

Dr. Peter Stephan

Prinz Eugens „Wunderwürdiges Kriegs- und Siegslager“. Das Obere Belvedere in seiner ursprünglichen Gestalt

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Die Forschungslage	3
3	Beschreibung der Fassade	10
4	Das Verhältnis der Fassade zum Bauvolumen	14
5	Die Zusammenfassung der Pavillons zu einzelnen Gruppen im Rahmen der Fassadengestaltung	20
5.1	Die Gartenfront	20
5.1.1	Die Mittelgruppe	20
5.1.2	Die Eckpavillons	25
5.1.3	Die Brückenfunktion der Zwischentrakte	25
5.2	Die Hoffront	27
6	Die tiefenräumliche Verschmelzung des Schlosses mit dem umgebenden Freiraum	29
7	Das Obere Belvedere im Vergleich zur Würzburger Residenz	37
7.1	Hildebrandts und Neumanns Fassadenkunst an der Würzburger Residenz .	37
7.1.1	Der ‚Kaiserpavillon‘ der Gartenfront	37
7.1.2	Die Eckpavillons der Stadtseite	46
7.2	Hildebrandt und Neumanns Fassadenkunst im Vergleich	49
8	Auswertung	51
9	Nachbemerkung	52

1 Einleitung

Nachdem die türkische Gefahr für Wien endgültig gebannt war, wurde das ehemalige Glacis, das die Stadt bis dato umgeben hatte, zur Bebauung freigegeben. Den Anfang machten Domenico Martinelli mit einem Gartenpalais für den Fürsten Liechtenstein (1691-1711) und Lucas von Hildebrandt mit einem Palais für den Grafen Mansfeld Fürst Fondi, der später in den Besitz der Familie Schwarzenberg übergang (Baubeginn 1691) (Abb. 84). Es folgten eine ganze Reihe weiterer Bauten, darunter die Gartenpaläste Trautson (Fischer von Erlach), Schönborn und Harrach (beide Hildebrandt) sowie das Salesianerinnenkloster (Donato Felice d'Allio) und die Karlskirche (Fischer von Erlach) (Abb. 82a). Das größte und bedeutendste dieser Projekte ist jedoch das Belvedere, mit dem sich der Sieger über die Türken, der Prinz Eugen von Savoyen, ein ewiges Denkmal seines Feldherrnruhmes und seines Mäzenatentums setzen ließ (Abb. 9, Abb. 10).

Bereits um die Jahrhundertwende hatte Hildebrandt im Auftrag des Prinzen damit begonnen, vor den Toren Wiens einen Park anzulegen, der sich von der Kuppe eines sanft abfallenden Weinbergs bis zum Rennweg erstreckt (Abb. 10, Abb. 33).^[1] Begrenzt wurde die Anlage im Osten durch das Anwesen des Grafen Mansfeld Fürst Fondi, zu dem neben dem Palast gleichfalls ein stattlicher Park gehörte (Abb. 84). Im Westen grenzte das Salesianerinnenkloster an, in dem die Witwe Kaiser Josephs I.; Anna Amalia; ihren Lebensabend verbrachte.

In den Jahren 1714 bis 1717 errichtete Hildebrandt zu Füßen des Belvedereparks ein Schloß im Stil einer *villa suburbana*, das sogenannte ‚Untere Belvedere‘. Sein Ruhm drang bis weit ins Reich hinein. So nutzte beispielsweise der Mainzer Erzbischof und Kurfürst, Lothar Franz von Schönborn, seine guten Kontakte in die Hauptstadt, um sich von seinem Neffen, dem Reichsvizekanzler Friedrich Carl, über den Fortgang der Arbeiten ausführlich Bericht erstatten zu lassen: „Es mues sonsten – des h[errn] r[eichs] v[ize] canzlers beschreibung nach – des h[errn] prinz Eugene gebäude in diesem garthen gantz was besonderes undt zwahr was solches werden, daß in der welldt nicht zu sehen sein wirdt ... undt hat dieser herr recht, ... sich diese vergnügung in seinem leben zu geben. Glücklich anhero derjenige, der ohne besondere beschwernus seines beuthels dergleichen thuen kann.“^[2]

Bereits fünf Jahre, nachdem das Untere Belvedere vollendet worden war, entstand in nur zweijähriger Bauzeit auf der Spitze des Hügels ein zweites, ungleich größeres Schloß. Mit seiner ‚schönen Aussicht‘ auf Wien machte das Obere Belvedere seinem Namen wirklich alle Ehre (Abb. 27). Wohl schon von Anfang an vorgesehen, bedeutet es nicht nur eine quantitative Erweiterung, es vervollständigt die gesamte Anlage zu einem einzigartigen Ensemble: Beide Paläste sind mit 115 Metern gleich lang und nehmen die gesamte Breite des Terrains ein. Wie zwischen zwei mächtigen Querriegeln spannt sich zwischen ihnen der Garten in langgestreckter Bahn (Abb. 32, Abb. 33). Darüber hinaus verwirklichte Hildebrandt mit dem oberen Schloß ein Ideal, von dem sein Rivale Fischer von Erlach drei Jahrzehnte zuvor bei seinen Planspielen für Schönbrunn nur träumen durfte (Abb.

81): Einer kaiserlichen Palastanlage gleich blickt das Obere Belvedere von der Kuppel eines Berges majestätisch auf das Land herab und setzt sich über den ihm vorgelagerten, in Treppen und Kaskaden abfallenden Garten bis in die Ebene fort.

Ebenso traumhaft wie die Lage ist auch das architektonische Erscheinungsbild, worauf schon Erwin Hainisch hingewiesen hat.^[3] Entsprechend seiner herausragenden Lage bildet das obere Schloß eine höchst märchenhafte Kulisse. Sieben unterschiedlich hohe Kompartimente mit zeltartigen Dachaufsätzen sind zur Mitte hin rhythmisch gestaffelt und schneiden einen bizarren Kontur in den Himmel (Abb. 1). Die Gartenfassade schwebt, durch überreichen Dekor jeglicher Schwere beraubt, über dem Gelände, das sie emporzuheben und zu tragen scheint (Abb. 8). Von ebenso zauberhafter Unwirklichkeit ist die Hofseite, die sich im zitternden Spiegelbild eines riesigen Bassins verdoppelt (Abb. 11).

Um das neue Wunderwerk wenigstens publizistisch bekannt zu machen, beauftragte der Prinz Eugen den angesehenen Kupferstecher Salomon Kleiner, die gesamte Anlage in einem Stichwerk wiederzugeben. Kleiner, der zuvor u.a. für die Grafen von Schönborn und für den Kaiser gearbeitet hatte, veröffentlichte in den Jahren von 1731 bis 1740 eine Folge von 114 Tafeln.^[4] Das Stichwerk ist ein Dokument von außerordentlichem Rang. Kleiner bezog neben sämtlichen Haupt- und Nebengebäude auch die große Parkanlage ein, von der figürlichen Ausstattung und den Wasserspielen bis hin zur Menagerie mit ihren verschiedenen Tierarten. Darüber hinaus gab er die beiden Paläste in allen Einzelheiten wieder: in perspektivischen Prospekten, in Aufrissen von allen Seiten, in Längs- und Querschnitten, im Grundriß jedes Stockwerks sowie in der räumlichen Darstellung aller repräsentativen Säle und Appartements einschließlich ihrer Ausstattung. Für den Kunsthistoriker ist die Stichfolge eine Quelle, die deren Wert er nicht hoch genug einschätzen kann.^[5]

2 Die Forschungslage

Aufgrund seiner außerordentlichen optischen Wirkung wurde die herausragende Bedeutung des Belvedere bereits zu einem Zeitpunkt gesehen, da der kunstgeschichtliche Wert barocker Architektur noch nicht unumstritten war. 1911 rechnete Wilhelm Pinder nicht nur die Bauten Fischer von Erlachs und Pöppelmanns, sondern auch Lucas von Hildebrandts, allen voran das Belvedere, zu den Gründungswerken der deutschen Barockkunst.^[6] Der Balthasar-Neumann-Forscher Georg Eckert bescheinigte 1917 der Fassade eine Pracht, „daß man beim ersten Anblick nicht glaubt, sie könne übertroffen werden.“^[7] Selbst Hans Rose, der große Kritiker barocker Architektur, gestand dem Hildebrandtschloß eine „eminente baugeschichtliche Bedeutung“ zu.^[8]

Jedoch blieb dieses Lob zwiespältig. Es galt der meisterhaften Nutzung der Lage, der Verschmelzung von Architektur und Gartenlandschaft zu einer vollkommenen Einheit sowie der grandiosen, kulissenhaften Fernwirkung der Fassade. So führt Eckert die

überwältigende Erscheinung auch auf die „künstlerisch allerdings nicht zu überbietende Lage“ zurück, auf das „stufenförmige Hinaufschieben durch die glänzend gestaltete Gartenarchitektur, die mit dem Bau zu einer idealen Einheit verschmilzt“^[9] (Abb. 8). Bei eingehender Betrachtung glaubt Eckert jedoch eine Reihe von Schwächen ausmachen zu können: „Untersucht man die Fassade selbst näher, so wird man doch gewisse Mängel derselben nicht ableugnen können. Vor allem zerfällt sie trotz ihrer guten Komposition stark in ihre Einzelteile. Die bindende Einheit ist dem Künstler nicht ganz gelungen; besonders hart stoßen die drei Mittelteile mit den zwei Seitenteilen beiderseits zusammen, durch den Wechsel in den Einzelformen und in der ganzen Gliederung neben der Änderung der Stockwerkshöhe ist dieser Gegensatz geradezu auffallend und wird auch durch die bei den Eckpavillons wiederkehrenden Formen der Mittelpartie nicht ausgeglichen. (Abb. 1, Abb. 6). Außerdem herrschen durch die schmalen hohen Fenster, die Koppelpilaster und die Attika mit Figuren ohne füllende Brüstungen merkwürdig gestellte Verhältnisse, die auch sonst den Werken Hildebrandts eigen sind. Noch weniger ist der Zusammenhang bei der Hofseite geglückt; hier herrscht im Mittelteil eine echte Gefropftheit.“^[10] Kritik übt Eckert besonders an der Disposition der Pilaster am Mittelteil der Gartenfront – vor allem im Vergleich zum mittlerem Gartenpavillon der Würzburger Residenz, dem sog. ‚Kaiserpavillon‘, den Eckert Neumann zuschreibt (Abb. 98): „Hildebrandt hat ein ungewöhnliches Verhältnis, indem er in der Mitte Doppelstützen, außen einfache verwendet; dadurch verliert sein Bau gerade dort scheinbar an Stabilität, wo sie am meisten benötigt ist, an der Ecke. (...) Neumann hat das normale Verhältnis durch Einfügen von Doppelstützen außen und einfachen innen wiederhergestellt. Durch die Zurückhaltung in der Gliederung der Flügelbauten und durch Bereicherung des Mittelteils mit dem Giebel sowie durch die glänzende Überleitung beim Zusammenschluß der einzelnen Bauteile weiß er die Dominante so glücklich zur gesteigerten Wirkung zu bringen und hat so eine Vollkommenheit erreicht, die dem Hildebrandtschen Bau versagt blieb.“ Jedoch räumt Eckert ein, daß der Gesamteffekt selbst diese strukturalen Schwächen wieder wettmacht: „Mit einer so großen Unmittelbarkeit weiß uns der Künstler zu packen, daß wir die entgegenstehenden Mängel immer wieder beim Anblick des Werkes momentan übersehen.“^[11] Noch größer waren die Vorbehalte, die Rose dem Oberen Belvedere entgegenbrachte. Für ihn war der Bau Zeugnis eines „allem Rationalen abgekehrten“ Kunststils, „dessen sybaritische, halbasiatische Pracht“ von „seiner eigenen Überflüssigkeit“ lebe.^[12] Selbst Georg Dehio konnte Hildebrandts Hauptwerk nicht ohne Vorbehalte begegnen. Seine Kritik gilt den sieben separaten Dächern, die wie „auseinandergerissen“ wirkten und in keinerlei Beziehung zum Bau stünden.^[13] Diese drei Urteile sind für die Rezeptionsgeschichte der Barockarchitektur außerordentlich bezeichnend. Eckerts Maßstab bildete die Fassadenkunst Balthasar Neumanns. Deren tektonische Logik stand der klassischen Kunst Palladios sowie dem französischen Hochbarock näher. Die Baugesinnung des in Genua geborenen Hildebrandt wurzelt dagegen in den Traditionen Francesco Borrominis und Pietro da Cortonas sowie

in der dekorativen Formenwelt Guarinis.^[14] Seine Vorliebe für das Ornamentale ließ Hildebrandt sogar Anleihen beim deutschen Manierismus vornehmen. So lange sich die Kunstauffassung an den Maßstäben tektonischer Logik und klassischer Formensprache orientierte, mußte der deutsche Barock lediglich als Auswuchs der italienischen Hochrenaissance mißverstanden werden, als ein Auswuchs, der erst im Klassizismus eine korrigierende „Rückbildung“ erfuhr. Entsprechend deutete auch Rose das Obere Belvedere als Ausdruck einer „reinen Zierkunst“, die sich ganz „dem Ornament einerseits und dem Theatereffekt andererseits“ verschrieben habe.^[15]

In dem Maße, in dem sich die Kunstwissenschaft von den Schönheitsidealen des Klassizismus freimachte, vermochte sie auch die barocke Formensprache in ihrer Vielfalt zu verstehen und ihren Eigenwert zu erkennen. Entsprechend wurde auch das Obere Belvedere neu gewürdigt. Heute gilt das Schloß sogar als „großartigste Einzelleistung der spätbarocken Profanarchitektur“.^[16]

Einen wesentlichen Beitrag zum besseren Verständnis von Hildebrandts Fassadenkunst leistete Werner Hager 1942 mit dem Hinweis, daß am Oberen Belvedere die Fläche als „das zuerst Gegebene“, als der „Träger des künstlerischen Ausdrucks“ zu verstehen sei.^[17] 1946 erschien die erste Baumonographie über das Belvedere,^[18] und zwar von Bruno Grimschitz, der schon seit 1922 über den Wiener Palastbau und die Persönlichkeit Lucas von Hildebrandts gearbeitet hatte.^[19] Hagers Beobachtung aufgreifend, sprach Grimschitz insbesondere von der Gartenfront des Oberen Belvedere als einer „in das Horizontale entfalteten Baugruppe, die sich in der Fernerscheinung zu einer Kette von Fassadenflächen mit selbständigen Dächern zusammenschließt“.^[20] Als die konstituierende Elemente dieser Flächigkeit deutete er zum einen die „lotrechte Bewegtheit des Wandaufresses“, zum anderen die Zerlegung der Fassade in dekorative Einzelformen: Die Gliederungselemente, also Pilaster, Gesimse, Lisenen, seien durch Nutungen, Scheibenmotive, Bänder, Kreuzbänder, Blütenschnüre und Verkröpfungen in Einzelteile aufgespalten, während die Zwischenräume durch Fensterumrahmungen, Relieffelder, Doppelkonsolen usw. gefüllt seien. Die „gleichmäßige Reihung der Kleinformmotive gestaltet die Wandfläche zum Mosaik, gleichwertig in allen ihren Teilen und auffaßbar nur über die Summierung des unübersehbaren Einzelnen. So bietet sich die Fassade ohne innere Stoßkraft dar, ohne eine große plastische Zusammenfassung auf Achsen oder Geschosse, so scheint sie nur in einer wunderbaren Gleichmäßigkeit den Freiraum mit seinem Licht aufzufangen und Träger des schimmernden Spieles der Atmosphäre zu sein“.^[21]

Nur ein Jahr später, 1947, veröffentlichte Ottmar Kerber unter dem Titel ‚Von Bramante zu Lucas von Hildebrandt‘, eine Sammlung verschiedener Vorträge über die barocke Baukunst.^[22] Eine längerer Abschnitt ist dem Belvedere gewidmet.^[23] Auch Kerber sah in der Flächigkeit der Fassade, die seiner Meinung nach in der Gartenfront des Oberen Belvedere besonders ausgeprägt war, ein herausragendes Charakteristikum Hildebrandtscher Architektur. An dieser „in der Breite des Gartens sich dehnenden Fläche“ habe Hildebrandt alles Körperliche unterdrückt. Diese Flächigkeit, die selbst die

Vorsprünge des Mittelpavillon und der Eckpavillons nicht aufbrechen könnten, führte Kerber einerseits auf die „schimmernde – dank der Fensterreihen –, durchscheinende Fläche der Wände“ zurück.^[24] Einen zweiten Faktor erkannte er wie Grimschitz in der durchlaufenden Senkrechten der Gliederung, die selbst durch das horizontale Gebälk nicht unterbrochen werde. Besonders fassbar werde die „Eigenart und bindende Kraft dieser Senkrechten“ am Mittelpavillon, wo sie „von den gekuppelten Säulen zwischen den Eingängen über die gekuppelten Pilaster zwischen den hohen und ovalen Fenstern bis zu den Postamenten mit den dekorativen Skulpturen vor dem Dach reichen“.^[25]

Zum Vergleich zog Kerber wie Eckert den Würzburger Kaiserpavillon heran, den er gleichfalls Neumann zuschrieb, (Abb.97). Jedoch ging es Kerber nicht um die tektonische Logik der Gliederung, sondern um die plastischen Werte. Im Unterschied zu Hildebrandt habe Neumann in der Belétage nicht Pilaster, sondern Halbsäulen verwendet und das architektonische Gerüst durch größere Interkolumnien aufgelockert. An die Stelle scharfkantiger Profile seien weiche, schwellende Formen getreten. „Die Senkrechten sind zwar da, aber ihre Kraft ist bewußt gebrochen. Der Richtungsablauf hat sich geändert, das Schwingen der Waagrechten ist ausschlaggebend geworden.“^[26] Selbst das „überhöhende Herausheben des Kaiserpavillons“ gegenüber der übrigen Fassade habe Neumann genutzt, um „die Bewegung in der Waagrechten und das verselbständigende körperhafte Herauswölben noch wirksamer zu unterstreichen“. Im Gegensatz dazu sei das Belvedere in Wien „von einer nicht zu überbietenden, in der Fläche liegenden Spannung erfüllt, die sich dann in das straffe lineare Gefüge der Pilaster und Gesimse wie in die feinteilig geschwungenen Linien des Ornaments aufspaltet.“^[27]

Da Kerber das Manuskript bereits 1943 abgeschlossen hatte,^[28] ging er auf Grimschitz' Belvedere-Monographie nicht ein. Im Gegenzug fand er auch nicht Erwähnung in der großen Hildebrandt-Monographie, die Grimschitz 1959 als Gegenstück zu Hans Sedlmayers Monographie über Fischer von Erlach^[29] vorlegte.^[30] In ihr vertiefte Grimschitz seine bisherigen Beobachtungen zum Belvedere, um das Werk in den Kontext von Hildebrandts gesamter künstlerischer Entwicklung zu stellen. Bis heute ist diese Monographie ein unersetztes Standardwerk. Die Untersuchungen von Hans Aurenhammer zur Baugeschichte und zur Ikonologie des Schlosses und seiner Gartenanlagen^[31] und andere Arbeiten trugen Ergänzungen, aber keine grundlegend neuen Erkenntnisse bei.^[32] Versucht man die sehr komplexe Analyse, die Grimschitz 1959 als Quintessenz seiner Forschung formuliert hat, schwerpunktartig zusammenzufassen, so zeichnet sich Hildebrandts Architektur durch sechs besondere Merkmale aus:

1.) *Das Denken in Flächen anstatt in dreidimensionalen Baukörpern*

Hildebrandts architektonische Entwicklung schreitet konsequent vom straffen und blockhaften Baukörper, wie ihn noch der Gartenpalast Mansfeld-Fondi (= Palais Schwarzenberg) repräsentiert, zum „nur noch als Flächenerscheinung wirkenden Bau“. An die Stelle eines „Sinnes für das Wesen der dreidimensionalen plastischen Form“ tritt „die einseitig optische Wurzel des räumlichen Erlebnisses.“^[33] . Diese Fixierung auf die

Wand anstelle des Volumens manifestiert sich nicht nur im äußeren Erscheinungsbild von Hildebrandts Bauten, sondern auch im Innenraum. „Die Räume sind nicht vom Raumkern her als plastisch aufgefaßte und gestaltete Gebilde geschaffen, sondern entstehen von den Wandflächen aus, zwischen denen der Raum gleichsam als passives, selbst ungestaltetes Volumen ohne feste Begrenzungen schwingt.“^[34] (Abb. 21, Abb. 22)

2.) *Die Wand als einziges Gestaltungselement*

Um den Wegfall des räumlichen Erlebnisses zu kompensieren, wird die Wand zum Gestaltungselement aufgewertet. Dabei zielt Hildebrandt völlig auf den optischen Effekt. Die Gestaltung der Wand wird „allein durch die schwebende Rhythmik ihrer Flächen“ bestimmt. Die Mauer wird „in ein optisch bewegtes Relief“ verwandelt.^[35] Auch hier liegt dem Innenraum das gleiche Prinzip zugrunde: Die „künstlerische Formung des Raumes“ erfolgt einzig „durch die Wandzone und ihr optisches Relief“.^[36]

3.) *Die Auflösung der Wand durch den Dekor zur immateriellen Erscheinung*

Die Umwandlung der Wand zum nur noch optisch wirkenden Relief bedingt ihre Entmaterialisierung. Eine zentrale Rolle fällt dabei dem Dekor zu. Er dient am Außenbau „als wichtigstes Mittel der optischen Verwandlung, einer vollkommenen Überwindung der körperlichen Masse und ihrer isolierten Existenz.“ Und wie am Außenbau, so „erreicht auch im Innenraum die plastische und die malerische Dekoration für die Raumgrenzen das äußerste Maß an Gewichtlosigkeit“. Selbst gegenständliche Elemente wie Putten, Trophäen, Masken, Vasen, Muscheln, Büsten usw. werden unter Negierung „ihres körperlich-gegenständlichen Werts“ als „lebendigstes, in Licht und Schatten bewegtes Relief“ umgedeutet.^[37]

4.) *Unterdrückung der Tektonik*

Die ungegenständliche, völlig malerische Behandlung der Wand zeitigt zwei Konsequenzen: Zunächst bedingt sie den Verzicht auf jegliche tektonische Struktur. „Die wandhaften Raumgrenzen selbst werden optisch interpretiert, und durch die Unterdrückung der tektonischen Bedeutung der Wand und der Decke gewinnt das einfach überschaubare Raumvolumen eigentlich erst den Charakter schwebender und über seine materiellen Grenzflächen hinausreichender optischer Immaterialität.“^[38]

5.) *Verschmelzung des Baukörpers mit dem Freiraum*

Der so seiner Umgrenzung beraubte, sich an allen Enden auflösende, zu Licht und Farbe verflüssigende Baukörper muß zwangsläufig mit den „naturalistischen Wirkungsfaktoren“ des ihn umgebenden Freiraums zu einer Einheit verschmelzen.^[39] Die Fähigkeit, große Freiräume zu gestalten und „den Bau mit seiner freiräumlichen Umgebung als eine künstlerische Einheit“ zu formen, war in Hildebrandt als gelerntem Feldingenieur geradezu angelegt.^[40]

6.) All diese Prinzipien Hildebrandtscher Baukunst finden im Oberen Belvedere ihre reinste Ausprägung.^[41]

Grimschitz widerlegt die gegen das Belvedere vorgebrachten Einwände nicht, er wertet sie nur neu. Was Eckert, Rose und Dehio als Mangel ansehen, ist für ihn – wie für

Kerber – Teil eines eigenen ästhetischen Prinzips, einer malerisch konzipierten Baukunst, die gleichberechtigt neben die klassische Architektur eines Palladio oder Balthasar Neumann tritt. In diesem Sinne antwortet Grimschitz auch auf Eckerts Kritik an der Instrumentierung des Mittelteils. Auch er sieht „Unstimmigkeiten der Vertikalgliederung, die sich an den Grenzlinien der einzelnen Pavillons ergeben“. Die „einzelnen Pilaster an den Ecken des Pavillons gegenüber den Doppelsäulen des Balkons“ seien durchaus „charakteristisch für Hildebrandts untektionische Art“, doch resultierten sie eben aus der „Ausdeutung der Wand als einer optischen Fläche“.^[42] Und wie Dehio geht Grimschitz bei der Fassade von einem Flächenkontinuum aus, so daß die separaten Dachaufsätze zwar in ihrer optischen Fernwirkung gerechtfertigt erscheinen, sich aber nicht zwingend aus dem architektonischen Organismus ergeben.

Bis heute ist die Forschung dieser Sichtweise weitgehend gefolgt. In einer überarbeiteten Fassung seiner Fischer-Monographie greift Sedlmayr Grimschitz' Formulierung von „der optischen Wurzel“ auf; die Wirkung von Hildebrandts unplastischer Architektur liege allein in ihrer „Erscheinung beschlossen.“^[43] Hinsichtlich des Oberen Belvedere spricht Christian Norberg-Schulz zwar von „verschiedenen Volumina“, doch sieht er keinerlei tiefenräumliche Qualität. Stattdessen konstatiert er eine Einigung dieser Volumina durch eine „fortlaufende, wenn auch differenzierte Wand“.^[44] Unter expliziter Berufung auf Grimschitz spricht auch Günter Brucher von der Umdeutung der Wand in ein „optisches Netz von scharfen Stegen, Graten und Bändern und in ein bewegtes Ornament von lichten Flecken und Schattenreliefs“. Durch diese Kleinformen verliere die Wand das Kompakte, werde sie zur optischen Fläche, die „sich mehr an das Auge als an das Tastgefühl wendet“.^[45] Wolfgang Kraus und Peter Mutter sehen im Oberen Belvedere sogar einen Höhepunkt entmaterialisierter Barockarchitektur überhaupt.^[46]

Die Beurteilung von Hildebrandts Fassadenkunst wird somit letztlich zu einer Frage des Geschmacks zwischen einer tektonisch gedachten und einer malerisch empfundenen Architektur. So fand Eckerts Kritik auch in der neueren Forschung Gehör, etwa bei Erich Hubala und Winfried Hansmann,^[47] während Harald Keller die Bedeutung des Oberen Belvedere vor allem an der optischen Fernwirkung festmachte und von der „eindrucksvollsten Silhouette“ sprach, „welche die deutsche Profanarchitektur des 18. Jahrhunderts geschaffen hat“.^[48]

Die gängige Deutung des Schlosses als reine „auf Fernsicht berechnete Kulissenarchitektur“,^[49] als eine „lockere, breit in das Horizontale entfaltete Raumgruppe, die sich in der Fernerscheinung zu einer Kette von Fassadenflächen mit selbständigen Dächern zusammenschließt“, deren Wandflächen zur „optisch bewegten Reliefebene“ umgedeutet werden^[50] und die „von einer nicht zu überbietenden, in der Fläche liegenden Spannung erfüllt ist“,^[51] birgt jedoch die Gefahr, den Architekten Hildebrandt als genialen Dekorateur und effektvollen Kulissenmeister mißzuverstehen.

Darüber hinaus haben Grimschitz und alle anderen Autoren den ursprünglichen Befund des Schlosses kaum oder gar nicht berücksichtigt. Wie im einzelnen noch zu zeigen

sein wird, brachte das 19. Jahrhundert eine Reihe von Veränderungen mit sich: Offene Arkaden wurden geschlossen, die meisten Fenster im Erdgeschoss vergittert und sämtliche Holzrahmen nach vorne in die Ebene des Wandspiegels gezogen, so daß die Pfostenprofile verloren gingen. Selbst das Bauvolumen wurde durch Ergänzungen empfindlich gestört. Ein Teil dieser Maßnahmen wurde im 20. Jahrhundert wieder rückgängig gemacht, doch ist der einstige Zustand noch längst nicht wiederhergestellt.

Schließlich ist die Grimschitzsche Analyse nicht frei von inneren Widersprüchen. So kann sich ein nur wandhaft empfundener Bau mit dem ihm umgebenden Freiraum nicht wirklich verschmelzen, geschweige denn von ihm durchdrungen werden. Sicherlich steht gerade die Fassade des Oberen Belvedere durch ihren bewegten Kontur, ihre Farbgebung, ihr auf Licht-Schatten-Wirkung abgestimmtes Relief, durch ihre Spiegelung im Wasser oder ihre Kulissenhaftigkeit mit dem sie umgebenden Freiraum in enger Beziehung. Solange diese Effekte aber an die Fläche der Wand gebunden sind, wird das Schloß von der Gartenarchitektur nur reflektiert. Eine wirkliche Verschmelzung kann nur in der Dreidimensionalität erfolgen, wenn sich Schloßkörper und Umgebung räumlich durchdringen, wenn beide in ihrem plastischen Volumen wahrgenommen werden. In der Tat läßt sich eine solche tiefenräumliche Durchdringung, die Grimschitz selbst konstatiert hat,^[52] an zahlreichen Punkten, von denen noch zu sprechen sein wird, festmachen.

Ein weiterer Widerspruch besteht darin, daß nach Grimschitz die „Gliederung der Wand wie aufgesetzt“ wirkt^[53] und an Beschlagwerk der deutschen Renaissance erinnert.^[54] Für diese Interpretation sprechen nicht zuletzt die Verzierungen an den Pilastern des ersten Obergeschosses (Abb. 6, Abb. 53a); sie erinnern an Manschetten, die den Schaft auf der Wand fixieren, wobei die runde Öffnung das Bohrloch bezeichnet. Die Assoziation zur Schreiner- und Kistlerkunst ist offenkundig.^[55] Gerade in der Gestaltung der Gliederung als Applikation sehen Grimschitz und Brucher ein Indiz dafür, daß die Wand zur optischen Fläche umgedeutet wird.^[56] Wie insbesondere der Vergleich mit dem Kaiserpavillon der Würzburger Residenz noch zeigen wird (vgl. Kapitel 8.1-8.3), besitzen die Wände des Oberen Belvedere in der Tat keine Substanz. Falsch ist es jedoch, die Räumlichkeit von Architektur am plastischen Gehalt einer Wand anstatt an ihrer Fähigkeit, Räume zu umschließen, festzumachen. Denn im Gegensatz zur freistehenden Stütze konstituiert gerade die zweidimensionale Fläche vollplastische Baukörper und Raumgebilde. (In diesem Sinne definieren auch die glatten Schachtwände ottonischer Kirchen den Raum als ganzheitliches Volumen, während ihn die plastisch durchgebildete Wand der gotischer Kathedrale an der Peripherie auflöst).

Was nach Grimschitz (und Brucher) also nichts weiter ist als ein lineares Netzwerk vertikaler und horizontaler Dekorationselemente, die die Wand zu einem rein optischen Phänomen auflösen und den Bau seiner Körperlichkeit berauben, ist genau das Gegenteil: eine den Raumkörper begrenzende Wandmasse, deren Gliederung das Verhältnis der Baukörper zueinander nicht nur deutlich reflektiert sondern auch erklärt.

Neben diesen inneren Widersprüchen finden sich auch andere Indizien dafür, daß die

Gliederung zwar ornamentalen Gesichtspunkten verpflichtet ist, aber dennoch sehr logischen Prinzipien folgt. Dies betrifft insbesondere die Disposition und Gestaltung der Pilaster. Um all diese Punkte nachvollziehen zu können, ist eine eingehendere Analyse der Fassade erforderlich.

3 Beschreibung der Fassade

Die Gartenfront wird durch den fünf Fensterachsen breiten, dreigeschossigen Mittelteil beherrscht (Abb. 4, Abb. 6, Abb. 53a). Auf ihm sitzt ein doppelt geknicktes Mansarddach, dessen untere Teile konkav eingezogen sind. Dem oktogonalen Grundriß entsprechend weisen die drei mittleren Fensterachsen zum Garten hin, während die beiden seitlichen abgeschrägt sind. Die an den Mittelteil angrenzenden Abschnitte sind gleichfalls fünf Achsen breit und besitzen dieselbe Geschoßzahl. Ihr Mansarddach ist jedoch deutlich niedriger und nur noch einfach geknickt; der Dachgrat besteht nun nur aus geraden Linien. In der Wandflucht leicht zurückspringend, schließt sich auf jeder Seite ein weiterer Abschnitt an. Gegenüber den anderen Teilen ist er um ein Geschoß und eine Achse reduziert und besitzt ein einfaches Walmdach. Er leitet über zu einem oktogonalen Eckpavillon, bei dem jeweils eine Seite eine Fensterachse ausbildet. Die Eckpavillons umfassen gleichfalls zwei Geschosse, überragen die benachbarten Abschnitte jedoch mit ihrer konkav-konvexen Kuppel. Sowohl in der Anzahl ihrer Stockwerke (2:2:3:3:3:2:2) und Fensterachsen (3:4:5:5:5:4:3) als auch in ihrer Breite (im Verhältnis von ca. 2:3:4:4:4:3:2) sind die einzelnen Kompartimente auf eine Steigerung zur Mitte hin angelegt – ohne daß ausreichend starke Akzente an den Ecken fehlen würden.

Was die Gliederung in der Horizontalen betrifft, so bewahren die einzelnen Geschosse über alle sieben Kompartimente hinweg eine einheitliche Höhe, doch fallen sie zueinander unterschiedlich hoch aus. Dabei folgt Hildebrandt einem System, das Hardouin-Mansart an der Gartenfassade von Versailles mustergültig vorgegeben hatte (Abb. 78). Entsprechend ihrer Bedeutung als Hauptgeschoß, das die wichtigsten Repräsentationsräume des Prinzen Eugen beherbergte, fällt das erste Obergeschoß, die sog. Belétage, am größten aus. Am niedrigsten ist die Attikazone, die vormals Wohnräume der Gardeoffiziere barg.

Die jeweiligen Geschosse werden von Gebälken, die das ganze Schloß auf einer Höhe umgürten, klar voneinander geschieden. Zusammen mit den sie tragenden Stützen sind sie Bestandteil eines Gliederungssystems, welches das gesamten Schloß wie eine zweite Haut überzieht. Barockem Kanon entsprechend folgt die Ordnung der Stützen einer Steigerung von unten nach oben. Während die Erdgeschoßzone der einfacheren Dorica vorbehalten ist, darf sich die Belétage ihrem Rang gemäß mit der Composita als der vornehmsten Ordnung schmücken. Die Attikazone ist teils einer Spielart der Composita, teils einer Phantasieordnung vorbehalten. Obwohl Hildebrandt sich für jedes einzelne Geschoß auf eine bestimmte Ordnung festgelegt hat, versteht er es im Gegensatz zur

klassischen Architektur Italiens und Frankreichs, die Instrumentierung der Fassade von Kompartiment zu Kompartiment zu variieren.

Am Mittelteil ruhen die Gebälke auf Pilasterpaaren, die an den Kanten so umknicken, daß auf der Stirn- und der Schrägseite jeweils ein Pilaster zu stehen kommt (Abb. 5, Abb. 6). Im Erdgeschoß sind den Pilastern an der Stirnseite zusätzlich Freisäulen vorgestellt; zusammen mit dem von ihnen getragenen Balkon bilden sie ein sog. *avant corps*. In den oberen Stockwerken griff Hildebrandt statt der regulären Pilaster auf Hermenpilaster zurück, die sich nach oben hin konisch verbreitern und auf quadratischen Postamenten stehen. In der Attikazone tragen die Pilaster statt der Kapitelle phantasievolle Masken (Abb. 6, Abb. 53a). Ihren Abschluß findet die Instrumentierung in einem auffallend leichten Kranzgesims, das von paarweise angeordneten, fast miniaturhaften Balustradenfiguren besetzt ist. Da diese in exakter Superposition zu den Pilastern stehen, löst sich die vertikale Gliederung in ihnen gewissermaßen nach oben hin auf. Die Balustrade selbst ist auf kleine Voluten, welche die Statuensockel flankieren, reduziert, um die dazwischenliegenden Dachgauben nicht zu verdecken.

Ebenso variabel wie die Pilaster gestaltet Hildebrandt die Gebälke. Das zwischen Erdgeschoß und Belétage verlaufende Gebälk ist stark fragmentiert; es ist nur noch dort vorhanden, wo es als Verbindung zwischen Säulen und Pilasterrücklagen den Balkon trägt. Dazwischen ist es aufgebrochen, um den Torbögen Platz zu machen, mit denen sich der Pavillon zum Garten hin öffnet. Das Gebälk über der Belétage ist wie das Gebälk über der Attikazone mit einem Konsolenfries geschmückt. Über den Pilastern sind beide Gebälke verkröpft, wobei sich die Verkröpfung nicht über die Pavillonkanten hinwegzieht, wie dies eigentlich zu erwarten wäre. Dank der Verkröpfung wird das vertikale Gliederungssystem der Säulen und Pilaster nicht durch das horizontale Gebälk unterbrochen, sondern setzt sich von der Sockelzone bis in die Balustradenfiguren ungebrochen fort.

In dieses dem Mauermantel vorgeblendete Raster sich überschneidender vertikaler und horizontaler Linien hat Hildebrandt die Öffnungen gesetzt, die mit ihren Rahmungen und Vergiebelungen die freigebliebenen Wandfelder fast völlig ausfüllen. In das Erdgeschoß sind allseitig große Torbögen eingelassen. Ihre Schlußsteine sind zu mächtigen Konsolen angewachsen, die den Säulen die Last des Balkons zumindest teilweise abnehmen. Durch diese Torbögen (Abb. 36) gelangte man vormals unvermittelt ins Vestibül (Abb. 20); ihre Verglasung erfolgte erst 1828.^[57] Das Motiv der Arkade wird von der Belétage in Form hoher Segmentbögen aufgegriffen. Die drei mittleren Bögen führen aus dem zweigeschossigen Marmorsaal auf den Balkon. Die Bögen an den Schrägseiten sind dagegen durch eine Blendbalustrade (in der sich das Balkongeländer optisch fortsetzt) zu Fenstern geschlossen. Auf den lisenenartigen Rahmen sitzen für Hildebrandt typische konkav-konvex geschweiften Frontispize. Die Attikazone wird durch hochrechteckige Ochsenaugen durchbrochen, deren Ober- und Unterseiten leicht konkav ausbuchten. Auch sie werden von geknickten Giebeln überfangen, die auf kleinen Konsolen ruhen. Wie in der Belétage sind die Felder zwischen Fenstern und Frontispizen mit Waffentrophäen besetzt.

An den angrenzenden Kompartimenten setzt sich das Gliederungssystem des Mittelteils weitgehend fort (Abb. 1, Abb. 53b). Die beiden oberen Gebälke und die Dachbalustrade sind identisch. Bei den Stützen handelt es sich jetzt um reguläre Pilaster, die nicht mehr auf Podesten stehen und deren Schäfte anders dekoriert sind. Wie am Mittelteil sind die Pilaster paarweise angeordnet. Lediglich an den äußeren Enden sind sie übereinandergeschichtet; an den inneren Enden, die an den Mittelteil stoßen, ist je ein Pilaster umgeknickt. Das Erdgeschoß kommt sogar ganz ohne Gliederung aus. Stattdessen suggeriert die Rustizierung wie in Versailles eine Sockelzone, auf der die Ordnung der Belétage wie auf einem Podest steht. Eine Abwandlung haben auch die Fenster erfahren. Im Erdgeschoß sind dem Bandquaderwerk hochrechteckige Fenster mit rustizierter Rahmung und gestaffelten Schlußsteinen vorgeblendet, ein Motiv, das Hildebrandt von seiner Österreichischen Hofkanzlei nahezu unverändert übernommen hat (Abb. 85). Wie die Torbögen des Mittelteils waren diese Fenster vormals unvergittert. In den darüberliegenden Geschossen wurden die runden Öffnungen gleichfalls durch hochrechteckige Fenster verdrängt, wobei die Verdachungen den Frontispitzen des Mittelpavillons ähneln.

