



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„sala terrena.

**Der Gartensaal als Höhepunkt mannigfaltiger
Lösungsansätze der Frühen Neuzeit zur Bauaufgabe
naturverbundlicher Architektur im Spannungsfeld
von Repräsentation und Rekreation“**

Verfasserin

Sylvia Herl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.Prof. Dr. Petr Fidler

Danksagungen

Die Wahl des Themas für diese Diplomarbeit ergab sich aus einem Referat im Zuge des Seminars „Form follows Function“ bei Herrn Prof. Petr Fidler vor einigen Semestern; damals beschäftigte ich mich mit der Raumform der *sala terrena* zum ersten Mal näher und lernte darüber hinaus, Werke nicht nur in einem Zahlen-, Daten- und Fakten-Gefüge innerhalb ihres Kontextes zu sehen, sondern auch die kulturellen, gesellschaftlich-zeremoniellen und persönlichen Umstände, die zur Entwicklung von Kunst bzw. von Gebäuden und Gebäudeteilen führten, gedanklich mit den daraus entstandenen Leistungen der Kunstgeschichte zu verknüpfen.

Für seine überaus interessante und bereichernde Sicht der Dinge, für die im Normalfall ausgeklammerten und daher umso interessanteren Informationen zu Persönlichkeiten und Privatleben von Künstlern und Auftraggebern sowie für seine Ruhe, Geduld und souveräne Menschlichkeit möchte ich an dieser Stelle Herrn Prof. Fidler ganz herzlich danken.

Besonderer Dank gilt auch meinem lieben und guten Chef Andreas, der mir so manchen wertvollen Rat gab und auch tatkräftig den Rücken für die Durchführung meines Studiums freihielt.

Bedanken möchte ich mich weiters bei Herrn Restaurator Lux, der mir im Zuge der Restaurierungsarbeiten an der Orangerie von Schloß Schönborn in Göllersdorf liebenswürdigerweise Zutritt zu den Gesellschaftszimmern und der normalerweise stets versperrten Arkade gewährte, um mir entsprechende Eindrücke zu verschaffen.

Meiner lieben Kollegin Marietta, mit der ich mich immer sehr gerne austausche, sage ich herzlichen Dank für Ihr Teillektorat und die anregenden Gespräche, die wiederholt neue und interessante Inputs in meinen Gedankenfluß brachten.

Ebenso meinen lieben Kollegen/innen Lilo und Gaby, Katharina und Gabi, Su, Dani und Andreas für ihre anspornenden Worte in Zeiten der Rekonvaleszenz und ihre guten Tips bei der Suche nach Gartensälen abseits des Mainstreams – und schließlich Ilse, die mir dazu auch noch während einiger physisch fordernder Stunden im BDA treu zur Seite stand.

Allen Kollegen und Freunden, die trotz der zwischenzeitlich wenig günstigen Umstände stets an meine Kraft und meinen Willen glaubten und mir so positive Energie schenkten, bin ich ebenfalls dankbar.

Last, but not least bedanke ich mich besonders und von ganzem Herzen bei meiner Familie:

Bei meinen geliebten Eltern, die immer davon ausgingen, daß ich meinen Weg meistere – und mir mit ihrer Liebe und Tatkraft (in Copyshop, Küche und Studierzimmer) unter die Arme griffen und sich zunehmend auch für die neue kunsthistorische Materie interessierten.

Bei meiner geliebten Schwester Isi, ohne deren „wert“-vollen Hinweis ich mich nicht der Wissenschaft hätte zuwenden können – und die geduldig coachte, beruhigte, reparierte und unterstützte, wenn mein Laptop oder ich dies brauchten... ;-)

Und zuletzt bei meinem innig geliebten Mann Mike, der oft genug auf gemeinsame Mußestunden verzichtete, um den Fortschritt meiner Studien zu gewährleisten und der stets liebevoll an meiner Seite war und mich – besonders in Spitzenzeiten – treu unterstützte (Stichwort: Kopier-Orgien!). LD, mRK!

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung, Themenstellung und Zielsetzung	1
2 Voraussetzungen für naturverbundene Architektur	3
2.1 Politische und religionspolitische Voraussetzungen	3
2.2 Zur Bedeutung einer Residenzstadt	5
2.3 Gesellschaft, Konkurrenz und Zeremoniell	6
2.4 Zur Repräsentation und deren Ausdrucksformen	9
2.4.1 Architektur und Dekor als verstofflichte Repräsentation im Sinne des <i>decorum</i>	10
2.4.2 Geometrisierte Natur als Ort der repräsentativen Geselligkeit und der Rekreation..	13
2.5 Lustbarkeiten, Jagdvergnügen und Exotismusmode	15
2.6 Geistesströmungen und Seelenlandschaft im Barock	17
3 Zum mannigfaltigen Aufgabengebiet und Erscheinungsbild der <i>Lust-architektur</i> im allgemeinen und der <i>sala terrena</i> im speziellen	19
3.1 Gebäude und Gartenanlagen im Umland Wiens, in anderen Hauptstädten und auf dem Lande	19
3.2 Gebäude und Gartenanlagen im monastischen Verband	22
3.3 Zur Funktion der <i>sala terrena</i>	24
4 Erscheinungsformen des Gartensaals	28
4.1 Hauptaufgabe Repräsentation: die elegante, zart dekorierte <i>sala terrena</i>	30
Palais Liechtenstein, Wien.....	30
Palais Waldstein, Prag.....	33
Fürstbischöfliche Residenz, Würzburg.....	34
Erzbischöfliche Residenz, Salzburg.....	37
Schloß Veitshöchheim bei Würzburg.....	38
Kleiner Fürstenberggarten, Prag.....	39
Schloß Richmond bei Braunschweig, Deutschland.....	40
Palais Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi), Wien.....	41
Schloß Hof, Niederösterreich.....	43
Villa Huldenberg (Lederer-Schlüssel), Wien.....	45

Unteres Schloß Belvedere, Wien.....	47
Oberes Schloß Belvedere, Wien.....	49
Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn.....	50
Favorita auf der Wieden (Theresianum), Wien.....	51
Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich.....	53
Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich.....	55
Schloß Sanssouci, Potsdam, Deutschland.....	57

4.2 Ebenfalls repräsentativ, doch überwiegend der Rekreation dienlich: der

illusionistisch dekorierte Gartensaal.....	58
Palais Trautson, Wien.....	59
Palais Cumberland, Wien.....	61
Benediktinerstift Melk, Niederösterreich.....	62
Schloß Laxenburg, Niederösterreich.....	64
Benediktinerstift Altenburg, Niederösterreich.....	65
Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich.....	67
Deutschordenshaus, Wien.....	68
Unteres Schloß Belvedere, Wien.....	69
Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich.....	70
Schloß Szombathely (Steinamanger), Ungarn.....	73
Schloß Petronell, Niederösterreich.....	74
Schloß Niederweiden, Niederösterreich.....	75
Schloß Jaroměřice nad Rokytnou (Jarmeritz), Tschechien.....	77
Schloß Schönbrunn, Wien.....	78
Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich.....	82
Schloß Dürnkrot, Niederösterreich.....	83
Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland.....	85
Palais Vrtba, Prag.....	86
Schloß Hellbrunn, Salzburg.....	87

4.3 Facettenreiche Bedeutungsinhalte gepaart mit einem Höchstmaß an haptisch

begreifbarer Struktur: die Grotten – <i>sala terrena</i>.....	89
Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich.....	91
Palais Dietrichstein–Lobkowitz, Wien.....	92
Schloß Salaberg, Niederösterreich.....	93

Schloß Greinburg, Oberösterreich.....	94
Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland.....	96
Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich.....	98
Schloß Hagenberg, Niederösterreich.....	99
Palais Waldstein, Prag.....	100
4.4 Mischformen der <i>sala terrena</i>	101
Schloß Veltrusy (Weltrus), Tschechien.....	101
Schloß Červený Kameň (Bibersburg), Slowakei.....	102
Schloß Bernstein, Burgenland.....	104
Schloß Kroměříž (Kremsier), Tschechien.....	105
Schloß Vranov (Frain) bei Brünn, Tschechien.....	107
Palais Strozzi, Wien.....	108
Oberes Schloß Belvedere, Wien.....	110
5 Zusammenfassung	112
Anhang	116
Abbildungsverzeichnis und -nachweis	117
Abbildungen	128
Literaturverzeichnis	210
Abstract	229
Curriculum vitae	231

1 Einleitung, Themenstellung und Zielsetzung

Die Öffnung der Architektur zu dem sie umgebenden Freiraum war in der Zeit des Barock nichts Neues; schon in der Renaissance hatten Architekten, von italienischen Einflüssen inspiriert, begonnen, verschiedene Gebäudetypen und -teile aufzubrechen, um eine direkte Verbindung zum Hof, zum Garten oder zur alles umschließenden Landschaft zu schaffen. Vor allem der Adel gestaltete, dem sich verstärkenden Bedürfnis der Zeit nach Naturverbundenheit und Repräsentation entsprechend, im Laufe des 16. Jhs. seine mittelalterlichen Fortifikationsbauten in frühneuzeitliche Herrschaftssitze um, von denen aus er seine ländlichen Grundherrschaften leitete;¹ die nun in den Focus der Aufmerksamkeit gerückten Gärten wurden zumeist nach italienischem Vorbild als Erweiterung der Architektur aufwendig mit Grotten, Orangerien, Ballhäusern, Tiergärten, Brunnen, Wasserspielen u.a. ausgestattet. Schon damals ließen sich Anklänge des – Verbundenheit schaffenden – Wettstreits zwischen Kunst und Natur erkennen, der, gemeinsam mit der Repräsentativität und Zeremonialität, die Hauptthemen der barocken Baukunst bildete.²

Die Tendenz der Architekturöffnung und – dadurch in Hinkunft immer wichtiger werdenden – Einheit von Bauwerk und Gartenanlage zeigte sich im 16. Jh. in zahllosen Loggien und Arkadengängen, Dachgalerien und Altanen,³ sowie in verschiedenartigen Raumkonzepten, die durch einen direkten Zugang, besonders viele und/oder große Fensteröffnungen bzw. speziellen Dekor direkt oder indirekt mit dem Freiraum verbunden waren (als Beispiele zur Veranschaulichung bieten sich hierzu bspw. der Spanische Saal von Schloß Ambras⁴ bei Innsbruck (Abb. 1 und 2), der zentrale Trakt von Schloß Neugebäude⁵ in Wien (Abb. 3) oder auch der Arkadengang der Churburg⁶ im Tiroler Schluderns (Abb. 4) an). Auf dieser Basis erschufen nun Baumeister und Architekten des 17. und 18. Jh. in immenser Schöpferkraft ein beeindruckendes Crescendo an – hauptsächlich italienisch oder französisch

¹ Berger 1990, S. 118.