Völlig anders sind die nächsten Abschnitte, deren Wandspiegel um wenige Zentimeter zurücktritt, instrumentiert (Abb. 4, Abb. 53c, Abb. 104). Ihr Untergeschoß ist durch breite, mit Diamantquadern besetzte Lisenen gegliedert, zwischen denen sich Arkaden spannen, die den Torbögen des Mittelteils gleichen, nur etwas schmaler sind. Ursprünglich waren aber auch diese Bögen geöffnet, um den Zugang zu den dahinterliegenden *Galleries ouvertes* freizugeben. Im 19. Jahrhundert wurden sie durch Einsetzung kleinerer Rundbogenfenster geschlossen und anschließend vergittert. In der Belétage sind die Pilasterpaare durch doppelte Lisenen ersetzt worden. Diese knicken, ehe sie an das obere Gebälk stoßen, im rechten Winkel um und bilden so rahmenartige Vertäfelungen, die durch Fenster gefüllt werden. Deren Format entspricht den Belétagefenstern des benachbarten Kompartiments. Die Brüstungen jedoch sind bescheidener dekoriert. Auch wurden die geschweiften Frontispize durch einfache Kaffgesimse ersetzt. Das abschließende Gebälk ist weder verkröpft noch mit einem Konsolenfries verziert. Da das Dach keine Gauben besitzt, ist die Balustrade nicht unterbrochen.

Dem bislang zu beobachtenden Prinzip einer Reduzierung des Dekors von innen nach außen stellen sich die Eckpavillons vehement entgegen (Abb. 4, Abb. 53d). Mit ihrem polygonalen Grundriß und ihren Kuppeln verleihen sie dem Bau – den Ecktürmen nordalpiner Renaissanceschlösser vergleichbar – einen markanten Abschluß. Zugleich vereinen sie in sich alle bisherigen Gliederungselemente. Die Zweigeschossigkeit paßt sich den Nachbarkompartimenten an. Der achteckige Grundriß mit seinen Schrägseiten sowie das dadurch bedingte Vorspringen aus der Fassadenflucht zeigen Entsprechungen zum Mittelteil. Ihm sind auch der vormals offene Torbogen der Mittelachse samt *avant corps* sowie die Hermenpilaster der Belétage entlehnt. Die Erdgeschoßfenster der Seitenwände mit der ihnen hinterlegten Rustizierung sowie die Fenster der Belétage sind dagegen den

dreigeschossigen Seitenteilen verpflichtet. Balustrade und Dachgauben folgen den drei mittleren Kompartimenten. Neu sind lediglich der Giebel, der die mittlere Fensterachse überfängt, und die Kuppel, die mit quastenbehangenen Lambrequins besetzt ist und in einem aufwendigen Knauf ausläuft.

Auch die nach Süden ausgerichtete Hofseite ist in sieben Kompartimente unterteilt, deren Gliederung von den entsprechenden Abschnitten der Gartenfront nur bedingt abweicht (Abb. 3). Die Obergeschosse der Eckpavillons und der Seitenteile sind sogar absolut identisch. Lediglich die Erdgeschoßzone, die aufgrund der ansteigenden Hanglage um ein Drittel niedriger ausfällt, ist anders gebildet: Hier übernehmen alle Abschnitte die rustizierten Bandquader, die auf der Gartenseite den inneren Seitenteilen vorbehalten waren. Deren Gliederungssystem sind auch die Türen und Fenster entlehnt; letztere sind wegen der geringeren Geschoßhöhe jedoch nicht mehr hochrechteckig, sondern nur noch quadratisch. Auch verzichtete Hildebrandt bei den Eckpavillons auf *avant corps*.

Ein völlig neuer Akzent zeichnet dagegen den Mittelteil aus. Die Einfahrt, die sich um eine weite Arkade von der Fassadenflucht absetzt, öffnet sich mit drei weiteren Arkaden einer Vortreppe. Diese Treppe, die von zwei viertelkreisförmigen Auffahrtsrampen flankiert wird, hebt die Einfahrt auf die halbe Erdgeschoßhöhe empor. Die mit Maskenreliefs geschmückten Schlußsteine der Arkadenbögen greifen von unten in Oberlichtfenster ein. Beide Öffnungen werden so zu einer Einheit verklammert, die ein Profil, das ihren gemeinsamen Kontur nachzeichnet, zusätzlich hervorhebt. Es erübrigt sich anzumerken, daß die gesamte Einfahrt gleichfalls unverglast war (Abb. 35). Auch lagen die Rampen ehemals weiter hinten und führten unmittelbar durch die Seitenarkaden in die Einfahrt (Abb. 37).^[58] Den Arkadenpfeilern sind dorische Pilaster vorgeblendet, deren Kapitelle sich mit den Kämpfern der Bögen zu einer umlaufenden Manschette verbinden. Auf den Kapitellen stehen Atlantenhermen, die ihrerseits das Gebälk mit dem steil aufragenden Giebel tragen. Dessen konkav-konvex gebrochene Form projiziert den Umriss der Frontispize in der Belétage ins Überdimensionale. Seine Spitze stößt bis in die Höhe des Kranzgesimses der angrenzenden Kompartimente empor. In den Gesimsecken haben zwei allegorische Figuren Platz genommen; auf dem Scheitel schmücken zwei Putten eine Ziervase. Im Tympanon halten Löwen das monumentale Wappen des Hausherrn. Hinter dem Giebel erhebt sich die Rückseite des Marmorsaals, dessen Attikafenster von einem Verbindungsgang verdeckt werden. Wie die Stiche bei Kleiner zeigen (Abb. 51a, Abb. 52, Abb. 54), handelt es sich auch bei dem Laufgang um eine spätere Zutat. Von der Beeinträchtigung der Lichtverhältnisse im Marmorsaal abgesehen, verunklärt er die Bezüge zwischen Giebel und dem dahinterliegenden Mittelteil nachhaltig. Die mit den Dachgraten korrespondierenden konkaven Giebelabschnitte hoben sich ursprünglich sehr viel deutlicher vom Hintergrund ab, während der halbrunde Giebelabschluß den Segmentbögen der Attikafenster antwortete.

4 Das Verhältnis der Fassade zum Bauvolumen

Wie die Aufteilung der beiden Fassaden in jeweils sieben Kompartimente so wirkt auch die Instrumentierung dieser Einheiten auf den ersten Blick ziemlich verwirrend und allein dem Bestreben nach dekorativer Vielfalt verpflichtet.

Zweifelsohne gibt es Barockfassaden, die wirklich als reine Wandflächen konzipiert sind. Besonders anschauliche Beispiele sind Berninis Palazzo Odescalchi in Rom oder das davon abgeleitete Stadtpalais des Prinzen Eugen, das 1696-97 von Fischer von Erlach entworfen und 1723-24 durch Hildebrandt erweitert wurde (Abb. 83). Beide Fassaden zeichnen sich durch eine sehr einheitliche und kontinuierliche Instrumentierung aus. Etliche Fassaden ergeben sich aber auch aus der organischen Zusammensetzung des gesamten Baukörpers. Liest man solche Fassaden als reine Folie, wirken sie inhomogen, überladen, überdehnt oder einfach nicht schlüssig. Ein sehr gutes Beispiel ist Madernos Fassade für Sankt Peter in Rom (Abb. 68). Die Aneinanderreihung von neun Travéen, über deren Kolossalordnung eine durchlaufende Attikazone liegt, erscheint gedrungen und blockhaft. Willkürlich wirkt auch die Instrumentierung: an den äußeren Seiten finden sich geschichtete Pilaster, sonst Halbsäulen, die in den drei mittleren Travéen unter einem Giebel leicht hervortreten. Völlig uneinheitlich sind auch die Wandöffnungen. In den Ecktravéen sitzen Ädikulafenster über weiten Durchfahrtsbögen. In die angrenzenden Travéen sind zwei Nischen übereinandergesetzt. Die dritte und die siebte Travée öffnen sich im Erdgeschoß durch eine eingestellte Kolonnade, auf der ein weiteres Ädikulafenster ruht. Die vierte und sechste Travée enthalten ein kleineres Rundbogenfenster über einem Rundbogenportal. Die mittlere fünfte Travée entspricht dagegen exakt den Travéen 3 und 7.

Dieses scheinbare Durcheinander ergibt nur dann einen Sinn, wenn man die Travéen in Gruppen zusammenfaßt (Fig. 2). So sind die drei mittleren Travéen unter dem Giebel als eine vorgeblendete Portikus zu lesen, zu der die beiden Nachbartravéen die Rücklagen bilden. Dabei folgt die Achsengliederung dem Prinzip A B A B A. Diese fünf Travéen unterscheiden sich von den übrigen durch die Verwendung von Halbsäulen anstelle von Pilastern; sie bilden gewissermaßen die eigentliche Fassade. Die Ecktravéen sind hingegen nicht Teil der Fassade. Bekanntlich hatte Maderno sie gar nicht vorgesehen und nur aufgrund einer besonderen Weisung Pauls V. als Untergeschosse zweier Glockentürme hinzugefügt (Abb. 69).^[59] Die Aufführung der Türme in ihrer vollen Höhe unterblieb, aus ästhetischen wie aus statischen Gründen. Andere Architekten wie Rainaldi und Bernini stellten sich dem Problem später erneut, wobei sie neben der Aufstockung der Turmstümpfe auch eine Umgestaltung der Fassade erwogen (Abb 70).^[60]

Die gedachte Zugehörigkeit der äußern Travéen zu Türmen, die frei aus der Fassade herausgestellt sind, erklärt auch die großen Durchgänge. Vielleicht hätte man sich die darüberliegenden Fenster sogar unverglast vorzustellen. Dagegen sind die zweite und achte Travée nichts weiter als die verbleibenden Zwischenteile, welche die Türme

mit der eigentlichen Fassade verbinden. Ihre untergeordnete Funktion verdeutlicht der Verzicht auf Fenster zugunsten einfacher Nischen.^[61] Darüber hinaus werden die Pilaster von den angrenzenden Travéen überschritten und damit gewissermaßen ‚ins zweite Glied‘ zurückgedrängt. Damit beschränkt sich die eigentliche Fassade auf die fünf mittleren Achsen, also die Portikus und ihre Rücklagen. In dieser Form wirkt die Front nun keineswegs uneinheitlich und breitgelagert. Die Reduzierung der Fassade auf die fünf mittleren Travéen wird in den verschiedenen Entwürfen Berninis und Rainaldis sogar noch weiter herausgearbeitet (Abb. 70) Beide ‚korrigieren‘ Madernos Fassade dahingehend, daß sie an den Türmen die Attikazone beseitigen und die beiden Verbindungstravéen noch weiter zurücksetzen; Türme und Kernfassade werden damit noch deutlicher als eigenständige Baukörper faßbar, in deren Schatten die Zwischentravéen fast gänzlich verschwinden. Allein die Unmöglichkeit, die Türme auszuführen^[62], verdarb diese überzeugende Konzeption. Ohne die Ausgliederung der Türme aus der Fassade, ohne die durch sie zusätzlich eingebrachte Vertikale und ohne die Zurückstufung der angrenzenden Travéen zu Zwischenteilen erscheint die Front als behäbiger Querriegel mit einer willkürlichen Aneinanderreihung uneinheitlich gebildeter Abschnitte. Als einziger Ausweg blieb Bernini nur noch das Mittel der Platzgestaltung: Indem er der Fassade eine sich *trapezoid* verengende Piazza retta vorlagerte und an diese seine berühmten Kolonnaden anschloß, ließ er die Fassade schmäler wirken als sie in Wirklichkeit ist. Der Rückgriff auf diese optische Täuschung zeigt, wie wenig sich die Fassadenkonzeption ohne die beiden Türme selbst den Zeitgenossen erschloß. (Vielleicht in Kenntnis dieser Schwierigkeiten formulierte Fischer von Erlach die von St. Peter abgeleitete Fassade der Karlskirche um so eindeutiger (Abb. 82a): Die jetzt freiplastische Portikus wird zum beherrschenden Element, die sich daran anschließenden Travéen sind durch ihr konkaves Zurückschwingen deutlich als Rücklagen zu erkennen. Die Ecktürme mit den Durchfahrten sind zu selbständigen Baukörpern aufgewertet, während die verbleibenden Travéen, dadurch, daß sie durch Monumentalsäulen verdeckt werden, noch deutlicher zu Zwischengliedern abgewertet werden.)

Ein anderes Beispiel, an dem die Lesbarkeit der Fassade vom Verständnis des organischen Bauvolumens abhängt, ist das schon angesprochene Pavillonsystem des französischen Schloßbaus vor Versailles.^[63] Projizierte man beispielsweise das Gliederungssystem von Maisons-Lafitte, Le Raincy (Abb. 75a) oder von Vaux-le-Vicomte (Abb. 75b) auf eine horizontale Fläche, würde es völlig uneinheitlich wirken. Vor allem in Vaux-le-Vicomte bliebe unverständlich, wieso der herausragende querovale Mittelteil im Gegensatz zu den äußeren Seitenteilen keine Kolossalordnung ausbildet und das Gebälk an der Stirnseite nach oben springt. Begreift man den Mittelteil jedoch als eine eigenständige Rotunde, die über Zwischentrakte mit zwei Eckpavillons verbunden ist, so erweist sich die Gliederung als stimmiger. Als eigenständiger Baukörper ist es der Rotunde eher möglich, eine eigene Stirnseite auszubilden, als wenn sie nur Teil einer durchlaufenden Fassadenfront wäre. In diesem Sinne ist auch der längsovale Mittelpavillon in Le Rancy zu verstehen.

Le Vau hat hier gleichfalls auf die Kolossalordnung verzichtet und statt dessen ein Attikageschoß hinzugefügt. Im Gegensatz zur italienischen Palastfassade besteht das Wesen des französischen Pavillonssystems darin, daß es eine Fassade im eigentlichen Sinne nicht gibt. Die einzelnen Abschnitte einer Front sind als Bestandteile verschiedener Blöcke zu verstehen, die als eigenständige Einheiten aneinander oder gegeneinander gesetzt sind. Statt in der zweidimensionalen Flächigkeit von Fassaden muß man in der dreidimensionalen Räumlichkeit kubischer oder zylindrischer Blöcke denken.

Wie sehr die Wiener Architektur in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß des französischen Pavillonbaus stand, zeigt die Hofbibliothek. Der Entwurf geht sehr wahrscheinlich auf Johann Bernhard Fischer von Erlach zurück, während die Ausführung dem Sohn Joseph Emanuel oblag.^[64] Mit den Arbeiten wurde 1723, also nur ein Jahr nach Vollendung des Oberen Belvedere, begonnen. Der ursprünglich Zustand ist auf einem Stich Salomon Kleiners von 1732 dokumentiert (Abb. 82b).^[65] Ein weit vorspringender, alles dominierender Mittelpavillon ist durch zweiachsige Zwischentrakte mit dreiachsigen Eckpavillons verbunden. An diese schließen sich im rechten Winkel niedrigere Seitenflügel an. Der Aufteilung in fünf unterschiedlich gewichtete Einheiten entspricht die Ikonologie der Innenräume. Der Hauptsaal in der Mitte ist als ein Ruhmestempel Kaiser Karl VI. in seiner Eigenschaft als ein zweiter Apollo und als ein Hercules Musarum geweiht. Die beiden Kopfräume sind analog zur Gartenfront in Versailles den Bereichen Krieg und dem Frieden gewidmet. Die beiden verbleibenden Achsen auf jeder Seite beherbergen Durchgangsräume.^[66]

Die außerordentlich interessante Konzeption dieses Ensembles soll an anderer Stelle gesondert untersucht werden. In diesem Zusammenhang sei nur auf die auffällige Übereinstimmungen mit Le Rancy hingewiesen. Wie in Le Rancy umschließt der hohe Mittelpavillon einen längsovalen Raum, setzen sich die Dächer der Zwischentrakte vom Mittelpavillon besonders deutlich ab, werden die Eckpavillons von niedrigen Seitenflügeln flankiert. Und wie im französischen Schloßbau bleibt die Gliederung der Fassaden ohne die tiefenräumlichen Bezüge unverständlich. Nichts verdeutlicht dies besser als der heutige Zustand, der auf einen Umbau unter Maria Theresia zurückgeht. In den Jahren 1767-1773 stockte Nicolò Pacassi die Seitenflügel auf, wobei er ihnen die Gliederung und die Dachform der Zwischentrakte verlieh. Zusammen mit den Eckpavillons und den Zwischentrakten bilden die Seitenflügel nun zwei rechtwinklige Trakte, die den Mittelpavillon regelrecht in die Zange nehmen. Noch verhängnisvoller als die gestörten Proportionen (die Attikazone lastet, von keinem Pilaster gestützt, viel zu wuchtig auf den kleinen Fenstern) wirkt sich der Verlust der Tiefenräumlichkeit aus: Die ehemaligen Eckpavillons sind zu seichten Risaliten verkommen, die in dem amorphen Fassadenkontinuum völlig deplaziert wirken.

Betrachtet man auch das Obere Belvedere als ein Pavillonensemble, so ergibt die Fassadengliederung auch dort einen ganz anderen Sinn. Hof- und Gartenfront gliedern sich nicht mehr in jeweils sieben Kompartimente, sondern in Pavillons, die durch ihre

unterschiedliche Höhe, Dachgestaltung, Gliederung und ihren Grundriß bewußt ihre Eigenständigkeit betonen (vgl. Fig. 1).

Der Pavilloncharakter des Oberen Belvedere wurde schon früh erkannt. Bereits Rose führte ihn auf Jean Marots Entwurf für das Mannheimer Schloß zurück^[67] (Abb. 67). Auch Grimschitz erkannte die Vorbildfunktion des Mannheimer Plans an und sprach von einer „Zerlegung des einheitlichen Baus in Pavillons und Türme“.^[68] Doch unterstellte er Hildebrandt, Marots System aneinandergesetzter eigenständiger Baukörper „zu einer einzigen, flächenhaften, in einer seichten Raumschicht hinlaufenden Gartenfront“ umgewandelt zu haben: „Alle Pavillons, untereinander jeder körperlichen Verklammerung im Aufriß und in der Dachzone entbehrend, reihen sich in einer Kette zur architektonischen Gesamtheit, gehalten nur durch die durchgehenden Bänder der Stockwerkgesimse und die horizontalen und schrägen Linien der Dächer.“^[69] Das Schloß wird so zu einem „wandhaft wirkenden Zusammenschluß aller Pavillons.“^[70] Gerade „die Unstimmigkeiten der Vertikalgliederung“ am Mittelpavillon beweisen für Grimschitz, „wie stark sich Hildebrandt nur auf die Vereinheitlichung der gesamten Fassadenerscheinung konzentriert.“^[71]

Zugegebenermaßen erschwert Hildebrandt die Deutung der Anlage als Pavillonensemble: Anders als in Vaux-le-Vicomte, wo die einzelnen Baukörper blockartig vor- und zurückspringen, läßt sein Grundriß (Abb. 34) einen langen, querrechteckigen Riegel vermuten, der nur in der Mitte risalitartig nach vorn fluchtet und lediglich an den Ecken in turmartigen Pavillons ausbuchtet. Andererseits fällt der Aufriß um so deutlicher aus (Abb. 53). Jedes Kompartiment unterscheidet sich von seinen Nachbarn durch die Breite sowie fakultativ durch die Geschoßhöhe oder ein Vorspringen aus der Fassadenflucht. Damit werden die Kompartimente aber durch eben jene Richtungen definiert, die Dreidimensionalität ausmachen. Gerade die Schrägansicht des Schlosses – die aufgrund der Wegführung des Gartens sogar zwingend vorgegeben ist! – läßt die Kompartimente in ihrer Körperlichkeit faßbar werden (Abb. 4, Abb. 5). Kleiner hat dies in seiner Vedute von 1737 deutlich herausgearbeitet (Abb. 104). Noch mehr kommt dieser Eindruck an den Seitenfronten zum Tragen, wo das weite Zurückspringen des Obergeschosses die oktogonalen Eckpavillons wie Ecktürme freiplastisch aus der Fassadenflucht heraustreten läßt. Grimschitz selbst hat diesen Effekt gesehen und von einer Paraphrase des deutschen Typs der vierflügeligen Schloßanlagen des 17. Jahrhunderts gesprochen.^[72]

Verunklarend wirkt der Laufgang, der nachträglich hinter dem Giebel der Einfahrt angefügt wurde (Abb. 3). Er füllt ausgerechnet den Zwischenraum aus, durch den einst der mittlere Gartenpavillon, die inneren Seitenpavillons und die Einfahrt als selbständige Baukörper geschieden waren (Abb. 52, Abb. 54), und schafft so eine Verbindung eben dort, wo eine Abgrenzung gewollt war.

Wirklich eindeutig manifestiert sich der Pavilloncharakter hingegen noch heute in den separaten Dachaufsätzen. Nicht nur ihr Kontur, auch ihre lambrequinartigen Überwürfe erinnern an Zelte. (Abb. 53d, Abb. 104) Ihre Knäufe wirken wie die Aufsätze von

Zeltstangen. Dieser Umstand braucht nicht zu verwundern. Wie kein anderes Zeitalter liebte es der Barock, provisorische oder ephemere Architekturen aus Holz und Stoff wie Festkulissen, Bühnenprospekte, Baldachine oder eben Zelte in Stein oder Stuck zu verewigen.^[73] Neben dem Oberen Belvedere legen so unterschiedliche Werke wie der Dresdner Zwinger (Abb. 86), Berninis Baldachin in Sankt Peter oder die Altäre der Gebrüder Asam ein beredtes Zeugnis von dieser Leidenschaft ab. Allerdings paraphrasiert das Obere Belvedere weniger eine Festarchitektur, es ist vielmehr ein in Stein verewigtes Heerlager. Während der Prinz Eugen den Winter im Stadtpalais in der Himmelfortgasse zubrachte, wählte er als Sommerresidenz gewissermaßen ein Zeltlager, in dem er wie sein historisches Vorbild Alexander der Große^[74] von einem Feldherrnhügel herab das gesamte Terrain übersehen konnte. Nicht von ungefähr hat Salomon Kleiner im Titel seines Stichwerks das Schloß als ein „Kriegs- und Siegs-Lager“ bezeichnet.^[75]

Der Zeltcharakter der Belvedere-Pavillons ist schon mehrfach gesehen worden.^[76] Aber auch hier bemühte die Hildebrandt-Forschung lediglich einen Begriff, ohne ihn für die Gesamtanalyse auszuwerten. Denn wie ein Pavillon ist das Zelt ein solitärer, dreidimensionaler Körper. Die Feldunterkünfte höherer Kommandeure bestanden aus mehreren Einzelzelten, die sich in verschiedener Größe, Gestalt und Ausrichtung über quadratischem oder längsrechteckigem Grundriss um das Hauptzelt gruppierten. Als Vergleichsbeispiel hat die Forschung immer wieder auf türkische Zelte hingewiesen.^[77] Es ist nicht ausgeschlossen, daß die osmanische Zeltbauweise bereits im 17. Jahrhundert die Herrschaftsarchitektur in den Habsburgerlanden beeinflusste.^[78] Schon das unter Kaiser Maximilian II. errichtete Neugebäude in Wien scheint europäische wie orientalische Besucher an osmanische Prunkzelte erinnern zu haben.^[79] Noch deutlicher sind die Gemeinsamkeiten zwischen dem Obere Belvedere und dem Prunkzelt, von dem aus Kara Mustafa 1693 die Belagerung Wiens geleitet hatte und das den Siegern als Beutegut in die Hände fiel (Abb. 100).

Dennoch wäre es logischer, wenn das „Kriegs- und Siegs-Lager“ des kaiserlichen Generalissimus nicht durch ein feindliches, sondern durch ein deutsches Feldlager inspiriert wäre.^[80] Einen ausführlichen Einblick in die mitteleuropäische Bauweise von Militärzelten der frühen Neuzeit, an der sich bis in das 18. Jahrhundert hinein nur sehr wenig änderte, gewährt uns Leonhart Fonspergers ‚Kriegßbuch‘ aus dem Jahre 1573. Betrachtet man etwa „des General Obersten Feldherrn Zelt / mitten im Läger“^[81] (Abb. 101), so wird deutlich, daß die formalen Übereinstimmungen mit dem Schloß des Prinzen Eugen (Abb. 10) noch größer sind, als dies beim Zelt des Großwesirs der Fall ist.^[82] Das dem mittleren Gartenpavillon vergleichbare Hauptzelt wird von zwei Langzelten flankiert, die den Seitenflügeln entsprechen (wenngleich sie aus funktionalen Gründen parallel und nicht orthogonal zum Hauptzelt stehen). Wie der Gartenpavillon vom Treppenhaus, so wird das Hauptzelt von einem zweiten Zelt hinterfangen, und den vier achteckigen Pavillons vergleichbar makierten vier Rundzelte die Ecken des Gevierts.

Wie die Luftaufnahme zeigt, bilden die Dachzelte des Oberen Belvedere ein von den

Feldlagern abgeleitetes Geviert, in dem die einzelnen Pavillons tiefenräumlich angeordnet sind. Genau diesen Aspekt versucht Kleiner in seinen perspektivischen Ansichten des Schlosses (Abb. 35, Abb. 36) deutlich herauszuarbeiten: An der Gartenfront hebt er die Eckpavillons und den Mittelteil plastisch hervor, ebenso die Eckpavillons und die Einfahrt an der Hoffront. Hinter den Dächern der Zwischentrakte werden die Kuppeln der rückseitigen Eckpavillons sichtbar. Hinter dem Giebel der Einfahrt ragt der mittlere Gartenpavillon empor.

Darüber hinaus schlägt sich die Aufteilung des Schlosses in eigenständige Pavillons in der Wandgliederung nieder. Die einzelnen Pavillons sind zueinander unterschiedlich gestaltet, besitzen in sich aber fast identische Vorder- und Rückseiten. (Abb. 51, Abb. 53) Auch sind die Fenster von Hof- und Gartenseite durch den ganzen Baukörper hinweg jeweils axial aufeinander bezogen. Die einzelnen Pavillonblöcke erstrecken sich also in die ganze Tiefe des Schlosses.

Eine weitere Möglichkeit, die Unterteilung des Schlosses in einzelne Pavillons zu verdeutlichen, sah Hildebrandt in der unterschiedlichen Gestaltung der Öffnungen. Wie schon gesagt, waren die Erdgeschoßarkaden des Mittelpavillons sowie der äußeren Seitenpavillons ursprünglich offen. 1828 wurden die Arkaden der äußeren Seitenflügel durch Einsetzung von Rundfenstern geschlossen. Siebzig Jahre später ließ Erzherzog Franz Ferdinand, der das Obere Belvedere als Residenz nutzte, die Bögen des Mittelpavillons verglasen und sämtliche Öffnungen im Erdgeschoß aus Sicherheitsgründen vergittern.^[83] Darüber hinaus wurden sämtliche Sprossenfenster durch einfache Kreuzstockfenster ersetzt. Der ursprüngliche Befund läßt sich anhand der Aufrisse Kleiners (Abb. 51, Abb. 53), wo alle Fensteröffnungen einheitlich schwarz schraffiert sind, nur unzureichend rekonstruieren. Ebenso ungenügend ist die Aufrißzeichnung Hildebrandts (Abb. 25), der zwar die Fensterrahmen, nicht aber die dunkleren Lichtverhältnisse der Arkaden berücksichtigt. Etwas mehr Authentizität kann in diesem Punkt Kleiners perspektivische Ansicht (Abb. 36) beanspruchen; jedoch sitzen die Fensterverglasungen hier zu tief im Rahmen, was zur Folge hat, daß die Wand dort, wo ihre Flächigkeit mit den Öffnungen kontrastieren soll, zu plastisch erscheint. Auch eine Vedute, die Kleiner 1737 gesondert anfertigte (Abb. 104), vermittelt den ursprünglichen Zustand aufgrund ihrer starken Schrägansichtigkeit nur bedingt.^[84] Am ehesten läßt sich der ursprüngliche Eindruck nachvollziehen, wenn man die Arkaden im Hildebrandtschen Riß nachträglich laviert (Abb. 26). Diese Rekonstruktion zeigt, daß das feine, zum Teil sehr dekorative Rahmenwerk der Fenster^[85] das Wandkontinuum zusätzlich betonte, während die verschatteten Arkaden es an anderer Stelle völlig negierten. Anschaulich wird dieser Effekt auch in dem Modell, das Prof. Franz Hnizdo 1994-95 für die Österreichische Galerie Belvedere anfertigte. Dieser das Verhältnis der Baukörper klärende Kontrast ist heute beseitigt. Insbesondere die einheitliche Vergitterung suggeriert ein Flächenkontinuum, das nie gewollt war. Das ist um so bedauerlicher, als die Forschung zwar vom ursprünglichen Zustand der Fassade Kenntnis genommen hat^[86], ihn bei der Interpretation der Architektur aber

unberücksichtigt ließ.

Der vormals gegebene Wechsel von offenen und geschlossenen Fenstern diene nicht nur der Verlebendigung der Fassade, er betonte auch die Eigenständigkeit ihrer Abschnitte. Zugleich brachte er die für das Pavillonsystem unverzichtbare Tiefenräumlichkeit ein. Indem der Mittelpavillon und die äußeren Seitenpavillons den Garten gewissermaßen bis ins Vestibül und in die offenen Galerien einließen, offenbarten sie auch ihr Raumvolumen. Zugleich gaben sie den Blick auf die Innenwände der angrenzenden Pavillons frei, die dadurch in ihrer Dreidimensionalität erfahrbarer wurden.

Am besten ist das Hildebrandtsche Pavillongefüge jedoch in der Aufsicht erkennbar (Abb. 10). Auf die durch eine Terrasse miteinander verbundenen Eckpavillons folgen je ein zweigeschossiger und ein dreigeschossiger Seitenpavillon. Der gewissermaßen in die Gartenfront ausweichende polygonale Mittelpavillon macht an der Hofseite der Einfahrt Platz. Das Obere Belvedere setzt sich mithin aus elf Baukörpern zusammen, von denen immerhin vier die gesamte Tiefe des Schlosses einnehmen.

5 Die Zusammenfassung der Pavillons zu einzelnen Gruppen im Rahmen der Fassadengestaltung

5.1 Die Gartenfront

5.1.1 Die Mittelgruppe

Hätte Hildebrandt seine elf Pavillons nur additiv aneinandergereiht, wäre der Bau in zahlreiche Einzelteile zerfallen. Eine solche Kleinteiligkeit hätte jedoch dem Wesen des Barocks widersprochen. Der Aufteilung des Schlosses in einzelne Baukörper mußte daher die Zusammenfassung einzelner Körper zu übergeordneten Einheiten folgen; die Differenzierung bedingte die Synthetisierung.

Im Sinne dieser Synthetisierung bilden an der Gartenseite der Mittelpavillon mit den angrenzenden Pavillons eine Trias. Dabei verhalten sich die angrenzenden Pavillons zum Mittelteil wie Seitenflügel oder gar Rücklagen. Um die bewußt gewählte Ambivalenz zwischen Dreiheit und Einheit sichtbar zu machen, bediente sich Hildebrandt eines Kunstgriffs: Während Fenster und Dachkontur die Verschiedenheit der drei Baukörper ausdrücken, unterstreichen Gliederung und untere Dachzone samt Balustrade ihre Zusammengehörigkeit. So ziehen sich die Gebälke kontinuierlich über alle drei Pavillons hinweg. Das Gebälk über der Attikazone läuft samt Balustrade und Zwerchfenstern sogar allseitig um alle drei Blöcke herum, die auf diese Weise wie durch eine Manschette verklammert werden. Besonders die Pilasterordnung klärt das Verhältnis der mittleren Pavillons zueinander.

Wie bereits angemerkt, wurde die Anordnung der Pilaster am Mittelpavillon von Eckert heftig kritisiert: Hildebrandt habe in der Mitte der Stirnseite doppelte, an der Ecke

aber nur einfache Pilaster angebracht und dadurch dem Bau die optische Stabilität dort vorenthalten, wo er sie am nötigsten gehabt hätte. Am Würzburger Kaiserpavillon habe Neumann dagegen das ‚normale‘ Verhältnis wiederhergestellt (Abb. 6, Abb. 98).^[87] Selbst Grimschitz vermochte diesen Vorwurf nicht zu entkräften und glaubte, beim Oberen Belvedere „Unstimmigkeiten in der Vertikalgliederung am Mittelpavillon“ einräumen zu müssen.^[88]

Sieht man einmal davon ab, daß als Autor des Kaiserpavillons Hildebrandt sehr viel eher in Frage kommt^[89], zeigen sowohl die Kritik an der Pilasteranordnung in Wien als auch der Vergleich mit Würzburg, daß Eckert Hildebrandts Intention einer Synthese der drei Baukörper nicht gesehen hat. Über den Würzburger Mittelpavillon wird in den Kapiteln 8.1-8.3 noch ausführlich zu sprechen sein. An dieser Stelle sei nur so viel gesagt: Ähnlich wie Le Vaus Mittelrotunde in Vaux-le-Vicomte (Abb. 75b) gibt sich der Kaiserpavillon als ein in die Gartenfront kunstvoll eingefügter Fremdkörper. Nicht nur das zusätzliche Attikageschoß, sondern auch die hohen Bogenfenster und die Dreiviertelsäulen heben ihn von der übrigen Fassade ab. Die geschweifte Form des Giebels (die übrigens sehr an den hofseitigen Giebel des Belvedere erinnert) ist ebenso singulär. Lediglich das *avant corps* und die angrenzenden Joche der Seitenflügel, die die Fenster der Eckrisalite zitieren, binden den Gartenpavillon in die Fassade ein, jedoch nur wie eine Fassung den Solitär an einem Ring. So wie ein Edelstein aber auch für sich bestehen kann, käme der Würzburger Pavillon letzten Endes ohne die ihn umgebende Fassade aus. Gewissermaßen als ein für sich stehendes Bauglied kann er sich auch eine wesentlich differenziertere Gestaltung seiner Seiten erlauben. So bildet er – wie Le Vaus Mittelrotunde – die Stirnseite als seine eigene Fassade aus, die sich durch einen leichten Vorsprung des Mauerspiegels von den Schrägseiten bewußt absetzt. Infolge der Behandlung von Stirn- und Schrägseiten als eigenständige Kompartimente erscheint es auch zwingend, daß die Stirnseite an den Ecken durch doppelte Stützen verstärkt wird und die Schrägseiten ihre eigenen Stützen ausbilden. Daher stört es auch nicht, wenn auf diese Weise an den Pavillonkanten drei Stützen zusammenstoßen. Ebensowenig muß es verwundern, daß der Belétage an der Stirnseite Dreiviertelsäulen, an den Schrägseiten aber nur Pilaster vorgeblendet sind. Auch die Nobilitierung der Stirnseite durch einen eigenständigen Giebel erscheint – wie in Vaux-le-Vicomte – gerechtfertigt.

Am Mittelteil des Oberen Belvedere ergibt sich die besondere Disposition der Pilaster an den Kanten jedoch dadurch, daß Hildebrandt die Kette der Pilasterpaare über die Schrägseiten herumführt (Abb. 5, Abb. 104), um sie an den zur Trias gehörenden Seitenpavillons fortzusetzen. Um diese kontinuierliche Reihung nicht zu unterbrechen, sind die Pilaster beider Geschosse in der Ecke zu den Seitenpavillons auch geknickt. Die Vorstellung, ein Pilasterpaar zu dehnen, um es um eine Kante herumzuziehen, oder einen Pilaster in eine Ecke zu zwängen, vermittelt Hildebrandt geradezu bildlich: Der Abstand zwischen den Pilastern ist an der Kante größer als sonst, während der Knickpilaster besonders zusammengedrückt, fast wie in die Ecke hineingestopft wirkt. Natürlich setzt

die Dehnung der Pilasterabstände an den Kanten einen Widerstand der Wand voraus, der nur dann plausibel erscheint, wenn man nicht von einer entmaterialisierten Fläche ausgeht!

Aufgrund seiner Einbindung in die Trias zerfällt der Mittelpavillon anders als in Vaux-le-Vicomte (Abb. 75b) und in Würzburg (Abb. 97a) auch nicht in eine fassadenartige Stirnseite und zwei abgesetzte Schrägseiten. Dies hat schon Grimschitz gesehen. Jedoch wertet er „die vollkommene Gleichartigkeit“ in der Gestaltung des Hauptpavillons „über alle seine fünf Achsen“ als Indiz dafür, daß „der ganze Pavillon als zentrale Einheit in der Schloßfront steht.“^[90] Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Reihe der Pilasterpaare setzt sich nämlich an den Seitenpavillons bis zu deren Außenkanten fort. Erst dort, wo die Trias endet, sind die Pilaster geschichtet – ganz so als hätten sie sich durch das Zusammenstoßen mit den angrenzenden Bauteilen übereinandergeschoben (Abb. 53b). Wie ein Saum an den Schnittstellen eines Stoffes doppelt genäht ist oder wie in einer Partitur der erste und der letzte Taktstrich gedoppelt sind, um Beginn und Schluß eines Satzes zu markieren, so bezeichnen die geschichteten Pilaster Anfang und Ende der Trias, die sich auf diese Weise von der Restfassade deutlich abgrenzt. Demselben Zweck dienen im Erdgeschoß die Ecklisenen. Zum einen ergeben sie sich natürlich aus der Schichtung der darüberliegenden Pilaster: der hintere Pilaster steht noch auf der rustizierten Erdgeschoßzone als einem Sockel, der vordere äußere Pilaster bedarf dagegen einer zusätzlichen Wandschicht, die ihn trägt. Zum anderen markiert dieser Vorsprung aber auch den Bruch zwischen der Mittelgruppe und den angrenzenden Pavillons. Während sich am Würzburger Gartenpavillon die Ketten gedoppelter Stützen auf die Stirnseite beschränken, erstrecken sie sich in Wien über die gesamte Trias. In Würzburg heben sie die Selbständigkeit eines einzelnen Gliedes an einem Baukörper hervor; in Wien fassen sie mehrere Baukörper zu einer Einheit zusammen.

Gegen die These, daß die drei mittleren Pavillons durch eine fortlaufende Gliederung zu einer Trias zusammengefaßt werden, ließe sich anführen, daß die Verkröpfung des Gebälks sich nicht über die Kanten des Mittelpavillons fortsetzt (Abb. 4, Abb. 5, Abb. 53a), die Kette von Pilasterpaaren also bereits an dieser Stelle unterbrochen ist. Jedoch soll das Zurückspringen des Gebälkes an den Kanten keine Zäsur ausdrücken, da es ausschließlich ästhetisch motiviert ist: Zum einen sind Verkröpfungen, die um Gebäudekanten herumgezogen sind, im Barock äußerst unüblich; und zum zweiten stehen die Pilaster an dieser Stelle nicht eng genug beisammen, um eine übergreifende Verkröpfung des Gebälks zu rechtfertigen.