² Holzschuh-Hofer / Vancsa 2003, S. 266.

³ Fidler 1990, S. 365.

⁴ Die Errichtung des galerieartigen Spanischen Saals (1570-1572) läutete eine Neuorientierung vom privaten Wohnschloß mit Fortifikationscharakter hin zur landesfürstlich-repräsentativen Residenz ein. Herausragend ist hier die Verbindung von Schloß und ausgedehnter Renaissance-Gartenanlage: der Saal ist mittels Türöffnung samt Treppenanlage und vieler großer Fenster und Oculi dem Freiraum eröffnet und auch durch die Leichtigkeit des fensterseitigen Grotteskendekors sowie der Porträts der Tiroler Landesfürsten vor illusionierter Landschaft dem Freiraum verbunden. Aus all dem ergibt sich eine direkte Vorläuferschaft zu den späteren Gartensälen (Holzschuh-Hofer 2003, S. 279; vgl. Auer u.a. 1996, S. 69). Der Ambraser Park wurde nach italienischer Mode - große symmetrische Gartenanlagen mit Lustgebäuden, Grotten und Wasserelementen - 1568-1574 angelegt (Perger 2003, S. 40).

⁵ Inmitten eines mehrzonigen Gartenareals wurde ab 1580 das italianisierende Neugebäude in Form eines langgezogenen Belvedere errichtet, das durch seine offenen Gartensäle und Arkadengänge nicht nur imperialen Anspruch erhebt, sondern sich auch in ungewohnt großen Partien dem Park eröffnet (Fidler 1987, S. 98-101).

⁶ Der Umbau und die illusionierte florale Ausstattung des Churburg'schen Arkadengangs erfolgten um 1580; die farblich hervorgehobenen Gewölberippen scheinen wie ein Spalier die blattreichen Äste eines fruchttragenden Baumes zu tragen (Krämer / Prock 2009, S. 16-17).

geprägten, aber auch landestypischen – kreativen Lösungsansätzen, um Architektur und Natur zu verbinden. Neue bzw. nun immer gefragtere Bautypen wie Gartenpalais, *Lusthäuser*, Belvederes, Gartenpavillons, Sommerresidenzen u.a. boten ihren Besitzern die vielen Annehmlichkeiten eines durch die Weite des Grundstückes ergänzten Wohnstils; daneben offerierten einzelne Bauteile wie Treppenhäuser, Innenräume, Terrassen, Loggien etc. die Möglichkeit, im Vorübergehen oder Verweilen reizvolle Ein- oder Fernblicke zu genießen. Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, einen ersten Überblick über jene Raumform zu geben, die als Höhepunkt der Öffnung des Gebauten zum Gewachsenen hin verstanden werden kann: die *sala terrena* verkörpert in den meisten Fällen ihrer Erscheinung die Verbindung von Haus und Garten in Optimalform. Nicht zwingend, weil sie architektonisch oder dekorativ anderen ebenso durchbrochenen oder offenen Gebäudeteilen (wie den oben erwähnten) überlegen wäre – sondern, weil der barocke Mensch (als Bauherr, Bewohner oder Gast) in dieser Raumform ein hohes Maß an qualitätvoller, bewußt erlebter Zeit im Sinne des Rastens und sich Erholens, Genießens und Bewunderns oder auch des Speisens oder Feste Feierns verbrachte.

Eine der grundsätzlichen, weiterleitenden Fragestellungen lautet: welche Aufgaben erfüllte der Gartensaal überhaupt in den kühler temperierten Regionen nördlich der Alpen? Denn in der Heimat der italienischen Architekten, die in der Zeit des Barock vermehrt für die Errichtung vieler Paläste (und deren *sala terrena*) zuzogen und so den *opus italicum* im transalpinen Bereich einführten,⁷ diente die dem Garten eröffnete Architektur in ihren vielfältigen Formen, wie sie schon ausgiebig von Elisabeth Herget⁸ u.a. abgehandelt wurden, hauptsächlich der Kühlung während heißer Tage und als schattige Zufluchtsstätte vor gleißender Sonne.

Petr Fidler⁹ setzte 2009 mittels „form follows function“-Methodik einen Kontrapunkt zum Großteil der Literatur über frühneuzeitlichen Palastarchitektur, welche die – sich in Raumgestaltung und -ausstattung ausdrückenden – Funktionen derselben bislang unerwähnt ließ; an Fidlers Sichtweise, daß die „Erschließung der Funktionalität des Bauwerks [...] die Voraussetzung für das Verständnis der Lebensformen sowie der Lebensphilosophie und der Weltanschauung seiner Bewohner“ sei, möchte in dieser Studie angeknüpft werden – besser gesagt: die Betrachtung der Gartensäle und der ihnen verwandten Räume soll aus der Gegenrichtung erfolgen.

⁷ Fidler 2005.

⁸ Herget 1954.

⁹ Fidler 2009, S. 25-26.

Hiermit sei die These aufgestellt, daß das Wissen über die Umstände, die das Barockzeitalter, seine Gesellschaft, deren architektonische Ausdrucksformen und die Gestaltung der *sala terrena* im besonderen ausmachten und prägten, für das Verständnis der unterschiedlichen Erscheinungsformen der *architectura recreationis* und des Gartensaals ebenso wichtig ist wie die Erkenntnis seiner verschiedenen Funktionen und Bedeutungsinhalte.

Ebendiese Hintergründe sollen im ersten theoretischen Teil der Arbeit kurz umrissen werden, im zweiten praktischen Teil soll versucht werden, die unterschiedlichen Aufgaben der Garten- und Grottenräume mit der jeweils passenden Form und Dekoration zu verbinden, idealerweise durch diesbezügliche Informationen aus zeitgenössischen Quellen und modernen Schriften. Angemerkt sei an dieser Stelle, daß die oft nur dürftig vorhandene Literatur zu einer Reihe von Objekten die Auswahl der hier präsentierten Beispiele beeinflusste, was allerdings zu keinerlei irrigen Schlüssen verleiten soll. Eine wesentlich erweiterte Sammlung vergleichbarer bzw. gegenüberzustellender Objekte samt sie erläuternder Literatur zusammenzutragen wird Aufgabe der aus dieser Diplomarbeit erwachsenden Dissertation sein.

2 Voraussetzungen für naturverbundene Architektur

2.1 Politische und religionspolitische Voraussetzungen

Carl J. Friedrich definierte den Kunststil des Barock als „bestimmt durch Bewegung, Heftigkeit, Spannung und Energie“¹⁰ – diese Tendenz zeigte sich auch in vielen Bereichen der Gesellschaft, Kultur, Religion und Politik. Zeitzeugen selbst nahmen im 17. Jh. das bisher ungekannt hohe Ausmaß und die lange Dauer der Kriege, die seit dem 16. Jh. latent vorhandene Bedrohung durch die Osmanen, die Auswirkungen der konfessionellen Gefechte und die immer stärker werdende soziale Kluft als die prägenden Eindrücke ihrer Zeit wahr.¹¹ Die beiden größten Sorgen des 17. Jhs. galten offenbar der Türkengefahr und den Religionskriegen: die Wogen des Kampfes von Protestantismus gegen Katholizismus um die Vorherrschaft schlugen in verschiedenen Teiles des Habsburgerreiches wiederholt hoch, wie etwa nach dem Tode Kaiser Maximilians II. (1576), als die Gegenreformation in den Erbländern – vor allem aufgrund des Einflusses des Konvertiten¹² und kaiserlichen Beraters Melchior Khlesl – erbarmungslos Protestanten vielfach enteignete oder gar vertrieb,¹³ bzw. als

¹⁰ Friedrich 1952, S. 52.

¹¹ Villari 2004, S. 9, 11.

¹² Protestanten genossen am Wiener Kaiserhof zwar manchmal beachtliches Vertrauen, doch erst die Konversion bot im Normalfall die Möglichkeit, höchste Ämter zu bekleiden; zu den berühmtesten Konvertiten zählen Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein und Ernst Gideon Freiherr von Laudon (Huss 2008, S. 343; vgl. Berger 1990, S. 123).

¹³ Neck 1988, S. 354 (vgl. Winkelhofer 2011, S. 118).

Ferdinand II. nach der Schlacht am Weißen Berg (1620) im Zuge der Durchsetzung eines katholisch fundierten Absolutismus Protestanten mittels „Restitutionsedikt“ (1629) zwang, den Katholiken deren seit 1555 beschlagnahmte Besitzungen zurückzugeben.¹⁴

Ab ca. 1650 bekannte sich der Großteil des österreichischen kaisertreuen Adels wieder zum Katholizismus und wurde als wichtige Stütze des Monarchen reichlich mit Grundbesitz, Standeserhöhungen und einflußreichen Aufgaben in der Regierung und bei Hof belohnt.¹⁵ Über die Auswirkungen der Besitztransferierungen und -schenkungen wird im Zuge der Besprechung der adeligen Bautätigkeit noch die Rede sein.

Die Ambivalenz der Habsburger in religiösen Fragen zeigte sich über die Jahrhunderte in Förderern des Katholizismus wie des Protestantismus; erst ab Joseph II. setzte sich auch mit Leopold II. und Franz II./I. successive konfessionelle Toleranz durch.¹⁶ Nur in einer Angelegenheit waren sich alle Herrscher einig: der Gefahr einer islamischen Herrschaft mußte auf jeden Fall mit aller Macht begegnet werden.

Keiner der zahlreichen Kriege gegen die Türken, auch nicht die erste Türkenbelagerung Wiens (1529) hatte einen so beängstigenden und europaweiten Eindruck hinterlassen wie die zweite osmanische Offensive (1683) zu Regierungszeiten Leopolds I., die nur durch die gemeinsame Leistung der kaiserlichen und polnischen Armeen und die massive Unterstützung von Papst Innozenz VIII. abgewehrt werden konnte;¹⁷ dieser spektakuläre Sieg war der Anfangspunkt eines Rückeroberungsfeldzuges der Habsburger weit über die Grenzen des türkisch besetzten Ungarn hinaus.¹⁸ Die Erleichterung über die nun einsetzende Entspannung und das neue, viel intensivere Sicherheitsgefühl (das durch die Errichtung des – die Vorstädte als zusätzlicher Befestigungsring umgebenden – Linienwalls 1704 noch untermauert wurde) beflügelten auch die Baulust der Wiener Aristokratie.¹⁹

Die Bau- und Adaptionstätigkeit neuer bzw. bereits vorhandener Gebäude des Hauses Habsburg setzte erst mit einiger Verzögerung ein, was auch durch die erneuten Türkenkriege, einige Erbfolgekriege – trotz Pragmatischer Sanktion (1713) und deren Bestimmung über die Unteilbarkeit der habsburgischen Länder – sowie Feldzüge gegen Preußen, Frankreich und andere Nationen über das gesamte 18. Jh. bedingt war, die schlichtweg die größte Aufmerksamkeit und finanziellen Ressourcen vom künstlerischen Mäzenatentum abzogen.²⁰

¹⁴ Heilingsetzer 1988, S. 111.