Der Deutung der Mittelgruppe als Trias könnte man außerdem mit dem Hinweis begegnen, daß die Pilasterreihen in sich nicht einheitlich sind. Im Gegensatz zum Mittelpavillon besitzen die angrenzenden Seitenpavillons im Erdgeschoß überhaupt keine Säulen und Pilaster, während in den beiden anderen Geschossen reguläre Pilaster ohne Postamente an die Stelle von Hermenpilastern mit Postamenten treten. Auch dieser Einwand ist zu entkräften: Was die Säulen des *avant corps* betrifft, so sind sie weniger ein integrativer

Bestandteil der Fassade als vielmehr eine Applikation. Ihr Sinn erschließt sich in erster Linie aus ihrer Funktion: Sie tragen den Balkon und übernehmen zugleich eine wichtige Gelenkfunktion zwischen Schloß und Garten (über beide Aspekte wird später noch zu sprechen sein). Da es dem Barock grundsätzlich widerstrebt, Freisäulen vor eine nackte Wand zu stellen, werden die Säulen von Pilastern hinterfangen.^[91] Wohl um die Schrägseiten von der Stirnseite nicht allzusehr abzugrenzen, blendete Hildebrandt auch ihnen Pilaster vor. Da die angrenzenden Pavillons keine *avant corps* besitzen, waren Erdgeschoßpilaster entbehrlich. Was die Hermenpilaster der Belétage betrifft, so gibt es auch für sie eine plausible Erklärung. Letzten Endes ergeben sie sich geradezu zwingend aus der Notwendigkeit, die Instrumentierung der Belétage richtig zu proportionieren.

Um dieses zentrale Problem der Fassadengestaltung zu verdeutlichen, sei ein kurzer Exkurs erlaubt: In seinen *Quattro libri dell'Architettura* legt Palladio die Proportionen der Ordnungen exakt fest. Demnach ist die Säule der toskanische Ordnung siebenmal so hoch wie der untere Durchmesser ihres Säulenschafts. Bei der dorischen Ordnung beträgt der Faktor 7,5 bis 8, bei der jonischen Ordnung 9, bei der korinthischen 9,5 und bei der kompositen Ordnung 10.^[92] Wenn mehrere Ordnungen übereinander stehen, darf der Durchmesser der Säulen nach oben hin nicht zunehmen. In der Tat würde es der tektonischen Logik widersprechen, wenn eine schmalere eine breitere Säule zu tragen hätte. Da sich die klassische Säule aber an sich schon je nach Ordnung um 1/6 bis 1/7 verjüngt^[93], muß die obere Säule sogar schmaler sein als die untere. So sieht Palladio für den Palazzo Chiericati in Vicenza (Abb. 65) im Erdgeschoß dorische Säulen vor, deren Durchmesser 2,5 Fuß und deren Länge 20 Fuß beträgt. Die darüberliegende jonische Säule ist nur noch 2 Fuß dick. Folglich beträgt ihre Länge 18 Fuß. Obwohl der Längenfaktor der jonischen Ordnung größer ist als bei der Dorica, würde das Obergeschoß somit niedriger ausfallen als das Erdgeschoß. Um dies zu vermeiden, stellte Palladio die jonischen Säulen auf drei Fuß hohe Postamente. Da das auf den jonischen Säulen ruhende Gebälk mit 3, 3 Fuß schmaler ist als das über den dorischen Säulen (ca. 4, 8 Fuß), sind beide Geschosse nun exakt gleich hoch.^[94] Dagegen nimmt im Klosterhof von S. Maria della Carità zu Venedig, wo Palladio auf Postamente verzichtete, die Geschoßhöhe nach oben hin kontinuierlich ab. Auf 18 Fuß hohe dorische Halbsäulen folgen 16 Fuß hohe jonische Halbsäulen und 14 Fuß hohe korinthische Pilaster (Abb. 66).^[95]

Da nun die Ikonologie des barocken Schloßbaus dem Oberen Belvedere eine Belétage abverlangte, die mehr als ein Viertel höher ist als das Erdgeschoß, reichte auch der für die Composita verbindliche Faktor 10 für eine angemessene Proportionierung nicht mehr aus. Um die Höhe angemessen zu bewältigen, hätte Hildebrandt auf Postamente zurückgreifen müssen, deren Höhe mindestens 1/4 der Pilasterlänge betragen hätte. Dies hätte der Belétage aber eine wenig vorteilhafte Gestelztheit verliehen. Diesem Dilemma konnte sich Hildebrandt nur durch die Verwendung von Hermenpilastern entziehen. In der Kapitellzone besitzt der Pilaster im Verhältnis zu Schaftlänge exakt die Breite, die er in Anbetracht seiner Gesamtlänge haben muß (1:10). Sein Fuß ist jedoch so

schmal, daß der zu dem darunterliegenden dorischen Pilaster des Erdgeschosses in einem angemessenen Verhältnis steht. An den Seitenpavillons, wo eine Pilastergliederung der Erdgeschoßzone überflüssig war und die Pilaster (wie in Versailles) von einem Sockelgeschoß getragen werden, stand regulären Schäften indes nichts entgegen. Die Postamente unter den Hermenpilastern ergeben sich aus der Brüstung des Balkons. Ihre Form entspricht exakt den Zwischenstützen der Balustrade, in denen sich die Freisäulen des *avant corps* optisch fortsetzen. Und wie die Freisäulen von analog gebildeten Pilastern hinterfangen werden, so korrespondieren diese Zwischenstützen mit gleich gebildeten Postamenten. Darüber hinaus verhindern die Postamente, daß die Pilaster durch die Brüstung beschnitten werden. Wie der Aufriß bei Kleiner veranschaulicht (Abb. 53a), setzen die Basen der Pilaster exakt über der Brüstung an. An den Schrägseiten, wo die Balustrade gewissermaßen auf die Wandfläche projiziert wird, erfolgt die Synthese: Die Postamente der Hermenpilaster sind zugleich die Stützen der Blendbalustrade.

Man darf die Instrumentierung der Trias also nicht so lesen, als hätte Hildebrandt zwischen Mittelteil und Seitenteilen einen Pilasterwechsel als „Mittel der Fassadierung“ eingesetzt, wie Brucher meint.^[96] Vielmehr handelt es sich um dieselben Stützen, die lediglich dort, wo sie über kleineren Pilastern stehen, im unteren Bereich abgeschnürt und verkürzt werden. Diese Praxis, Architekturteile nicht statisch-starr, sondern organisch-flexibel zu handhaben, übernahm Hildebrandt vom italienischen Barock, vor allem von Borromini und Guarini. Auch das Umknicken und Dehnen von Pilastern, das Falten, Brechen oder Biegen von Giebeln zu konkav-konvexen Gebilden oder das Aufrollen von Balustradenbrüstungen zu Voluten sind Ausfluß einer derartigen Baugesinnung.^[97]

Was schließlich die Stützen der Attikazone betrifft, so war es in gewisser Hinsicht konsequent, am Mittelteil über die Hermenpilaster der Belétage gleichfalls Hermenpilaster zu stellen, diese aber keiner regulären Ordnung zuzuweisen. Damit umging Hildebrandt das Problem, eine diesmal zu niedriges Geschoß proportional angemessen zu gliedern. An den Seitenteilen löste Hildebrandt das Problem der Proportionierung indes anders. Hier besitzen die Attikapilaster analog zu den regulären Pilastern darunter lotrechte Schäfte. Ihre Kapitelle folgen einer freien Abwandlung der kompositen Ordnung (Abb. 15, Abb. 53b). In diesem Sinne wirken sie zu kurz, doch scheint mir, als habe Hildebrandt auch hier einen geistreichen Kniff angewandt. Bislang wurden die |X|-förmigen Verstrebungen über der Schaftmitte als Reflex auf altdeutsches Beschlagwerk gedeutet.^[98] Jedoch kann man in ihnen auch die kreuzweise übereinandergefalteten Randprofile eines zusammengeschobenen Schaftes sehen, was ein weiteres Beispiel für eine Flexibilisierung von Architekturteilen wäre. Jedenfalls sind die aufgelegten Verstrebungen so bemessen, daß der Pilaster, zöge man ihn um ihre Länge auseinander, das Verhältnis 1:10 besäße!

Daß die Pilasterreihe um alle drei Pavillons kontinuierlich hinwegläuft und die verschiedenen Ausformungen nur Spielarten derselben Ordnung sind, verdeutlicht Hildebrandt an den kritischen Übergangsstellen (Abb. 5, Abb. 53b). In der Dachzone läuft die Balustrade fließend fort; in der Attikazone gehört der Eckpilaster zur

Gliederung des Mittelpavillons, in der Belétage zur Gliederung der Seitenpavillons. Im Erdgeschoß schließlich verschwindet der Eckpilaster in der Wand. Erneut offenbart dieses scheinbar willkürliche System eine höhere Logik. In allen vier Zonen spielt Hildebrandt das ambivalente Verhältnis der drei Pavillons zueinander gemäß dem Prinzip von Differenzierung und Synthetisierung durch: In der Dachbalustrade geben sich die Pavillons wie aus einem Guß. In Attikazone und Belétage sind sie zwei Baukörper, die jedoch durch das wechselseitige Übergreifen der verschiedenen Pilasterformen fest miteinander verzahnt sind. Im Erdgeschoß vermitteln sie dagegen den Eindruck, als seien zwei Blöcke aneinandergeschoben worden, wobei der äußere Block die Gliederung des inneren teilweise verdeckt.

5.1.2 Die Eckpavillons

Der Mitteltrias stellen sich die Eckpavillons als gesonderte Einheiten entgegen. Wie kein anderes Kompartiment betonen sie durch das freiplastische Heraustreten aus dem Baukörper ihre Eigenständigkeit (Abb. 4). Jedoch stehen auch sie nicht völlig isoliert. Wie die Seitenansicht zeigt (Abb. 117), hat Hildebrandt den Eckpavillon der Hofseite mit seinem Pendant an der Gartenseite durch einen eingeschossigen Trakt verbunden. Darüber spannt sich eine Terrasse. An der dahinter aufragenden Wand setzt sich die Instrumentierung der Eckpavillons fort. Dies erscheint zunächst unlogisch, da es sich eigentlich schon um die Seitenwand des Nachbarpavillons handelt. Noch mehr irritiert, daß der Nachbarpavillon an dieser Stelle zwar Pilaster und Gebälk der Eckpavillons übernimmt, seine eigene Balustrade jedoch beibehält. Diese scheinbar willkürliche Kombination verschiedener Gliederungssysteme an einer Wand könnte als weiterer Einwand gegen den Pavillongedanken gelten. Voraussetzung für die Wahrnehmung der Kompartimente als tiefenräumliche Baukörper ist ja, daß sich ihre Gliederung auch an den Seiten fortsetzt.

Indes wirkt die Art, wie Hildebrandt sich die Zuordnung seiner Baukörper denkt, auch hier klärend. Damit die beiden Eckpavillons trotz den Terrassen auch in der Belétage als Einheit erfahrbar werden, schob der Meister die Wand, die sich zwischen ihnen hätte spannen sollen, gewissermaßen bis an den nächsten Pavillon zurück (was Hildebrandts Verständnis der Baumasse als organische Substanz erneut belegt). Da die Balustrade im Barock aber nicht mehr Teil der Wand ist, sondern schon zur Dachzone gehört, überragt der Nachbarpavillon die ihm vorgeschobene Wand nicht nur mit seinem Walmdach, sondern auch mit der ihm eigenen Balustrade.

5.1.3 Die Brückenfunktion der Zwischentrakte

Die zwischen den Eckpavillongruppen und der mittleren Pavillontrias verbleibenden äußeren Seitenpavillons sind nicht mehr als Verbindungsstücke (Abb. 36, Abb. 53c, Abb. 104). Es ist daher sinnvoller, nicht länger von Pavillons, sondern von Zwischentrakten

zu sprechen. Um die Funktion dieser ‚Zwischentrakte‘ anschaulich zu machen, greift Hildebrandt gleich mehrfach in die Gestalt der Bauteile ein.

1.) Der erste Eingriff besteht in einer umfassenden Reduktion, welche die *untergeordnete Bedeutung* dieser Baukörper betont: Diese Reduktion zeigt sich im Aufriß an der geringen Höhe und im Grundriß am leichten Zurückfluchten des Wandspiegels. Darüber hinaus hat Hildebrandt auch den Dekor reduziert: die Fenster sind betont einfach, an die Stelle von Pilastern treten Lisenen, der Fries unter dem Kranzgesims muß ohne Konsolen auskommen. Selbst das einfache, sehr niedrige Walmdach ist als Formel der Reduzierung gedacht. Auch entsprach dem Verzicht auf ein Geschoß im oberen Bereich vormals die Verringerung der Wandmasse im Erdgeschoß auf drei offene Arkaden.

2.) Außerdem wird die Horizontale als die Ebene hervorgehoben, in der die *Bindegliedfunktion* der Zwischentrakte optisch wie funktional zum Tragen kommt. Zur Betonung der Horizontalen gehört auch die Vermeidung oder zumindest das Überspielen vertikaler Elemente. Entsprechend ist das Gebälk nicht verkröpft und die Dachbalustrade ist nicht fragmentiert; beide Elemente laufen kontinuierlich durch. Die Lisenen des Erdgeschosses sind mit querrrechteckigen Quadern bestückt, während die Lisenen der Belétage am Gebälk in die Horizontale umknicken. Selbst der Verzicht auf einen Konsolenfries dient der Unterdrückung von Vertikalen. Darüber hinaus unterstrich vormals auch die Perforierung des Erdgeschosses die Funktion der Zwischentrakte als Bindeglieder. Die Belétage spannte sich gewissermaßen wie eine von drei Stützen getragene Brücke von Pavillon zu Pavillon. Damit blieb die Verbindung der Pavillons dort, wo sie unverzichtbar war, nämlich im Wohn- und Repräsentationsbereich, gewahrt, während sie im Erdgeschoß als entbehrlich fortgelassen wurde. Noch mehr als in Kleiners Stichen kommt der Charakter der Zwischentrakte als ‚Verbindungsbrücke‘ in Hildebrandts Entwurfszeichnung zur Geltung (Abb. 25). Diese Gestaltung der Zwischentrakte erinnert sehr an Schloß Nymphenburg. Auch dort sind die zweigeschossigen Verbindungstrakte zwischen Mittel- und Seitenpavillons (Bauzeit nach 1702) als Brücken gestaltet. (Abb. 79). Es ist nicht auszuschließen, daß sich Hildebrandt in diesem Punkt an München orientierte.

3.) Als weitere Maßnahme stufte Hildebrandt die Zwischentrakte zu *sekundären Elementen* herab. Im Gegensatz zu den anderen Pavillons weisen die Enden nur ein Gliederungselement auf, das dazu noch halbiert ist. Mit ihren beschnittenen Rändern erscheinen die Zwischentrakte wie nachträglich zwischen die anderen Pavillons hineingebaut. Auch in dem eben schon angeführten Aufriß (Abb. 25) wirkt der rechte Zwischentrakt durch die Papiernaht wie an die Trias angestückt. Natürlich besagt eine solche Naht nichts über das wirkliche Erscheinungsbild eines Gebäudes. Aber es ist wohl kein Zufall, daß sie genau dort verläuft, wo sie das konzeptionelle Gefüge am wenigsten stört.

4.) Schließlich bilden die Zwischentrakte innerhalb der Fassade eine *Zäsur*, die den Fassadenfluß unterbricht und so Trias und Eckpavillons als eigenständige Gruppen kennzeichnet. Da die Eckpavillons alle wesentlichen Gliederungselemente der Trias

enthalten, ergibt sich dieser Effekt allein schon aus der Reduzierung des Dekors. Vor allem im Bereich der Belétage macht sich das Fortfallen der Pilaster mit dem darüberliegenden Konsolenfries bemerkbar. Ebenso unterbrach einst die Reduzierung der Wandmasse das fassadenhafte Wandkontinuum an entscheidender Stelle.

5.2 Die Hoffront

Die an Garten- und Seitenfront erfolgte Zusammenfassung der Pavillons zu einzelnen Gruppen gilt auch für die Hoffront (Abb. 3, Abb. 35, Abb. 51). Da das Erdgeschoß infolge des Geländeanstiegs um 1/3 verkürzt ist, gestaltete Hildebrandt es als reinen Gebäudesockel, der in die differenzierte Behandlung der einzelnen Pavillons nicht mehr einbezogen wird. In den anderen Geschossen kommt die Anordnung der Baukörper jedoch ebenso zur Geltung wie an der Gartenfront. Allerdings entfaltet Hildebrandt für die Trias eine neue Art der Differenzierung. Gegenüber dem zum Garten vortretenden Mittelpavillon nehmen sich die Seitenpavillons, die jetzt über sehr viel mehr räumliche Tiefe verfügen, wie Seitenflügel aus. Wäre der dazwischen gelegenen Freiraum nicht mit der Einfahrt besetzt, könnte man fast von einer kleinen *cour d'honneur* sprechen. Doch sonst bildet diese Einfahrt noch weniger einen eigenständigen Baukörper als die Zwischentrakte. Denn auch ihre Arkaden waren ja ursprünglich samt den Ochsenaugen geöffnet (Abb. 35). Die fast vollständige Reduzierung der Wandmasse auf die Stützen und das Gebälk mit dem Schaugiebel erinnert an die Einfahrt am benachbarten Palais Schwarzenberg (Abb. 84). Beide Einfahrten treten aber als reine Vorbauten in Erscheinung, die dem ganzen Ensemble erst am Schluß hinzugefügt wurden.

Dennoch sind die Vorhallen beider Paläste höchst unterschiedlich gestaltet. Wie schon gesagt, erinnert das Obere Belvedere an ein Zeltlager. Das Zelt als architektonische Metapher klärt auch das Verhältnis der Einfahrt gegenüber der Trias. Während die Einfahrt am Schwarzenbergpalais wie eine klassische Loggia ausgebildet ist, hat Hildebrandt sie am Oberen Belvedere in ein luftiges Vorzelt umgewandelt (Abb. 21, Abb. 37). Als solches bot sie dem Ankommenden einen ersten Schutz vor der Witterung. Dem Wesen eines Vorzelts entspricht auch der flache Deckenspiegel, den schon Aurenhammer mit einem Prunkzelt verglich.^[99]

In diesem Zusammenhang verdient auch die Treppe Aufmerksamkeit. Dem Charakter des Bereichs der Einfahrt entsprechend hat Hildebrandt die Stiege darin wie eine Freitreppe gestaltet. Die Idee einer Freitreppe, die in eine Art Ehrenhof eingestellt ist und gewissermaßen nachträglich überdacht wurde, kommt in Kleiners Längsschnitt (Abb. 54) besonders gut zur Geltung. Die Assoziation einer Freitreppe unterstützt auch den Charakter der Einfahrt als Vorzelt. Die Treppe wird von einem Witterungsschutz überfangen, ohne dem Innenbereich des Schlosses anzugehören. Die diaphane Struktur der Einfahrt erlaubt es, daß die Treppe sich in den Rampen und den Stufen vor den Arkaden bis in den Vorhof hinein fortsetzt (Abb. 35).

Die einschneidenden Umbaumaßnahmen, die unter Franz Ferdinand erfolgten, insbesondere die Verlegung der Rampen, die Vergitterung der Torarkaden und der Bau einer eingeschossigen Vorhalle aus Stein, Eisen und Glas, haben nicht nur Einfahrt und Stiege von der Außenwelt vollständig abgeschnitten, sondern auch noch ihr Volumen vermehrt (Abb. 14). So entstand ein geschlossenes Treppenhaus, das sich als eigenständiger Baukörper aufdringlich zwischen die anderen Pavillons zwängte und sich in den Hof vorschob, anstatt diesen in sich einzulassen. Hildebrandts Idee war damit in jeder nur denkbaren Hinsicht ins Gegenteil verkehrt worden. Darüber hinaus erfuhr die Gedrängtheit der Erscheinung durch den Laufgang, den man der Rückwand des Marmorsaals vorsetzte, eine weitere Steigerung (Abb. 3).

Angesichts dieser nachträglichen Beeinträchtigungen ist Eckerts Eindruck von „barocker Gefropftheit“ durchaus verständlich. Von Hildebrandts Vordach, das die Treppe wie aus Stoff luftig und leicht übergang, war nichts mehr geblieben. Die Entfernung der Vorbauten und die Ersetzung der Gitterfüllungen durch eine transparentere Verglasung, die nach dem Ende der Monarchie erfolgten, konnten den verhängnisvollen Eindruck zwar mildern (Abb. 3), doch präsentiert die Einfahrt sich nach wie vor als ein nach außen geschlossener Baukörper, der eine Massigkeit beansprucht, die ihm nicht zukommt.

Blickt man auf die dargelegten Beobachtungen zurück, so läßt sich festhalten, daß Hildebrandt das langgestreckte Schloß in elf Baukörper aufgelöst hat, die er zu drei Gruppen zusammenfaßte: Den Kern bildet eine Trias, bestehend aus dem mittleren Gartenpavillon und den ihn flankierenden inneren Seitenpavillons. Theoretisch könnte diese Dreiergruppe, die eine Art *Corps de Logis* mit Ehrenhof bildet, ohne weiteres für sich allein stehen. Zu beiden Seiten sind ihr – in gewissem Abstand – zwei Eckpavillongruppen entgegengestellt.

Die übrigen drei Baukörper, nämlich die Trakte zwischen den Eckpavillons und der Trias sowie die in die Rückseite der Trias eingeschobene Einfahrt, sind reine Verbindungsglieder oder Vorbauten, die keine wirkliche Selbständigkeit beanspruchen können (Fig. 3). Diese Deutung unterscheidet sich allerdings von Kellers Ansatz, der von drei Pavillons ausgeht, die durch vier Flügel des *Corps de Logis* verbunden sind (Fig. 4).^[100] Sehr viel näher steht dem Oberen Belvedere das Gliederungssystem von Sankt Peter (Fig. 2), wo ein dreiteiliger Fassadenkern über sekundäre Zwischenglieder mit zwei eigenständigen Ecktürmen verbunden ist. Natürlich ist das proportionale Verhältnis der Einzelteile völlig anders, und auch sonst besteht kein konkreter Zusammenhang. Doch gerade weil die Unterschiede so groß sind, zeigt die Parallele, daß Hildebrandts Disposition der Baumassen gewissen Grundregeln folgt (Fig. 3).

Betrachtet man die Anlage als tiefenräumliches Pavillonensemble und nicht als Fassadenkontinuum, so werden auch Eckerts, Roses und Dehios Vorbehalte gegenstandslos. Es erscheint jetzt nicht mehr als Nachteil, daß die Komposition „stark in ihre Einzelteile“ zerfällt, daß die Dächer separat gebildet sind oder daß die „drei Mittelteile mit den zwei Seitenteilen“ besonders hart zusammenstoßen, da eben diese

Effekte die gewünschte Gesamtwirkung konstituieren. Und deutet man die Einfahrt in ihrem ursprünglichen Zustand als ein dem Mittelpavillon rückseitig angefügtes, diaphanes Vorzelt, so erscheint auch die Hoffront nicht mehr in „barocker Gefropftheit“. Vielmehr reagiert die Fassadengestaltung in ihrer Vielfalt auf die Differenzierung in verschiedene eigenständige Baukörper.

Diese Baukörper zu erkennen, ist die unabdingbare Voraussetzung, um Hildebrandts Architektur zu verstehen. Die Unterteilung eines Schlosses in unterschiedlich gegliederte Pavillons ist unproblematisch, wenn die einzelnen Baukörper wie bei Jean Marot, François Mansart oder Le Vau deutlich (Abb. 67, Abb. 75b) vor- und zurückfluchten. Nun hat Hildebrandt dieses französische System mit der italienischen Tradition einer durchgehenden Front verbunden. Die Gefahr, daß die daraus entstandene Fassade – insbesondere im Vergleich zu Neumann – inhomogen wirkt, ist groß. Übersieht man darüber hinaus den Pavilloncharakter des Oberen Belvedere und betrachtet man die Fassadenfront als kulissenhaftes Wandkontinuum, so erscheint die Gliederung zwangsläufig als „allem Rationalen abgekehrte, ...sybaritische, halbasiatische Pracht“, die von ihrer „eigenen Überflüssigkeit“ lebt.^[101] Begreift man den Bau jedoch als ein auf dem (Feldherrn-)Hügel vor der Stadt aufgeschlagenes steinernes Zeltlager, dessen breiten-, aber auch tiefenräumlich gestaffelte Baukörper durch die Fassadengliederung sowohl in ihrer Eigenständigkeit, als auch in ihrer Zugehörigkeit zu Gruppen erfaßt werden, so zeigt sich, daß es in der deutschen Barockarchitektur kaum eine schlüssigere Konzeption gibt.

6 Die tiefenräumliche Verschmelzung des Schlosses mit dem umgebenden Freiraum

Als noch schlüssiger erweist sich die Konzeption des Oberen Belvedere, wenn man sein ursprüngliches Verhältnis zur Umgebung rekonstruiert. Wie bereits dargelegt, sieht Grimschitz eine Synthese des Schlosses mit der Umgebung vor allem in der Auflösung der Wandmassen sowie in der Spiegelung der Fassade im Bassin des Vorhofes. Hinzuzufügen wären die Verzahnung der Silhouette mit dem Himmel und die Fortsetzung der ansteigenden Gartenarchitektur in der Horizontalen der Fassade. Abgesehen davon, daß die Wand nicht wirklich entmaterialisiert ist, bewirkt jedoch keines dieser Charakteristika eine wirkliche Verschmelzung von Schloß und Freiraum. Diese kann sich nämlich nur in der Dreidimensionalität vollziehen. Die eben genannten Effekte bleiben aber allesamt der Zweidimensionalität verhaftet. Selbst dort, wo Grimschitz das Schloß in Beziehung zur Tiefenräumlichkeit des Gartens setzt, sieht er den Bau selbst nur als Fläche: „In der Rauntiefe der Gärten und der Höfe liegen die Schlösser, horizontal entfaltet“. Auch an den Stellen, wo die Freiräume in den Baukörper eindringen, nämlich an der Einfahrt und im Vestibül (Abb. 35, Abb. 36), erkennt Grimschitz keinen Tiefenraum: „Die mittlere Bogenhalle über niedriger Rampe, Vestibül (bei Kleiner die Einfahrt; Anm. d. Verf.) und

Treppenhaus zugleich, und die Sala terrena (bei Kleiner das Vestibül; Anm. d. Verf.) auf der Gartenseite fangen, weit geöffnet, den Freiraum ein und leiten ihn in flüssigster Bewegung durch den schmalen Schloßkörper.“^[102]

Der Deutung des Schlosses als scheibenhafte Kulisse, als „durchlässige Folie“^[103], durch welche die Blickachsen ungehindert hindurchströmen, muß jedoch entschieden widersprochen werden. Zunächst einmal greift der Baukörper in allen räumlichen Koordinaten unterschiedlich weit in den ihn umgebenden Freiraum aus. In der Breite macht sich das Zurückfluchten der Längsseiten über den Terrassen, in der Höhe der Geländeabfall vom Hof zum Garten sowie die unterschiedliche Geschoßzahl (Abb. 54) bemerkbar. In die Tiefe entfalten die Vorsprünge an Mittelpavillon, Eckpavillons und Einfahrt (Abb. 4, Abb. 34, Abb. 35, Abb. 36, Abb. 104) ihre Wirkung.

Neben diese äußerliche Verschränkung des Bauvolumens tritt – oder besser gesagt trat – eine regelrechte Durchdringung von Schloß und Garten im Innern. Die den gesamten Garten durchziehenden und ihn seitlich begrenzenden Fahrwege verbanden nicht nur die Fassaden des Oberen und des Unteren Belvedere miteinander; dank der offenen Arkaden in den Eckpavillons setzten sie sich bis ins obere Schloß fort. In umgekehrter Richtung reicht der linke Fahrweg noch heute durch den Torbogen am östlichen Eckrisalit des Unteren Belvedere bis zum Rennweg. (Abb. 32). Wie sehr beide Schlösser durch ihre Eckteile aufeinander bezogen waren, manifestiert sich auch in der Fassadenbildung: an beiden Eckteilen flankieren jeweils zwei Travéen mit hochrechteckigen Fenstern eine Mitteltravée mit Bogenarkade. Außerdem zeichnen sich beide Eckteile durch das singuläre Motiv des Dreiecksgiebels aus (Abb. 53 d, Abb. 62a).

Als *points des vue* übernehmen die Eckpavillons die Funktion, die ansonsten Gartenpavillons vorbehalten ist. Das gilt nicht nur für den Belvederegarten selbst (Abb. 60), sondern auch für andere Parkanlagen, wie etwa Herrenhausen (Abb. 105). Die Paraphrasierung von Gartenpavillons schlägt sich auch in der Innenausstattung nieder. Als *Cabinets ouverts* waren die Erdgeschoßräume wie Grotten gestaltet (Abb. 47, Abb. 49). Die das Gewölbe tragenden Satyr- und Mänadenhermen griffen mit ihrer dionysische Konnotation nicht nur eine beliebte Thematik barocker Gärten auf^[104]; da auch die auf die Eckpavillons zuführenden Wege von Hermen gesäumt waren (Abb. 59)^[105], setzten sie auch das Figurenprogramm des Gartens unmittelbar fort. Selbst die Ziervase in der Nische konnte als Versatzstück von Gartenskulptur gedeutet werden. Ebenso evozierten die Wände und Gewölbe bedeckenden Grottesken das Thema Natur, da sie – wie ihr Name schon sagt – eigentlich ‚Grottenmalerei‘ darstellen.^[106] (Entsprechend schmückte diese Art von Deckenmalerei auch die Treillage-Pavillons des Belvederegartens (Abb. 62). Selbst die zeltartigen Dächer mit Lambrequins (Abb. 61) haben die Eckpavillons am Oberen Belvedere mit den ‚richtigen‘ Gartenpavillons gemeinsam. Die Zugehörigkeit dieser beiden Räume zum Umfeld des Gartens schien sich auch im Hofprotokoll niedergeschlagen zu haben. Glaubt man Kleiners Angaben, so durften die männlichen Besucher hier ihre Dreispitze auf dem Haupt behalten. Innerhalb geschlossener Räume hatten die Kavaliere

selbigen jedoch abzunehmen (Abb. 38, Abb. 41, Abb. 42, Abb. 43); wie Kleiner zeigt, war das bedeckte Haupt innerhalb des eigentlichen Schlosses ein signifikantes Privileg des Hausherrn (Abb. 40).

Die auf die Eckpavillons folgenden *Galleries ouvertes* der Zwischentrakte waren gleichfalls als Grottensäule gestaltet, zumal der Garten hier durch die vier Arkaden noch viel stärker in das Schloßinnere eingriff (Abb. 46c, Abb. 48c). Den Arkaden antworteten an der Wand Blendbögen, in die Nischen mit Ziervasen und Statuen eingelassen waren. Es scheint, als hätte sich der Garten bis in die Nischen hinein fortgesetzt. Oder anders ausgedrückt: An den Stellen, wo die Wand durch die Arkaden hindurch mit dem Freiraum kommunizierte, öffnete sie sich selbst in Form der Nischen räumlich, während sie im Schatten der Pfeiler ihre glatte Oberfläche beibehielt. An den Stellen, wo Hildebrandt die Wand also tatsächlich auflöste, geschah dies nicht um des zweidimensionalen optischen Effekts willen, wie Grimschitz behauptet, sondern als Ausdruck einer tiefenräumlichen Durchdringung von Baukörper und Freiraum.

Wie sehr die Ausstattung der Galerien dem Dekor von Grotten entsprach, zeigt übrigens ihre Übereinstimmung mit dem Grottensaal, der sich vormals unter dem Mathematisch-Physikalischen Salon des Dresdner Zwingers befand. Wie im Belvedere gliederte sich die Rückwand des 1715 vollendeten Raumes in Nischen, die zumindest teilweise mit Statuen besetzt waren. Der 1814 zerstörte, in einem Stichwerk seines Architekten Matthäus Daniel Pöppelmann aber gut dokumentierte Saal^[107] (Abb. 92) gab sich nicht als Innenraum, sondern als ein überbauter Bezirk. Indem Hildebrandt im Belvedere den oberen Teil der Zwischentrakte wie eine Brücke auf Stützen stellte, brachte er diese Auffassung von Grotten als überbauten Freiräumen gleichfalls zum Ausdruck. Dementsprechend durften die Kavaliere auch in diesem Bereich des Schlosses ihre Hüte tragen.

Die übernächsten Räume, die *Grands Chambres de Conversation* (Abb. 46a, Abb. 48a) lagen bereits in den inneren Seitenpavillons. Da sich diese Räume zum Garten verschlossen, schienen Trompe-l'œil-Malereien wie zum Ausgleich Durchblicke ins Innere des Schlosses zu gestatten. Das Prinzip der tiefenräumlichen Erweiterung wurde also selbst in geschlossenen Räumen beibehalten. Den *Grands Chambres de Conversation* schlossen sich Richtung Vestibül die *Petits Chambres de Conversation* an (Abb. 46b, Abb. 48b). In die Vertäfelungen der Wände waren Ruinenlandschaften eingelassen, die jedoch keine räumlichen Erweiterungen mehr suggerierten. Beide Zimmer vermittelten einen sehr geschlossenen Eindruck.

Umso deutlicher durchdrang der Garten das Schloß im Vestibül, das auf die *Petits Chambres de Conversation* unmittelbar folgte. Hier öffnete sich der Mittelpavillon nach außen nicht nur in fünf Bögen, sondern auch nach drei Richtungen (Abb. 34, Abb. 56). Die dreischiffige, von Atlanten getragene Halle (Abb. 44) erinnert nach Norberg-Schulz an eine *Sala terrena*, also einen Gartensaal.^[108] Ebenso ist an eine Grotte zu denken. Noch heute lassen der figürliche und der plastische Schmuck mit ihrer zerklüfteten Schroffheit

eher Felsen als gebaute Architektur assoziieren (Abb. 20). Daß Herren das Tragen von Hüten hier erlaubt war (Abb. 44), versteht sich von selbst. An der Rückwand führt ein Rundbogenportal zur Treppe, die Vestibül, Hofeinfahrt und Marmorsaal miteinander verbindet. Da die Vorhalle nur auf halber Höhe liegt, reicht der Blick über die Treppe hinweg bis in den Vorhof.

Noch stärker als von der Gartenfront drang der Freiraum von der Hofseite her ins Schloß ein (Abb. 35). Die fast vollständig in Bögen und Fenster aufgelöste, vorzeltartige Einfahrt grenzte die Treppe nur zum Himmel hin ab. Kleiners Ansicht mit der von links einfahrenden Kutsche (Abb. 37) macht deutlich, wie sehr dieser Bereich einst mit der Außenwelt kommunizierte. Der Raum war so transparent, daß selbst die Hermenpilaster der Fassade im Innern wiederkehren. Die der Einfahrt vorgelagerte Außentreppe führte unmittelbar zum Wendepodest der Treppe, von wo aus man sowohl nach oben zum Hauptsaal als auch nach unten in den Garten gelangte. Am Ende eines jeden Laufs befand sich entweder eine Türöffnung oder eine Figurennische. Auch hier durchstieß der Freiraum also entweder die Wand, auf die er traf, oder er ‚bohrte‘ sich zumindest in ihre Substanz. Durch das geschickte Gegeneinandersetzen der unterschiedlichen Niveaus (Abb. 54) erscheint die Treppe noch heute völlig verschieden, je nachdem, von welcher Seite man das Schloß betritt. Vom Garten aus präsentiert sie sich im Typ der ‚Kaisertreppe‘: ein mittlerer Arm teilt sich auf halber Höhe in zwei gegenläufige Seitenarme, die zum Hauptgeschoß führen. Von der Hofseite aus zerfällt sie in drei separate Läufe, von denen einer nach unten, zwei nach oben weisen (Abb. 21, Abb. 37). Die Zwischenfläche auf halber Höhe ist im einen Fall ein Wendepodest, im anderen Fall ein Ruhepodest zwischen Vor- und Innentreppe (Abb. 54). Darüber hinaus war die Zwischenfläche vormals auch Teil der Auffahrtsrampen. Mit der Treppe wurden Vorhof und Garten nicht nur bis ins Schloß hinein verlängert, beide durchdrangen sich in ihr sogar. Diese Durchdringung offenbarte sich in einer freien Blickachse durch den gesamten Baukörper (Abb. 35, Abb. 37), die bis zum Unteren Belvedere reichte.

Dem Eindringen von Hof und Garten in sein Inneres antwortete das Schloß seinerseits mit einem Ausgreifen in den Freiraum – bezeichnenderweise an denselben Stellen. So können die Rampen und die Vortreppe der Hofseite auch als Ausläufer der Innentreppe gesehen werden. Wie die Einfahrt dienen die *avant corps* als Verlängerung der Architektur nach außen. Während die Pilaster noch ganz der Schloßarchitektur angehören, setzen sich die ihnen vorgelagerten Freisäulen in ihrer Plastizität bereits mit dem sie umgebenden Freiraum auseinander. Die Säule bildet damit gewissermaßen das Gegenstück zur Wandnische: Während die Nische den letzten Ausläufer des Freiraums im Baukörper verkörpert, ist die Säule der Vorposten des Baukörpers im Freiraum; durch sie wird die Schloßarchitektur in die Freiheit des Umraumes entlassen.

Auch angesichts des Wechselverhältnisses von Freiraum und Schloßbau erweist sich Kleiner als vorzüglicher Interpret Hildebrandts. So ergänzt er Einblicke von außen in das Schloß (Abb. 35, Abb. 36, Abb. 104) um einen Ausblick vom Schloß in den Garten (Abb. 56).

Wie sehr das Eingreifen von Hof und Garten in das Schloß als wechselseitige Durchdringung plastischer Volumina aufzufassen ist, macht die Treppe besonders deutlich. Ihre optische Wirkung beruht ausschließlich auf der tiefenräumlichen Inszenierung. Aus der hellen Weiträumigkeit des Gartens tritt der Besucher in das grottenhafte Halbdunkel des Vestibüls (Abb. 20). Nach dieser Zäsur setzt sich sein Weg im unteren Treppenlauf fort. Dieser führt aus schachtartiger Enge zu neuer räumlicher Weite: Ohne Zwischenstützen spannt sich die Einfahrt, durchflutet vom Licht, das dem Besucher in reicher Fülle durch die fünf großen Arkaden entgegenströmt. Durch sie wird der Blick auch wieder ins Freie entlassen, wo er auf die glitzernde Oberfläche des Bassins fällt.

Dem vom Garten kommenden Besucher vermittelt die Treppe ein kinästhetisches Erlebnis: das durch Retardierung unterbrochene Motiv des Aufstiegs wird mit einer Abfolge verschieden großer und heller Räume verbunden. Dem Betrachter von der Hofseite offenbart sich dagegen eine Schautreppe, die mit der Architektur zu einer theatralischen Kulisse verschmilzt. Die Stufen verteilen sich auf mehrere Raumschichten: dem Bereich vor der Fassade, das Zwischenpodest und den Seitenarmen, die in einem Balkon vor dem Mamorsaal enden. Der erste Treppenabschnitt steht noch völlig im Freien, der zweite befindet sich bereits im Schloß, ist jedoch vom Vorhof noch nicht abgeschnitten. Erst der hintere Abschnitt ist gänzlich von Architektur umfassen.