¹⁵ Huss 2008, S. 319 (vgl. Pecar 2004, S. 199).

¹⁶ Heilingsetzer u.a. 1988, S. 109-413.

¹⁷ Kann 1982, S. 48.

¹⁸ Press 1988, S. 253.

¹⁹ Mattl-Wurm 1999, S. 13.

²⁰ Gutkas 1980a, S. 3 (vgl. Schmuttermeier 1980, S. 9).

2.2 Zur Bedeutung einer Residenzstadt

Nachdem Rudolph II. beschlossen hatte, als einziger Habsburgerherrscher in Prag zu residieren,²¹ wählte erst wieder Ferdinand II. im Jahr 1619 Wien zum Sitz seiner Regierung und seines Hofes. Drängendste Bauaufgabe war im Zuge der Rekatholisierung der Bau von Kirchen und Klöstern, auf den erst in der zweiten Jahrhunderthälfte die Paläste des sich nun am Hofe Leopolds I. konsolidierenden Adels folgten.²² Die vom habsburgischen Hof und dessen Karriere-, Macht- und Verdienstchancen und dem wachsenden Verwaltungszentralismus²³ angezogene Noblesse ließ zwischen 1664 und 1701 alleine im durch die Stadtmauern beengten Wiener Stadtareal mehr als 160 Palais errichten, zu denen nach der Belagerung durch die Türken 1683 bis zum Jahr 1700 auch noch mehr als 200 Sommerpaläste in den Vorstädten, welche durch Verteidiger und Feinde völlig devastiert worden waren, gezählt werden müssen.²⁴

Der Palastbau entsprang nicht nur dem Bedürfnis nach (und gewissermaßen auch Zwang zu) standesgemäß erforderlicher Repräsentation²⁵ oder dem Wunsch nach wahrem Ruhm in der „Unsterblichkeit der Kunst“,²⁶ sondern auch dem sehr profanen Verlangen, zumindest saisonal der Enge²⁷ der Stadt und des Zeremoniells zu entfliehen.²⁸ Die unangenehmen Seiten Wiens kann man sich heutzutage kaum mehr vorstellen: mangelnde Hygiene und schlechte Wasserversorgung leisteten wiederholt Cholera und Pest Vorschub, trotz institutionalisierter „Mistbauern“ (ab Mitte des 17. Jhs.) ließ die Müllentsorgung zu wünschen übrig und von Dachrinnen herabrauschendes Regenwasser wie auch Schmutzlacken luden in Ermangelung von Kanälen bis Ende der 1730er Jahre nicht unbedingt zum Aufenthalt in den Straßen ein.²⁹ Der öffentliche Bereich war zusätzlich nicht nur durch das immense Durcheinander von Einwohnern und Fremden vieler Nationen geprägt,³⁰ sondern auch durch die optische Dominanz der vielen Häuser, die „so hoch seien und so eng beieinander stünden, daß auf die

²¹ Evans 1988, S. 411.

²² Fidler 1985b, S. 48 (vgl. Lorenz 1994, S. 17; Press 1988, S. 253).

²³ An der Wende 17./18.Jh., spätestens aber in der 1. Hälfte des 18. Jhs. stieg Wien auch durch die verstärkte Okkupation der Aufgaben der immer mehr entmachteten innerösterreichischen Zentralbehörden von der Residenzstadt des Kaisers zum eigentlichen Regierungssitz des Reiches und politischen wie kulturellen Zentrum Mitteleuropas auf (Gutkas 1986b, S. 36. Vgl. Opll / Czendes 2003, S. 44).

²⁴ Huss 2008, S. 319.

²⁵ Fidler 1990, S. 325.

²⁶ Plessen 2010, S. 20.

²⁷ Für den barocken, von Standesdünkeln geprägten Menschen war die „Hofquartierspflicht“, die den Wiener Bürgern bis zu 50 Prozent ihrer Wohnfläche entzog, um dem Hofstaat Logie in der Nähe der Residenz zu ermöglichen, aus verschiedenen Gründen eine ungeheure Belastung; bei Hofe angestellte Aristokraten wohnten dadurch zwar sehr günstig, doch war die Beziehung zwischen Mietern und Vermietern aufgrund der – letzteren aufgezwungenen – Enge und des für sie nicht geringen Mietentgangs sicherlich alles andere als entspannt (Mattl-Wurm 1999, S. 171).

²⁸ Fidler 1985a, S. 135.

²⁹ Opll 2004, S. 45.

³⁰ Csáky 2009, S. 25.

Gassen selber kaum mehr ein Sonnenstrahl fallen könne“, so der wertvolle Augenzeugenbericht der gerne zitierten englischen Diplomatingattin Lady Mary Worthley-Montague aus dem Jahre 1716.³¹

Einen Anteil an der zunehmenden Bedeutung Wiens als einer der europäischen Hauptstädte und am zunehmenden Bevölkerungswachstum hatte sicher auch der Umstand, daß Bischof Anton Wolfrath für sich und seine Nachfolger die Erhebung in den Reichsfürstenstand bewirkte (1631) und unter Kaiser Karl VI. die Ernennung zum Metropolitansitz gelang (1722), was einen Zuwachs an Macht und Finanz im Sinne der Unterstellung von Gemeinden, Bistümern, Städten und Pfarren auf päpstliche Order Benedikts XIII. mit sich brachte.³²

2.3 Gesellschaft, Konkurrenz und Zeremoniell

Die absolutistisch-höfische Aristokratie, die das „Bürgertum überwältigende Gesellschaftsschicht“³³ und der Klerus waren neben dem Kaiserhaus durch ihre finanziellen Mittel, ihre im allgemeinen sehr hohe Bildung und ihre (auch internationalen) Verbindungen wohl am besten geeignet, Hauptträger der regen barocken Kunstpatronanz zu sein.

Bürgerliche Konkurrenz gab es erst ab der 2. Hälfte des 18. Jhs., da die davor bestehende, von allen akzeptierte soziale Ordnung die obersten Gesellschaftsschichten als von Gott eingesetzt darstellte und die anderen Stände ergeben ihre subordinierten Aufgaben erfüllten.³⁴

Die Letztgenannten ermöglichten durch ihren Gehorsam dem Hof, dem Adel und der Kirche Einnahmen³⁵, die besonders in der 1. Hälfte des 18. Jhs. auf ein Maß anstiegen, das die Errichtung luxuriöser Paläste, Gärten und Baukomplexe gestattete.³⁶

Darüber hinaus hatten viele Aristokraten hochdotierte Positionen am Hof oder innerhalb der Regierung inne bzw. erhielten Feldherren, Berater und andere wichtige Hofbedienstete für besondere Dienste in guter habsburgischer Tradition Grundbesitz, der etwa den Reichtum von Herzog Waldstein und Prinz Eugen begründete und den der Familien Kinsky, Lobkowitz, Schwarzenberg etc. massiv erweiterte.³⁷

Doch Finanzkraft alleine konnte nicht die Basis für die regelrechte Bauwut der „Gesellschaft“ sein – eine allumfassende Bildung war ebenso als Rüstzeug für den Bauherrn nötig, was sich

³¹ Opll 2004, S. 25.

³² Opll / Czendes 2003, S. 340.

³³ Grimschitz 1947, S. VI.

³⁴ Huss 2008, S. 319.

³⁵ Adel und Kirche sicherten sich mittels „zweiter Leibeigenschaft“ stetige Einnahmen und jederzeit verfügbare Arbeitskraft: man bediente sich des Zehents, der Robot, des Laudemiums, des Jagdverbots, der Bann- und Zwangsrechte und anderer Maßnahmen wie der Umverteilung der landesfürstlichen Steuern auf die Untertanen, um die Mittel für die eigene Repräsentation in all ihren Ausdrucksformen zu beschaffen (Wurm 1980, S. 38-40; vgl. Vocelka 2001, S. 309).

³⁶ Gutkas 1980a, S. 7.

³⁷ Huss 2008, S. 182 (vgl. Perger 1990, S. 271-273).

vor allem in der Ausstattung der adeligen Gebäude zeigt.

Nach intensiven Erziehungsmaßnahmen³⁸ bis etwa zum 20. Lebensjahr begaben sich adelige Zöglinge, Patriziersöhne und selbst regierende Fürsten schließlich auf „*Kavalierstour*“ durch Europa bzw. zumindest durch Italien und/oder Frankreich („*giro d’italia*“ bzw. „*tour de france*“).³⁹ Ziele der Reise waren neben dem Perfektionieren alles bisher Erlernten auch der Besuch internationaler Universitäten, das Kennenlernen anderer Höfe⁴⁰ und Aristokratenpools sowie das „Knüpfen *avantageuser* Kontakte“⁴¹; Welch hohen Stellenwert auch das Sammeln von architektonischen Eindrücken hatte, die später zu wichtigen Anregungen für eigene Bauvorhaben wurden, bezeugen die vielen Kosmographien, Stichwerke und Notizen wie die des Hofmeisters und Begleiters Leopold Josephs Graf von Lamberg, der an einen „*Antiquario zu Rom für sein [...] gemachte Spesa, alß die Herren Grafen [...] einigen romanische palazzi undt garten gesehen*“ umgerechnet den Jahreslohn einer Dienstmagd bezahlte.⁴²

Eine Ausnahme stellen hier manche Vorsteher von Stiften und Klöstern dar, die, oft aus dem bürgerlichen oder gar bäuerlichen Milieu stammend, nur mittels geistlicher Karriere zu Standesherrn aufsteigen konnten; daß es ihnen ein ganz besonderes Anliegen war, ihren errungenen Status durch hochrepräsentative Bauwerke zu manifestieren und auszudrücken, ist nachvollziehbar.⁴³

Die europaweit durch Verwandtschaft und Verschwägerung vernetzte Adelsgesellschaft grenzte sich jedenfalls von allen anderen sozialen Schichten durch die selbe internationale Sprache (erst italienisch, später französisch), die gleiche elitäre Lebensführung, den gleichen Geschmack und die gleichen Leidenschaften (wie z.B. das Jagen⁴⁴ oder das Bauen repräsentativer Architektur) ab; sie dienten einander als Vorbilder und Inspirationsquellen, als Vermittler von Luxusgütern, Kunstwerken und Künstlern, aber auch als Initialzündung des damals sehr starken Konkurrenzgedankens.⁴⁵

Reger, oft verbissener Wettbewerb bestand zwischen einigen Schichten: unter Adelshäusern gleichen, aber auch unterschiedlichen Ranges bzw. sogar mit dem Regenten, zwischen Adel

³⁸ Zeitgenössische Aufzeichnungen berichten vom Erlernen möglichst vieler Sprachen und der *Kavaliersfächer*, d.h. von Theorien (Politik, Geschichte, Geographie, Architektur, Moral etc.), *Exercitien* (praktischer Fertigkeiten wie Tanzen, Musizieren, Reiten, Jagen etc.) und der *Conduite* (Rhetorik, Galanterie, angemessene Kleidung und Coiffure, zeremonielle Abläufe etc.) als Lehrprogramm für männliche Nachkommen (Kräftner 2007, S. 12-28).

³⁹ North 2003, S. 33 (vgl. Schneider 2006, S. 123; Graninger 2004, S. 77).

⁴⁰ Elias 2002, S. 68.

⁴¹ Polleroß 2004, S. 9.

⁴² Polleroß 2004, S. 14 (vgl. Löfgren 1999, S. 20).

⁴³ Vocelka 2001, S. 203 (vgl. Polleroß 1999, S. 30).

⁴⁴ Schlag 1990, S. 344-353.

⁴⁵ Polleroß 2004, S. 9 (vgl. Hergert 1954, S. 9). Interessant ist die Parallele zur Herrenmode des 17. Jhs., wo der Stöckelschuh das Bedürfnis, größer (gleichsam wichtiger) zu erscheinen, ausdrückt und dadurch eine Art „Imponierhaltung“ erzielt (Bönsch 2001, S. 155).

und Kirche, unter den einzelnen Klöstern, innerhalb der Hofbediensteten etc.⁴⁶

Die Rivalität durchzog alle Bereiche des Lebens, allen voran die der Macht, des Einflusses und der Politik, aber auch die eher privateren wie die Haushaltung, die Ausrichtung von Festen, den Gebrauch von Luxusgütern, ja sogar die Jagd⁴⁷ und natürlich den Bau und die Ausstattung von Gebäuden und Gärten; gerade die Baukunst war oft „sadistisches und aggressives Kampfmittel“⁴⁸ gegen Rivalen gleichen Standes.⁴⁹

Aristokraten waren darüber hinaus auch der permanenten sozialen Kontrolle durch Standesgenossen unterzogen - man mußte in jeder Lebenssituation Contenance wahren, hatte praktisch nie die Möglichkeit, sich vom Taktieren und Taxieren zurückzuziehen.⁵⁰

In gewisser Weise Vorschub leistend wirkte hierfür das Hofzeremoniell,⁵¹ das jedem Betroffenen nicht nur den Ablauf jeden Tages vorschrieb, sondern auch die genaue Hierarchie (samt Vor- und Nachteilen eines jeden) reglementierte: nicht nur der Umgang bei Hofe und offizielle Anlässe wie Krönungen, Trauerfeierlichkeiten oder Empfänge waren im Zeremoniell festgehalten, sondern sogar Kirchenbesuche und Festtagsfeierlichkeiten, Turniere und Roßballette, Karnevale, Wagen- und Pferderennen, Hoffeste und Bälle, Feuerwerke, Opern, uvm., wie wir aus der „*Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft großer Herren*“ (1729) erfahren.⁵²

Die zeitgenössische Zeremonialliteratur dient weiters neben der Architekturtraktatistik und zahlreichen erhaltenen Manuskripten als gute Quelle zu hochadeligem bzw. fürstlichem Palastbau, indem sie die enge Verbundenheit der (vorgegebenen) Lebensführung mit der Gliederung und Ausstattung von Gebäuden aufzeigt:⁵³ so fand Veit Ludwig von Seckendorff im Jahre 1660, daß neben den zeremoniellen und privaten Räumlichkeiten unbedingt auch Räume für die „*Fürstlichen Lust und Ergetzlichkeit*“ vorhanden sein mußten.⁵⁴

Daß Gartensäle und Grottenräume genau für diesen Zweck eingerichtet wurden, wird anhand etlicher Beispiele im zweiten Teil der Arbeit deutlich werden.

Zurück zur Etikette: obwohl sie alle Beteiligten mehr oder weniger belastete, wagte doch niemand, sie zu negieren – dies hätte den Verlust von Ansehen und dadurch von Vorrechten

⁴⁶ Elias 1997, S. 14 (vgl. Polleroß 1999, S. 39-40; Benedik 2004, S. 109-111; Lorenz 1994, S. 54).

⁴⁷ Polleroß 1999, S. 41.

⁴⁸ Fidler 1999, S. 280.

⁴⁹ Polleroß 1999, S. 39-41. Polleroß erläutert die „hektisch-nervöse Konkurrenzsituation“ zum Ende des 17. Jhs. mit „abrupten Planänderungen und mehrfachen Architektenwechseln“, um nur ja nicht zurückstehen zu müssen.

⁵⁰ Winkelhofer 2011, S. 113 (vgl. Adam 1997, S. 3).

⁵¹ Pecar 2004, S. 187-189.

⁵² Mattl-Wurm 1999, S. 143-144 (vgl. Fidler 1996a, S. 459, 461; Adam 1997, S. 15).

⁵³ Fidler 1990, S. 313.

⁵⁴ Fidler 2009, S. 34-35.

und Macht am kaiserlichen Hofe bedeutet,⁵⁵ Norbert Elias schrieb sogar von „Demütigung“ und „Selbstaufgabe“.⁵⁶ Dementsprechend liefern die zeitgenössischen Berichte aus dem Wien des beginnenden 18. Jhs. alle dasselbe Bild der allgemeinen Einhaltung des beengenden Hofzeremoniells, das quasi die ganze Stadt seiner Freiheit beraubte und dem man am einfachsten in den vorstädtischen Sommerresidenzen und deren besonders geeigneten Räumlichkeiten entfliehen konnte.⁵⁷

So staunt sogar Lady Montague über „das Phlegma, mit dem man hier selbst ‚*Amouren und Querelen*‘, nicht jedoch der Etikette gegenüberstünde“.⁵⁸ Denn diese mußte sogar innerhalb der engsten Familie eingehalten werden: zwar konnten die Ehepartner in verschiedenen Kreisen verkehren, doch sah das Zeremoniell gewisse Kontaktpunkte aufgrund der Repräsentationspflichten gegenüber der *monde*, der man angehörte, vor.⁵⁹

Auf die Stellung der Frau in der Gesellschaft, ihre Pflichten und Möglichkeiten wird noch eingegangen werden.

2.4 Zur Repräsentation und deren Ausdrucksformen

Jede Gesellschaftsschicht war (und ist noch) darauf bedacht, unter sich zu bleiben und sich nur zur nächsthöheren hin zu öffnen; alle darunterliegenden Bevölkerungsgruppen, selbst kaiserlich nobilitierte Mitglieder des niederen Adels wurden negiert.⁶⁰ Aus diesem Grund war auch jede aufstrebende Gruppe, wie z.B. die Finanziers und Industriellen des 18. Jhs. ernstlich darum bemüht, nicht nur den Lebensstil der aristokratischen Vorbilder und deren Besitzverhältnisse nachzuahmen, sondern sich auch ostentativ gegen die Schicht abzugrenzen, aus der sie kam.⁶¹

Repräsentation wurde auf vielerlei Weise betrieben: vom „feinstofflichen“ Bereich im Sinne eleganter Umgangsformen, einer elitären Ausbildung, des passenden Umgangs und der entsprechend „ehrenhaften“ Lebensführung (selbstverständlich ohne jegliche berufliche Tätigkeit) ausgehend über angemessene Kleidung, einen ebensolchen Fuhrpark und Kunstsammlungen bis hin zu großen materiellen Besitztümern wie z.B. einigen Gütern für die mehrmals jährlich wechselnden *sejours*⁶² (der sich saisonal verändernden Wohnsitze)

⁵⁵ Denn nur die Anwesenheit im gesellschaftlich und kulturell attraktiven Wien und die Nähe zum Kaiser boten die Möglichkeit, protegiert zu werden und dem entsprechende Karrierechancen (Press 1990, S. 27-28).

⁵⁶ Elias 2002, S. 150-151.

⁵⁷ Mattl-Wurm 1999, S. 169-170.

⁵⁸ Mattl-Wurm 1999, S. 7.

⁵⁹ Elias 2002, S. 89.

⁶⁰ Winkelhofer 2011, S. 110 (vgl. Elias 1997, S. 12-13; Elias 2002, S. 109).

⁶¹ Mieck 1994, S. 155 (vgl. Elias 2002, S. 102).

⁶² Winkelhofer 2011, S. 163-175 (vgl. Elias 2002, S. 81).

und der nötigen monetären Liquidität, um namhafte Architekten, Baumeister und Ausstattungskünstler beschäftigen zu können.

Max Weber definierte jede Art von Luxus als „für die feudale Herrschaft [.] eines der Mittel ihrer sozialen Selbstbehauptung“;⁶³ Elias nannte die unbedingte Pflicht der höheren Stände „zum Aufmachen eines entsprechenden Hauses“ und „zur Repräsentation des Ranges [.] unerbittlich“, denn sie zerstörte die gesellschaftliche Existenz des Ranginhabers, wenn sie schließlich nicht mehr finanziert werden konnte.⁶⁴

Zwei miteinander verbundene Instrumente der Repräsentation sollen gesondert genannt werden: es sind die umfassenden Bereiche der Architektur und der Gartenkunst.

2.4.1 Architektur und Dekor als verstofflichte Repräsentation im Sinne des *decorum*

Die Leistungen des 17. und 18. Jhs. waren einzigartig in der Kunstgeschichte Österreichs; zu keiner anderen Zeit wurde soviel in den Bau von Klöstern, Palästen und Schlössern, in die Gestaltung von Wasserspielen, Garten-, und Brunnenanlagen investiert. Es ging sowohl um den Wettbewerb von Aristokratie, Kirchenfürsten und Kaiserhaus, als auch um die Zurschaustellung des Triumphes über die Osmanen und des habsburgischen Katholizismus.⁶⁵ Von etwa 1690 bis 1730 erlebte Wien einen regelrechten Bauboom – sowohl innerhalb der Stadtmauern, aber noch viel intensiver im umgebenden Gürtel der ehemaligen Vorstädte.⁶⁶ Maßgebende Voraussetzungen dafür – besonders im Bereich der Gartenpaläste – waren die Zerstörung der Vorstädte im Zuge der Türkenbelagerung von 1683 und der adelige Repräsentationswettbewerb, gemäß Friedrich Polleroß auch zusätzlich die kaiserlichen Steuerbefreiungen.⁶⁷

Der Palast einer Adelsfamilie war nicht nur Wohnstätte, er hatte im Falle eines höherrangigen Hauses auch Residenzcharakter, war stets „Sinnbild des Universums“ und „Ahnentempel“;⁶⁸ er sollte die eigenen Leistungen und die der Vorfahren präsentieren, ständische oder nationale Familientraditionen transportieren, Glauben und Heiligkeit des „Hauses“ demonstrieren und dadurch zur Verklammerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden.⁶⁹

⁶³ Elias 2002, S. 70.