Die tiefenräumliche Inszenierung der Treppe, die sich mit mehreren Raumschichten verschränkt, ist ein typisches Phänomen barocker Baukunst. Angesichts Hildebrandts Herkunft aus Genua könnte man an den 1564-66 von Rocco Lurago errichteten Hof des Palazzo Doria-Tursi (Abb. 71) und an den 1634-36 von Bartolomeo Bianco erbauten Hof des Palazzo dell'Università (Abb. 72, Abb. 73a, Abb. 73b) denken. Dessen Treppe führt von einem Vorhof in einen allseitig von doppelgeschossigen Galerien umschlossenen Binnenhof. Dahinter setzt sie sich fort, teilt sich im rechten Winkel in zwei Arme, die erneut um 90° umknicken, um das obere Geschoß der Galerie zu erreichen. Dort beginnt eine zweite Treppe, die mit der unteren kongruent ist; ihr mittlerer Arm führt zu einem Garten, die Seitenarme gehen weiter bis zur Dachterrasse. Auch wenn die bauliche Situation eine völlig andere ist, so bestehen zum Oberen Belvedere einige Gemeinsamkeiten: Die Treppe führt vom Freien wieder ins Freie und durchläuft dabei mehrere Architekturzonen von unterschiedlicher Größe und Helligkeit. Auch lassen Durchblicke das Fernziel schon von weitem erkennen. Daß sich Hildebrandt von der Architektur seiner Geburtsstadt inspirieren ließ, zeigt sein 1713-19 erbautes Treppenhaus in Pommersfelden (Abb. 93, Abb. 94). Der wie ein Innenhof gestaltete Raum paraphrasiert mit seinen umlaufenden, von doppelten Stützen getragenen Galerien ganz offensichtlich den Genueser Palastbau.^[109] Eine weitere Entsprechung bietet der Wallpavillon des Dresdner Zwingers dar, der 1715, also unmittelbar vor dem Wiener Belvedere, entstand (Abb. 86). Die Treppe setzt mit 2 x 3 Stufen bereits vor dem Baukörper an. Durch drei Arkaden und zwei Kolonnaden, die das Untergeschoß fast völlig perforieren, gelangt man ins verschattete Innere (Abb. 87). Dort führt ein mittlerer Treppenlauf bis auf etwa ein Drittel der Geschoßhöhe, um

sich dann symmetrisch zu gabeln (Abb. 88). Auf zwei Dritteln der Geschoßhöhe knicken die Arme um 180° um und vereinen sich in einer Brücke, die das Obergeschoß des Pavillons mit dem dahinter liegenden Wall verbindet (Abb. 89). Das Innere des Pavillons ist also in drei Schichten unterteilt. Jeder Schicht ist ein Treppenabschnitt zugeordnet, der wiederum je ein Drittel der Gesamthöhe beansprucht. In ihrer sehr rationalen Struktur behauptet die Treppe ein hohes Maß an Autonomie. Ja es scheint, als sei sie nicht Teil des Bauwerks, sondern als sei ihr der Pavillon nachträglich übergestülpt worden. Verstärkt wird dieser Eindruck zum einen durch die Perforierung des Erdgeschosses, auf dem das Hauptgeschoß wie auf Stelzen steht. Zum anderen suggeriert die Vortreppe, sie wäre dem Pavillon nicht vorgelagert, sondern würde ihn wie ein Podest tragen. Gestützt wird dieser Befund durch die Genese des Baus. Wie Michael Kirsten gezeigt hat, war die Treppe in Pöppelmanns Konzeption das Primäre. Erst spätere Planungen sahen vor, sie in flankierende Bogengalerien einzubetten und mit einem Pavillon zu überbauen (Abb. 90). Dabei veränderte sich ihre Struktur kaum; lediglich im unteren Drittel ersetzte der Mittelarm zwei Seitenarme.^[110] Die Vorstellung, daß die Architektur nur eine sekundäre Überbauung der Treppe ist, reflektiert auch eine zeitgenössische Quelle, die vom „Saal über der Treppe“ und nicht vom oberen Saal des Pavillons spricht.^[111]

Die Idee, den Pavillon nur als Überbauung der Treppe aufzufassen, macht das Eindringen des Freiraumes um so plausibler. Dieser hat sich wie beim Oberen Belvedere in die Wand, auf die er stieß, als Nische eingegraben. Als Verlängerung des Freiraums hat das Erdgeschoß des Wallpavillons ebenfalls die Gestalt einer Grotte angenommen. Diese Grottenhaftigkeit wird nicht nur in Pöppelmanns Stichwerk hervorgehoben (Abb. 91), sie drückt sich auch in dem Brunnen aus, der die Nische füllt.^[112]

Die Übereinstimmungen zwischen dem Wallpavillon und dem Belvedere sind unübersehbar. Wieder haben wir es mit einem Baukörper zu tun, der von einer Treppe durchdrungen wird. Wie an der Einfahrt des Belvedere beginnt die Treppe bereits im Freien, wirkt die Architektur nur wie eine Überdachung, nicht wie ein Innenraum (Abb. 37, Abb. 51a). Wie in den ehemaligen Grottensälen der Wiener Zwischentrakte, die ja gleichfalls Übereinstimmungen mit Dresden aufweisen, evozieren die von Balthasar Permoser geschaffenen Hermen ein dionysisches Ambiente. Und wie bei Hildebrandt durchläuft die Treppe mehrere Raumschichten von unterschiedlicher Helligkeit. Selbst das Motiv der Arkaden in Verbindung mit Hermenpilastern findet sich an beiden Bauten. Sicherlich kann der Dresdner Wallpavillon nicht als unmittelbares Vorbild für die Wiener Treppe gelten. Die Inszenierung der Treppe mit der Architektur als ‚Staffage‘ ist natürlich auch durch die Bühnenkunst selbst inspiriert. Zu nennen wären die Entwürfe in Andrea Pozzos ‚Trattato‘ (Abb. 102)^[113], Pläne der Gebrüder Antonio und Fernando Galli-Bibiena, die mit Hildebrandt zum Teil an denselben Projekten arbeiteten, oder Zeichnungen Filippo Juvaras.^[114] Dennoch hat sich Hildebrandt mit dem Zwinger sicherlich intensiv auseinandergesetzt. Der Wiener und der Dresdner Bau haben nicht nur denselben szenographischen Charakter; sie stehen sich auch in ihrem ephemeren Wesen, in

der Bildung des Dekors, in der Vorliebe für plastischen Bauschmuck, in der Behandlung des Baukörpers als flexiblen Organismus und in der zeltartigen Gestaltung der Dächer nahe. Eberhard Hempel hat darauf hingewiesen, daß Pöppelmann bei seinem Aufenthalt in Wien im Jahre 1710 Hildebrandt begegnete. Hempel nimmt sogar an, daß Schloß Göllersdorf durch die Zwingerentwürfe, die Pöppelmann bei sich hatte, beeinflusst wurde.^[115] Zwar war der Wallpavillon zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorgesehen, doch schließt dies nicht aus, daß Pöppelmann seinem Kollegen schon ähnliche Treppenkonzeptionen vorlegte.

Darüber hinaus könnte Hildebrandt mit dem Zwinger nach dessen Vollendung erneut in Berührung gekommen sein. 1719 besuchte er Pommersfelden, wo er für Lothar Franz von Schönborn das Treppenhaus baute. Der Kurfürst aber war vom Wiener Belvedere ebenso begeistert wie vom Dresdner Zwinger. In dem zu Anfang zitierten Brief an seinen Neffen Friedrich Carl gesteht Lothar Franz, wie sehr es ihn nach einer Besichtigung des Wiener Belvedere verlange; in demselben Atemzug verrät er auch sein Bedürfnis, den Dresdner Zwinger zu sehen: „Sollte mir Gott das leben fristen..., so hoffe ich dieses wunderschöne werk noch in augenschein zu nehmen undt nachdem auch dem vernehmen nach der könig Augustus ein wunderwerck von einer orangerie undt nebengebäuen in Dresden machen lasset, so sticht mich der kitzel mächtig, in dessen einstmahliger abwesenheit ein stutz von Bamberg aus gantz uhnvermuthet all'incognito dahin zu thuen, indem solches in 8 tagen gantz gemächlich vollbracht werden köndtete.“^[116] Angesichts der Wertschätzung, die Lothar Franz Hildebrandt und Pöppelmann gleichermaßen entgegenbrachte, liegt es nahe, daß er mit dem Wiener Architekten den Dresdner Bau diskutierte und ihm möglicherweise Kopien von Plänen vorlegte.^[117] Weitere Berührungspunkte mit dem Zwinger ergaben sich gewiß auch aus den Kontakten mit Balthasar Permoser, der in den Jahren 1718-1721 die ‚Apotheose des Prinzen Eugen‘ schuf (Abb. 31).^[118]

Durch seine kulissenhafte Fernwirkung erscheint das Obere Belvedere als großartige Folie der Gartenarchitektur, doch erst in der tiefenräumlichen Dimension wird es Teil derselben. Diese Synthese geht weit über die wechselseitige räumliche Durchdringung von Schloß und Freiraum hinaus. So greift die Architektur nicht nur in den Hof und den Garten aus, sie setzt sich vielmehr in ihnen fort. Im Hof wird das Schloß im Spiegelbild des Bassins reproduziert. Im Garten greifen Treppen, Terrassen, Rampen, Balustraden und Heckenwände (Abb. 57) die Schloßarchitektur auf, während sich die Stiege im Innern über die Stufen der oberen Gartenterrasse (Abb. 36) und die beiden Kaskaden bis ins untere Drittel des Parks fortsetzt (Abb. 7, Abb. 57, Abb. 58).^[119] (Dieser Eindruck war zu Zeiten von Rose und Grimschitz ebenfalls beeinträchtigt, da die Hecken an der oberen Gartenterrasse zu hoch standen; (Abb. 1, Abb. 4). Wie die Ansichten Kleiners im „Wunderwürdigen Kriegs- und Siegs-Lager“ (Abb. 36) sowie in „Das florierende Wien“ (Abb. 104) beweisen, reichten die Hecken ursprünglich nicht über die Figurensockel hinaus, so daß die Säulen und Pilaster der Schloßfront nicht verdeckt wurden. In den letzten Jahren wurde der ursprüngliche Zustand wenigstens in diesem Punkt wiederhergestellt.) Der Integration des Gartens in die Architektur diene auch die Verbindung , des Oberen und desUnteren

Belvedere durch hohe Begrenzungsmauern. Auf diese Weise wird der Park von allen Seiten durch die gebaute Architektur eingefasst, wirkt wie in sie eingebettet.

Umgekehrt dringt der Garten nicht nur in das Schloß ein, er erfaßt er auch die Fassade. Die *Galleries ouvertes* sind – wie oben dargelegt – als (überbaute) Grotten zu interpretieren. In diesem Sinne evozieren auch Rustizierung mit Diamantquadern und die groben Schlußsteine über den Bögen (Abb. 53c). Als Vorbild mag Le Nôtres Grotte im Park von Vaux-le-Vicomte gedient haben. Dort ist das rustizierte Mauerwerk eine Übergangsform zwischen gebauter Wand und behauenen Felsen (Abb. 74); entsprechend umschließen die von Hermen flankierten Nischen künstliche Felsen. Im Belvedere deutet Hildebrandt die Elemente von Le Nôtres Grotte tiefenräumlich (!) um: Die rustizierte Wand wird Teil der Fassade, Hermen und Nischen werden auf die Rückwand der Galerien projiziert. Interpretiert man das Erdgeschoß als Felssockel, so ist das Schloß nicht nur im Grundriß, sondern auch im Aufriß Teil des Gartens.

Die Ambivalenz des Erdgeschosses als gebaute Architektur einerseits und als Natursockel für einen Palast andererseits hat eine lange Tradition. Schon die Rustizierung des Palazzo Medici-Ricardi in Florenz, die von unten nach oben immer feiner wird, läßt sich als schrittweise Überwindung von naturhafter durch gebaute Architektur deuten. Auch die sehr groben und unregelmäßigen Quader am Florentiner Palazzo Pazzi-Quartesi oder am Palazzo Ducale und am Palazzo del Tè in Mantua evozieren Felsarchitektur. Besonders sinnfällig formulierte Bernini die Idee, daß das rustizierte Sockelgeschoß als natürlicher Gebäudesockel aufgefaßt werden kann. Seine zweiten Entwürfen für den Louvre (Abb. 77) stellen das französische Königsschloß auf einen künstlichen Felssockel, der an einigen Stellen bis in die Rustizierung des Erdgeschosses hineinragt. Am deutlichsten tritt die Vorstellung vom Gebäudesockel als ‚natürlichem Felssockel‘ dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Fontana di Trevi in Erscheinung (Abb. 95). Aber auch nördlich der Alpen findet sich die Idee, das Sockelgeschoß eines Schlosses als Grottenarchitektur zu gestalten. Am einprägsamsten wird sie vielleicht durch Paul Deckers ‚Fürstlichen Baumeister‘ aufgegriffen und verbreitet. Der *Prospekt des Fürstlichen Lust-oder Lust-Hauses*, könnte nach Deckers eigenen Angaben „auf einem Felsen zu end derselbigeen Allée ligend ... gebauet werden, das untere Stockwerck kann aus lauter Hölen und Grottenwerck und Kunst-wassern bestehen“ (Abb. 103). Wie im Oberen Belvedere setzt sich die Grotten- und Felsarchitektur des Sockelgeschosses über Treppen und Kaskaden in den Garten hinein fort.^[120] Es ist anzunehmen, dass Hildebrandt Deckers Werk nicht nur kannte, sondern es auch benutzte. Schließlich handelt es sich beim Belvedere, wie Kleiner im Titel des ersten Bandes feststellt, gleichfalls um ein ‚Lust-Gebäude‘.^[121] Wie Hainisch mit Nachdruck betont, haben Hildebrandt und der Prinz Eugen „eine dem neuesten Zeitgeschmacke gemäße Lösung angestrebt“.^[122] Nun war der ‚Fürstliche Baumeister‘ 1713, also gerade ein Jahr vor dem Baubeginn des Unteren Belvedere, erschienen. Was wäre fortschrittlicher gewesen, als sich an eben diesem Werk zu orientieren? Über die schon angeführten Beispiele hinaus würde für das Obere Belvedere

damit ein weiteres Vorbild faßbar.

Die Vorstellung vom Erdgeschoß als Bereich des Naturhaften begegnet uns auch in der Innenausstattung, und zwar schon in Versailles, wo eine Brunnenschale mit einer antiken Tritonengruppe am Fuße der Gesandtentreppe aufgestellt war. Eugen selbst griff diese Idee in seinem Stadtpalais auf, wo eine Tritonengruppe im Vestibül Aufstellung fand.^[123] Die Praxis, das Innere eines Schlosses als Grotte zu gestalten und diese sowohl mit einer Treppenarchitektur als auch mit einer Sala terrena zu verbinden, war derart selbstverständlich, daß sie noch Balthasar Neumann im Bruchsaler Schloß anwandte (Abb. 96).

In der zweidimensionalen Ebene des Aufrisses ist das gesamte Erdgeschoß des Oberen Belvedere halb Architektur, halb Garten. In dieser Funktion als ‚naturhafter‘ Gebäudesockel eignet sich das Erdgeschoß auch vorzüglich, den Geländeabfall auszugleichen. Doch setzt der Garten sich nicht nur an der Fassadenhaut fort, er durchdringt das Schloß auch tiefenräumlich. In Form der *Galleries ouvertes* ist er in den Palast regelrecht hineingebaut. Der Charakter der offenen Galerien als überbaute Gartenarchitektur unterstreicht nicht nur den sekundären Charakter der Zwischentrakte. Er reduziert das eigentliche Schloß auf die Trias, die sich nur noch an den Seitenpavillons als geschlossene Baumasse gibt. Schon der Mittelteil wird vom Garten ‚untertunnelt‘. Die Zwischentrakte sind im Erdgeschoß Bestandteile des Gartens; darüber schwingt sich die Belétage wie eine Brücke zu den Eckpavillons, die dem Schloß wie Gartenpavillons angefügt sind.

7 Das Obere Belvedere im Vergleich zur Würzburger Residenz

7.1 Hildebrandts und Neumanns Fassadenkunst an der Würzburger Residenz

7.1.1 Der ‚Kaiserpavillon‘ der Gartenfront

Nachdem wir das Aufrißsystem des Oberen Belvedere eingehend analysiert haben, sollten wir noch einmal auf den Vergleich mit dem Würzburger Kaiserpavillon zurückkommen. Wie in Kapitel 5.1.1 festgestellt wurde, ist dieser Vergleich nicht unproblematisch. Das Obere Belvedere ist ein Werk aus einem Guß, die alleinige Autorschaft Hildebrandts ist unbestritten. Bei der Würzburger Residenz ist hingegen ein durchgängiges Stilprinzip aufgrund der komplizierten und äußerst wechselvollen Planungsgeschichte sowie der Mitwirkung zahlreicher Architekten nicht faßbar. Nicht einmal die Frage der Zuschreibung einzelner Fassadenabschnitte ist definitiv beantwortet.^[124] Das gilt auch für den Kaiserpavillon. Im Gegensatz zu Eckert und Kerber spricht sich zumindest ein Teil der jüngeren Forschung mit guten Gründen dafür aus, Hildebrandt die endgültige Gestaltung

zuzugestehen.^[125] In jedem Fall ist es nicht möglich, den Gegensatz zwischen Neumann und Hildebrandt an der unterschiedlichen Gestaltung der mittleren Gartenpavillons nachzuvollziehen. Darüber hinaus wird der Kaiserpavillon nur im Kontext der übrigen Gartenfront verständlich.

Um die Verschiedenheit beider Baumeister herauszuarbeiten, ist es viel sinnvoller, zunächst den Kaiserpavillon in der Fassung zu betrachten, die Neumann ihm vor Hildebrandts Eingreifen geben wollte. Neumanns Absichten sind in zwei Planserien dokumentiert, von denen die erste 1733, die zweite wohl wenig später entstanden ist.^[126] Beide Serien umfassen jeweils einen Aufriß der westlichen Stadtseite (Hdz. 4691 und Hdz. 4693; Abb. 111 u. Abb. 113) und der östlichen Gartenfront (Hdz. 4692 und Hdz. 4694; Abb. 112 u. Abb. 114). Darüber hinaus enthält die zweite Serie einen Aufriß der Südseite (Hdz. 4695; Abb. 115).

Die beiden Aufrisse der Gartenfront präsentieren einen oktogonalen Kernbau, der die Rücklagen um ein Attikageschoß überragt und an der Stirnseite einen Risalit bildet.^[127] Die Wände, von Erdgeschoß und Belétage, die sich allseitig in großen Rundbogen öffnen, sind mit Pilastern instrumentiert, die an der Stirnseite gekuppelt sind. Die mit großen Oculi durchsetzte Attika ist mit Hermenpilastern belegt. Der Stirnseite, wo die Ordnungen gekuppelt sind, ist eine zweigeschossige Portikus mit Dreiecksgiebel vorgeblendet. Eine Besonderheit stellt die Pilasterbildung an der Schnittstelle der Pavillonschrägseiten mit den Rücklagen dar (Abb. 97c). Zunächst könnte man einen Knickpilaster vermuten, doch stehen die Schaftkanten zu weit auseinander. Es muß sich also um zwei verschiedene Pilaster handeln. Das Pilasterfragment an der Rücklage bildet ein Pendant zu dem halben Pilaster, der an der entgegengesetzten Seite den Eckpavillon tangiert. Beide zusammen fassen die elf Achsen der Rücklagen zu einer riesigen Travée zusammen.^[128] Der Pilaster an der Pavillonschrägseite dagegen verschwindet zur Hälfte in der Wand, wo er um die imaginäre Pavillonkante knickt.^[129] Die Zuordnung des Pilasterfragments und des imaginären Kantenpilasters zu zwei verschiedenen Fassadenabschnitten wird auch in der Art deutlich, mit der Neumann das Kranzgebälk behandelt hat. Über den beiden Halbpilastern der Riesentravée ist das Gebälk nicht verkröpft, wohl aber zwischen dem inneren Halbpilaster und dem imaginären Kantenpilaster. Zwischen den Schrägseiten und den Rücklagen zieht sich eine durchgehende Naht, die den Eindruck vermittelt, der Pavillon sei nachträglich in die Gartenfront eingesetzt worden.

Bezeichnender Weise beabsichtigte Neumann, die im Hauptsaal Fassadengliederung aufzugreifen. Der in SE 307+ dokumentierte Grundriß zu dieser Planserie (Abb. 123) sieht in der Belétage Pilaster vor, die an der Ostwand genau in der Achse der Fassadenpilaster^[130] lagen. In der mittleren Längsachse wird der Mauermantel sowohl an der Rückwand der Fassade als auch an der Trennwand zum Weißen Saal deutlich dünner. Die Gliederung geht hier in Freisäulen über, die den mittleren Fensterbogen bzw. den Haupteingang flankieren. Weitere Säulen sah Neumann an den Schrägseiten vor, allerdings nicht in, sondern vor der Wand.

Die Säulen entlang der mittleren Längsachse hatte Neumann schon drei Jahre zuvor in Erwägung gezogen. Dies zeigt der Belétage-Grundriß der in SE 297+, der sich von der späteren Fassung nur darin unterscheidet, daß die Säulen an den Schrägseiten fehlen. Wie man sich den Aufriß vorzustellen hat, zeigt der Längsschnitt in Hdz. 4690 (Abb. 110). Neumann hatte ihn am 25. September 1730 (wohl zusammen mit SE 297+) auf der Wiener Baukonferenz, an der auch Hildebrandt teilnahm, vorgelegt.^[131]

Die Gliederungssysteme von Fassade und Hauptsaal entsprechen sich nicht nur in den Proportionen, sondern auch in der Ordnung: die kompositen Kapitelle sind identisch gebildet. Das Gebälk ist beide Male unverkröpft und selbst die Kantenpilaster der Fassade (Abb. 112 u. Abb. 114) finden in den Knickpilastern des Inneren ihre Entsprechung. In den Säulen scheint die äußere Portikus sich punktuell sogar zu verdoppeln. In der Attikazone hat Neumann den Plafond so weit in den Dachstuhl geschoben, daß das innere Kranzgesims in derselben Höhe liegt wie das äußere. Zwar übernehmen die figürlichen Hermenpilaster die Fassadengliederung nicht wörtlich, doch ist der Bezug unverkennbar. Mit den Säulen erlangt die Gliederung eine tiefenräumliche Qualität. In SE 297+ (Abb. 120) treten die Säulen noch deutlich vor die Pilaster, doch schon in SE 307+ (Abb. 123) stehen sie fast in derselben Ebene wie diese. Zwar gibt es geringfügige Abweichungen, doch scheint es sich dabei eher um eine Ungenauigkeit als um Absicht zu handeln. In der Regel war Neumann bestrebt, alle Gliederungselemente in ein axiales System zu integrieren. So fluchten die besagten Säulen nicht nur mit den Portikussäulen des Gartenpavillons, sondern zumindest teilweise auch mit den Portikussäulen des Ehrenhofrisalits. Darüber hinaus hätten hervortretende Säulen eine Verkröpfung des Gebälks bedingt, was im Bereich der Belétage Neumanns Gestaltungsprinzipien eindeutig widersprochen hätte.

Stellt man die Säulen in eine Reihe mit den Pilastern, so kann man sich letztere als vermauerte Pfeiler vorstellen, die sich dort, wo die Wandmasse reduziert wird, zu runden Freisäulen emanzipieren. Die Vorstellung, daß der Pilaster eigentlich eine vermauerte quadratische Säule sei, geht auf Alberti zurück. Im sechsten Buch von ‚De re aedificatoria‘ heißt es: „An Zulagen gibt es zweierlei Arten: Die eine, bei welcher ein Teil in der Mauer verborgen ist, ein anderer aus der Mauer hervortritt; die andere, die mit ganzen von der Mauer losgelösten Säulen hervortritt und eine Portikus vortäuschen will. Jene wird daher die vorragende, diese die freie Art genannt. Bei der vorragenden Weise (Pilaster) werden die Säulen entweder rund oder viereckig sein. Die runden Säulen dürften nicht mehr und nicht weniger als einen Halbmesser hervorragen. Die viereckigen, nicht mehr als den vierten Teil und nicht weniger als den sechsten Teil ihrer Seite.“^[132] Daß Neumann mit Albertis Architekturtraktat vertraut war, darf angenommen werden. Schließlich findet die im unteren Halbgeschoß der Rücklagen zu beobachtende Praxis, Wandöffnungen mit den Faszien eines Architravs zu umrahmen, im siebten Buch der ‚Res Aedificatoria‘ ihre theoretische Rechtfertigung; im zwölften Kapitel berichtet Alberti, daß Dorer, Jonier und Korinther die Seiten ihrer Türen analog zum Architrav ihrer eigenen Ordnung gestaltet hätten.^[133]

Die Säulen entlang der Längsachse treten also, um Albertis Metapher zu gebrauchen, aus ihrem „Versteck“. Sie erfüllen somit eine doppelte Funktion: zum einen spiegeln sie die mittleren Säulen der Portikus nach Innen, zum anderen stehen im Verbund einer inneren Kolonnade.

Denkt man das Bild vermauerter Pfeilerkolonnaden konsequent zu Ende, so ergibt sich folgende Konzeption: Auf einen längs-oktogonalen Bandquadersockel, dem die Gliederung nur vorgeblendet ist,^[134] steht gewissermaßen ein zweireihiger Säulentempel oder Tholos. Um die lichten Weiten mit Fensterarkaden oder mit ganzen Wandkompartimenten schließen zu können, wählte Neumann die quadratische Form der Säule, den Pfeiler. Der äußeren Kolonnade blendete er an der Stirnseite Rundsäulen, der inneren Kolonnade (in der Planphase von 1733/34) an den Schrägseiten einzelne Freisäulen vor. Albertis These, die Freisäulenkolonnaden imitierten eine Portikus, wörtlich nehmend, bekrönte er die Vollsäulen der Fassaden mit Dreiecksgiebeln. Neumanns Portikus ist also nicht nur eine vorgeblendete Schauarchitektur, wie man zunächst meinen könnte. Vielmehr emanzipiert sich in ihr die Ordnung von der Wand ähnlich wie in den Fenster- und Portalsäulen des Hauptsaaes. Die Portikus ist sozusagen die freiplastische Emanation einer tektonischen Struktur, die in der Wand noch gefangen und zum Teil verborgen ist. Besonders deutlich wird dieses Prinzip an der Portikus des Ehrenhofrisalits.

Wie auf den zeitgleichen^[135] Grundrissen in Hdz. 4693 und Hdz. 4698 (Abb. 113, Abb. 116), wird die Portikus analog zum Gartenpavillon von Pilastern hinterfangen. Im Unterschied zur Gartenfront springt der Wandspiegel an den Risalitkanten jedoch zurück, so daß an die Stelle der Pilaster Dreiviertelsäulen treten. In Folge davon mutieren die angrenzenden Pilaster ihrerseits zu Dreiviertelpfeilern. Neumann vollzieht die Metamorphose vom Pilaster über den Pfeiler zu Säule also in allen drei Stadien. Die Ecksäulen setzen sich dann in den Dreiviertelsäulen der Rücklagen fort. Diese teilweise vermauerte Säulenkolonnade geht, sobald sie auf die Pavillonwände der Ehrenhoflängsseiten stößt, konsequenter Weise wieder in einen Pilaster über, oder knickt im Erdgeschoß bereits eine Achse früher im rechten Winkel um und bildet, wie in Hdz. 4693 zu sehen, ein *avant corps* (Abb. 113). Um die Pfeilerkolonnaden im Ehrenhof (Abb. 97e) rasterförmig ausrichten zu können, nahm Neumann sogar ästhetische Abstriche in Kauf. So verschwindet der Pilaster, der am Ende der Dreiviertelsäulenreihe steht, gleichfalls zu einem Viertel in der Wand^[136], was den Flankenpavillon, dem er primär angehört, asymmetrisch erscheinen läßt. Um die letzte Dreiviertelsäule der Rückfront in das *avant corps* einbeziehen zu können, mußte der Abschnitt darüber als blinde Resttravée gestaltet werden. Nicht weniger befremdlich wirken auf den ersten Blick die schmalen Pilasterstreifen an den Ecken, wo die Pavillons der Längsseiten gegen ihre Rücklagen stoßen.

Die Pilasterstreifen sind so unscheinbar, daß man später keine Bedenken trug, sie mit Falleitungen zu überdecken. In Wirklichkeit sind sie für die architektonische Konzeption jedoch ungemein aufschlußreich. Sie sind nämlich exakt so schmal wie die Teile, die von

einem verbauten Eckpilaster noch aus der Wand ragen würden. Ohne Zweifel hätten Knickpilaster optisch gefälliger gewirkt. Jedoch entsprachen schmale Pilasterkanten, wie wir sie auch aus der Architektur Brunelleschis kennen^[137], mehr der tektonischen Logik. Da sie schon in der zweiten Planungsphase auftauchen (vgl. Hdz. 4678; Abb. 108) und vermutlich durch Neumanns Parisreise inspiriert sind,^[138] können sie als ein genuines Motiv des Meisters gelten.

Ob der Versuch, Neumanns Gliederungsweise anhand eines tiefenräumlichen Systems ineinandergesetzter Tholoi zu strukturieren, wirklich Bestand hat, bleibe dahingestellt. Zumindest aber war solch ein Denken den Erbauern der Würzburger Residenz nicht grundsätzlich fremd. Wie Schütz nachweist, hat Neumann in der Propsteikirche von Holzkirchen (1728-30) einen Tholos als sog. „Ingebäu“ in einen oktogonalen Mauermantel gestellt und diese Idee in einem Entwurf für die Bamberger Hofkapelle weiterentwickelt.^[139] Die Koinzidenz von Holzkirchen und Hdz. 4690 (Abb. 110) ist sicherlich kein Zufall. Offensichtlich befaßte Neumann sich zu diesem Zeitpunkt mit der Verbindung von oktogonaler Wand und Monopteros in einer grundsätzlichen Weise. Allerdings steht die Kolonnade in Holzkirchen nicht wie in Hdz. 4690 in der Wand, sondern ist ihr vorgeblendet. Neben Neumann beschäftigte sich auch Hildebrandt mit der eingestellten Rotunde, wie sein Grundrißentwurf Hildebrandts von 1731 zeigt (SE 303; Abb.121). Im Unterschied zu Neumann sah Hildebrandt vor, die freistehenden Doppelsäulen der Fassade im Hauptsaal allseitig zu wiederholen, in einen oktogonalen Mauermantel also einen freistehenden Monopteros zu stellen. Doch abgesehen davon, ob man aus dem Gliederungssystem in Neumanns Entwürfen eine übergeordnete Struktur herauslesen mag, ob man die Pilaster und Säulen als Teile zweier ineinandergestellter Tholoi auffassen will oder nicht: Fraglos besaßen die Pilaster als vermauerte Pfeiler eine tiefenräumliche und damit auch eine tektonische Qualität.

In der Ausführung nach 1737 wurde die Idee einer vermauerten Pfeilerkolonnade jedenfalls zugunsten einer ornamentalen Säulenapplikation aufgegeben. Die Fassadenpilaster der Stirnseite wichen Dreiviertelsäulen, die vorgeblendete Portikus wurde in der Oberzone ganz aufgegeben, in der Unterzone auf ein *avant corps* reduziert. Das Kranzgebälk kröpft sich über den lichten Weiten um einige Zentimeter zurück. Zwar springt es an der Stirnseite nicht bis zum Wandspiegel zurück, doch ist die Assoziation eines Gebälks, das über einer Kolonnade frei durchläuft, aufgehoben. Die Instrumentierung ist jetzt auf die Wand bezogen. Des Weiteren erhielt der Giebel eine geschweifte Form und wurde auf die Attika gehoben. In dem Maße, in dem die Gliederung zum dekorativen Element herabsinkt, wird die Wand, die bislang nur Füllwerk war, zum eigentlich tragenden Element aufgewertet. Und indem sie an der Stirnseite risalitartig vorspringt und sich in der Attikazone über das Kranzgesims verschiebt, absorbiert sie die Gliederung weitgehend.

Obwohl der Kaiserpavillon sich im ornamentalen Habitus seiner Gliederung von der tektonisch strukturierten Restfassade deutlich abhebt, nimmt er sich nicht wie ein Fremdkörper aus. Eine wesentliche Bedeutung kommt dabei dem Pilasterbündel zu,

das die zehnte und die elfte Travée der Rücklagen trennt. Schon Hubala hat darauf hingewiesen, daß die elfte Travée „eine kompositionelle Ausklinkung des prachtvollen Mittelstücks aus der Gartenfront“ verhindert.^[140] In Neumanns Plänen von 1733 kommt das Pilasterbündel noch nicht vor. Seine Entstehung und seine Funktion hängen daher ganz mit dem heutigen Kaiserpavillon zusammen.

Fraglos soll die elften Travée eine Überleitung von der übrigen Rücklage zum Kaiserpavillon schaffen. Diese Überleitung kommt allein schon in dem Brüstungssegel zum Ausdruck, das sich von der Dachbalustrade der Rücklage zur Dachkante des Kaiserpavillons aufschwingt. Darüber hinaus sind die Fenster analog zu den Flankentravées der Eckrisalite gestaltet, die ja auch eine Mittelgruppe flankieren. Das Pilasterbündel soll den Beginn dieser Überleitung markieren. Zudem hätte sich ein einfacher Pilaster in unmittelbarer Nachbarschaft des Mittelpavillons und seines gewaltigen Bauvolumens zu schwächig ausgenommen.

Darüber hinaus fällt auf, daß die inneren Hinterlegungspilaster schmäler sind als die äußeren. Die unterschiedliche Breite der beiden Hinterlegungspilaster, die ich in einer ergänzenden Zeichnung als a und b bezeichne, wird plausibel, wenn man den äußeren (b) als Pendant zu dem Pilasterstreifen (a) liest, der am entgegengesetzten Ende der Rücklage gegen den Eckpavillon stößt. Beide Pilasterfragmente sind exakt gleich breit. Wie die beiden halben Randpilaster in Hdz. 4692 (Abb. 112) die elf Achsen der Rücklagen zu einer Riesentravée verklammerten, fassen sie die verbleibenden zehn äußeren Achsen zu einem eigenen Abschnitt zusammen (1). Diese Einfassung hat nicht nur eine strukturierende Funktion; in erster Linie dürfte es dem Architekten darum gegangen sein, daß das Gebälk nicht nur auf der Wand aufliegt; zumindest an den Außenseiten des Fassadenabschnittes – und hier offenbart sich erneut tektonisches Denken – sollte es von einer Ordnung getragen werden.^[141] In der Oberzone zeigt sich die Zugehörigkeit der Pilasterstreifen a und b zum Gebälk daran, daß dieses zwischen ihnen nicht zurückgekröpft ist.

Betrachtet man den äußeren Hinterlegungspilaster (b) als Teil dieser neuen Riesentravée 1, so bleibt für den Hauptpilaster (A) nur noch *ein* genuiner Hinterlegungspilaster übrig, nämlich der innere (c). Das Pilasterbündel A/c erweist sich damit als spiegelbildliche Entsprechung des Pilasterbündels am Übergang zum Kaiserpavillon (B/d). Im Unterschied zu den Plänen von 1733 handelt es sich bei B um einen wirklichen Knickpilaster. Dieser Knickpilaster hat mit d gleichfalls nur einen Hinterlegungspilaster. Dieser ist ebenso schmal wie c. Da Hauptpilaster B seinerseits mit dem inneren Pilaster C der Pavillonschrägseite 3 korrespondiert, ergibt sich eine Kette von drei Hauptpilastern (C-B-A). Die Schrägseite des Kaiserpavillons setzt sich folglich zumindest im Bereich der Instrumentierung bis in die Rücklagen fort. Die Bindegliedfunktion der elften Travée (2) wird damit noch mehr hervorgehoben.

An dieser Stelle wäre zu klären, wieso die beiden schmalen Hinterlegungspilaster b und c überhaupt eingesetzt wurden. Hierfür gibt es zwei Gründe: Zum einen kann man sie – im Unterschied zu den Hauptpilastern A und B – als genuine Bestandteile der elften Travée

deuten. Wenn es sich dieser Travée, wie schon vermutet, um eine Kopie der Flankentravées in den Eckpavillons handelt, so liegt es nahe, daß nicht nur die Fenster, sondern auch die sie rahmenden Pilaster von dort übernommen wurden. Während a und b also die zehn Achsen von 1 einrahmen, fassen c und d die eine Achse von 2 analog zu den Flankentravées der Eckpavillons ein. Über die Pilaster b, c und d haben sich nun die Pilaster A und B als eine zweite Schicht gelegt.

Der zweite Grund, weshalb A und B mit Hinterlegungspilastern versehen wurden, liegt darin, daß ein Vorspringen des Wandspiegels verhindert werden sollte. Nur so konnte die elfte Travée (2) in derselben Flucht wie die Riesentravée (1) liegen. Obwohl Abschnitt 2 aufwendiger gegliedert ist als Abschnitt 1, bildet er keinen Risalit. Diese Tatsache ist von elementarer Wichtigkeit, da dieser Abschnitt nur dann eine Bindegliedfunktion zwischen dem Mittelpavillon und den Rücklagen übernehmen kann, wenn es mit 1 wenigstens *eine* Gemeinsamkeit aufweist. Diese ist durch den gleichen Wandspiegel gegeben.

Insgesamt ist Abschnitt 2 das Resultat aus drei Schnittmengen. Auf der Wandebene bildet er zusammen mit Abschnitt 1 die Rücklage. Auf der Ebene der vorderen Pilastergliederung erweist sie sich als Fortsetzung oder Ausläufer der Pavillonschrägseite (3). Auf der Ebene der hinteren Pilastergliederung sowie der Fenstergestaltung ist es ein Pendant zu den Flankentravées der Eckpavillons. Erst die Vereinigung aller drei Eigenschaften macht ihn zu einem wirklichen Bindeglied zwischen Kaiserpavillon und Rücklagen.

Allerdings stärkt die Beibehaltung des Wandspiegels in 2 nicht nur die Bindegliedfunktion dieser Travée, sie ist auch Bestandteil einer plastischen Fassadengestaltung. Die Tatsache, daß der Pilaster B nur an der einen Seite von einem Pilaster (d) hinterfangen wird, hat zur Folge, daß der Wandspiegel des Abschnitts 3 gegenüber 2 nach vorne springt. Entsprechend wird das Pendant zu B, nämlich C, von gar keinem Pilaster mehr hinterfangen. Gegenüber 3 schiebt sich dann die Stirnseite des Pavillons (4) um ein weiteres Mal vor. Anders als am Oberen Belvedere entsteht der Mittelpavillon nicht einfach aus einer nach vorne gefalteten Wand; vielmehr werden zusätzliche Wandschichten aufgetragen. Die Abschnitte 1 und 2 bestehen nur aus einer Schicht (a). In 3 kommt eine zweite (b), in 4 eine dritte (g) hinzu. Je mehr die Wand sich nach vorne wölbt, desto mehr Substanz gewinnt sie.