⁶⁴ Elias 2002, S. 95, 112, 126 (vgl. Grafl 2010, S. 15-19, 83: Grafl vollzog den ständig steigenden Schuldenstand der Fürsten Esterházy im 18. Jh. nach, der vor allem aus zwei Grundelementen der Repräsentation erwuchs - der Bautätigkeit und der Hofhaltung).

⁶⁵ Sachslehner 2003, S. 42 (vgl. Ploetz 1998, S. 662; North 2003, S. 101).

⁶⁶ Mattl-Wurm 1999, S. 21.

⁶⁷ Polleroß 1999, S. 39-40.

⁶⁸ Fidler 1996a, S. 459.

⁶⁹ Careri 2004, S. 306 (vgl. Winkelhofer 2011, S. 116).

Das Leben selbst mutierte in der Ära, die das Theater und die Oper zu ihren Lieblingskünsten erklärte,⁷⁰ zu einem Schauspiel vor der Gesellschaft, die Menschen wurden zu Akteuren mit zugewiesenen und zu repräsentierenden Rollen.⁷¹

Seinen baulichen Ausdruck fand dies in der zentral-repräsentativen Raumfolge des Palastes. Bruno Grimschitz nannte die Trias Vestibül–Treppenhaus–Festsaal im Stadtpalais bzw. Treppenhaus–Gartensaal–Marmorsaal im Gartenpalais die „vollkommenste Erfüllung“ dieser Bauaufgabe in ihrer „dekorativen Entfaltung“.⁷²

Auffallend ist, daß die drei wichtigsten Teile, darunter bemerkenswerterweise die *sala terrena*, auf mehreren Ebenen liegen – dies ist wiederum als Sichtbarmachung der gesellschaftlich-hierarchischen Schichtung zu verstehen.⁷³ Fidler setzte diesen Gedanken fort, indem er die repräsentative Raumfolge von Palästen eine „funktionierende Maschine sowohl für den Alltag als auch für das Fest“ nannte, deren genaue Funktionen der Rezipient ohne die Kenntnis des Zeremoniells nicht verstehen könne.⁷⁴

Auch Herget verknüpfte Marmorsaal, Treppenhaus und Gartensaal trotz unterschiedlicher Positionierung gedanklich zu einer „Inkarnation des barocken Lebensraumes“, in dem sich „Lebensgefühl, Geistes- und Kulturgeschichte, Philosophie und Musik des Barock, durch die bildende Kunst ausgedrückt, offenbaren“.⁷⁵

Die *villa suburbana* hatte ähnliche und doch andere Aufgaben als der Stadtpalast: in ihr suchten ihre Bewohner zwar auch ein Werkzeug der Repräsentation (immerhin wurden Autoren und Bildkünstler wie Salomon Kleiner engagiert, um den Ruhm der Gebäude und ihrer Herren möglichst weit zu verbreiten bzw. wurde standesgemäßen Gästen in Abwesenheit der Herrschaft gestattet, die Repräsentations- und Privaträumlichkeiten zu besichtigen);⁷⁶ das *Lustgebäude* stellte weiters ein geräumiges Betätigungsfeld für neue Architekturformen dar, das den Baukünstlern erlaubte, frei von jeder Tradition phantasievoll zu experimentieren.⁷⁷

⁷⁰ Vor allem im 17. Jh. war man sich der eigenen Vergänglichkeit, der Flüchtigkeit des Augenblicks besonders bewußt; darum erfand man das Kulissensystem, das dem Bedürfnis nach mehreren raschen Veränderungen Rechnung trug. In der Staffage brachte man sogar – wie in der Gartengestaltung und später in der Deckenmalerei – Götterwelten bzw. Höllenabgründe unter (Bönsch 2001, S. 154).

⁷¹ Neubauer 1966, S. 82-83 (vgl. Vocelka 2001, S. 186; Sachslehner 2003, S. 43).

⁷² Grimschitz 1947, S. VI.

⁷³ Zimmermann 1989, S. 23 (vgl. Elias 2002, S. 9).

⁷⁴ Fidler 1996a, S. 459.

⁷⁵ Herget 1954, S. 188.

⁷⁶ Fidler 2009, S. 30 (vgl. Graninger 2004, S. 14).

⁷⁷ Herget 1954, S. 26. Vor allem Johann Bernhard Fischer von Erlachs und Johann Lucas von Hildebrandts noch erhaltene Gartenpalais zeugen von der ungeheuren Kreativität, mit der diese deutlich freiere und persönlichere Bauaufgabe gelöst wurde (Lorenz 1999, S. 225-226).

Es bot aber auch die „Befreiung aus dem engen Korsett des Hofzeremoniells“⁷⁸, einen privateren Ort der Rekreation⁷⁹ und der Festlichkeiten in Verbindung mit einer passend gestalteten Gartenanlage, schlicht: einen idealen Sommersitz im Laufe der *sejours*.

Wie hochgeschätzt und wichtig die *maison de plaisance* war, zeigt sich auch im Umstand, daß der – die Kunstpatronanz zu Beginn des 18. Jhs. dominierende – Hochadel auch seine böhmischen, mährischen und ungarischen Besitzungen mit Jagdschlössern und *Lusthäusern* ausstattete, selbst wenn die Ländereien fernab jedes künstlerischen Zentrums in der Peripherie lagen (wie bspw. das Schloßchen Ráckeve des Prinzen Eugen, das dieser kurz nach 1700 von Johann Lucas von Hildebrandt in Ungarn errichten ließ).⁸⁰

Weitere internationale Verbreitung fand dieser Architekturtypus durch die auf Empfehlung weiterreisenden Baukünstler,⁸¹ durch Architekturtraktate und Stichwerke,⁸² sowie durch Reiseberichte und selbst über Zeitschriften wie bspw. das „*Journal des Luxus und der Moden*“, das im 18. Jh. monatlich über neueste italienische, französische, deutsche und englische Modeströmungen in Sachen Kleidung, Schmuck, Edel-Hausrat und Möbel, ganze Einrichtungen von Zimmern und Gebäuden sowie von Gärten und Landhäusern berichtete.⁸³

Denn trotz aller schöpferischen Freiheit und entspannten Erholungssuche wurde sowohl im Außenbau wie auch bei der Innenausstattung stets auf die Gesetze des *decorum* geachtet,⁸⁴ was sich u.a. in Details wie der Wahl der „passenden“ Säulenordnung oder aber der Platzierung der Insignien und Familienwappen äußerte – immerhin zeigten sich Lebensstil, Rang und Ansprüche des Bauherrn in der inneren und äußeren *Auszierung* des Gebäudes.⁸⁵

Dementsprechend waren die verschiedenen Arten der Dekoration und deren Aussagekraft ebenso wichtig wie das zu schmückende Gebäude selbst – nicht umsonst gehen die Traktate aller prägender Architekturtheoretiker, schreibenden Dilettanten und Architekten von Vitruv über Alberti, Palladio, Serlio bis hin zu Decker, Liechtenstein und Furttentbach auf diese Thematik ein. Da die Wirkung und Aussage des Dekors sich am besten am Objekt selbst nachvollziehen läßt, wird sich der zweite Teil der Arbeit intensiver dieser Materie widmen.

⁷⁸ Fidler 1996a, S. 461. Friedrich Carl von Moser schrieb in seinem „*Teutschen Hofrecht*“ von 1754 über dieses Thema: „*Die Residenz ist die ordentliche, beständige Wohnung des Regenten [...] und bey Ceremoniel [...]; auf Lust- und Land-Häusern viles weggelassen und resp. nachgegeben wird [...] Es ist wohl nicht leicht ein Regent in Teutschland, welcher nicht nebst seiner ordentlichen Residenz noch ein oder etliche Lust-, Jagd- und Land-Schlösser hätte*“ (Da Costa 1998, S. 343-344).

⁷⁹ Graninger bezieht sich mit diesem Ausdruck auf die Erholung vom anstrengenden Alltag wie auch auf eine erneut aufkeimende, nun sorgenfreiere Lebenslust nach dem Dreißigjährigen Krieg (Graninger 2004, S. 10).

⁸⁰ Fidler 1990, S. 10 (vgl. Fidler 1996a, S. 464; Lorenz 1999, S. 13).

⁸¹ Fidler 1996b, S. 151.

⁸² Fidler 1990, S. 35.

⁸³ North 2003, S. 56.

⁸⁴ Fidler 1990, S. 324.

⁸⁵ Fidler 2009, S. 26-28 (vgl. Benedik 2004, S. 97; Zimmermann 1989, S. 23; Elias 2002, S. 110).

2.4.2 Geometrisierte Natur als Ort der repräsentativen Geselligkeit und der Rekreation

Da die *villa suburbana* als einer der wichtigsten Typen des herrschaftlichen Wohnbaus und als eines der Hauptinstrumente der höfischen Repräsentation⁸⁶ die Subordination der sie umgebenden Landschaft unter ihren Besitzer demonstrierte,⁸⁷ ist es angebracht, sich kurz theoretisch den wichtigen, da auch als Prestigeobjekt wahrgenommenen Gartenanlagen und ihrer mannigfaltigen Verbindung zum Haus zu widmen.⁸⁸

In den heftigen (religions-)politisch-ideologischen Wirren der 1. Hälfte des 17. Jhs. entwickelten Philosophen wie René Descartes, Marin Mersenne und Pierre Gassendi die neuplatonische Lehre der „mechanischen Natur“, die im Bewußtsein der geometrischen Beziehung von Gott und den Menschen der Gesellschaft half, Halt in der Ordnung und der Gewißheit unumstößlicher Grundsätze zu finden. Geometrie und Mathematik sollten Politik, Moral und das Leben selbst beeinflussen, um bar jeglicher Sinnestäuschung einen klaren Blick auf die Welt zu gewährleisten.⁸⁹ Entsprechend symmetrisch und klar proportioniert gestaltete man im 17. Jh. Grundrisse von Räumen, Gebäuden und Gartenanlagen – aber auch Feste und Turniere, Militärtaktiken Sportarten etc. wurden nach dem *modus geometricus* entworfen.⁹⁰

Es ist leicht nachzuvollziehen, daß der ja auch zeremoniell begrenzte und stets kontrollierte barocke Mensch der Entlastungsmechanismen⁹¹ bedurfte, durch die er sich „ungeometrisiert“ frei fühlen konnte – diese Aufgabe erfüllten Maskenfeste⁹², Spiele⁹³ und Jagden im Kreis von Familie und Freunden, die eigens dafür geschaffenen Raumformen der *architectura recreationis* sowie deren dazugehörige, in aller Regelmäßigkeit angelegte Gärten.