Die schrittweise Zunahme an Substanz entspricht auch dem plastischen Wert der Gliederung (vgl. Graphik 1). An der Stelle, wo die Wand den höchsten plastischen Wert besitzt, nämlich an der Stirnseite (4), geht die Gliederung in der Belétage in Dreiviertelsäulen über. Der plastische Gehalt nimmt jedoch nicht nur von außen nach innen bzw. von hinten nach vorne zu; zumindest in 4 steigert er sich auch von oben nach unten. Auf die Hermenpilaster der Attikazone folgen die Dreiviertelsäulen der Oberzone und schließlich die Freisäulen, die in der Unterzone den Dreiviertelsäulen vorgeblendet sind. Die Verteilung der plastischen Werte folgt ausschließlich optischen Kriterien; unter tektonischen Gesichtspunkten ist sie belanglos.

Die Anbindung des Mittelpavillons an die Restfassade wird durch eine weitere Maßnahme

Abschnitt 4	3 Wandschichten	Dreiviertelsäulen
Abschnitt 3	2 Wandschichten	Pilaster
Abschnitt 2 und 1	1 Wandschicht	Pilaster

Graphik 1: Die Anzahl der Wandschichten im Verhältnis zur Plastizität der Gliederung

bekräftigt. Die Hermenpilaster der Attika laufen – im Unterschied zur Planung von 1733 – an den Schmalseiten des Pavillons *nicht* weiter. Statt dessen knickt der Hermenpilaster über 2 analog zu den unteren Pilastern um. Das bedeutet, daß er nicht mehr dem Verlauf des Pavillons folgt, sondern daß er sich den Rücklagen anpaßt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Brüstungssegl. Wie aus Hdz. 4710 (Abb. 119) hervorgeht, sollte es ursprünglich in einer Volute auslaufen. Dieses herkömmliche Motiv, das Giacomo della Porta schon an der Fassade von Il Gesù eingesetzt hatte, um zwischen zwei Geschossen zu vermitteln, wäre die optisch gefälligere Lösung gewesen. Jedoch hätte die Volute den Schwung der abwärtsgerichteten Kurve abgebremst und erstickt. Das Brüstungssegl hätte damit nicht mehr als Bindeglied zwischen Abschnitt 3 und 4 fungieren können. In der heutigen Fassung (Abb. 97a) wird die Kurve hingegen bis zur Balustradenbekrönung über dem Pilasterbündel A/b/c geführt. Dort spaltet sich der optische Schub. Ein Teil läuft in der Horizontalen die Balustrade entlang weiter. Der andere Teil wird um 90 Grad umgeleitet und führt über die Pilasterbündel bis zur Erde. Diese vertikale Lesart wird durch die Verkröpfung von Kranzgebälk und Gurtgesims erleichtert. Beide Lesarten verklammern den Mittelpavillon mit den Rücklagen. Die Horizontale bezieht die gesamte Restfassade ein, die Vertikale betont die Funktion von Abschnitt 2. als Flankentravée. Seine Funktion als ein Bindeglied erfüllt das Brüstungssegl auch noch auf eine andere Weise. Blickt man vom Garten aus nach oben, schiebt es sich vor die Schmalseite des Pavillons. Das hat zur Folge, daß man den Mittelpavillon noch weniger als einen eigenständigen Baukörper innerhalb der Fassade und noch mehr als eine Hervorwölbung aus der Fassade auffaßt.

Wie in der Planung von 1733 wirkt der Kaiserpavillon, als sei er von oben in die Gartenfront eingesetzt worden. Jedoch hat man auch den Eindruck, als könne er im Unterschied zu damals nicht mehr aus der Fassade hinweggenommen werden. In Kapitel 5.1.1 wurde Kaiserpavillon mit einem Solitär an einem Ring verglichen. Seine Größe, sein Grundriß und seine besondere Gliederung legen dies nahe. Auch ist er in die Fassade nicht als ein Fremdkörper eingelassen, sondern über die Abschnitte 2 mit der übrigen Fassade verbunden. Anders als bei einem gewöhnlichen Ring ist diese Fassung jedoch nicht aus der Substanz des Reifs, sondern aus der Substanz des Edelsteins gewonnen. Der Architekt fixierte den Pavillon an den Rücklagen, indem er die Gliederung der Schrägseiten bis nach 2 fortsetzte und sie dort über die bereits vorhandene Gliederung legte. An den Schmalseiten wurde die Gliederung, die vormals in der Wand vermauert war, zu einer Applikation, die sich jetzt von der Wand lösen und auf die Ordnungen der angrenzenden

Achsen der Rücklagen projizieren ließ. Nichts zeigt den Paradigmenwechsel von der Tektonik zum Ornament besser als dieses Detail. Darüber hinaus drückt dieses Detail einen zeitlichen Vorgang aus. Der Kaiserpavillon ist zwar dauerhaft an den Rücklagen fixiert, aber diese Fixierung erweist sich als ein nachträglicher Vorgang.

Auch die Innenausstattung hat sich gegenüber Hdz. 4690 (Abb. 110) grundlegend verändert. Den Gartensaal konnte Neumann noch ganz, das Vestibül zumindest im Rohbau vollenden. Allerdings ist die lineare Struktur der Profile auf die Portalgewände, Pilaster und Säulen beschränkt. Der tektonische Charakter der Ordnungen wurde dadurch sogar noch betont.

Im Kaisersaal, der sicherlich unter Mitwirkung Hildebrandts entstand und der im April 1742 im Rohbau vollendet und im Juni 1752 stuckiert und freskiert war^[142], läßt sich dieselbe Entwicklung beobachten wie an der Fassade. Auch hier haben Dreiviertelsäulen die Pilaster verdrängt, und dies sogar an allen Seiten. Die Säulen werden ohne Rücksicht auf die Außengliederung an den Innenwänden kontinuierlich herumgeführt. Da sich folglich die Stirnseite von den Schrägseiten nicht mehr absetzt und drei Säulen nebeneinander unschön gewirkt hätten, besitzt der vordere Pilaster (C) an den Schrägseiten der Fassade (3) im Innern kein Pendant (Fig. 5). Überdies sind die inneren Säulen von den Säulen und Pilastern der Fassade je nach Wandabschnitt durch unterschiedlich viele Schichten getrennt. In Hdz. 4690 (Abb. 110) steht zwischen den inneren und den äußeren Säulen der Stirnwand hingegen nur die vermauerte Kolonnade, die an den übrigen Seiten des Saals gleich breit ist. Der Kaisersaal hat sich im ausgeführten Zustand also zu einem autonomen Binnenraum gewandelt, der eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Zunächst scheint es, als werde wie in Holzkirchen ein Monopteros von einem oktogonalen Wandkontinuum ummantelt. Allerdings ist das Gebälk über den lichten Weiten bis an die Wand zurückgekröpft. Die Säulen sind also als Wandvorlagen, nicht als Teil einer Peristase aufzufassen – wie an der Fassade verschmelzen sie mit der Wand zu einer dekorativen Einheit. Mit der Außengliederung teilen sie nur noch die Proportionen, jedoch nicht mehr dieselbe Ordnung. Die Composita wurde von korinthisierenden Kapitellen mit reichem Rocailleornament verdrängt. Die Autonomie des Inneren von der Fassade äußert sich auch im Gewölbe. Die Attikazone tritt im Kaisersaal nicht mehr in Erscheinung. Lediglich die Oculi machen sich als Öffnungen der Stichkappen bemerkbar. Anders als in Hdz. 4690 (Abb. 110) werden sie nicht mehr als die Innenseite der Fassade aufgefaßt, sondern als Aussparungen im Gewölbe.

Die Umgestaltung des Kaisersaals von einer Kehrseite der Fassaden zu einem nach ausschließlich dekorativen Gesichtspunkten gestalteten autonomen Binnenraum fand in der Ausstattung ihren Abschluß. Durch die unterschiedliche Fassung löst sich die gesamte Ordnung auf und zerfällt in ihre Einzelteile. Der Betrachter orientiert sich nicht mehr an der tektonischen Struktur, sondern an den Farbwerten der Oberfläche. Die achatfarbene Marmorierung der Schäfte, deren „ineinanderfließende Äderungen ein dominantes Violettrosa, zartes Blaugrau und aufgehelltes Beige zu einer helldunkelpoligen

Farbbewegung zusammenfassen”^[143] ist so lebhaft und oszillierend, daß das Auge nicht nach oben zum Gebälk geführt wird, sondern hin und her wandert. Die schräge Maserung verführt sogar dazu, von Säule zu Säule zu springen. Auch die vergoldeten Kapitelle, Basen und Plinthen gerieren sich weniger als Bestandteile der Säulen; zusammen mit dem übrigen Goldornament sind sie glänzende Einsprengsel, die den ganzen Raum durchsetzen. Insbesondere die Kapitelle haben ihre tragende Funktion verloren. Ihr Blattwerk, das sehr an die Stukkaturen des Weißen Saals erinnert, wuchert über die Halsringe und Abaci hinweg bis an die Wandspiegel. Selbst das Gebälk hat seine tektonische Kohärenz verloren. Der Fries hat nicht nur dieselbe Farbe wie die Wand. Da er im Bereich der lichten Weiten auch in die Ebene der Wand zurückfällt, nimmt man ihn fast schon als einen Teil derselben wahr. Wie an der Fassade bemächtigt sich die Wand also der Gliederung, um sie zu durchdringen. Die goldenen Blattkonsolen des Kranzgesimses stellen ihren applikativen Charakter schließlich sogar bewußt zur Schau.

Die Verschmelzung aller Teile zu einem optischen Gesamtkunstwerk findet in den Fresken Giovanni Battista Tiepolos ihren Höhepunkt.^[144] Die Malerei greift nicht nur das Kolorit der Architektur und des plastischen Dekors auf, sie setzt sich umgekehrt in beiden auch räumlich fort. Die Architektur wird sogar in das ikonologische System der Malerei einbezogen. Nicht nur, daß ein Oculus im nördlichen Hochzeitsfresko auftaucht; wie ich in anderem Zusammenhang^[145] ausgeführt habe, veranschaulichen die Bahnen des Lichtes, das durch die Stichkappen einfällt, die Sonnenstrahlen, die vom Phoebus Apoll im Scheitelfresko ausgehen. Wie die durch Apoll verkörperte Tugend des römisch-deutschen Kaisertums sich inhaltlich in den Tugendpersonifikationen, die in den Stichkappen angebracht sind, konkretisiert, so materialisiert sich das Licht physikalisch im Goldgrund, das diese Tugendpersonifikationen hinterfängt. Hatte Neumann den großen Saal ursprünglich als das ‚Innenleben‘ seiner Fassadenarchitektur konzipiert, so war nun – wenngleich unter seiner Ägide^[146] – das Gegenteil eingetreten: Die Innenausstattung hatte sich nicht nur vollkommen von der Fassadengestaltung emanzipiert, sie hatte die Architektur auch als Teil ihres dekorativen und ikonologischen Systems absorbiert.

7.1.2 Die Eckpavillons der Stadtseite

Vergleicht man Entwurf und Ausführung des Kaiserpavillons unter dem Gesichtspunkt der Zuschreibungsfrage, so ist man geneigt, die tektonische Denkweise Neumann und das ornamentale Empfinden Hildebrandt zuzuweisen. Die Fassade des Kaiserpavillons und der Kaisersaal gehen in ihrer heutigen Gestalt demnach auf Hildebrandt zurück. Die Dichotomie zwischen tektonischer und dekorativer Formensprache an den beiden Baumeistern festzumachen, legt auch ein anderer Vergleich nahe. In der Neumannliteratur wird immer wieder auf einen Entwurf für den linken Eckpavillon der Stadtfront hingewiesen (Sammlung Eckert, SE 314) (Abb. 99), der sowohl Maximilian von Welsch als auch dem Hildebrandtkreis zugeschrieben wird.^[147] Letzteres halte ich für

wahrscheinlicher. Anders als beim Kaiserpavillon hatte Neumann in der Ausführung das letzte Wort. Er änderte den Wiener Plan in erster Linie dahingehend ab, daß er das Hauptgeschoß gegenüber dem Erdgeschoß verkleinerte.^[148] Diese Maßnahme wurde bislang ganz allgemein unter dem Gesichtspunkt einer optisch befriedigenderen Proportionierung, die den „Wesensunterschied zwischen Unten und Oben“^[149] besser verdeutliche und die zu einem „strafferen Gefüge“^[150] führe, gesehen. Ein weiterer, mindestens ebenso wichtiger Grund dürfte indes gewesen sein, daß der ursprüngliche Plan, wie er in SE 314+ festgehalten ist, der tektonischen Logik widersprach. Barockem Kanon entsprechend übertraf die Belétage das Erdgeschoß an Höhe. Da aber auch für das Erdgeschoß eine Pilastergliederung vorgesehen war, ergab sich dasselbe Problem, vor dem auch Hildebrandt am mittleren Gartenpavillon des Oberen Belvedere stand (vgl. Kap. 5.1.1). Der SE 314+ übergeht dieses Problem einfach: Die korinthischen Pilaster der Belétage sind ebenso breit wie die dorischen Pilaster im Erdgeschoß, obwohl sie unter tektonischen Gesichtspunkten schmaler ausfallen müßten. Neumann, der hierin Palladio folgte, trug diesem Aspekt Rechnung.^[151] Da für ihn Hermenpilaster nicht in Frage kamen, nahm er eine verringerte Höhe der Belétage in Kauf. Indem er die korinthische Ordnung (Verhältnis 1:9,5) durch die Composita (Verhältnis 1:10) ersetzte, konnte diese Verringerung zugleich etwas gemildert werden.

Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang auch einige andere Details: Anders als im Entwurf ist das Kranzgebälk in der Ausführung nicht mehr verkröpft. Das bedeutet nichts anderes, als daß es sich – im Unterschied zum Gurtgebälk der Unterzone – aus dem Verbund der Wand emanzipiert hat und ausschließlich auf den Pilastern ruht. Die Loslösung der Gliederung von der Wand erreichte Neumann auch durch eine zweite Maßnahme. In SE 314+ setzen sich die Zierleisten der Pilastersockel in den Sohlbänken der Fenster fort. Auf diese Weise entsteht ein Sockelband, das die Pilaster auf ähnliche Weise mit der Wand verklammert wie das verkröpfte Kranzgesims. Das ornamentale Geflecht von Linenbändern erinnert an die Gliederung des Gartensaals in Hdz. 4690 (Abb. 110). Neumann durchbrach dieses Liniengerüst, indem er die Fenstersockel abgesenkte. Die Pilaster stehen nun ‚auf eigenen Füßen‘. Im Gegenzug haben die Fenster an Eigenständigkeit eingebüßt. Die Fenster der Belétage ruhen mit ihren Sockeln nun unmittelbar auf dem Gurtgesims, während die Mezzaninfenster an die Unterseite des Architravs gehängt wurden. Indem Neumann die ‚Abhängigkeit‘ der Fenster von der Gliederung geradezu bildhaft umsetzte, wertete er deren tektonische Bedeutung weiter auf.

Bernhard Schütz deutet die Gliederung der stadtseitigen Eckpavillons so, daß der Belétage eine aus Pilasterordnung und Giebel bestehende „Tempelfront (...) mit einer eigenen Schicht dem Pavillonblock vorgelegt“ sei. Diese Tempelfront erst, so Schütz weiter, „ist der Risalit, der hier äußerst flach, dafür aber in schärfster Durchzeichnung erscheint. Die Risalitbildung liegt einzig in der Ordnung samt Giebel, nicht aber in der Wandfläche. Wichtig für den Risalitcharakter ist es, daß die Ordnung durch den Giebel zu einem

geschlossenen Großmotiv, zur Tempelfront, zusammengefaßt wird. Das Ganze ist eben mehr als nur eine vorgelegte Ordnung.“^[152] Als ein Würzburger „Markenzeichen“ kehre die Tempelfront auch an den Eckpavillons der Gartenseite wieder; allerdings sei sie dort in zwei Flügeltravéen eingebettet. Wie an der Stadtseite blieben vom Block des Pavillons die Mauerkanten sichtbar; davor lege sich die Ordnung als „flache Risalittafel“.^[153]

Die Gliederung der Pavillons als vorgeblendete Risalittafeln zu deuten, leuchtet zunächst ein. Dennoch ist diese Lesart nicht unproblematisch. Im Unterschied zu einem gewöhnlichen Risalit springen die Wandspiegel nicht vor. Lediglich das Kranzgebälk kröpft sich über den äußeren Pilastern vor, um dann in dieser Lage durchzulaufen. Plausibler ist es daher, analog zu Neumanns Entwürfen aus dem Jahr 1733 von einer vermauerten Portikus zu sprechen.

Gegen die Deutung der Gliederung als eine ‚vermauerte Portikus‘ mag zunächst die Tatsache sprechen, daß Neumann – anders als Michelangelo am Konservatorenpalast (Abb. 64) – auf Kantenpilaster verzichtete. Nichts hätte den Charakter einer vermauerten Pfeilerkolonnade besser verdeutlichen können als solch ein Kantenpilaster. Zum einen wäre die Dreidimensionalität durch die zweite Seite unmittelbar zum Vorschein gekommen. Zum anderen wäre die gesamte Pilastergliederung der Hofseite als tiefenräumliche Fortsetzung der ‚Tempelfront‘ erschienen. Indem Neumann die beiden Außenseiten des Kantenpilasters gewissermaßen auseinanderzog und die Gliederungen beider Seiten als getrennte Einheiten behandelte, verloren die Pilaster ihre Plastizität zumindest auf den ersten Blick. Die Wand, die nun an den Ecken deutlich hervorsteht, ist so scheinbar das primäre Element, dem die Gliederung nachträglich appliziert wurde.

Andererseits ist der Wandstreifen an den Pavillonecken auffällig breit, und zwar so breit, daß die Pfeiler sich an den Innenkanten zwar berühren, aber nicht überschneiden würden. Wohl aus ästhetischen Gründen hat Neumann die ‚Pfeilerkolonnade‘ um die Ecken nicht kontinuierlich weiterlaufen lassen, sondern zwei Kolonnadenfragmente aneinandergesetzt. Die Wandkanten der Eckpavillons sind also wie die Wände in den lichten Weiten bloßes Füllwerk.

Wie schon gesagt, hat Neumann die Gliederung der stadtseitigen Eckpavillons an den Eckpavillons der Gartenfront wiederholt. Diese Wiederholung war schon 1733 vorgesehen. Die dem mittleren Pavillon vorgeblendete Portikus hätte in den vermauerten Tempelfronten der Eckpavillons also eine Entsprechung gefunden. Zugleich wäre der Gegensatz von einer Säulenarchitektur, die in der Wand steckt und einer Säulenarchitektur, die sich aus dem Verbund der Wand befreit hat, ein weiteres Mal durchgespielt worden.

Neumanns Tektonik steht also sowohl in Widerspruch zum Gliederungssystem in SE 314+, dem Hubala zu Recht eine „ornamentale Fassung“ bescheinigt hat,^[154] als auch zur heutigen Gliederung des Kaiserpavillons und des Kaisersaals, die nicht minder dekorativ ist.

7.2 Hildebrandt und Neumanns Fassadenkunst im Vergleich

Wie die beiden vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, stehen Neumanns Entwürfe von 1730 und 1733 zur Architektur des Oberen Belvedere in größerem Widerspruch als der Kaiserpavillon in seiner heutigen Gestalt. Bei Neumann sind die Ordnungen das primäre Element. Sie tragen den Bau und sind ausschließlich nach den Gesetzmäßigkeiten der Tektonik proportioniert. In Wien hat man dagegen den Eindruck, die Pilaster seien der Wand aufgeklebt, ja aufgenagelt worden. Und wo es nicht ganz paßt, wird nachgeholfen, sei es durch Dehnen, Knicken, Abschnüren oder Stauchen der Pilaster. Da der Pilaster auch gedanklich keine wirklich tragende Funktion hat, kann das Gebälk über ihm auch verkröpft werden. Dies ist möglich, weil die Wand die Gliederung trägt und nicht umgekehrt.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Neumanns Pilaster vermauerte Pfeiler darstellen sollen. Diese Pfeiler haben eine räumliche Tiefe. Durch sie gewinnt auch die Wand, in der sie stehen, an Substanz; ihre Dicke wird durch die imaginäre Tiefe der Pilaster/Pfeiler bestimmt. Diese räumliche Tiefe wird dadurch erweitert, daß die Pilaster/Pfeiler Teil einer Säulenarchitektur sind, die sich nach außen wie nach innen fortsetzt. In Wien ergibt sich die Tiefenräumlichkeit dagegen nur aus dem von Wandflächen umschlossenen Volumen. Diese Wandflächen sind aber reine Hüllen, ohne jede eigene Substanz. Der Fassadendekor gibt über die Beschaffenheit der Wand keinerlei Aufschluß. Zwar setzte Hildebrandt auch im Großen Saal Doppelpilaster ein, doch sind diese anders proportioniert als die Hermenpilaster der Fassade. Wie der Längsschnitt bei Kleiner (Abb. 54) zeigt, sind die inneren Pilaster nicht nur größer, sie haben auch gerade Schäfte. Wie in der Einfahrt (vgl. Kapitel 7) ‚zitiert‘ Hildebrandt die Außengliederung, aber er setzt sie nicht unmittelbar fort.^[155]

Aufgrund des Vergleichs mit Neumann wird der schon in Kapitel 2 unter Punkt 5 gezogene Vergleich des Fassadenschmucks am Belvedere mit dem Kistlerhandwerk noch anschaulicher.^[156] Auch eine Kiste besteht nur aus dünnen Wänden. Aber dennoch hat sie – anders als Grimschitz und Brucher meinten^[157] – ein Volumen.

Im Unterschied zur Planung von 1730 bis 1733 und den noch älteren Eckpavillons weist der Kaiserpavillon mit dem Oberen Belvedere eine deutliche Gemeinsamkeit auf. Dabei läßt sich kaum entscheiden, ob Neumann letztlich einen Plan Hildebrandts redigierte oder umgekehrt.^[158]

Die Art, wie die Gliederung von den Längsseiten gelöst, um 90 Grad nach vorne geklappt und über die Gliederung der Rücklagen gelegt wurde, zeigt, daß die Instrumentierung ihren flexiblen Charakter keinesfalls verloren hat. Allerdings besitzt auch die Wand des Kaiserpavillons Substanz. Diese resultiert zwar nicht aus der räumlichen Qualität der Instrumentierung, wohl aber aus den verschiedenen Schichten, die schrittweise aufgetragen werden. Auch hat die Gliederung selbst mehr Plastizität. Man glaubt, sie sei aus dem Stein herausgemeißelt oder herausmodelliert worden. In Wien ist von dieser Plastizität noch nichts zu spüren. Wie schon gesagt, folgte die Verteilung der plastischen

Werte am Kaiserpavillon ausschließlich dekorativen Gesichtspunkten, was wiederum mehr dem Stil Hildebrandts entspricht. Dies gilt auch für die Verwendung der gekuppelten Dreiviertelsäulen an den Rändern der Stirnseite. Mit Sicherheit spiegelt die Anordnung der Säulen nicht Neumanns tektonisches Empfinden wider, und schon gar nicht eignet es sich als ein Gegenbeispiel zu Hildebrandts Dekorationskunst, wie Eckert geglaubt hat.^[159] Sehr viel schlüssiger ist Kerbers Ansatz, die Gliederung des Kaiserpavillons nicht unter tektonischen, sondern plastischen Gesichtspunkt mit dem Oberen Belvedere zu vergleichen.^[160] Allerdings ist auch hier der Vergleich zwischen Neumann und Hildebrandt nicht angebracht. Vielmehr haben wir es mit zwei verschiedenen Dekorationsweisen Hildebrandts zu tun.

Es scheint also, als habe in Würzburg nicht nur Neumann von den anderen Architekten gelernt, sondern als habe auch Hildebrandt Stilelemente seiner Kollegen übernommen. Zwar blieb Hildebrandt Neumanns tektonisches Denken zeitlebens fremd, doch entwickelte er allmählich ein Gefühl für die Plastizität der Wand.

Der Unterschied zwischen dem Oberen Belvedere und dem Würzburger Kaiserpavillon offenbart eine große stilistische Entwicklung, die in der Hildebrandtforschung m. E. viel zu wenig gewürdigt wurde. Am Anfang dieser Entwicklung steht auch SE 314+. Die Art, in der die Fassaden der stadtseitigen Eckpavillons als ein lineares Liniengerüst gegliedert werden sollten, erinnert sehr an das Obere Belvedere. Ein Gespür für die Körperhaftigkeit der Wand ist in SE 314+ jedenfalls noch nicht entwickelt. Erst Neumann hat den Eckpavillons Substanz verliehen. Und da die Eckpavillons Dreh- und Angelpunkte aller weiteren Planungen wurden, übertrug sich diese Substanzhaltigkeit auch auf die übrigen Fassaden der Residenz. Auch Hildebrandt konnte sie nicht wieder aufgeben, weder am Kaiserpavillon, noch an der gleichfalls von ihm erbauten Ehrenhofrückwand.^[161] Vielmehr scheint er die Möglichkeit erkannt zu haben, die plastischen Durchbildung der Wand in seinem Sinne als ein dekoratives Gestaltungselement fruchtbar zu machen.

Dieser Schritt mag Hildebrandt durch die ikonologische Bedeutung einzelner Architektur motive erleichtert worden sein. Schütz sieht in den Säulen Elemente des „Wiener Reichsstils“. Diese Deutung ist nicht unproblematisch. Zunächst handelt es sich beim Reichsstil der Schönborn und dem Wiener Kaiserstil um zwei verschiedene Kategorien. Außerdem ist zweifelhaft, ob die Säulen ein ähnlich eindeutiges imperiales Hoheitsmotiv darstellen wie die vier Riesensäulen an den Portalrisaliten I und II des Berliner Stadtschlusses oder am Treppenhauspavillon in Pommersfelden. Jedoch ist es unübersehbar, daß die Würzburger Residenz als ein Monument der Schönbornschen Reichsidee auf Säulen als Nobilitierungselemente der Fassade nicht verzichten konnte.^[162] Wie im Kaisersaal so bestimmte auch an den Fassaden der Ehrenhofrückwand und des Kaiserpavillons der gedankliche Gehalt die Formgebung.

Im Unterschied zu Würzburg als einer Stadtresidenz repräsentiert das Obere Belvedere als Lustschloß und Sommerpalast einen ganz anderen Gebäudetyp. Auch übte der Bauherr eine andere Funktion aus als die Schönbornbischöfe. Prinz Eugen führte zwar zusammen

mit Lothar Franz von Schönborn die ‚Reichspartei‘ an (der eine am Wiener Hof, der andere im Fürstenkolleg), doch bekleidete er kein politisches Amt und gehörte auch nicht dem Reichsfürstenstand an. Am Oberen Belvedere hätte eine Säulenarchitektur daher gegen das Decorum verstoßen. Darüber hinaus hätten Säulen sich mit dem Zeltcharakter des Oberen Belvedere nur schlecht vertragen. Die Säule evoziert Dauerhaftigkeit und Stärke, nicht zuletzt in der Habsburgerikonologie. Das Zelt gehört dagegen eher der ephemeren Architektur an. Eine Instrumentierung, die wie im Oberen Belvedere an aufgenagelte Bretter und Latten erinnert, wird diesem Charakter sehr viel gerechter.^[163]

8 Auswertung

Trotz der Kulissenhaftigkeit seiner Fassade und seinem applizierten Dekor ist das Obere Belvedere als Ensemble vollplastischer Baukörper konzipiert. Ein von zwei Flügeln flankierter Mittelpavillon bildet eine Art Corps de Logis, das anstelle eines Ehrenhofs eine überdachte Freitreppe umschließt. Mit diesem Kernbau sind Eckpavillons durch Zwischentrakte verbunden. Das Verhältnis der Pavillons zueinander wird durch die Fassadengliederung geklärt. Ihr geringer plastischer Wert ist nicht nur optischer Dekor, der die Wand entmaterialisiert. Im Gegenteil: die Applizierung setzt eine stabile Wand als Trägermasse voraus. Auch vermittelt die seichte Gliederung das kubische Volumen der einzelnen Baukörper sehr viel besser als eine plastisch durchgestaltete, in Hell-Dunkel-Kontraste aufgelöste Wand.

Nur in seiner Dreidimensionalität kann das Schloß auch mit seiner Umgebung zu einer Einheit verschmelzen. Garten, Hof und Architektur durchdringen sich nicht nur tiefenräumlich, sie gehen eine Synthese ein. Brennpunkt dieser Verschmelzung ist die Treppe. Gerade der Vergleich mit dem Genueser Palastbau, Pöppelmanns Treppenarchitektur oder barocken Bühnenbauten zeigt, wie sehr die theatralische Inszenierung der Treppe von der Tiefenräumlichkeit der Architektur, in die sie eingebettet ist, abhängt.

Dennoch schließt die Tiefenräumlichkeit des Belvedere die von Grimschitz und anderen konstatierte Fassadenhaftigkeit nicht aus. Vielmehr vereinigt Hildebrandts Architektur bewußt zwei gegensätzlich Aspekte in sich – nicht als Ausdruck von Zwitterhaftigkeit, sondern von Dialektik. Dieses dialektische Prinzip durchwaltet den ganzen Bau. So werden die Pavillons einerseits als selbständige Einheiten gekennzeichnet und andererseits zu Gruppen zusammengefaßt; so öffnen sich einige Abschnitte vollständig dem Garten, während andere sich ihm verschließen; so ist das Erdgeschoß als gebaute Architektur Teil des Schlosses, als naturhafter Sockel mit integrierten Grotten aber auch Teil des Gartens; so sind die Eckpavillons sowohl Ecktürme als auch Gartenpavillons; so gibt sich der Bereich der Treppe teils als überdachter Ehrenhof, teils als Treppenhaus. Das Aufeinandertreffen dieser Gegensätze erzeugt indes keine Brüche. Vielmehr changiert Hildebrandt stets zwischen beiden Gegensätzen. Dies zeigt sich besonders am Übergang

vom Mittelpavillon zu den Seitenpavillons. In der Behandlung der Ecken vollzieht sich stockwerksweise der Übergang von aneinandergesetzten Baukörpern zur Einheitsfassade. Hildebrandts Architektur erweist sich als steingewordene Metarmorphose und greift damit eines der großen Grundthemen barocker Kunst auf. Nichts ist eindeutig, alles ist im Fluß, ist Bewegung: wie das Wasser, das die Kaskaden des Belvederegartens herabrauscht, wie das Spiegelbild des Schlosses, in dem das flirrende Ornament der Fassade erzittert (Abb. 11), wo in dem Giebel- und Dachkurven unruhig tanzen, bis ein stärkerer Lufthauch die Illusion verweht (Abb. 2).

9 Nachbemerkung

Versteht man die Architektur des Belvedere in dem oben dargelegten Sinne, so lassen sich auch die gegen Hildebrandt geäußerten Vorbehalte entkräften. Das Gefüge der Pavillons ist organisch, die Gliederung sehr logisch durchdacht. Das Verhältnis zu Hof und Garten erweist sich nun als noch stimmiger. Voraussetzung für eine Neubewertung ist jedoch, daß der verfälschende Charakter der Umbaumaßnahmen im 19. Jahrhundert erkannt wird. Inwiefern es aufgrund denkmalpflegerischer oder funktionaler Erwägungen sinnvoll oder möglich erscheint, diese Veränderungen zumindest in Ansätzen rückgängig zu machen, bleibe dahingestellt. Doch fraglos sind die jetzigen Entstellungen dafür verantwortlich, daß Hildebrandts Hauptwerk, in dem die Baugesinnung seines Schöpfers ihren sichtbarsten Ausdruck findet, von all seinen Werken am meisten mißverstanden wird. Kein anderes Monument barocker Baukunst inszeniert die Synthese von Architektur und Landschaft auf so kühne und geniale Weise wie das Belvedereschloß dies vormals zu tun vermochte. Es wäre ein unersetzlicher Verlust, ließe sich dieses einzigartige Erlebnis nur noch von Fachleuten anhand von Modellen und Stichwerken rekonstruieren.

Abbildungen



Abbildung 1

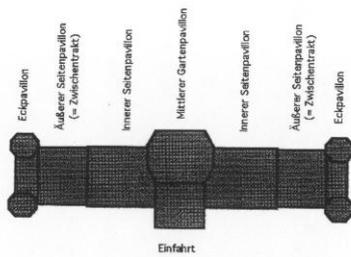


Fig. 1 Die Gliederung des Oberen Belvedere in einzelne Pavillons

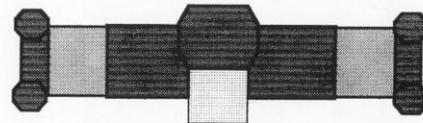


Fig. 3: Das Obere Belvedere mit zentraler Pavillontrias (Corps de Logis); Zwischentrakten und Eckpavillons sowie überdachtem 'Ehrenhof' mit 'Freitreppe'

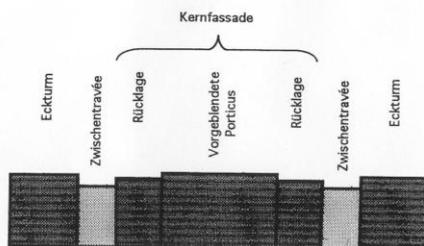


Fig. 2: Die Front von St. Peter nach Maderno mit Kernfassade, Zwischentravée und Ecktürmen

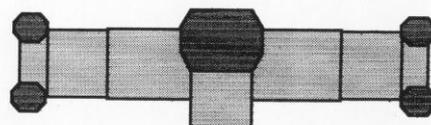


Fig. 4: Das Obere Belvedere nach H. Keller als Corps-de-Logis-Riegel mit 5 eingelassenen Pavillons

Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7

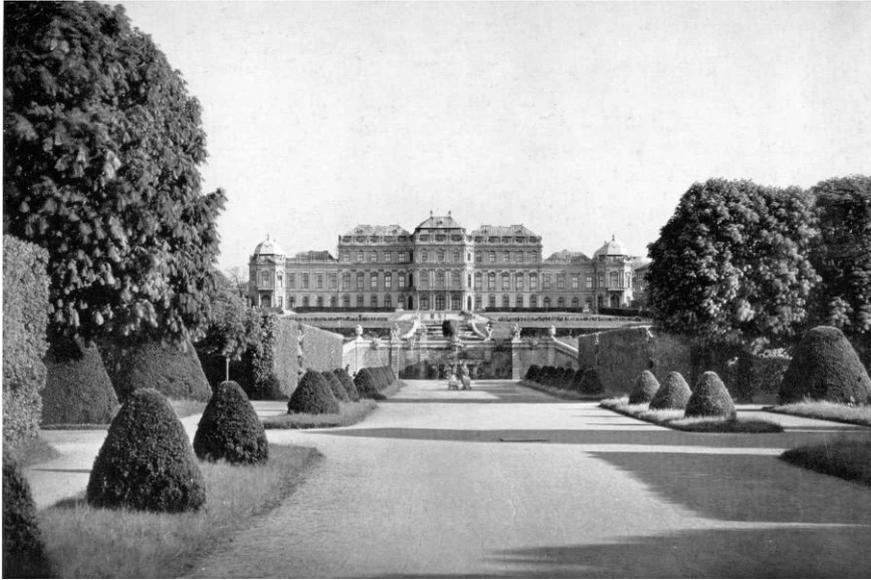


Abbildung 8

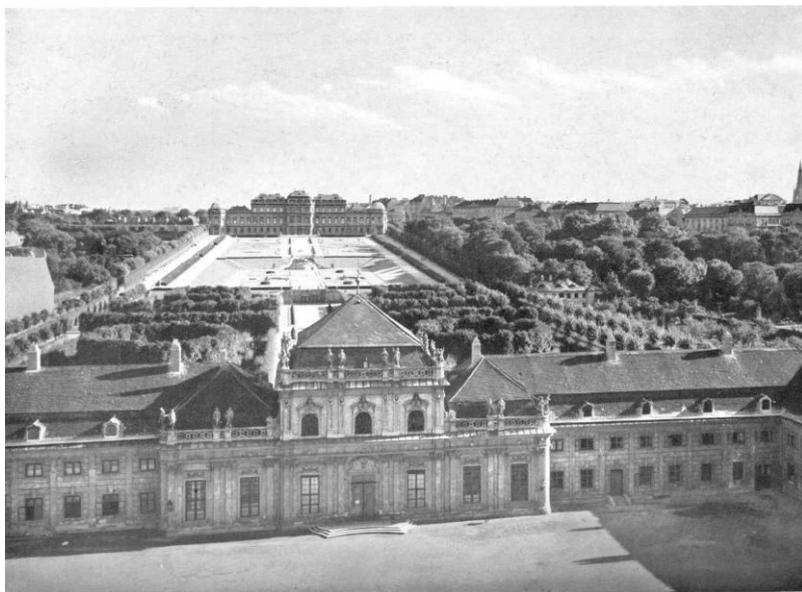


Abbildung 9

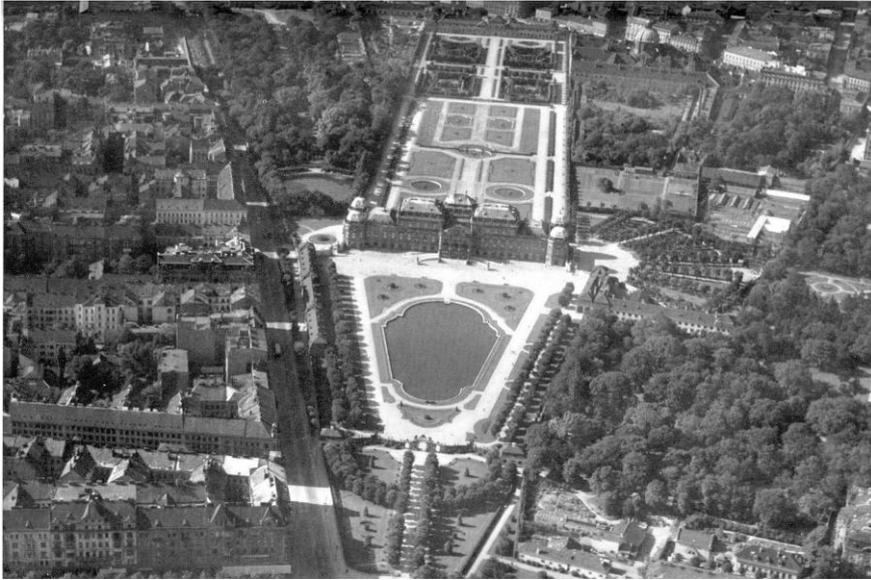


Abbildung 10



Abbildung 11

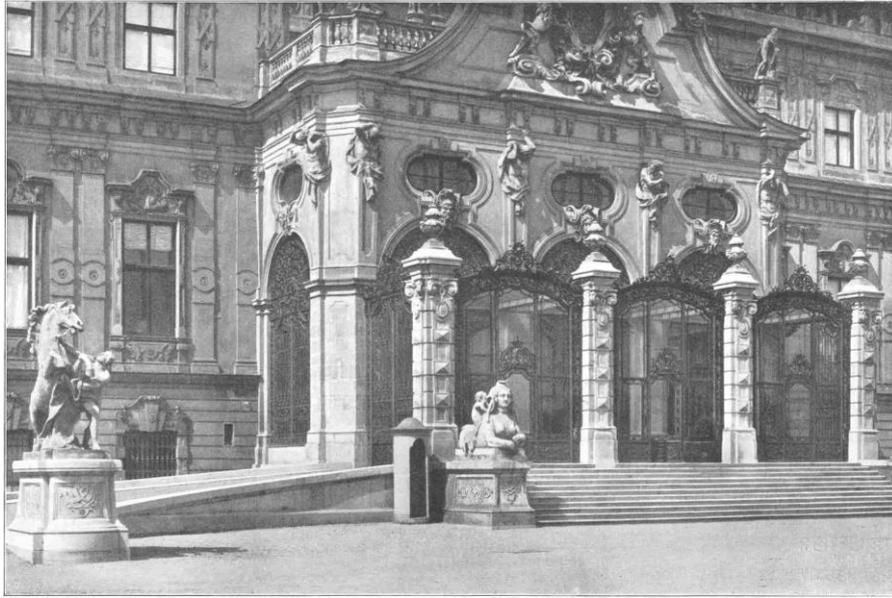


Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22

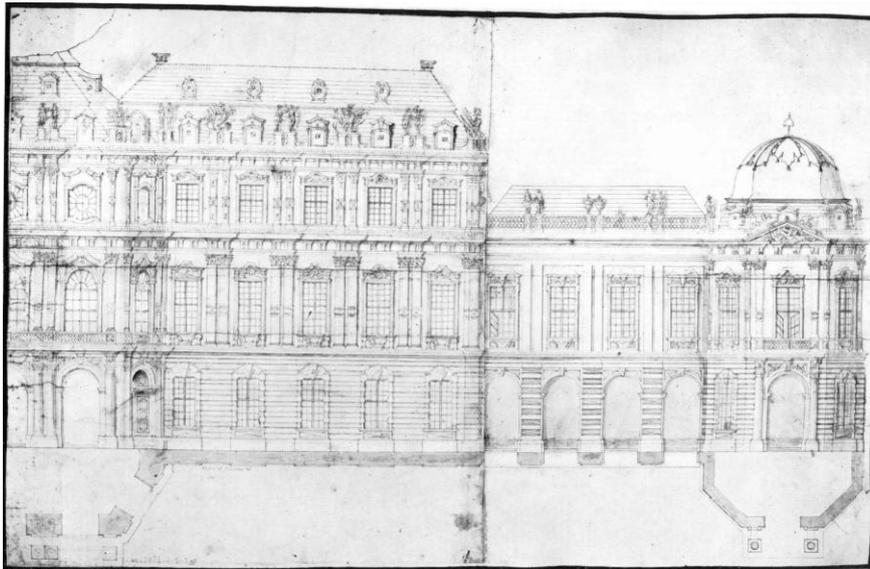


Abbildung 25

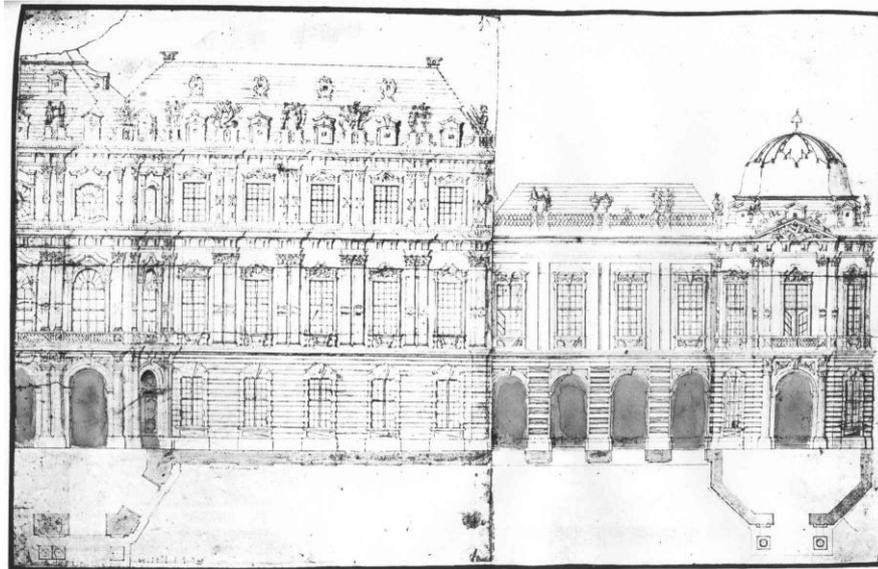


Abbildung 26



Abbildung 27

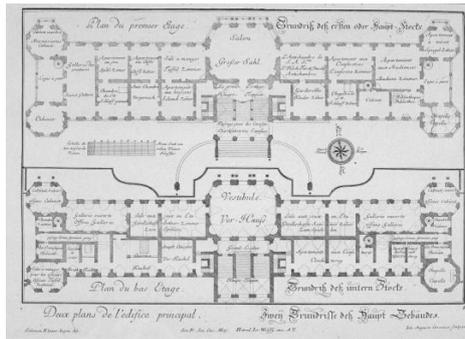


Abbildung 34

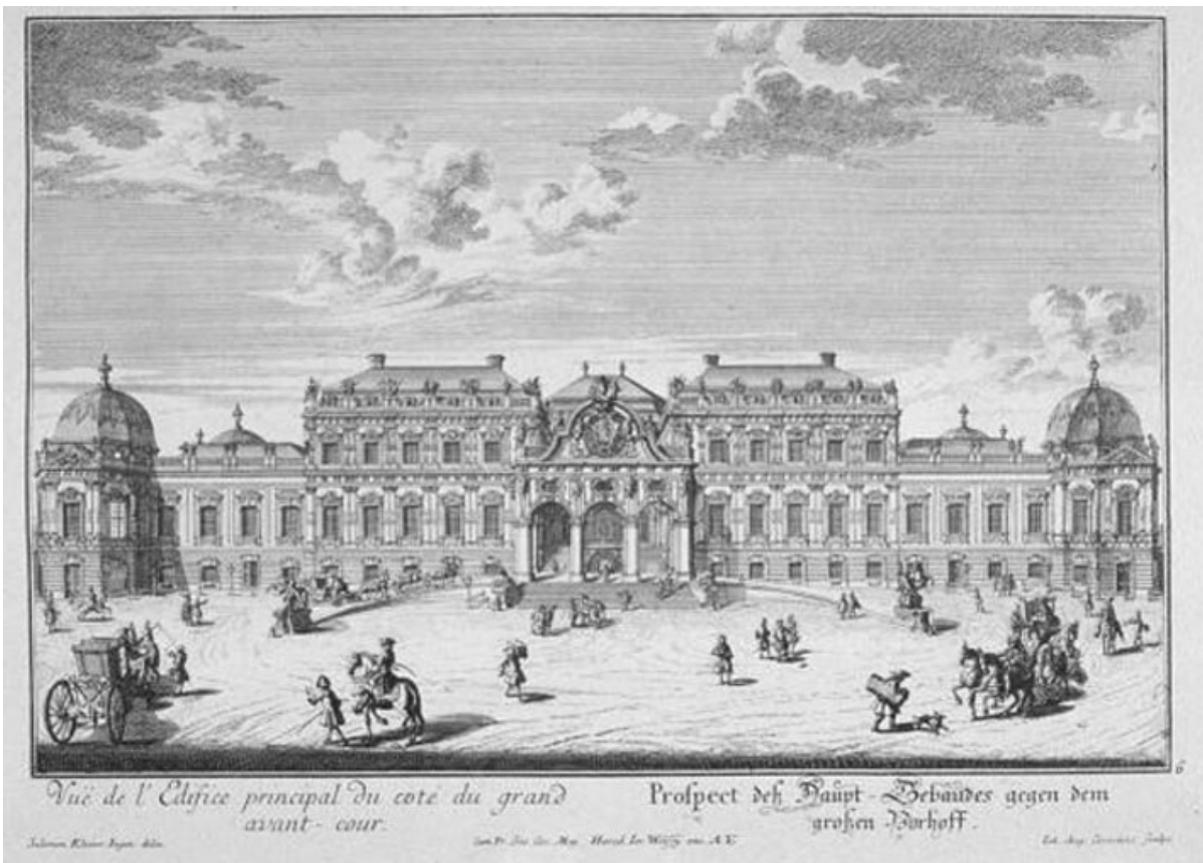


Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38



Abbildung 40



Abbildung 41



Abbildung 43



Abbildung 44



Abbildung 46a



Abbildung 46b



Abbildung 46c



Abbildung 48a

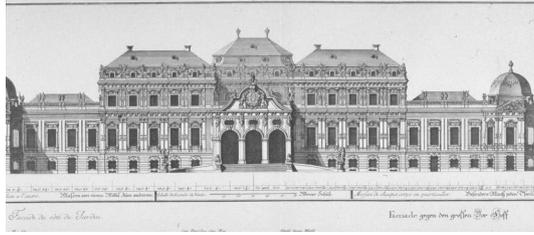


Abbildung 51

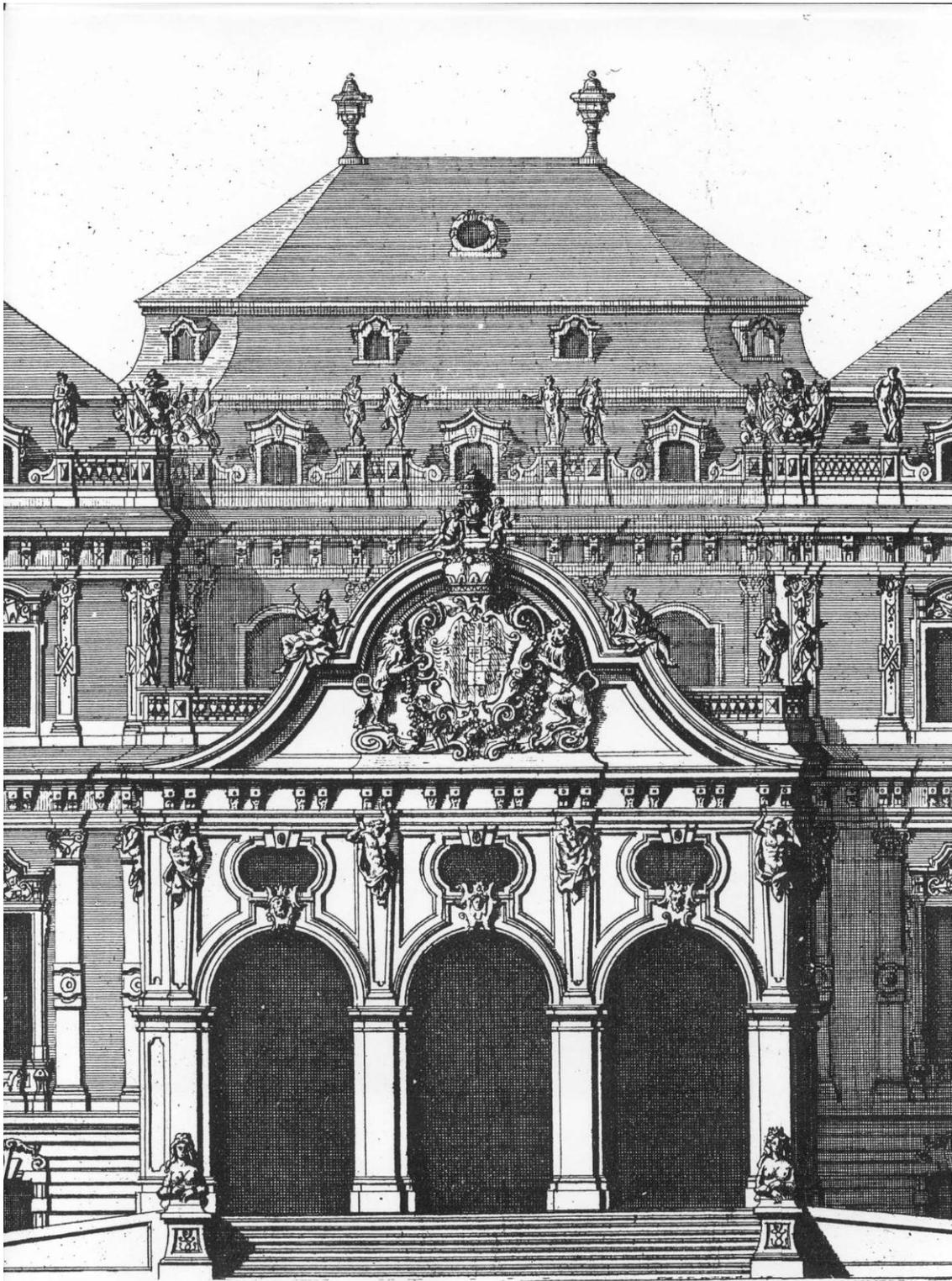


Abbildung 51a

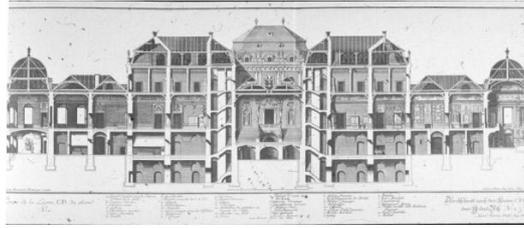


Abbildung 52

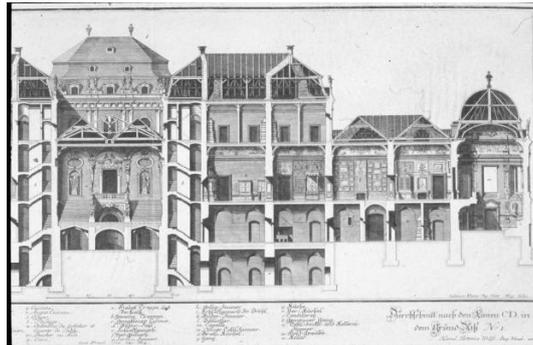


Abbildung 52a

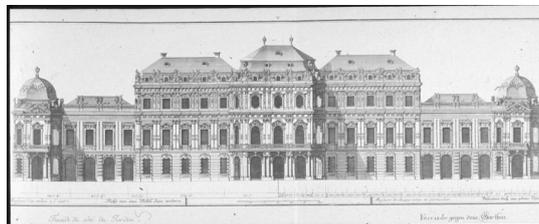


Abbildung 53

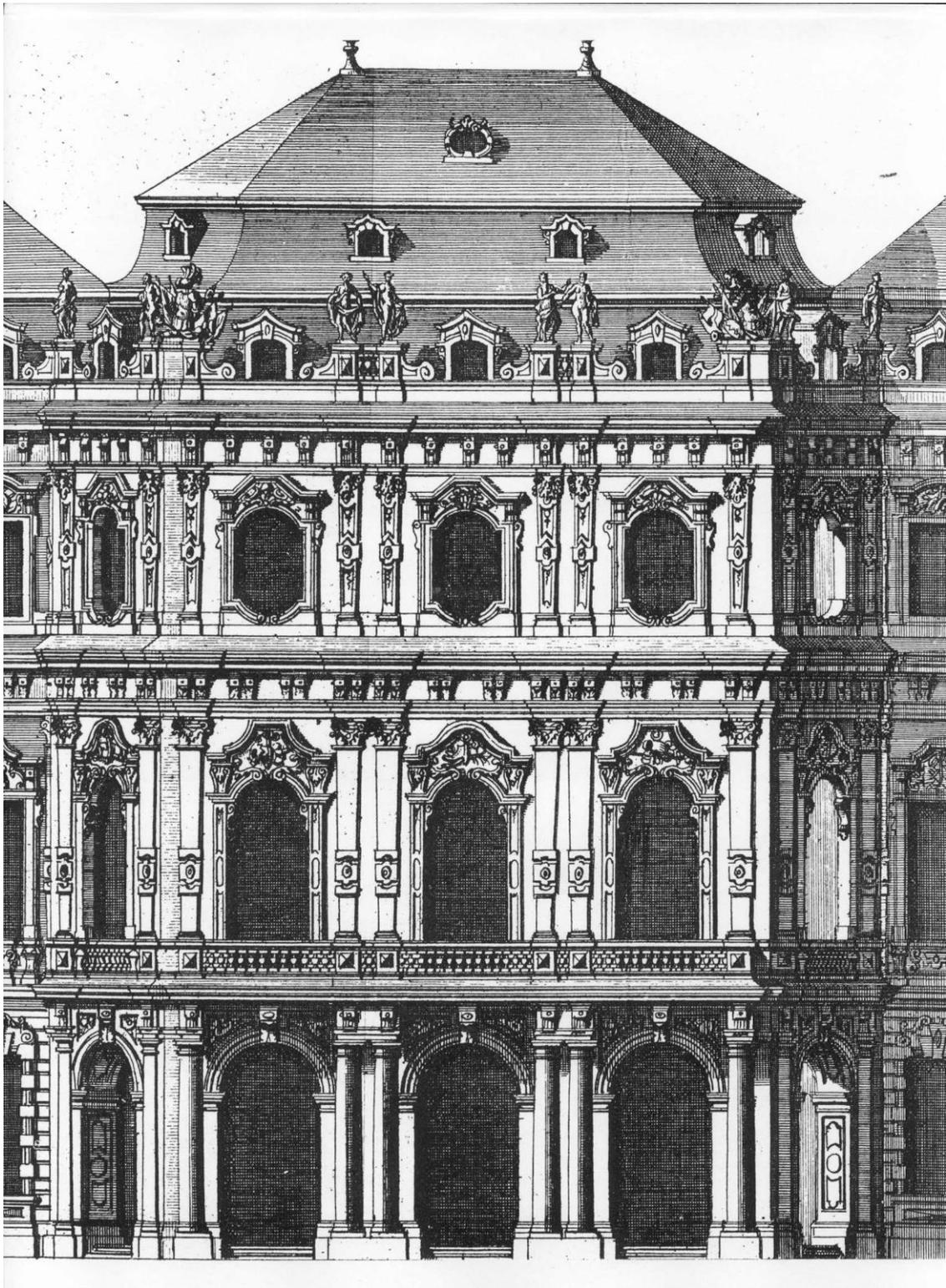


Abbildung 53a

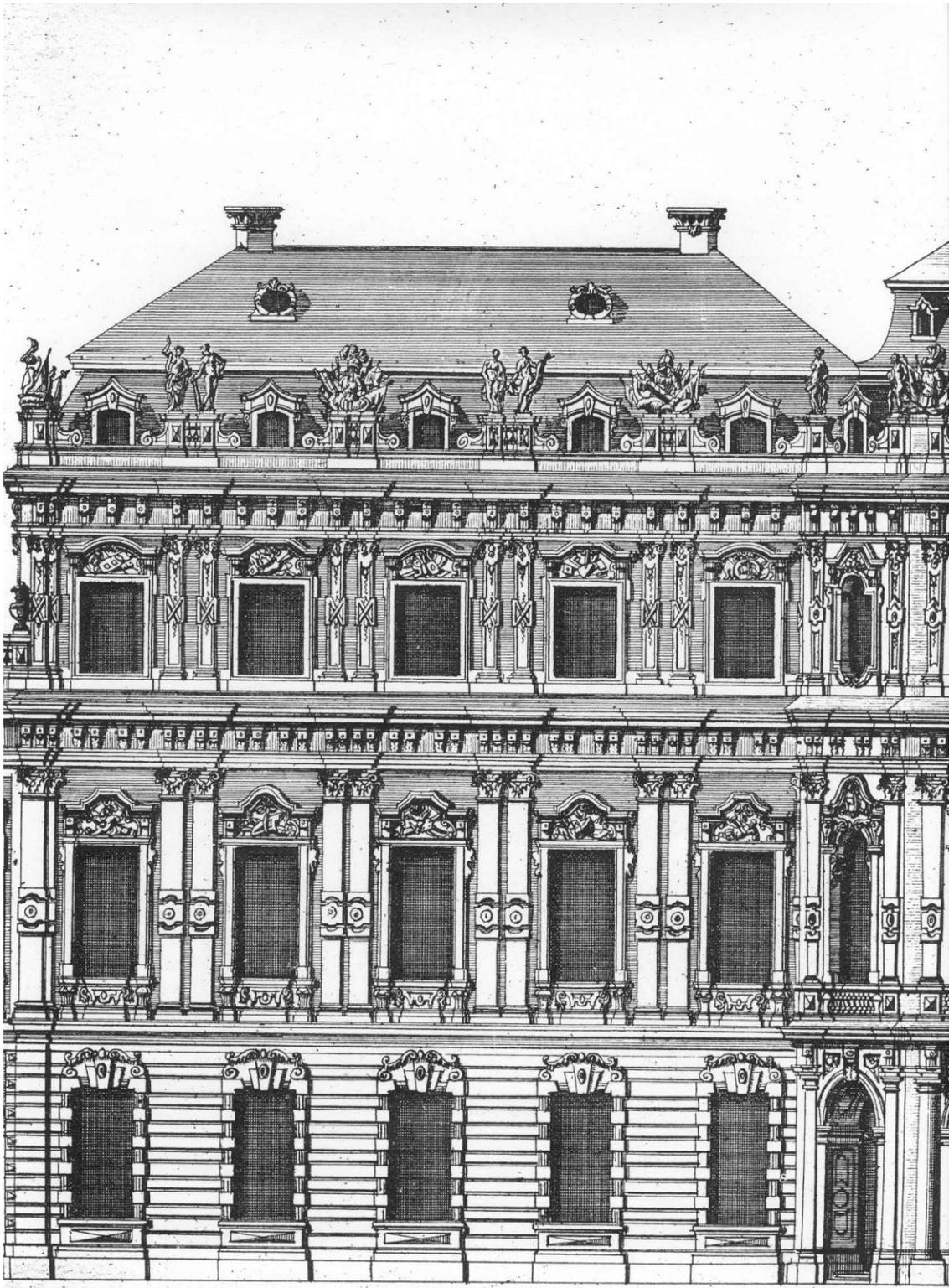


Abbildung 53b

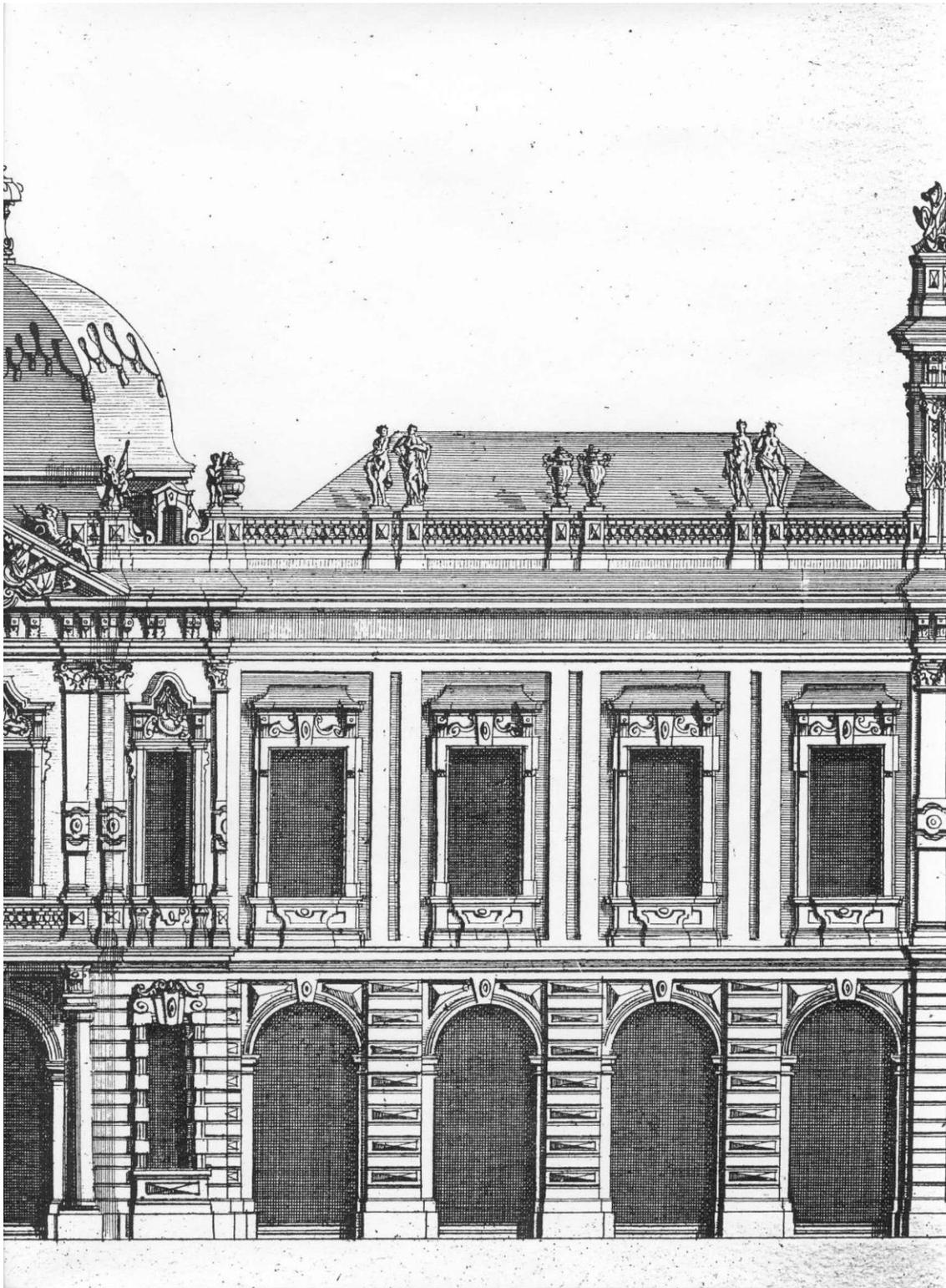


Abbildung 53c

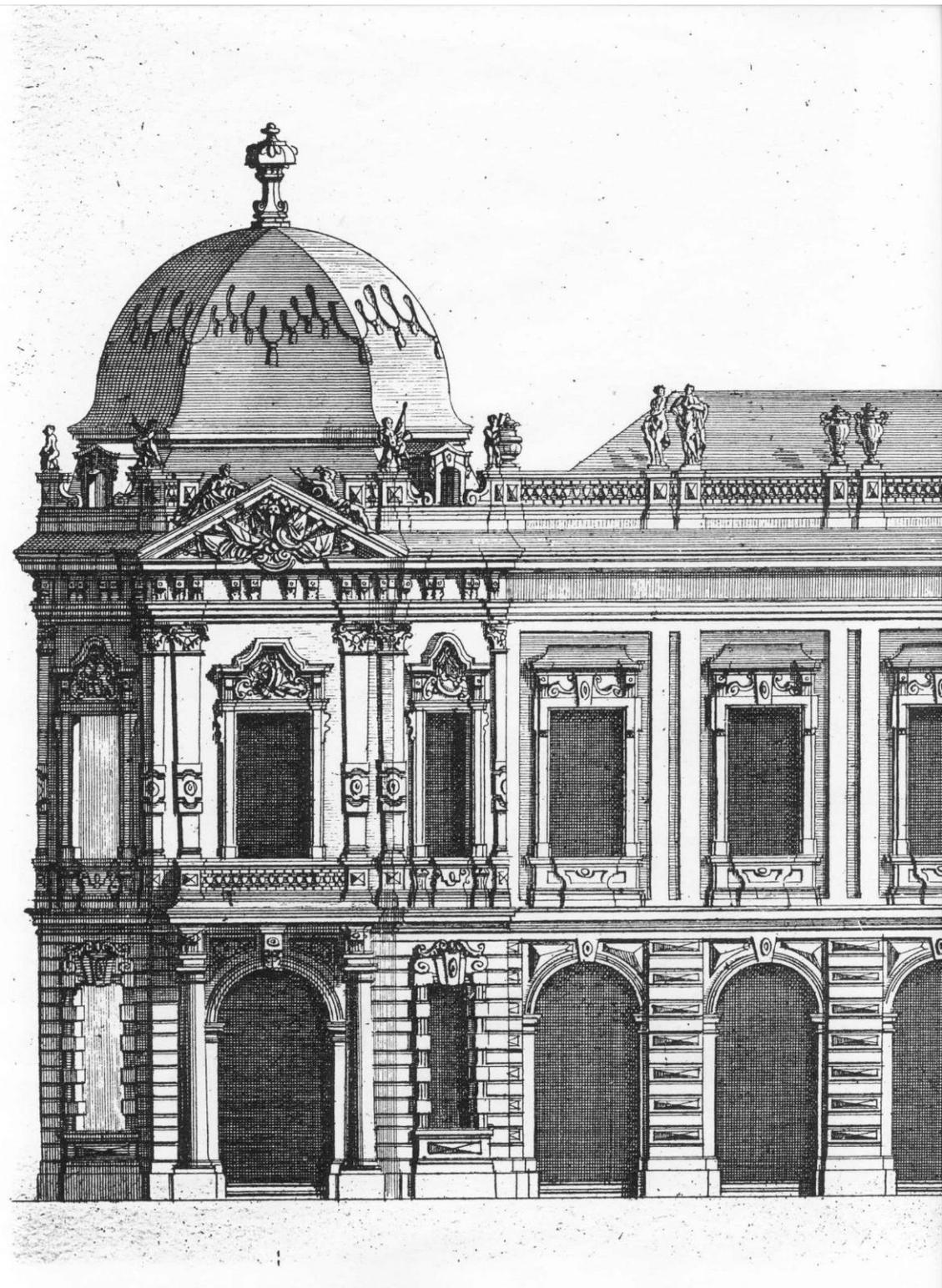


Abbildung 53d

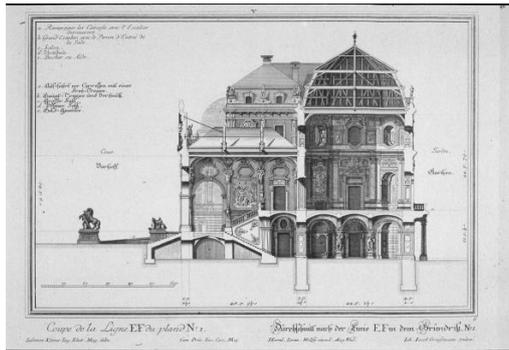


Abbildung 54

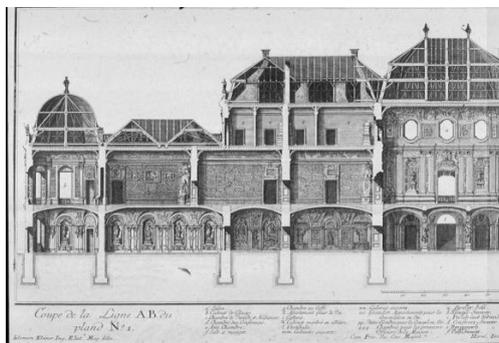


Abbildung 55a

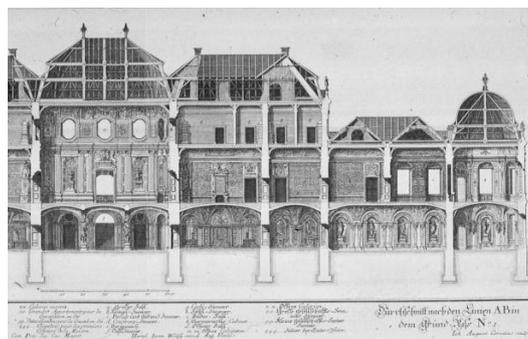


Abbildung 55b



Abbildung 56



Abbildung 57

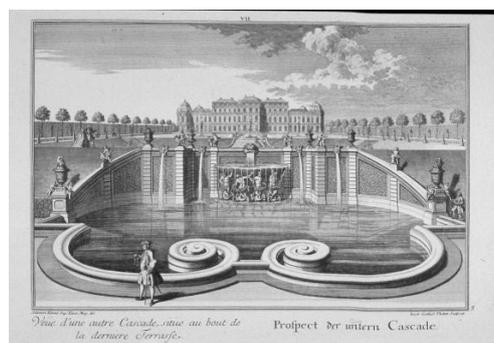


Abbildung 58

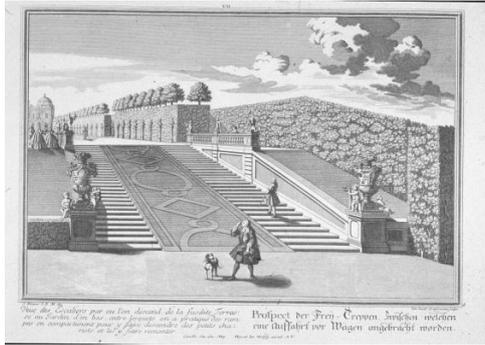


Abbildung 59



Abbildung 60

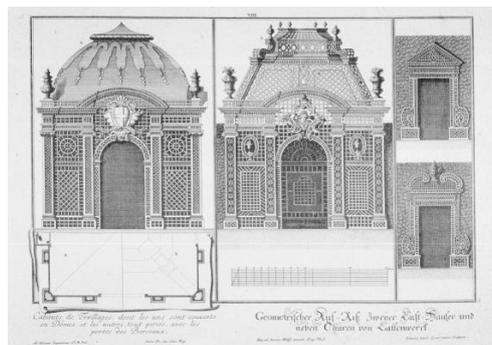


Abbildung 61

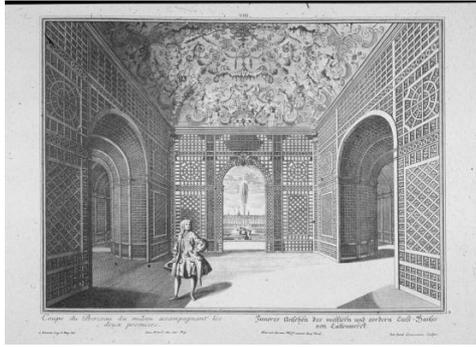


Abbildung 62

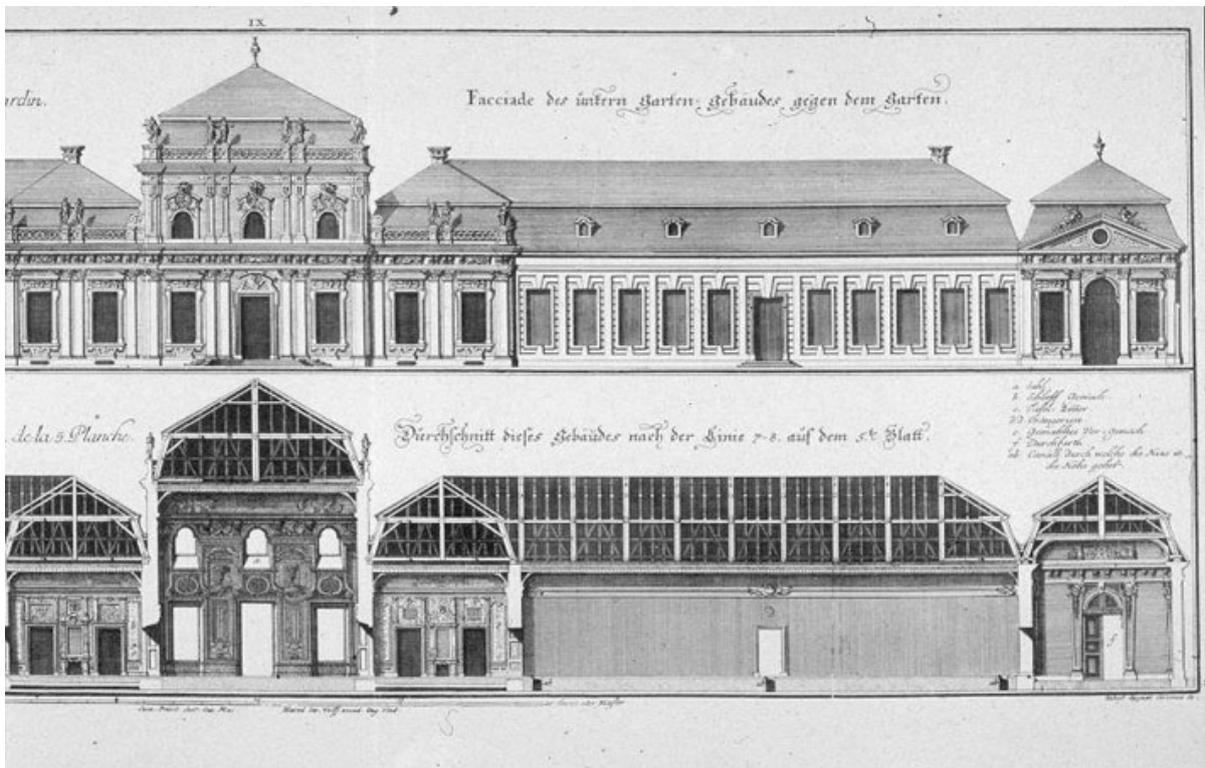


Abbildung 62a



Abbildung 63a

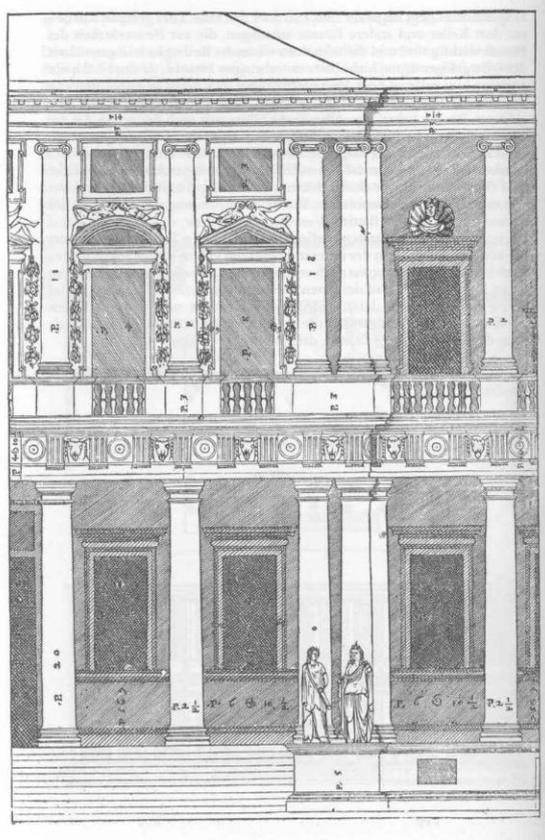


Abbildung 65

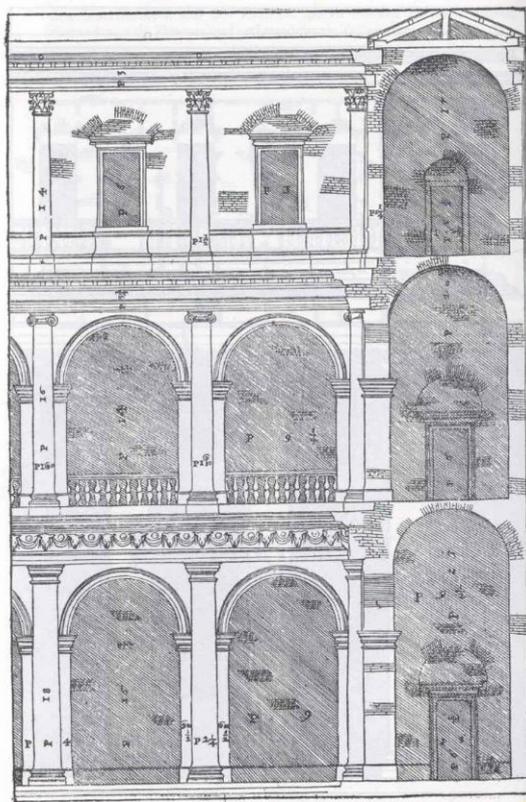


Abbildung 66

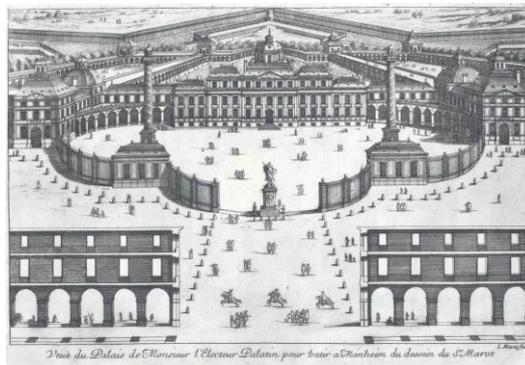


Abbildung 67



Abbildung 68



Abbildung 69

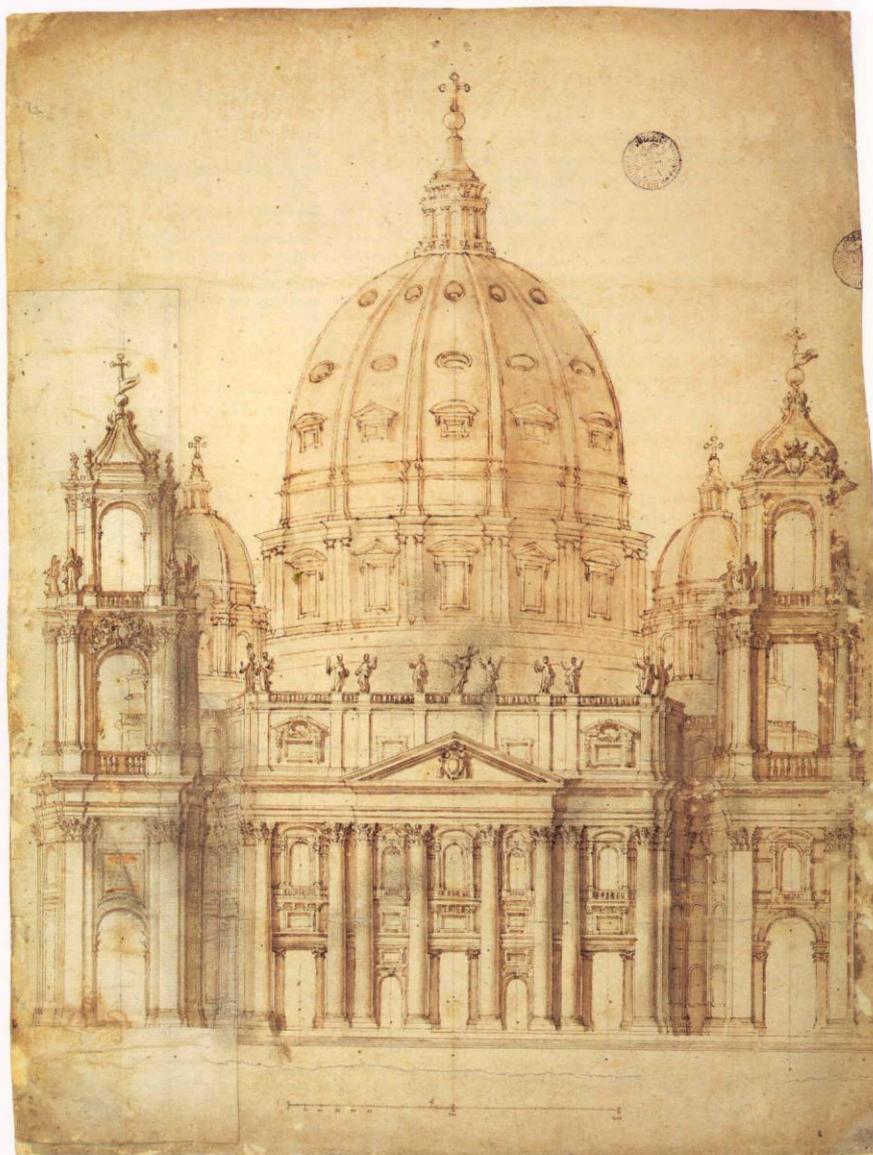


Abbildung 70



Abbildung 71

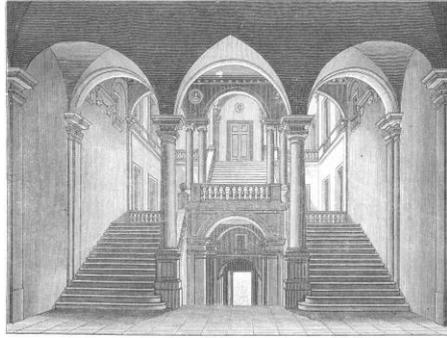


Abbildung 72



Abbildung 73a

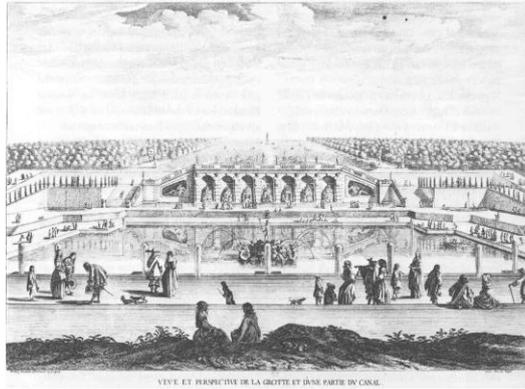


Abbildung 74

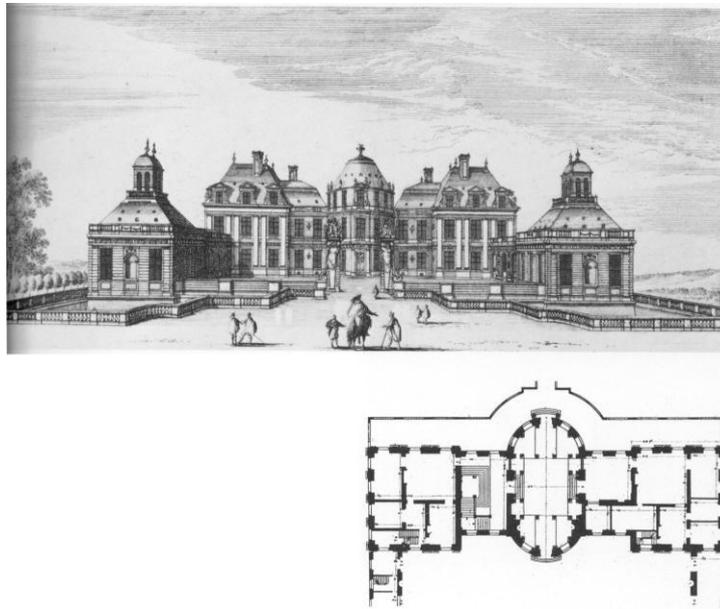


Abbildung 75a



Abbildung 75b

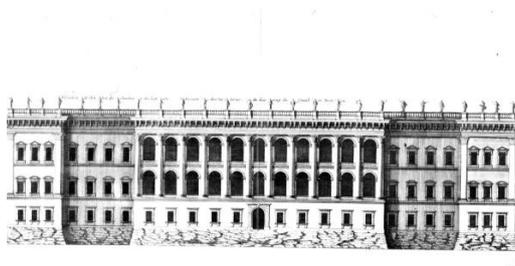


Abbildung 77



Abbildung 78



Abbildung 79

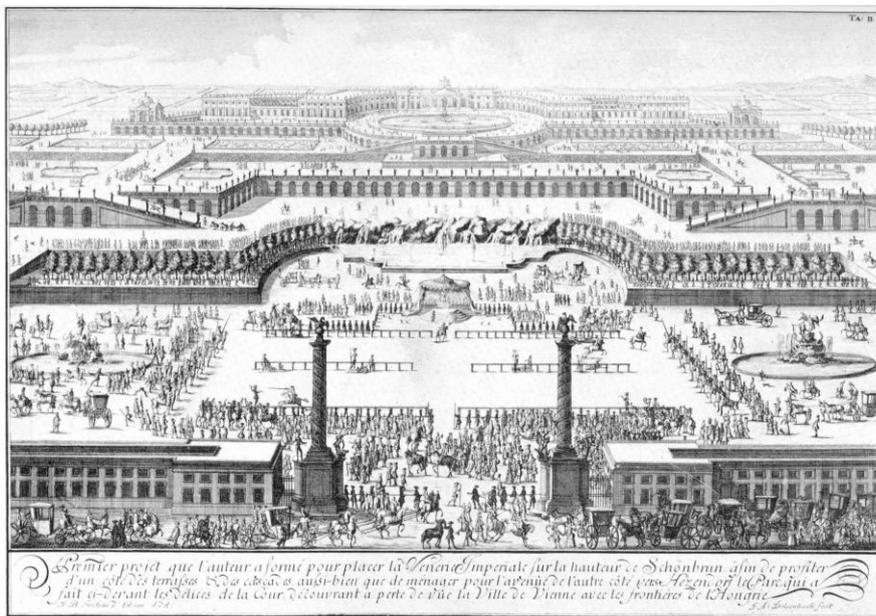


Abbildung 81



Abbildung 82a



Abbildung 82b



Abbildung 82d

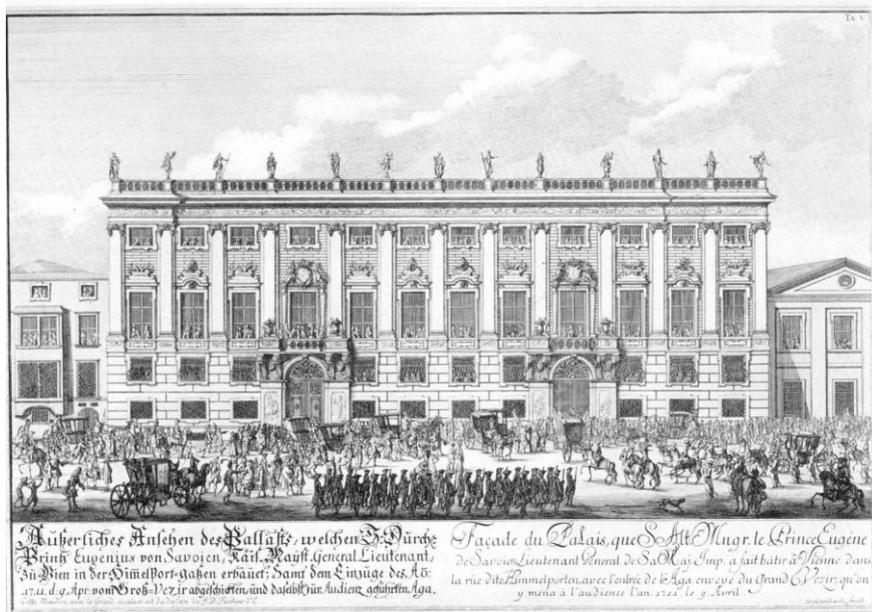


Abbildung 83



Abbildung 84

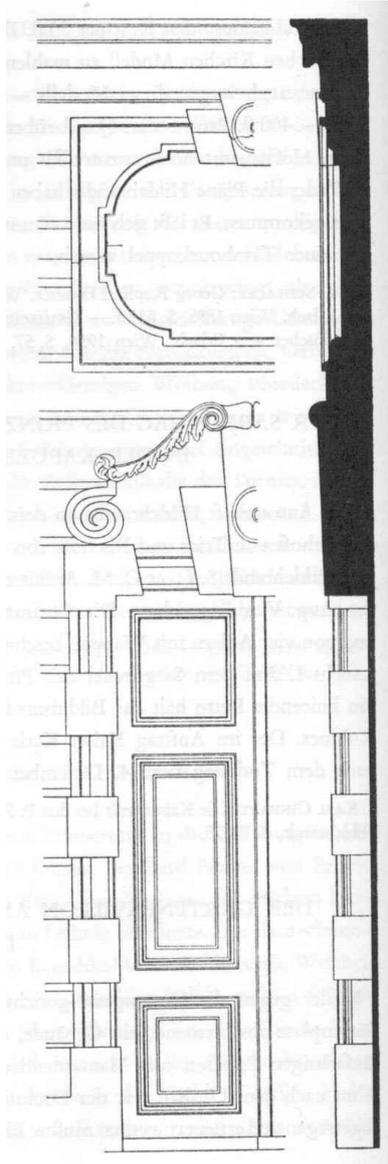


Abbildung 85

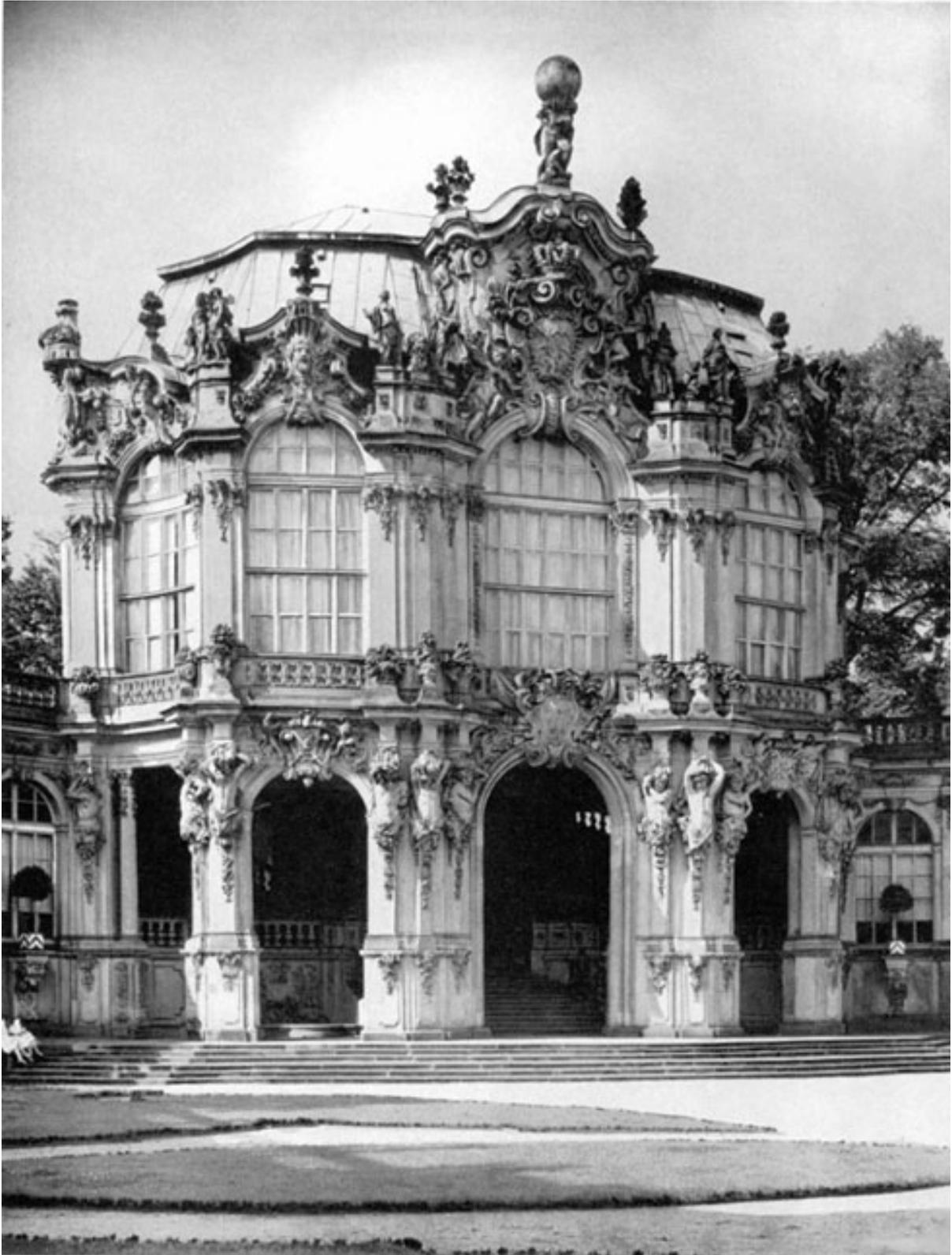


Abbildung 86

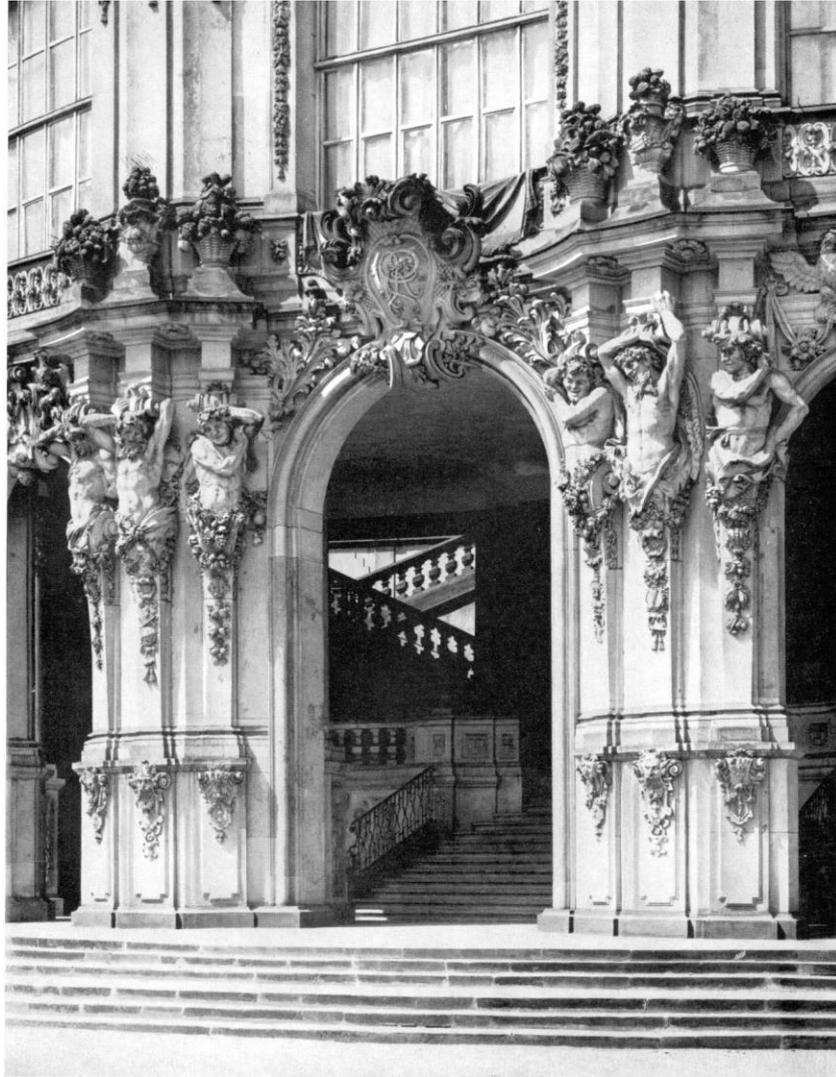


Abbildung 87

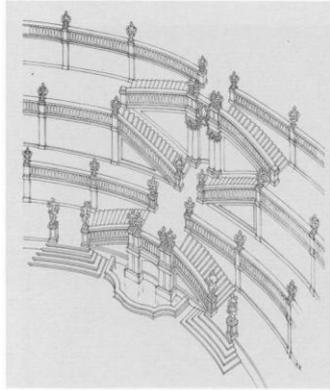


16. Wallpavillon, Treppenhaus

Abbildung 88

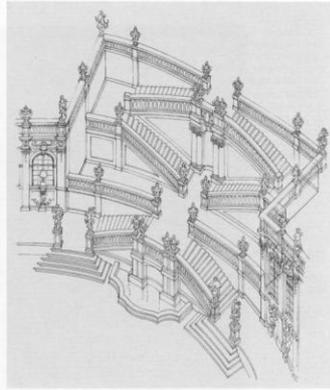


Abbildung 89



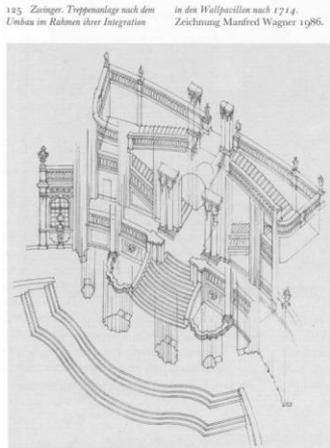
123 Zwinger, Treppenanlage im Rahmen des ursprünglich geplanten Terrassenbegründer 1709.

Rekonstruktion Michael Kirsten; Zeichnung Manfred Wagner 1986.



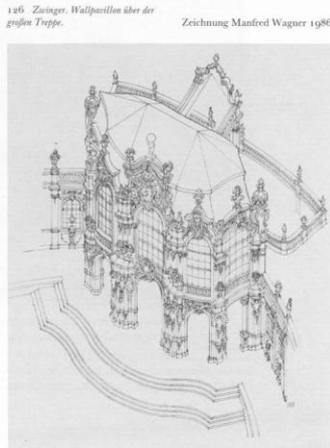
124 Zwinger, Treppenanlage inmitten beider Bogengalerien 1712.

Rekonstruktion Michael Kirsten; Zeichnung Manfred Wagner 1986.



125 Zwinger, Treppenanlage nach dem Umbau im Rahmen ihrer Integration

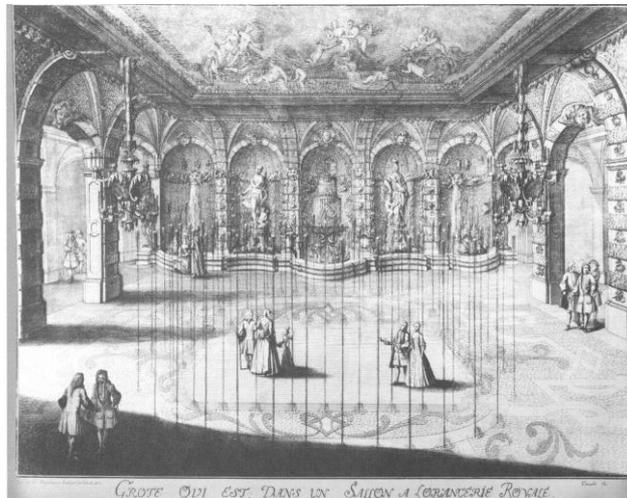
in den Wallpavillon nach 1714. Zeichnung Manfred Wagner 1986.



126 Zwinger, Wallpavillon über der großen Treppe.

Zeichnung Manfred Wagner 1986.

Abbildung 90



GROTE SALLE EST, DANS UN SALON A PORCELAINE ROYALE.