⁸⁶ Etzlstorfer 2008, S. 130.

⁸⁷ Warncke 1997, S. 161.

⁸⁸ Wie wichtig Gartenanlagen in all ihren (architektonischen) Details waren, verdeutlicht neben zahllosen Traktaten und absolut prägenden, internationalen Strömungen in der Gartengestaltung auch die Tatsache, daß z.B. Gundacker Graf Althan am Wiener Hof unter Karl VI. die hohe Position eines „Direktors über alle Hof-, Zivil-, Lust- und Gartengebäude“ innehatte (Huss 2008, S. 318; vgl. Gutkas 1986c, S. 104).

⁸⁹ Matzl / Schröder 1989, S. 9-10.

⁹⁰ Fidler 1996a, S. 443-444.

⁹¹ Polleroß 1997, S. 801 (vgl. Fidler 1990, S. 320-321).

⁹² Fidler 1996a, S. 447. Schäferspiele, Planeten- oder Elemente-Feste und „*Bauernhochzeiten*“ („*Wirtschaften*“) boten die ausgelassene Gelegenheit, entgegen allen üblichen – bis ins kleinste Detail durch das Zeremoniell geregelten – Bällen und Festen ein „Spiel der verkehrten Welt“ in theaterähnlicher Inszenierung zu spielen; hier wurde die göttliche (Gesellschafts-)Ordnung zum Zufall verkehrt, indem man die Rollen und entsprechenden Kostümierungen (wie z.B. als Venus, Mars oder Jupiter, als Luft, Wasser oder Feuer bzw. als *moskowitischer* oder *persianischer* Bauer) sowie die Paarungen der Damen und Herren durch das Los bestimmte (Bönsch 2006; vgl. Rätsch 1997, S. 597-60).

Fest-Zeremoniell: vgl. Schmitt 1997, S. 714; Ablauf von Hoffesten: vgl. Linten 1998, S. 66).

⁹³ Adam 1997, S. 10.

Höchst wichtig war, wie bei der *maison de campagne*, die angemessene Ausstattung des Parks: Joseph Furttenbach⁹⁴ konfigurierte seine bürgerlichen, adeligen und herrschaftlichen *Lustgärten* – den Gesetzmäßigkeiten des *decorum* entsprechend – den jeweiligen Ansprüchen gemäß und Jacques Boyceaus⁹⁵ Gestaltungsprinzipien lauteten (analog zu den damals gültigen Richtlinien für die Baukunst): Symmetrie, Vielfalt und Harmonie.

Der einflußreichste aller Gartentheoretiker, Joseph Dezallier d'Argenville⁹⁶, legte mit seinen Musterplänen fest, wie die Abfolge des idealen Gartens auszusehen hätte: den ersten Bereich sollte die „höchste Kunst der *parterres*“ bilden, darauf sollten in der mittleren Zone die *bosketts* folgen, die den Blick schließlich in die unberührte Natur außerhalb des Gartens weiterleiten sollten. Mit diesem Blick vereinnahmte der Betrachter quasi die gesamte Umgebung, außerdem konnte er in drei Stufen das für den Barock so wichtige Spannungsfeld „von der Kunst zur Natur“ bzw. vice versa durchlaufen.⁹⁷

In den *bosketts*, den kleinen „Lustwäldchen“, fand sich der nach Ruhe und Intimität Suchende – sofern er diese nicht in den Rekreationsräumen des Gebäudes finden wollte – schließlich am Ziel, denn hier entstanden durch die kunstvoll beschnittenen Bäume und Hecken wandartige Kulissen, die „Räume im Grünen“ bildeten.⁹⁸ Hier konnte man den Schatten und diverse Amusements genießen, konnte man an sorgfältig aufgebauten Buffets speisen,⁹⁹ hier frönte man der *naturalezza*, die allerdings gezähmt und inszeniert war wie im Theater, einer dem Garten eng verwandten Kunst.¹⁰⁰ je nach Anlaß nämlich konnte der Garten durch Aufbauten, die mit Blättern, Früchten und Blüten geschmückt waren, ergänzt bzw. zu neuerlichen „architektonischen Räumen“ unter freiem Himmel gestaltet werden – ganz in barocker Manier, seine Gäste überraschen, erfreuen und beeindrucken zu wollen, was uns schlußendlich wieder zum Grundgedanken der Repräsentation führt.¹⁰¹

⁹⁴ Der Ulmer Stadtbaumeister und Ratsherr vermittelte gegen Mitte des 17. Jhs. in seinen Schriften „*Architectura civilis*“, „*Architectura universalis*“, „*Architectura privata*“ und „*Architectura recreationis*“ besonders die italienische Gartenkunst nach Deutschland, die er als der Architektur ebenbürtig betrachtete; er widmete sich intensiv der Gestaltung von *Lustgebäuden* und –*gärten*, deren Bepflanzung sowie Wasserspielen und dem Muschel- und Grottenwerk (North 2003, S. 115-116; vgl. Graninger 2004, S. 9).

⁹⁵ „*Traité du Jardinage*“, das Werk Boyceaus, des ersten „richtigen“ barocken Gartentheoretikers, wurde posthum 1688 und 1707 veröffentlicht (Hajos 2002, S. 62).

⁹⁶ Der Pariser Hofbeamte und Schriftsteller schrieb den Bestseller „*La Théorie et la Pratique du Jardinage*“, der sich ausschließlich mit *Lustgärten* befaßte und vom Erscheinungsjahr 1709 bis ca. 1760 europaweit prägende Maßstäbe setzte (Hansmann 1996, S. 148).

⁹⁷ Hajos 2002, S. 62-63.

⁹⁸ Neubauer 1966, S. 28-29.

⁹⁹ Herget 1954, S. 109.

¹⁰⁰ Bönsch 2001, S. 187. Gärten fanden auch ihren Eingang in die Welt des Theaters und der Oper: Mozart bspw. versetzte einige seiner Stücke (besonders die zahlreichen Liebesszenen) in die Boskettzonen barocker Gärten (Neubauer 1966, S. 73). In einem seiner frühen Werke, „*La Finta Giardiniera*“, wurde der das Natur- und Parksujet sogar noch weiter in den Vordergrund, nämlich plakativ in den Titel des Stücks gerückt.

¹⁰¹ Impelluso 2006, S. 257.

Dasselbe Prinzip gilt für die plastisch ausgestalteten, illusionierten bzw. inkrustierten *sala terrena*, wie die im folgenden erläuterten Objekte anschaulich darstellen werden.

Zu den Boskettquartieren selbst sei abschließend gesagt, daß diese eine der engsten Verbindungen zum Gartensaal zeigen, da sich in beiden Bereichen mehrere Faktoren vereinen, nur unter den „umgekehrten Vorzeichen“ des Gebauten bzw. des Gewachsenen: Boskett- wie Gartenräume spendeten Kühle und Schatten, boten Sichtschutz, um dem (heimlichen) Vergnügen zu frönen und waren ein Ort der heiteren Spiele und des Tanzes. Hier fanden, in Erweiterung der Innenräume des Hauses um „etikettefreie Räumlichkeiten“¹⁰², intime Unterhaltungen und Tafelrunden sowie private kleine Festlichkeiten¹⁰³ statt.

2.5 Lustbarkeiten, Jagdvergnügen und Exotismusmode

Schon einmal an der Wende vom 16. zum 17. Jh. zog der Adel aufgrund der innerpolitischen Diskrepanzen mit der Regierung Rudolphs II. ein stadtfernes und naturbewußteres Leben auf den eigenen Herrschaften vor;¹⁰⁴ als großes Vergnügen und aristokratisches Vorrecht galt damals auch die Jagd, die sich immer, doch ab etwa 1700 gemeinsam mit dem Landleben besonderer Beliebtheit erfreute.¹⁰⁵ Die Ära Karls VI. gilt als Höhepunkt der höfischen und adeligen Jagdkultur, auch die Noblesse huldigte dieser Freizeitgestaltung gemeinsam mit Familie und Freunden.¹⁰⁶ Mit der Zeit geriet die Körperertüchtigung dabei in den Hintergrund, während der dekorativ-vergnügeliche Charakter der Jagd (durch Hinzufügung eigener kleiner Festlichkeiten, Maskeraden und Spektakel) stetig zunahm.¹⁰⁷

An dieser Stelle ergibt sich wieder eine interessante Parallele zum Gartensaal, wo das Motiv der Jagdgöttin und ihrer vielen Attribute und Begleiter reichlich Verwendung fand: auch Diana hat sportliche, kokett-galante, festliche und naturverbundene Bezüge.

Die *sala terrena* diente, wie bereits erwähnt, in Verbindung mit dem Garten oder alleine für sich auch als Ort der kulinarischen Genüsse: die hier abgehaltenen spektakulären Festessen und privateren Mahlzeiten dienten nicht nur der Gaumenfreude, sondern wiederum der Zurschaustellung des eigenen erlesenen Geschmacks, des für ihn nötigen budgetären

¹⁰² Boskettkammern trugen daher den Innenräumen entsprechende Namen wie etwa „*salle verte*“, „*salle de danse*“, „*salle du conseil*“ etc. (Neubauer 1966, S. 41).

¹⁰³ Der private Garten bot die Möglichkeit, nach eigenem Gutdünken zu feiern - ohne Beschränkungen; dies ist umso bedeutender, als Maria Theresia aufgrund zahlreicher Tumulte in der Faschingszeit die öffentliche Maskierung aller Stände untersagte. Wie Opll bemerkte, verlagerte sich der Fasching dadurch in die privaten Ballsäle (Opll / Czendes 2003, S. 501).

¹⁰⁴ Kraus / Müller 1991, S. 8.

¹⁰⁵ Vocelka 2001, S. 309 (vgl. Polleroß 1999, S. 41).

¹⁰⁶ Der beinah „jagdbesessene“ Kaiser stimmte sogar seine Regierungstätigkeit mit dem wohlgefüllten Jagdkalender ab, wodurch jährlich etwa 100 Jagdtage sowie zusätzliche Jagden während der Hofreisen zusammen kamen (Gutkas 1986f, S. 401-402).

¹⁰⁷ Polleroß 1997, S. 803.