Abbildung 92



Abbildung 93



Abbildung 94



Abbildung 95



Abbildung 96



Abbildung 97a



Abbildung 97c



Abbildung 97e



Abbildung 98

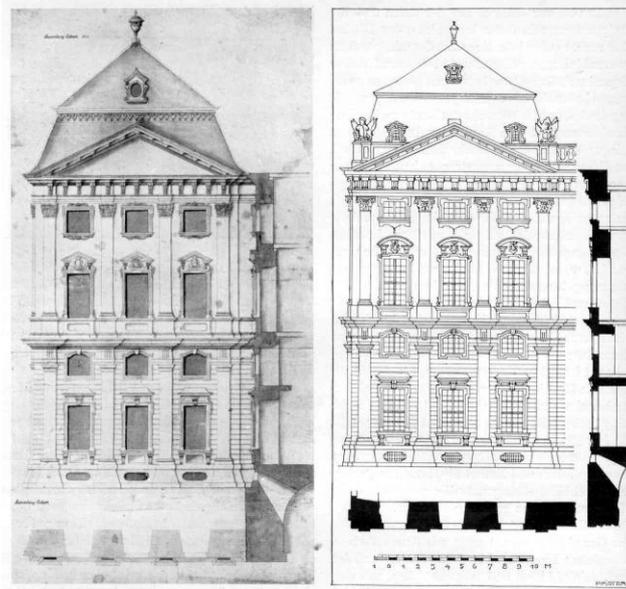


Abbildung 99

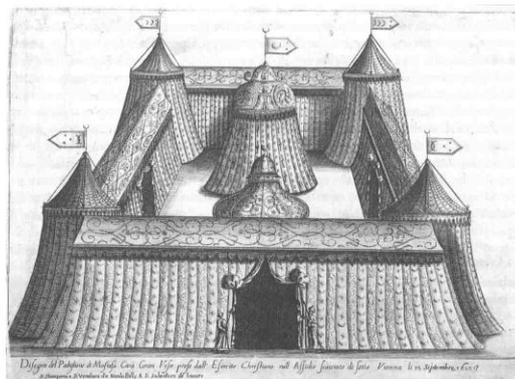


Abbildung 100



Abbildung 101

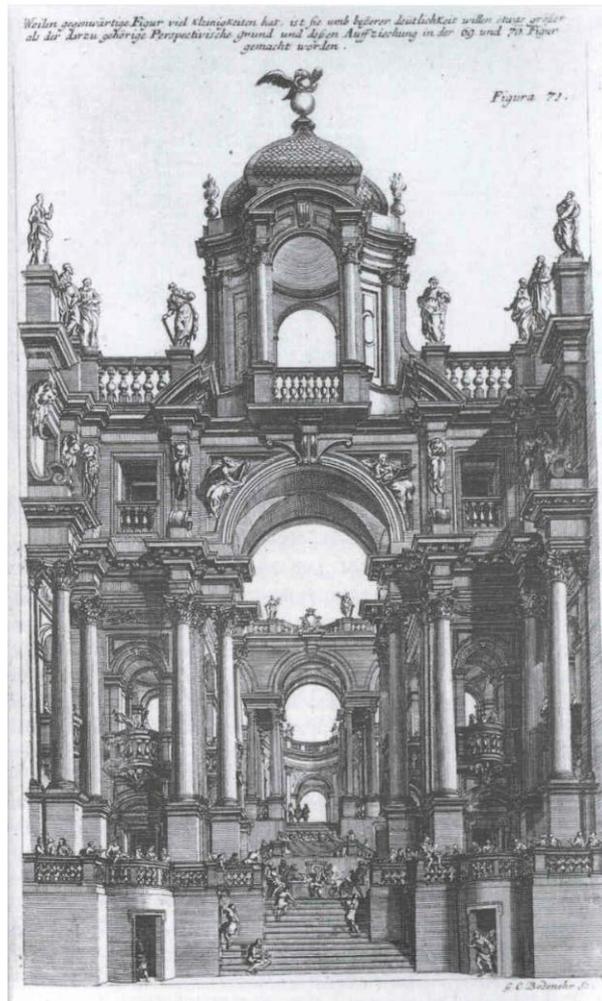


Abbildung 102

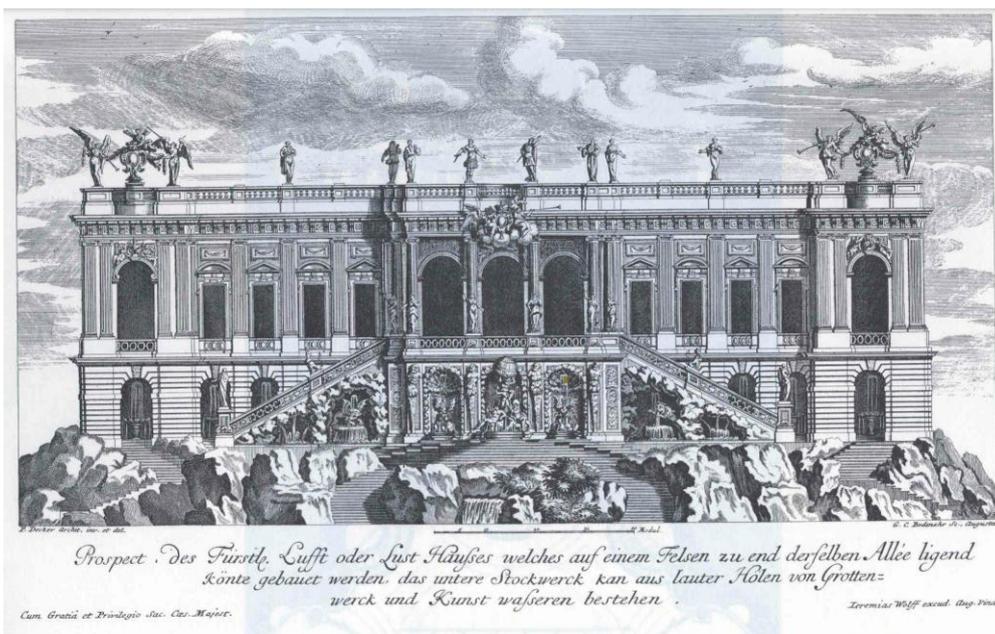


Abbildung 103



Abbildung 104

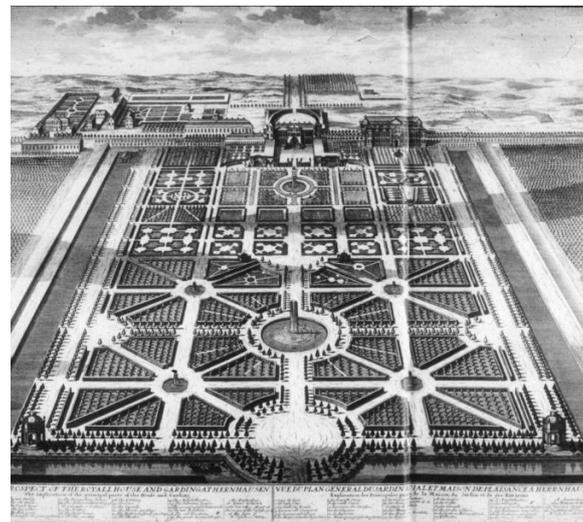


Abbildung 105

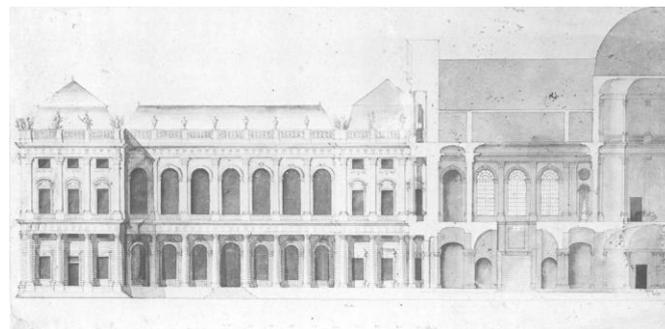


Abbildung 108

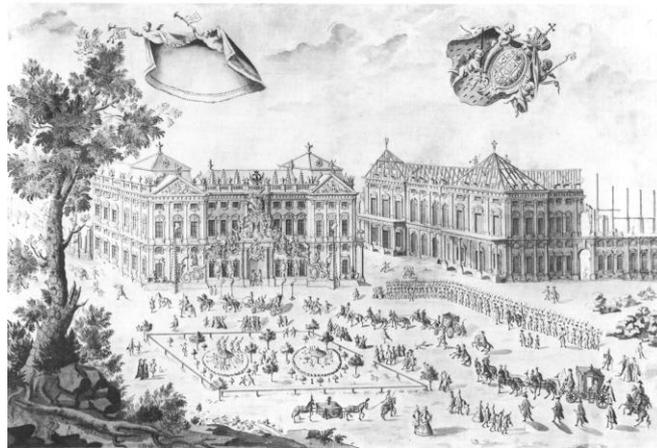


Abbildung 109

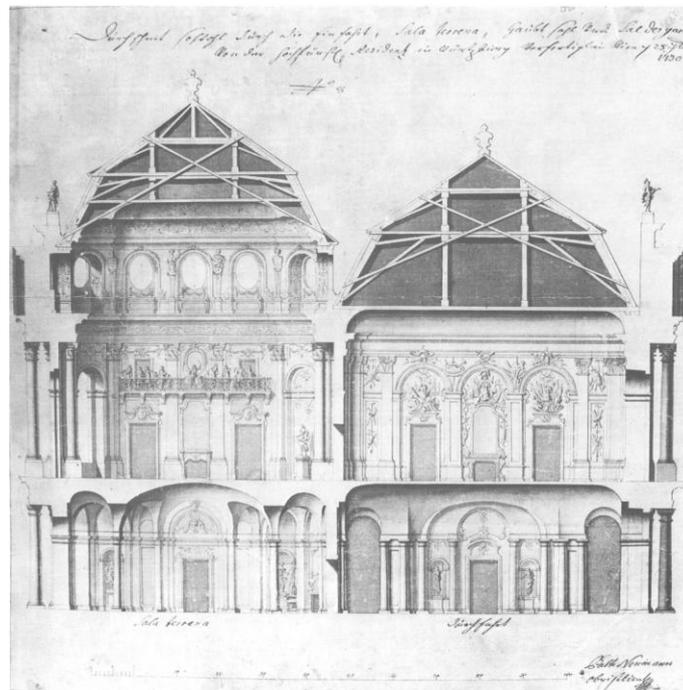


Abbildung 110



Abbildung 111



Abbildung 112

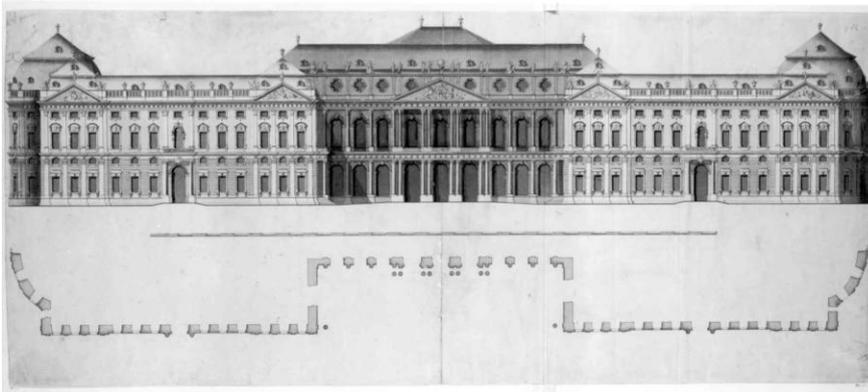


Abbildung 113

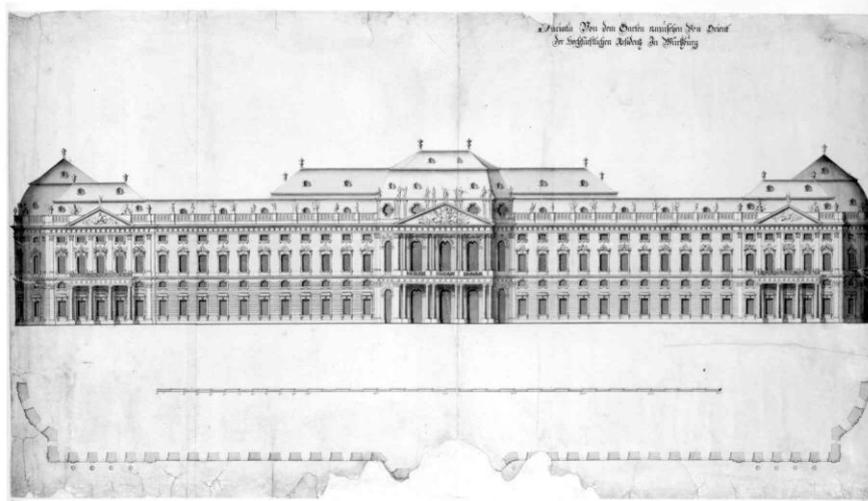


Abbildung 114

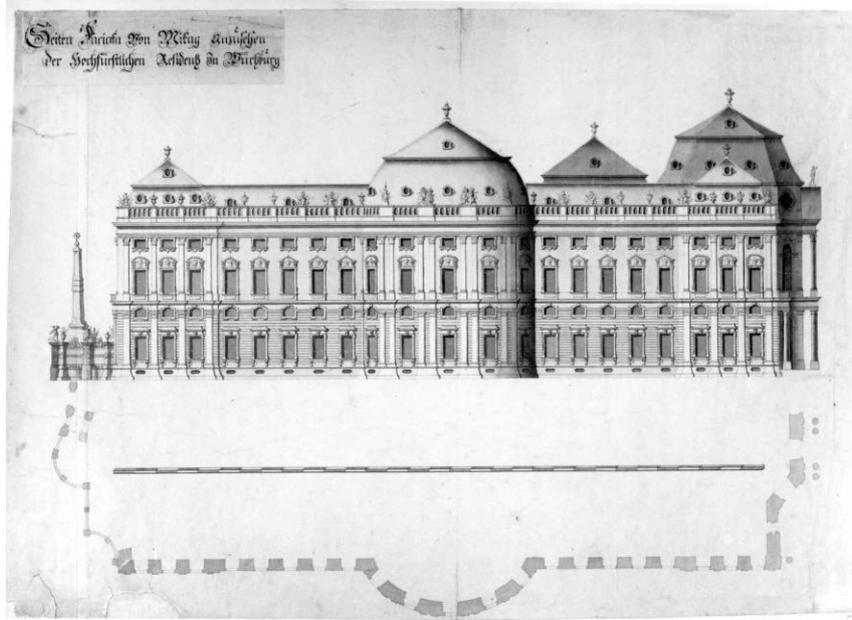


Abbildung 115

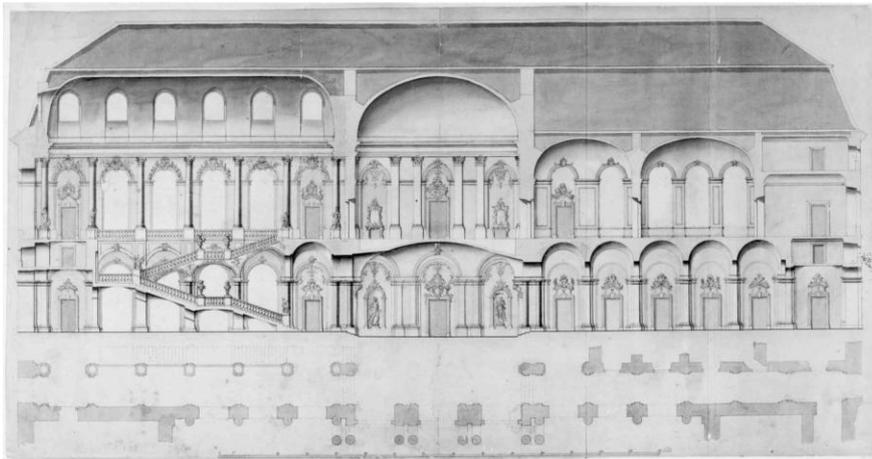


Abbildung 116

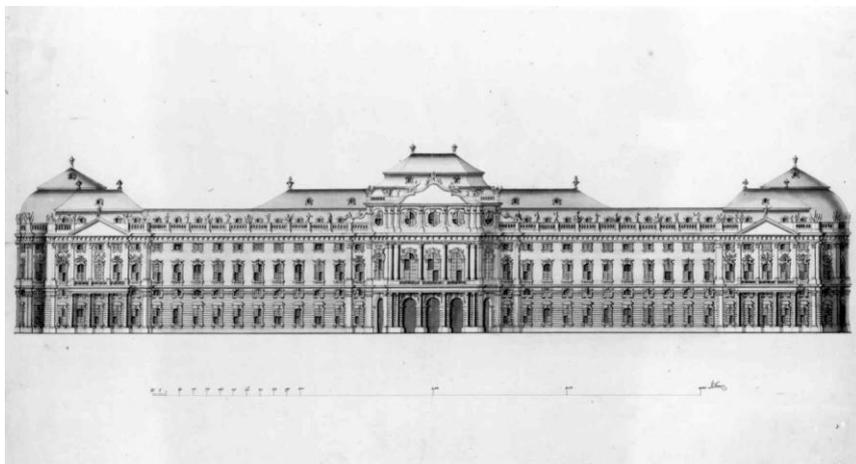


Abbildung 117

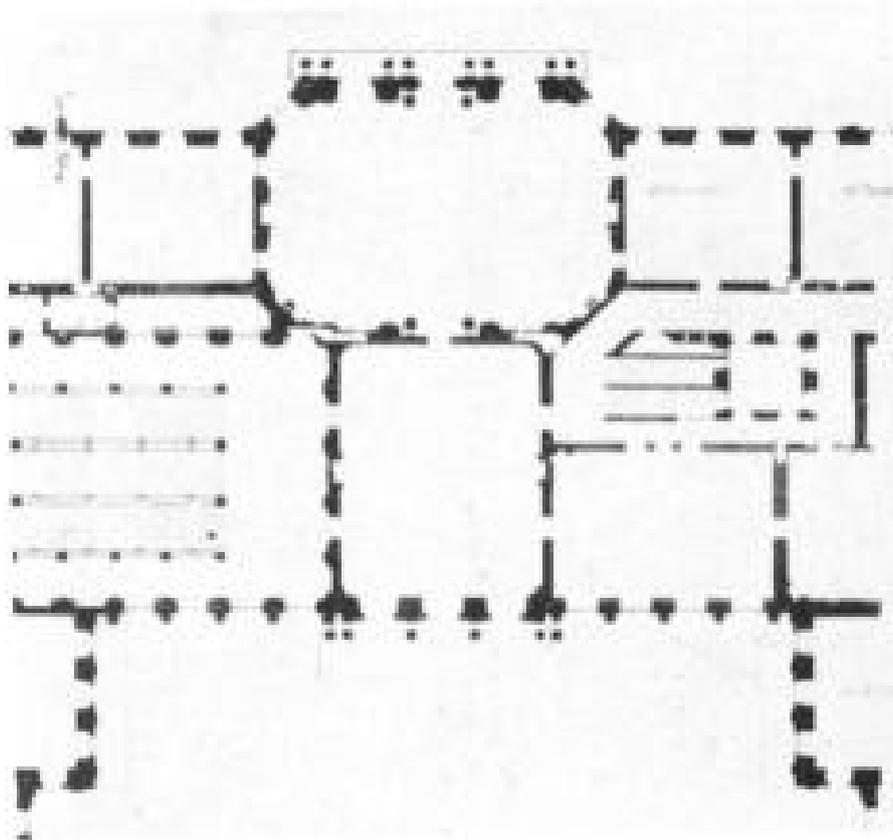


Abbildung 120

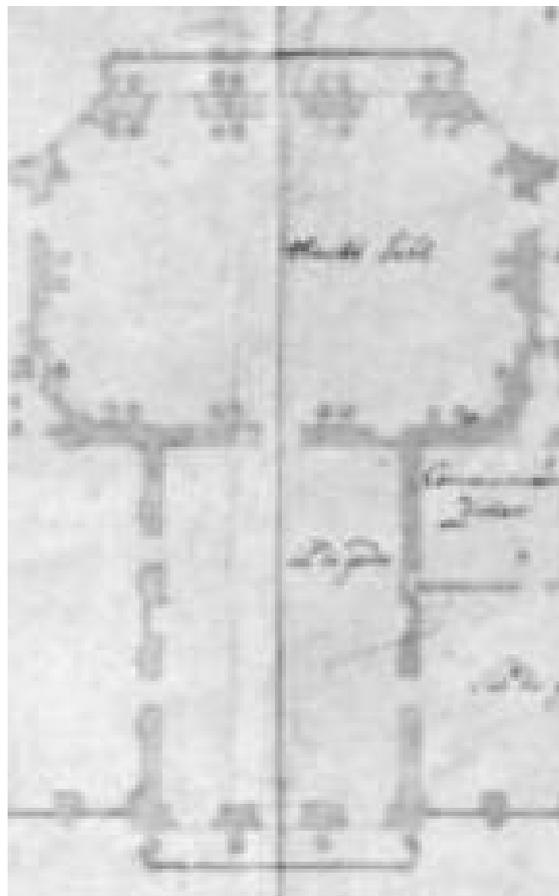


Abbildung 121

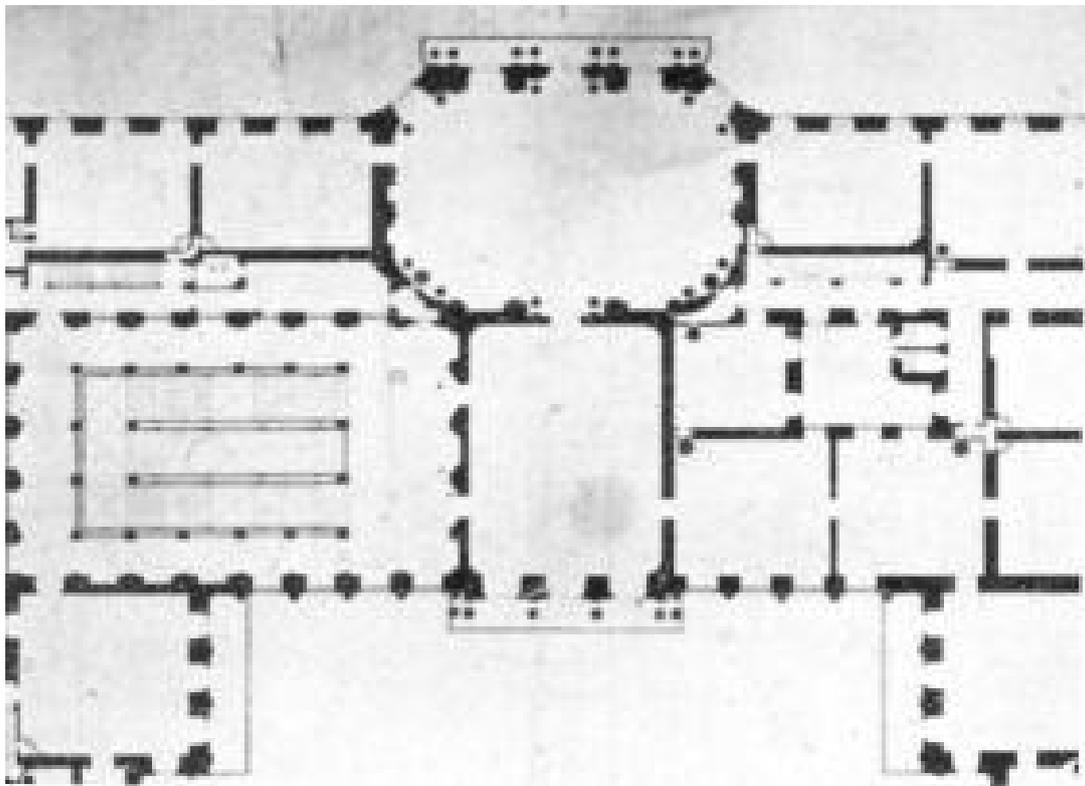


Abbildung 123

Nachweise

- [1] Zum schrittweisen Erwerb der einzelnen Grundstücke und zur Planungsgeschichte vgl. Erich Leitner, Zum Gartenpalais des Prinzen Eugen am Rennweg – Grundankäufe und Planungsgeschichte, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40 (1969), 20-28. Zu Planung und Baugeschichte vgl. Helmut Nemeč u. Gottfried Mraz, Belvedere. Schloß und Park des Prinzen Eugen, Wien/Freiburg/Basel, 1988, 24-36.
- [2] Brief des Lothar Franz von Schönborn an Friedrich Carl von Schönborn vom 25. Januar 1718, in: Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, Bd. I, 2 (hg. von Max H. von Freeden), Würzburg 1950, Nr. 551.
- [3] Erwin Hainisch, Zum Baugedanken des Oberen Belvedere-Schloßes in Wien, in: Wiener Jb. 16 (1954), 205-211; hier 208.
- [4] Kleiner, Salomon, Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß unvergleichlichen Heldens unserer Zeiten oder eigentliche Vor- und Abbildungen der Hof-, Lust- und Garten-Gebäude deß Durchlauchtigsten Fürstens und Herrn Eugenii Francisci Hertzogen zu Savoyen und Piemont..., Augspurg 1731-1740. Das Werk wurde nachgedruckt und mit einem Kommentar von Hans Aurenhammer versehen in: Kleiner, Salomon, Wienerisches Welttheater : das barocke Wien in Stichen / von Salomon Kleiner, Bd II 2.1 u. 2., Graz 1969.
- [5] Zu Kleiners Tätigkeit als Zeichner von Architekturprospekten vgl. Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 17), Augsburg 1997. Leider geht der Autor auf die Stichfolge zum Belvedere nicht näher ein. Pranges neueste Veröffentlichung zu Kleiner, Salomon Kleiner 1700 – 1761 (= Schriften des Salzburger Barockmuseums ; 24), Salzburg 2000 war mir noch nicht zugänglich.
- [6] Wilhelm Pinder, Deutscher Barock, Königstein 1957 (Reprint der Ausgabe von 1911), 17-18.
- [7] Georg Eckert, Balthasar Neumann und die Würzburger Residenzpläne, Straßburg 1917, 147-149.
- [8] Hans Rose, Spätbarock, München 1922, 130-131.
- [9] Eckert, 147.
- [10] Eckert, 147-148.

- [11] Eckert, 148.
- [12] Rose, a.a.O., S. 130.
- [13] Georg Dehio, Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. 3, Berlin/Leipzig 1931, 328.
- [14] Zu Hildebrandts Vorbildern vgl. Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/München 1959, 175-200.
- [15] Rose, 131.
- [16] Christian Norberg-Schulz, Architektur des Spätbarock, Stuttgart 1980, 150.
- [17] Werner Hager, Die Bauten des deutschen Barocks, Jena 1942, 85.
- [18] Bruno Grimschitz, Das Belvedere in Wien, Wien 1946.
- [19] Vgl. Bruno Grimschitz, Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis 1725, Wien 1922; ders., Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1932; ders., Wiener Barockpaläste, Wien 1944.
- [20] Grimschitz 1946, a.a.O., S. 21.
- [21] Grimschitz 1946 a.a.O., S. 23.
- [22] Ottmar Kerber, Von Bramante zu Lucas von Hildebrandt, Stuttgart 1947.
- [23] Kerber a.a.O., S. 124-135.
- [24] Kerber, a.a.O., S. 131.
- [25] Kerber, a.a.O., S. 131-132.
- [26] Kerber, a.a.O., S. 132-133.
- [27] Kerber, a.a.O., S. 133.
- [28] Kerber a.a.O., S. 183.
- [29] Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien/München 1956.
- [30] Vgl. Anm. 9.
- [31] Hans Aurenhammer, Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII (1956), 86-108; ders. in: Salomon Kleiner, Wienerisches Welttheater Bd II. 2.1/2.1 a.a.O., 1-10; ders., Das Belvedere in Wien. Bauwerk-Menschen-Geschichte (unter Mitarbeit von Gertrude Aurenhammer), Wien 1971.
- [32] Vgl. Anm. 43, Anm. 44, Anm. 45, Anm. 46u. Anm. 48.

- [33] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 203-204.
- [34] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 205.
- [35] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 202.
- [36] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 206.
- [37] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 205.
- [38] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 204-205.
- [39] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 204.
- [40] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 201-202.
- [41] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 202.
- [42] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185.
- [43] Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Reprint der 2. Auflage von 1976 unter wissenschaftlicher Bearbeitung durch Giovanni Curcio und mit einem Vorwort von Hermann Bauer), Stuttgart 1997, S. 346.
- [44] Norberg-Schulz, a.a.O., S. 150.
- [45] Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.
- [46] Wolfgang Kraus und Peter Mutter, Wiener Palais, München/Wien 1991, S. 198.
- [47] Erich Hubala, Otto Mayer, Wolf-Christian von der Mülbe, Die Residenz zu Würzburg, Würzburg 1984, 51-52; Winfried Hansmann, Balthasar Neumann. Leben und Werk, Köln 1986, 178-179.
- [48] Harald Keller, Deutsche Architektur (Text und Bildkommentare), in: Ders. (Hg.), Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. X), Berlin 1970, 187-219; hier 206.
- [49] Keller, a.a.O., S. 206.
- [50] Grimschitz 1946, a.a.O., S. 21.
- [51] Kerber, a.a.O., 133.
- [52] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 186.
- [53] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185.
- [54] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 205.

- [55] Nicht von ungefähr wurde die als Applikation zu deutende Ornamentik gerade nördlich der Alpen entwickelt. Dort legte das Klima – im Unterschied zu Italien – schon immer eine besondere Affinität zur Wand nahe, die folglich als primärer Architekturträger nie ganz überwunden wurde.
- [56] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185; Brucher, a.a.O., S. 210.
- [57] Aurenhammer, in: Salomon Kleiner, Wienerisches Welttheater Bd II. 2.1 a.a.O., S. 34.
- [58] Noch mehr als durch die heutigen Fenster wurde der ursprüngliche Eindruck zur Zeit Franz Ferdinands durch einen eingeschossigen Vorbau aus Stein, Eisen und Glas verfälscht (Abb. 14).
- [59] Die Anbauten wurden in den Jahren 1612 bis 1621 ausgeführt; vgl. Howard Hibbard, Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630, London 1971, S. 65-74, 160-162 u. S. 170-180; Christof Thoenes, Madernos St. Peter-Entwürfe, in: An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History. Presented to Hellmut Hager on his Sixty-Sixth Birthday (hg. von Henry A. Millon u. Susan Scott Munshower), The Pennsylvania State University, S. 170-193; Elisabeth Kieven, Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, Stuttgart 1993, hier S. 98; vgl. auch Horst Bredekamp, Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000, S. 107.
- [60] Zu der sehr komplizierten Planungsgeschichte der Ostfassade unter Bernini vgl. Franz Ehrle, Dalle carte e dai sidegni di Virgilio Spada, in: Atti della Pont. Accademia Romana d'Archeologia, ser. III, Memorie, Bd. II (1928), S. 1-99; Oskar Pollak, Die Kunsttätigkeit unter Papst Urban VIII, 2 Bde., Augsburg 1931, hier Bd. 1, S. 108-151; Heinrich Brauer u. Rudolf Wittkower, Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini, Bd. 1, S. 37-42; Paul A. Underwood, Notes on Bernini's tower for St. Peter in Rome, in: Art Bulletin XXI (1939), S. 283-287; Karl Frey, Berninis Entwürfe für die Glockentürme von St. Peter in Rom; in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, N.F. 12 (1938), 203-226; Henry A. Millon, An Early Seventeenth Century Drawing of the Piazza S. Pietro, in: Art Quarterly XXV (1962), S. 229-241; Gerhard Eimer, La fabbrica di S. Agnese in Navona, Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus, 2 Bde., Stockholm 1970, hier Bd. I, S. 128-141, Kieven a.a. O., S. 98-107.

Zu den Plänen Rainaldis vgl. Filippo Baldinucci, Notizie die Professori del disegno da Cimabue in qua, hg. von Paola Barocchi, 5 Bde., Florenz 1974-1975; hier Bd. V, S. 330; Eimer a.a.O., S. 135ff; Klaus Güthlein, Der "Palazzo Nuovo" das

- Kapitols, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22 (1985), S. 83-190, hier S. 129; Kieven a.a.O., S. 156-163.
- [61] Schon Giacomo B. Vignola und Giacomo della Porta instrumentierten in ihren Fassadenrissen für Il Gesù die Nebentravéen mit Nischen anstelle von Fenstern oder Portalen.
- [62] Nach Bredekamp a.a.O., S. 115-116 scheiterte die Vollendung der Türme, von denen der südliche schon weit gediehen war, nicht nur an den Grundwasserverhältnissen; Innozenz X. habe das von seinem Vorgänger Urban VIII. initiierte Vorhabens auch aus baupolitischen Gründen revidiert.
- [63] Vgl. Patricia Brattig, *Das Schloß von Vaux-le-Vicomte*, Köln 1998, S. 121-156.
- [64] Zur Zuschreibung siehe Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils"*, 2 Bde., Berlin/New York 1981; hier Bd. 1, S. 37.
- [65] Salomon Kleiner, *Vera Et Accurata Delineatio Omnium Templorum et Coenobiorum Quae tam in Caesarea Urbe ac Sede Vienna Austriae, quam in circumjacentibus Suburbys ejus reperiuntur : Ubi non minus aliquot Principum ac Comitum, ut et alia splendida aedificia ad Oblectationem Spectatorum indigitata / per Salomonem Kleiner = Wahrhaffte und genaue Abbildung Aller Kirchen und Klöster, Welche sowohl in der Keyserl. Residenz-Statt Wien als auch in denen umliegenden Vorstädten sich befinden, Augustae Vindelicorum o. J. (1724-1737), Teil III: Neo=Aucta Vienna Austriae Seu Vera et accurata Repraesentatio Antiquarum, tum modernarum Ecclesiarum, Colossorum, Foundationum, Hospitalium, etc... (1732), 19. Blatt.*
- [66] Das Innere der Hofbibliothek wurde erst 1730 durch Daniel Gran ausgemalt. Nach Sedlmayr 1997 a.a.O., S. 318 muß "der große Grundgedanke (aber) schon bei der Konzeption des Planes dagewesen sein". Aus der Gestalt des Außenbaus scheint er sich wie von selbst zu ergeben". Über das Bildprogramm der Hofbibliothek hat sich u.a. Matsche a.a.O., S. 360-362 geäußert.
- [67] Rose a.a.O., 130-131.
- [68] Grimschitz 1946, a.a.O., S. 16.
- [69] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185.
- [70] Grimschitz 1946, a.a.O., S. 22.
- [71] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185.

- [72] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 207; anders als Hanisch, a.a.O., S. 205 ff, erkennt Grimschitz 1959 a.a.O., S. 223, Anm. 13, im deutschen Schloßbau des 17. Jahrhundert jedoch kein maßgebliches Vorbild für Hildebrandts schöpferische Kraft.
- [73] Vgl. hierzu Hermann Bauer, Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 111-115.
- [74] Auf die Vorbildfunktion Alexanders weisen die beiden Wandreliefs und ein (im 19. Jahrhundert verloren gegangenes) Deckenrelief der Einfahrt hin (vgl. Aurenhammer, in Salomon Kleiner, Wienerisches Welttheater, Bd. II. 2.1, 1969 a.a.O., Bd. I, S. 35-36).
- [75] Vgl. Anm. 4.
- [76] Friedrich Ottmann, Belvedere, in: Die Pause, 6. Jg. (o. J), Heft 4, 58; Hainisch a.a.O., S. 21; Aurenhammer, in Salomon Kleiner, Wienerisches Welttheater, Bd II. 2.1 1969 a.a.O, S. 35.
- [77] Vgl. Anm. 76.
- [78] Vgl. Gerhart Egger, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. 3: Geschichte der Architektur in Wien, Wien 1973, S. 13.
- [79] Hilda Lietzmann, Das Neugebäude in Wien: Sultan Süleymans Zelt - Kaiser Maximilians II. Lustschloss ; ein Beitrag zur Kunst- u. Kulturgeschichte der 2. Hälfte d. 16. Jh., München/Berlin 1987, S. 196-197 weist darauf hin, daß sich insbesondere Besucher aus dem Vorderen Orient an ihre eigene Zeltarchitektur erinnert fühlten. Nach Harald Keller, Das Alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute, Stuttgart 1983, 162-163 war das Neugebäude bereits 1597 so verfallen, daß bei der einheimischen Bevölkerung das Gerücht umging, es handele sich um Ruinen eines türkischen Feldlagers, das die Feinde nach dem Scheitern der Belagerung Wiens 1529 fluchtartig verlassen hätten.
- [80] Wäre die Dachlandschaft des Oberen Belvedere wirklich von türkischen Zelten abgeleitet, so würde dies auf der sinnbildlichen Ebene bedeuten, daß Eugen das Heerlager seiner Feinde zur Residenz gewählt hätte. Daß dies nicht gemeint sein kann, beweist allein schon die Form der Dachknaufe, die eben keinen Halbmonde tragen, sondern abendländischen Zeltstangen nachempfunden sind.
- [81] Leonhart Fronsperger, Von Schantzen vnnd Befestungen Vmb die Feldt Läger auffzuwerffen vnd zu schlagen: Auch vom Ritter vnnd Reutter Rechten ... vnd FeldtOrdnung ... Jtem, der alten Teutschen ... vnnd anderer frembden Völcker Kriegß Ordnung, Sitten vnd Gebräuch, 1573, Theil III, Tafel S. CXXX-CXXXI (Reprint des Exemplars aus der Bibliotheca Palatina; hg. von Leonard Boyle u. Elmar Mittler[Microfiche], München 1993, Blatt C 4189, E 2-3).

- [82] Zwar erschien Fronspergers Werk fast anderthalb Jahrhunderte vor dem Bau des Belvedere, doch blieb die Gestaltung von Militärzelten innerhalb dieses Zeitraums nahezu unverändert.
- [83] Vgl. Aurenhammer 1969 a.a.O., S. 35-36. Grundlegend zu diesem Thema ist: Gertrude Aurenhammer, Geschichte des Belvedere seit dem Tode des Prinzen Eugen, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 13 (1969), S. 41-183.
- [84] Salomon Kleiner, *Vera Et Accurata Delineatio* a.a.O., Teil IV: *Florentis et auctae continuatio seu vera et accurata repraesentatio sacrorum iuxta ac profanorum aedificiorum...* (1737), 25. Blatt.
- [85] Insbesondere die Attikafenster trugen mit ihren radialen, von einem Oval überschrittenen Sprossen zur ornamentalen Bereicherung der Fassade bei.
- [86] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 98; Aurenhammer, in Salomon Kleiner, *Wienerisches Welttheater*, Bd II. 2.1, 1969 a.a.O., S. 8.
- [87] Eckert a.a.O., 148-149.
- [88] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185.
- [89] Vgl. Anm. 158.
- [90] Grimschitz 1959, a.a.O., S. 185.
- [91] Im Gegensatz zur Rundsäule ist der rechtwinklige Pfeiler sozusagen ein Stück stehengelassene Wand. Als 'in die Wand geschobene' oder 'vermauerte' Pfeiler eignen sich Pilaster daher ideal als Bindeglieder zwischen Freisäulen und Wandrücklagen.
- [92] Vgl. Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur* (Nachdruck der Ausgabe *Quattro libri dell'Architettura*, Venedig 1570; hg. und übers. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte), Darmstadt 1984, 43-80.
- [93] Palladio, a.a.O., S. 40-41.
- [94] Palladio, a.a.O., S. 120.
- [95] Palladio, a.a.O., S. 146.
- [96] Brucher, a.a.O., S. 210.
- [97] Zu diesem grundlegenden Problem vgl. u.a. Mario Passanti, *Nel Mondo Magico di Guarino Guarini*, Torino 1963, v.a. 205-222; H. A. Meek, *Guarino Guarino and his Architecture*, New Haven/London, 1988, passim; Martin Raspe, *Das Architektursystem Borrominis*, München/Berlin 1994; Richard Bösel, *Struktur und*

- Metamorphose. Beobachtungen zu einigen gestalterischen Aspekten der Baukunst Borrominis, in: Borromini. Architekt im barocken Rom (hg. von Richard Bösel und Christoph Luitpold Frommel), Mailand 2000, 41-55.
- [98] Rose, a.a.O., S. 131; Grimschitz 1946, a.a.O., S. 26.
- [99] Aurenhammer, in Salomon Kleiner, Wienerisches Welttheater, Bd II. 2.1, 1969, a.a.O., S. 35.
- [100] Keller, a.a.O., S. 206.
- [101] Vgl. Rose a.a.O. wie in Anm. 12.
- [102] Grimschitz 1947, a.a.O., S. XVII-XVIII.
- [103] Grimschitz 1946 a.a.O., S. 15.
- [104] Hansmann 1983, a.a.O., S. 283.
- [105] Vgl. Aurenhammer 1956, a.a.O., S. 89.
- [106] Der um 1480 bei Ausgrabungen der Domus Aurea Kaiser Neros wiederentdeckte Ornamentstil wurde nach der unterirdischen, "grottenähnlichen" Lage seines Fundorts benannt (vgl. Peter Stephan, Lexikon für Theologie und Kirche, Art. 'Grotteske', in: Bd. 4, Freiburg/Basel/Wien 1995, 1065-1066).
- [107] Matthäus Daniel Pöppelmann, Vorstellung und Beschreibung des von Sr. Königl. Majestät in Pohlen, und Churfl. Durchl. zu Sachßen erbauten so genannten Zwinger=Gartens Gebäuden, Oder Der Königl. Orangerie zu Dreßden, Vier= und Zwanzig Kupffer=Stichen Kunst= und Grund=richtig abgezeichnet und herausgegeben von Matthäus Daniel Pöppelmann, Königl.Pohln. und Churfl.Sächs. Ober=Landes=Baumeister, o.O. 1729.
- [108] Norberg-Schulz, a.a.O., S. 150.
- [109] Hansmann 1983, a.a.O., S. 193; vgl. auch Walter Jürgen Hofmann, Schloß Pommersfelden. Geschichte und Entstehung, Nürnberg 1968, passim.
- [110] Vgl. Michael Kirsten, Der Dresdner Zwinger, in: Harald Marx (Hg.), Matthäus Daniel Pöppelmann. Der Architekt des Dresdner Zwingers, Leipzig 1989, 148-177; hier 158 u. Fig. 123-126.
- [111] Kirsten, a.a.O., S. 161.
- [112] Im schon genannten Mathematisch-Physikalischen Pavillon zierte ein Brunnen einen sogar namentlich ausgewiesenen Grottenaal (vgl. Pöppelmann, a.a.O., Tf. 20).

- [113] Vgl. Vittorio de Feo, Andrea Pozzo. *Architettura ed illusione*, Rom 1988, Abb. 1 u. 3.
- [114] Vgl. Grimschitz 1959, a.a.O., S. 41-42, 51, 86.
- [115] Eberhard Hempel, *Der Zwinger zu Dresden. Grundzüge und Schicksale seiner künstlerischen Gestaltung*, Berlin 1961, 63.
- [116] *Quellen zur Geschichte des Barocks*, a.a.O., Bd. I, 1, 2, Nr. 551.
- [117] Als Germain Boffrand, der premier architect du Roi, Schloss Pommersfelden besucht, rät ihm Lothar Franz von Mainz aus dringend zu einem Besuch in Dresden: „Ich habe ihm [Boffrand] ohnedem gesagt, daß er,alls er daroben gewesen ist, völlig bis auff Dresden, umb die königliche gebauer alldahr zu sehen, hette gehen sollten, welches er dann auch bereuth, daß er es nicht gethan hat (Brief an Friedrich Carl vom 12. August 1724: *Quellen des Barocks in Franken* a.a.O., I 2, Nr. 1225).
- [118] Die Skulptur, die heute im Unteren Belvedere steht und die schon Kleiner in seinem Titelkupfer abbildete (Kleiner, Tf. 2), übernimmt wesentliche ikonologische Aussagen, die der Treppenhausarchitektur in Prinz Eugens Stadtpalast zugrundeliegen (vgl. Peter Stephan, „Ruinam praecedat superbiam. Der Sieg des Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* 1/97, 62-87 u. ders., Tiepolo und das Reich. *Das Bildprogramm der Würzburger Residenz und die politische Ikonologie in Europa*, Weißenhorn 2001 [in Drucklegung], S. 218-223). Architektonisches Denken war Permoser also keinesfalls fremd, was nicht zuletzt auch seine Bauplastik für den Zwinger eindrucksvoll unter Beweis stellt.
- [119] Kaskaden als Fortsetzung einer Treppe zu deuten, mag zunächst verwundern, doch ist eine Kaskade letztlich nichts anderes, als über Treppen geleitetes Wasser. Wie Pöppelmanns Entwurf für eine Kaskade als Nordabschluß des Zwingers zeigt, wurden nicht zuletzt deshalb beide Formen oft kombiniert (vgl. Pöppelmann, a.a.O., Tf. 21 u. 22).
- [120] Deckers Entwurf eines Turms mit Wasser- und Glockenspiel (Fürstlicher Baumeister, Teil II, Tf. 1 variiert diesen Gedanken noch einmal.
- [121] Kleiner Bd. 2. a.a.O, S. 1.
- [122] Hainisch a.a.O., S. 205.
- [123] Stephan 1997 a.a.O. S. 65 u. 78-79.
- [124] Einen erschöpfenden Überblick über die Behandlung der Zuschreibungsfrage in der Literatur geben Erich Hubala, *Genie, Kollektiv und Meisterschaft – Zur*

Autorenfrage der Würzburger Residenzarchitektur, in: Martin Gosebruch zu Ehren. Festschrift anlässlich seines 65. Geburtstages am 20. Juni 1984 (hg. von Frank Neidhart Steigerwald), München 1984, 157-170, Bernhard Schütz, Balthasar Neumann, Freiburg/Basel/Wien 1986 und ders., Fassaden als Weltarchitektur. Die Würzburger Residenz, in: Thomas Korth u. Joachim Poeschke (Hgg.), Balthasar Neumann, München 1987, S. 92-112.

[125] Vgl. Anm. 89.

[126] Vgl. Reuther, S. 36.

[127] Die Risalitbildung wird aus den Aufrissen nicht ersichtlich, wohl aber aus den Grundrissen. Zwar ist Grundriß der Gartenfront in Hdz. 4694 (Abb. 114) wegen Wurmfraß genau im Bereich des Mittelpavillons beschädigt, doch hat Neumann glücklicherweise den halben Grundriß des Mittelpavillons in Hdz. 4695 (Abb. 115) noch einmal eingezeichnet. Deutlich erkennt man, daß die Wand nur 'gefaltet' ist, aber nirgends um eine weitere Ebene vor- oder zurückspringt.

[128] In der jüngeren Version von Hdz. 4694 (Abb. 114) sind die halben Randpilaster an den äußeren Enden der Rücklagen fortgelassen. Dies geht wohl auf eine Ungenauigkeit zurück. Auf keinen Fall stellen die halben Pilaster zwischen Rücklagen und Mittelpavillon einen geknickten Eckpilaster dar; der Abstand der Schaftkanten ist nach wie vor zu groß.

[129] Wie der Grundriß in Hdz. 4695 (Abb. 115) zeigt, liegt die Pavillonkante genau in der Flucht der Rücklage.

[130] Insbesondere in SE 297+ gibt es geringe Abweichungen, die jedoch nicht einheitlich durchgehalten sind, weshalb ich in ihnen keine architektonische Absicht, sondern eine zeichnerische Flüchtigkeit erkennen möchte.

[131] Vgl. Reuther a.a.O., 30.

[132] Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2 Bde., Milano 1966, liber VI, cap. 12: *Äffictorum operum duo sunt genera: unum, quod ita adheret parieti, ut quota sui pars interlateat et quota promineat ex pariete; aliud, quod totis columnis ex pariete solutum exit, et porticum imitari voluisse prae se fert. Illud ea re prominens, hoc expeditum nuncupetur. In prominentibus erunt columnae aut rotundae aut quadrangulae. Prominere oportet rotundas ne plus ne item munus semidiametro; quadrangulas ne plus parte sui lateris quarta, ne minus sexta.* Die oben angeführte Übersetzung ist entnommen aus: Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und

mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Wien/Leipzig 1912 [Repr. Darmstadt 1975], S. 332.

- [133] Alberti, *L'Architettura* a.a.O., liber VII, cap. 12, 127 (30): *„In quibusque [Doribus, Ionibus et Corinthiis] latus, hoc est antipagmentum, fuit trabs. – Bei allen diesen Türen [der Dorer, Jonier und Konrinther] war die Seite, das ist die Verkleidung, ein Architrav.“* (Übersetzung nach: Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, a.a.O., S. 387). Die Praxis, Mezzaninfenster mit einem Architrav zu rahmen, hat eine längere Tradition. 1701 wandte sie beispielsweise Schlüter an der Stadtfront des Berliner Stadtschlusses an.
- [134] Der ornamentale Charakter der unteren Ordnung offenbart sich an den Rücklagen, wo das Gurtgebälk völlig untektionisch gestaltet ist (Abb. 97c). Die Mezzaninfenster schieben sich bis in die Frieszone hinauf und werden allseits mit den Faszienbändern des Architravs gerahmt. Nur über den Bogenscheiteln werden die Faszienrahmen durch die Schlußsteine gewissermaßen aufgestoßen, so daß sie sich in Voluten zusammenrollen. Obwohl die untere Ordnung die obere optisch 'stützt', steht diese auf einem Sockel, der wie an der Gartenfront in Versailles (Abb. 78) aus Quaderbändern aufgeschichtet ist.
- [135] Reuther, S. 34 u. 36.
- [136] Wie auf einer 1731 von Wolfgang Högler d. Ä. angefertigten Zeichnung (Hdz. 4686; Abb. 109) zu erkennen ist, waren die letzten Pilaster an den hinteren Pavillons der Ehrenhoflängsseite ursprünglich vollständig ausgebildet. Offensichtlich wurden wie wirklich erst im nachhinein, nämlich bei Errichtung der Ehrenhofrückwand verbaut.
- [137] Vgl. etwa die Eckpilaster in den Apsiden der Alten Sakristei von San Lorenzo und der Pazzi-Kapelle (Abb. 63a) oder in den Seitenschiffkapellen des Querhauses von San Lorenzo.
- [138] Reuther a.a.O., S. 28.
- [139] Schütz 1986 a.a.O., S. 86. In seiner Untersuchung zur Bedeutung der Wand bei Neumann griff Walter Jürgen Hofmann diese Beobachtung auf. Das Motivs des eingestellten Monopteros führt er auf römische Tempel zurück, die in Sebastiano Serlios Architekturtraktat überliefert sind (Walter Jürgen Hofmann, *Architektur und Geschichte der Architektur in der Baukunst Balthasar Neumanns*, in: Thomas Korth u. Joachim Poeschke (Hgg.), *Balthasar Neumann, München 1987*, S. 143-171, hier S. 148-149. Hofmann nennt den Tempel nicht; vermutlich meint er den Tempel in: Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva...*, Venetia 1619, libro terzo, S. 63 [Abb. 63b]).
- [140] Hubala a.a.O., S. 165-166.

- [141] Macht er an den Seiten so nicht.
- [142] Vgl. Richard Sedlmaier/Rudolf Pfister, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923, 2 Bde., hier Textband, S. 254-255. Bereits vor 1737 hatte Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn bei Hildebrandt "Gedanken und Reißum Großen Saal angefordert (diess., S. 254).
- [143] Ralf Weingart, Zum Kolorit der Kaisersaalfresken, in: Peter O. Krückmann (Hg.), Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg (Katalog zur Ausstellung in der Residenz Würzburg vom 15. Februar – 19. Mai 1996), 2 Bde., München 70-73 hier Bd. 2, S. 70.
- [144] Weingart a.a.O., passim.
- [145] Peter Stephan, Tiepolo und die Reichsidee der Schönborn. Die Würzburger Residenz als Spiegel der politischen Ikonologie im Barock, Weißhorn 2001 (in Drucklegung), S. 308-317.
- [146] Nach Weingart a.a.O., S. 70 hatte Neumann die Farbwerte der Stukkaturen selbst festgelegt.
- [147] Für eine Urheberschaft Welschs plädieren Richard Sedlmaier u. Rudolf Pfister a.a.O., Textband, S. 18; Fritz Arens, Maximilian von Welsch (1671-1745). Ein Architekt der Schönbornbischöfe. Unter Verwendung eines Vortragstextes von Wolfgang Einsingbach, München/Zürich 1986, S. 60; Schütz 1987 a.a.O., S. 96. Dem Hildebrandtkreis, insbesondere Joseph Raphael Tatz, wird die Zeichnung von Hubala/Mayer/Mülbe 1984 a.a.O., S. 39 u. S. 141-143, von Hubala 1984 a.a.O., S.169 sowie von Wilfried Hansmann, Balthasar Neumann. Leben und Werk, Köln 1986, S. 177 zugeschrieben.
- [148] Eine ausführliche Analyse der Veränderungen findet sich bei Hubala a.a.O., S. 168-170.
- [149] Schütz 1987 a.a.O., S. 96-97.
- [150] Hansmann 1986, a.a.O., S. 177-178;.
- [151] Zu Neumanns Kenntnis der Palladianischen Architekturtheorie vgl. Hansmann 1986, a.a.O., S. 67 u. Schütz 1986 a.a.O., S. 121.
- [152] Schütz 1997 a.a.O., S. 96.
- [153] Schütz 1997 a.a.O., S. 108.
- [154] Hubala a.a.O., S. 169.

- [155] Auch an anderer Stelle unterscheidet sich die Innendekoration von der Fassadengliederung, selbst wenn Hildebrandt – wie in der Einfahrt oder einigen Eckpavillons – ähnliche Gliederungsmotive verwendet. In der (zweigeschossigen) Hofkapelle, die im südöstlichen Eckpavillon untergebracht ist, sind die Hermenpilaster zwangsläufig größer (Abb. 41a u. Abb. 52a). Dasselbe gilt für die Atlantenhermen der Einfahrt (Abb. 54). Die Hermenpilaster des Marmor- (Abb. 42 u. Abb. 55b) und des Spiegelkabinetts (Abb. 28 u. Abb. 55a) im nordwestlichen bzw. nordöstlichen Eckpavillon fallen hingegen kleiner aus als die Pilaster an der Fassade.
- [156] Vgl. Anm. 55.
- [157] Vgl. Anm. 56.
- [158] Hubala 1984 a.a.O., S. 167-168 geht von einer Autorschaft Neumanns aus. Mit Blick auf den mittleren Gartenpavillon des Oberen Belvedere weist Schütz den Kaiserpavillon 1986 noch Neumann zu: "Hier spürt man, was Neumanns Endredaktion für die Residenz bedeutet: Offenbar hat er einen (nicht erhaltenen) Hildebrandt-Entwurf mit kräftiger Hand dem Gesamtbau der Residenz eingefügt." (Schütz 1986 a.a.O., S. 52). Ein Jahr später vertritt der Autor die gegenteilige Meinung: "Hildebrandt hat den Pavillon nicht entworfen, sondern nur das letzte Neumannprojekt überarbeitet und verändert" (Schütz 1997 a.a.O., S. 109-110). Gemeint ist Neumanns Entwurf von 1733 (Hdz. 4692; Abb. 112).
- [159] Vgl. Anm. 11.
- [160] Vgl. Anm. 27.
- [161] Schütz 1986 a.a.O., S. 52 weist die Ehrenhoffront wegen ihres dekorativen, für Neumann ganz untypischen Charakters gleichfalls Hildebrandt zu.
- [162] Zur imperialen Bauikonologie des Berliner Stadtschlusses und des Schlosses in Pommersfelden vgl. Stephan, Tiepolo und die Reichsidee der Schönborn a.a.O., S. 225-230. Zum symbolischen Stellenwert der Fassadensäulen in Würzburg vgl. ders., S. 325-328.
- [163] Wenn Joseph Emanuel Fischer von Erlach im dritten Hofburgprojekt den Kolonnaden des Reitschulrisalits ein Dachzelt aufsetzte (Abb. 82d), so ist dies eigentlich ein Widerspruch in sich.