Hintergrundes und der weltmännischen Kenntnis der Luxusgüter aus den überseeischen Kolonialstaaten. Zu einem wahren Gesamtkunstwerk fügten sich nämlich feinstes Porzellan und kostbares Besteck, allegorischer oder mythologischer Tischschmuck als Hinweis auf die Würde der Familie und den Anlaß des Festes; süßes Gebäck¹⁰⁸ wurde zu Kaffee, Tee und *Chokolade* gereicht und die Verwendung von Gewürzen aus fernen Ländern wie Tabasco, Chili, Mandeln, Orangenblütenwasser, Muskat, Anis, Vanille, Zimt, Nelken u.v.m. kitzelten sowohl den Gaumen der Gäste wie auch das Ego der Gastgeber.¹⁰⁹

Genau diese Naturschätze finden wir bei genauer Betrachtung wiederum in der bildlichen Ausstattung so mancher *sala terrena* – ebenso wie andere fremdländisch-exklusive Modeströmungen: dem „*argutezza*-Prinzip“ gemäß wurde „alles, was für den Menschen fremd, seltsam und ungewöhnlich [ist], den größten Aufmerksamkeitswert habe“, ¹¹⁰ entsprechend gerne konsumiert.

So fanden sich bspw. Schwarzafrikaner sowohl in den Reihen der herrschaftlichen Diensthofen wie auch vielfach in den bunten Fresken der Gartensäle,¹¹¹ Tiere anderer Kontinente konnte man sowohl in den grausamen Käfigen der Menagerien wie auch an den weit harmonischeren Wänden der Räumlichkeiten in den Gebäuden bewundern; Chinoiserien¹¹² zierten im 18. Jh. Konsolen und Speisetische ebenso wie das Innere von Gartenpavillons und schließlich gefielen sogar lange nach der endgültigen Abwehr der Türkengefahr sog. „*Turquerien*“¹¹³ in der Kleidermode der Eliten und als Motto in der Festkultur des Hofes (und natürlich findet man zahlreiche Türkendarstellungen auch in der bildenden Kunst).¹¹⁴

¹⁰⁸ Aufgrund der Exklusivität des Zuckers (weil schwer erhältlich und entsprechend teuer) blieben Süßigkeiten als Statussymbol den wohlhabenden Schichten vorbehalten (Sachslehner 2003, S. 164; vgl. Lammerhuber / Novak 2010, S. 43-44).

¹⁰⁹ Graf 2005, S. 133 (vgl. Sachslehner 2003, S. 160-161; Vocelka 2001, S. 67; Ploetz 1998, S. 665).

¹¹⁰ Hundemer 1997, S. 168. Hundemer zitiert hier Johann Jacob Breitingers 1740 in Zürich veröffentlichtes Werk „*Critische Dichtkunst*“, das Malerei und Dichtung verglich, die ähnliche Instrumentarien benützten und sich nur durch die Ausführung an sich unterscheiden würden.

¹¹¹ Mattl-Wurm 1999, S. 164. Absichtlich stehen die Begriffe „konsumieren“ und „Schwarzafrikaner“ eng beieinander: denn selbst Angelo Soliman, trotz - oder gerade wegen - seiner Exotik und Bildung hochrangiger Bediensteter im Hause Liechtenstein und später freier und einflußreicher Intellektueller, wurde nach seinem Tode konserviert und im Hofnaturalienkabinett ausgestellt. Ungeachtet seiner einzigartigen Karriere blieb er schließlich ein Objekt, das man als Ausstellungsstück gleichsam mit Blicken konsumierte.

¹¹² Vocelka 2001, S. 75.

¹¹³ Vocelka 2001, S. 73.

¹¹⁴ Nachdem in der allgemeinen Entspannung nach der 2. Türkenbelagerung (1683) das Feindbild soweit gemildert werden konnte, um dem genannten Modetrend den Weg zu bereiten, blieb die Darstellung von Osmanen an Decken und Wänden dennoch meistens „untertitelt“: zu Beginn des 18. Jh. wurde ein (oft besiegt abgebildeter) Türke sicher nicht nur als exotisch-schmückendes Detail wahrgenommen, sondern war Ausdruck von Triumph oder Angst, denn trotz des allgemeinen erhöhten Sicherheitsgefühls war stets die latente Gefahr einer Islamisierung durch immer wiederkehrende Türkenkriege vorhanden (Hundemer 1997, S. 22).

2.6 Geistesströmungen und Seelenlandschaft im Barock

Sicherlich auch durch die unstete und konfliktträchtige Lage bedingt, war man sich im 17. Jh. der Vergänglichkeit der eigenen Existenz besonders bewußt – dieses „*vanitas*-Erlebnis“ prägte den Seicentomenschen und seine Kultur, Kunst und Mode.¹¹⁵

Vielleicht gerade deshalb war der Wiener Hof bis etwa zur Mitte des 17. Jhs. spanisch geprägt: das besonders rigide Hofzeremoniell bedingte in weiterer Folge die Wahl der Sprache, die Umgangsformen, die Bekleidung etc.

In der zweiten Jahrhunderthälfte trat dann die italienische Kultur an die Stelle der spanischen Steifheit: Musik, Sprache, Kunst und Architektur nahmen nun die *grandezza* und Lebendigkeit Italiens an.¹¹⁶

Unter dem erzkatholischen, doch auch lebensfrohen Karl VI. erreichte der Barock in unseren Ländern seinen Höhepunkt, denn der höchst traditionelle Kaiser band den Hochadel eng an seinen Hof und bestimmte aktiv oder passiv das Leben der Höflinge.

Unter seiner Tochter und Nachfolgerin Maria Theresia lockerte sich ab 1740 das Zeremoniell, da sich nach ihrer Hochzeit mit Franz Stephan von Lothringen der von diesem protegierte französische Einfluß verstärkte. Das spanische wurde nun vom französischen Hofzeremoniell ersetzt und einflußreiche Franzosen gaben in Fragen des guten Geschmacks bis hin zu Innendekor und Landschaftsgestaltung den Ton an.¹¹⁷ Franz Stephan, 1745 zum Kaiser gewählt, drückte die von ihm erwünschten lockereren Umgangsformen im offiziellen Bereich auch durch seine Uniform aus, die er anstelle des spanischen Mantelkleides trug bzw. im privaten Bereich durch die beinah „bürgerliche“ Handhabung seines Familienlebens, was sogar bildlich festgehalten (und damit in gewisser Weise veröffentlicht) werden durfte (Abb. 5).¹¹⁸

Maria Theresia und ihr Gatte bevorzugten, ganz im Sinne des Spätbarock, kleinere Gesellschaften und Lustbarkeiten, weswegen sich das Hofleben in Wien deutlich reduzierte – als Folge davon entwickelte sich die (Wiener) Hocharistokratie zu einer eher hoffernen und unabhängigen Oberschicht, die nach kaiserlichem Vorbild im eigenen Hofstaat selbst zum Zentrum ihres gesellschaftlichen und kulturellen Lebens wurde.¹¹⁹

Dies leistete wiederum dem Gedankengut der europäischen Aufklärung Vorschub, da es natürlich abseits eines streng geführten Hofes leichter war, sich mit neuen Geistesströmungen (auch mit gesellschaftsreformierenden Tendenzen) auseinanderzusetzen.

¹¹⁵ Bönsch 2001, S. 154.

¹¹⁶ Huss 2008, S. 320.

¹¹⁷ Mattl-Wurm 1999, S. 162.

¹¹⁸ Hamann 1988, S. 126-129.

¹¹⁹ Huss 2008, S. 322.

Selbst im Beraterkreis der Herrscherin, die selbst das Gedankengut des Jansenismus vertrat,¹²⁰ hatte die Aufklärung Fuß gefaßt und machte sich in allerhöchsten Reformen bemerkbar: die Länder der Krone wurden enger verbunden, die materiellen und menschlichen Ressourcen effizienter genutzt und das Strafrecht, die Bildung und Krankenversorgung, die Leibeigenschaft und weitere wichtige Themengebiete wurden reformiert.¹²¹

Doch selbst wenn ab der zweiten Hälfte des 18. Jhs. die Modernisierung und die Entwicklung allgemein gültiger bürgerlicher Werte groß geschrieben wurden, ist dieses Jahrhundert noch immer der letzte Höhepunkt und Ausklang einer feudal-höfisch geformten Welt, in der sich barocke Elemente wie „*demonstrative Vergeudung*“¹²², Repräsentations- und *Lustbauten*, Festlichkeiten und dergleichen erhielten.¹²³

Diese beiden – vorwärts gerichteten bzw. am Überkommenen festhaltenden – Tendenzen fanden ihren Ausdruck in verschiedensten Bereichen, bspw. in den Gewandformen, die im Verlauf des 18. Jhs. mit der Gegensätzlichkeit der französischen, rocailledominierten (Rokoko-)Mode und der verstandesbetonten „Englischen Kleidung“ mitsamt ihren recht natürlichen Frisuren verblüffte; beide Moderichtungen waren als Verstofflichung der gegensätzlichen philosophischen Fronten entstanden, nämlich des Rationalismus in Frankreich und des Empirismus in England. Im josephinischen Wien wurde der vormals beliebte französische Kleidungstrend vom englischen abgelöst, dessen neue Leichtigkeit und Natürlichkeit gewissermaßen auch das erste Aufweichen der zeremoniellen und gesellschaftlichen Mauern zwischen den Ständen transportierte.¹²⁴

Auch die Baukunst des Settecento oszillierte, besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte, zwischen spätbarocker Dynamik, der (oft unsymmetrischen) Ornamentverzierung des aus Frankreich kommenden Rokoko und dem neuen nüchternen Klassizismus – und oft, so Hellmut Lorenz, vermischten sich die Formen zu einer Art Barockklassizismus, der wiederum den Historismus des 19. Jhs. vorbereitete.¹²⁵

Der Klassizismus nahm in der radikal-aufgeklärten Regierungszeit Josephs II. zu, der als „oberster Diener des Staates“ nicht nur ehemals wohlgehütete kaiserliche Refugien wie Prater und Augarten für das Volk öffnete, sondern auch mithilfe seiner „gehorsamen Rebellen“ (des Beamtenapparats) durch die Modernisierung der Verwaltung, der Juristik und der

¹²⁰ Wangermann 1988, S. 189-190.

¹²¹ Klingenstein 1988, S. 340-344.

¹²² Veblen betitelte so im Jahre 1899 die finanziell exaltierten Mittel und Instrumente der adeligen Machtdemonstration (Fidler 1999, S. 279).

¹²³ Vocelka 2001, S. 185.

¹²⁴ Huss 2008, S. 346 (vgl. Bönsch 2001, S. 184, 186, 195-196).

¹²⁵ Lorenz 1994, S. 66 (vgl. Lorenz 1999, S. 219).

Gesellschaft an sich entscheidende Veränderungen hin zu einem neuen Zeitalter einleitete.¹²⁶ Diese Bewegung setzte sich nach Josephs Tod, wenn auch zurückhaltender, unter dessen Nachfolgern Leopold II. und Franz II./I. fort und wandte sich in erster Linie gegen die katholische Kirche und deren Aberglauben (Stichwort: Klostersaufhebungen) – immerhin hießen die neuen Schlagworte: Dominanz des Verstandes, Erziehbarkeit des Menschen, Erleben des Glücks im diesseitigen Leben, Kampf dem „Müßiggang“ (besonders dem der oberen Klassen) und religiöse Toleranz (jetzt endlich wurden andere Konfessionen – zumindest offiziell – tatsächlich integriert,¹²⁷ wo noch im Barock als Nachwehe der Reformation konvertieren mußte, wer eine vertrauensbasierte hohe Stellung bei Hofe erlangen wollte).¹²⁸

In Anbetracht aller beleuchteten Hintergründe offenbart sich, daß das „historische Ereignis von 1683 als Zäsur“ in Wirklichkeit nur der Auslöser einer durch viele Faktoren bedingten Veränderung war, die akuten Bedürfnissen Ausdruck verlieh und mit einem Stilwandel, einer Entfaltung neuer Formen einher ging.¹²⁹ Inwieweit das auch auf die Form und Ausstattung der Architektur zutrifft, wird sich anhand der zu behandelnden Beispiele zeigen.

3 Zum mannigfaltigen Aufgabengebiet und Erscheinungsbild der

Lustarchitektur im allgemeinen und der sala terrena im speziellen

3.1 Gebäude und Gartenanlagen im Umland Wiens, in anderen Hauptstädten und auf dem Lande

Noch im Jahre 1683 hatten sich, wie die Wiener Stadtvedute Folbert Alten-Allens (Abb. 6) vom Vorabend der Einäscherung durch die Verteidiger Wiens zeigt, im unmittelbaren Umland der Residenzstadt außerhalb des Glacis kleinbürgerliche Siedlungen, Friedhöfe, Felder und Viehwirtschaften, Weinberge, aber auch schon zahlreiche Klöster und die markanten Anlagen der kaiserlichen Jagdgebiete Augarten und Wieden befunden. Die gegenreformatorischen Klosteranlagen mit ihren prachtvollen Gärten stellen eine erste künstlerische Aufwertung der Vorstädte im 17. Jh. dar und können als direkte Vorläufer des adeligen Baubooms zum Ende des Seicento gesehen werden.¹³⁰

¹²⁶ Wangermann 1988, S. 189-190 (vgl. Klingenstein 1988, S. 343).

¹²⁷ Opll / Czendes 2003, S. 348-349.

¹²⁸ Vocelka 2001, S. 238 (vgl. Wandruszka 1988, S. 258; Mikoletzky 1988, S. 132).

¹²⁹ Lorenz 1999, S. 224.

¹³⁰ Opll 2004, S. 35. Diese Hoch-Zeit des Wiener Palastbaus dauerte von etwa 1690 bis in die 1730er, wo sich eine Ruhephase bis in die 1780er Jahre einstellte. In diesem halben Jahrhundert der geringeren Bautätigkeit wandelten sich nicht nur die gesellschaftlichen Voraussetzungen, sondern daraus folgend auch die Anforderungen an die Architektur und der Bau- und Ausstattungsstil sowie die Bewertung der Natur, was eine

Vor allem der – aus mehreren Nationen stammende – Adel ließ nun an der Wende vom 17. zum 18. Jh. in der Umgebung Wiens durch hochbarocke Neubauten (aber auch auf seinen ländlichen Besitzungen durch Neu- oder Umbauten) eine moderne Art der naturbezogenen Architektur errichten. Aufgabe dieses Bautyps war, so Hans Koepf und Günther Binding in ihrer Definition des *Lustschlosses* oder *–hauses*, die „Aufnahme des Gartensaals“ bzw. die vorwiegende Ausrichtung der Räumlichkeiten „um den beherrschenden Gartensaal“,¹³¹ was die Bedeutung der *sala terrena* schon bei oberflächlicher Betrachtung ersichtlich werden läßt.

Wien wurde aufgrund der Kompaktheit seiner vorstädtischen Gartenpalais zum „größten Gartenzentrum dieser Epoche“, dem „nichts Gleichrangiges zur Seite gestellt werden“ konnte.¹³² Mit Bezugnahme auf die topographischen Gegebenheiten entstanden nach dem raschen Erwerb des 1683 verwüsteten Geländes bald, in Zusammenarbeit von Auftraggebern mit Bau- und Ausstattungskünstlern, die den Bedürfnissen ersterer und den Gegebenheiten des Bauplatzes gerecht werden mußten,¹³³ hunderte *maisons de plaisance* unterschiedlichen Aussehens mit dazugehörigen schrägen oder terrassierten Gärten,¹³⁴ von denen aus man die Hofburg, den Sitz des Kaisers, sehen konnte (siehe dazu Reichenberger-Plan Wiens von 1739, Abb. 7).¹³⁵

Über die Wiener Gartenpalais äußerten sich auch viele internationale Gäste in ihrer Korrespondenz anerkennend, wertvoll detailliert tat dies etwa Lady Montague während ihres Wienaufenthalts von 1716: „*Ich habe nie etwas so Vollkommenes, Angenehmes und Reizendes gesehen als die Wiener Vorstädte. Sie [...] bestehen fast gänzlich aus schönen Palästen, die wegen ihrer Lage und Bauart zum Entzücken sind*“.¹³⁶

Auch wenn die Wiener Konzentration an Gartenarchitektur nicht erreicht werden konnte, wurden auch in anderen bedeutenden Städten wie Salzburg, Prag, Graz, Linz bzw. auf den adeligen Landherrschaften, Bischofssitzen und in klösterlichen Anlagen etc. naturbezogene Gebäude aller Größen errichtet bzw. bestehenden Objekten Bauteile angefügt, die meistens dem Freiraum verbundene Räumlichkeiten beherbergten.

veränderte, mit neuen ideellen und funktionellen Inhalten belegte Gartengestaltung mit sich zog (Mattl-Wurm 1999, S. 21; vgl. North 2003, S. 99-100).

¹³¹ Koepf / Binding 1999, S. 307-308.

¹³² Neubauer 1966, S. 5, 25 (vgl. Lorenz 1994, S. 31).

¹³³ Fidler 1985b, S. 8, 82.

¹³⁴ Neubauer 1966, S. 28 (vgl. Huss 2008, S. 319).

¹³⁵ Mattl-Wurm 1999, S. 57.

¹³⁶ Kraus / Müller 1991, S. 10.

Um eine Übersicht über die Variabilität der *sala terrena* zu gewinnen, ist angezeigt, nicht nur die im Schloßcorpus befindlichen Gartensäle zu untersuchen, sondern auch entsprechende Räume in Gartenarchitekturen einzubeziehen.

Lusthäuser kamen offenbar bereits im 16. Jh. mit den – hunderten, jedes Frühjahr aus Italien heraufziehenden – Bauleuten und Architekten und ihren Architekturtraktaten und Musterbüchern in den transalpinen Norden,¹³⁷ wie die Beispiele des *Lustschlosses* Kratochvile¹³⁸ in Südböhmen oder das *Lusthaus* Pietro Cucis¹³⁹ in Stuttgart zeigen.¹⁴⁰

Erste Gartengebäude hatte es auch schon in Wien vor 1683 gegeben, wie etwa das Landhaus Wolfgang Wilhelm Praemers (um 1670); der eher kompakte Bau mit seinem zentralen Saal und seinen beiden locker angefügten Appartements stand in enger Verbindung zur Gartenanlage davor und wurde nur während der warmen Jahreszeit benutzt – hier offenbaren sich bereits die Grundzüge der in weit größerem Rahmen aufgezogenen hochbarocken Palais der Zeit nach 1683.¹⁴¹

In der barocken Architekturtheorie wurden jedenfalls das *Lusthaus* oder der Gartenpavillon als Ort der Entspannung und der Freuden des Lebens deklariert,¹⁴² als „*Palastin, in welchem ein Saal und drey Kammern auf dem ersten Boden [im Erdgeschoß] [...] darinnen der Herr [...] bißweilen [...] am einem gar stillen einsamen Ort der Nacht verblieben [...] und also sein Lust und Recreation haben kann*“.¹⁴³

Die Bezeichnung „*Palastin*“ deutet schon an, daß es bei der barocken *maison de campagne* trotz aller Sehnsucht nach Entspannung daneben auch immer um die Befriedigung des bauherrlichen Repräsentationsbedürfnisses ging – entsprechend wurden exponierte Lagen für das bessere Sehen und Gesehenwerden bevorzugt.

Obwohl sich im Laufe des 18. Jhs. zusehends französische Einflüsse wie die Verwendung großzügiger Wasserflächen und die oktogonale Grundrißform für Lusthäuser durchsetzten, blieb die Orientierung an italienischen Elementen wie der ornamentalen Gestaltung der

¹³⁷ Fidler 2007, S. 19.

¹³⁸ Errichtet in den 1580er Jahren von Baldassare Maggi im Zentrum einer großen Gartenanlage; wie der Name (deutsch: Kurzweil) schon ausdrückt, waren Gebäude und Garten für die Rekreation und für höfische Divertissements vorgesehen (Da Costa 1998, S. 166).

¹³⁹ Das *Lusthaus* wurde 1553 in ganz untraditioneller Form erbaut, so wie später auch viele andere Architekten von *Lustgebäuden* mit Neuem experimentierten. Fischer von Erlach fand mit der „plastisch empfundenen Körperlichkeit“ seiner Bauten und Hildebrandt mit seinem Talent zu feinteiligen Dekors und „lockerem, zarterem Gefüge“ den ihnen jeweils eigenen, außerordentlichen Stil (Grimschitz 1947, S. XVI). Doch es sollte nicht nur das Neue und Unkonventionelle gesehen werden – manches entwickelte sich auch kontinuierlich aus Impulsen heraus, die schon lange vorhanden waren (Lorenz 1994, S. 31).

¹⁴⁰ Da Costa 1998, S. 167-168.

¹⁴¹ Lorenz 1994, S. 47.

¹⁴² Fidler 1990, S. 323.

¹⁴³ So der Ulmer Stadtbaumeister und Ratsherr Joseph Furttentbach in seiner „*Architectura Recreationis*“ von 1640 (Fidler 2009, S. 42).

Lustgärten, der Vielfalt von Wasserspielen oder der Dreidimensionalität der Gebäude doch beherrschend. Auch steigerte sich bereits im Seicento die Bezugnahme von Schloß und Garten aufeinander sowie die Axialität und Symmetrie der Gesamtanlage.¹⁴⁴

Stilistisch prägend wurde im Raum des heutigen Wien und Niederösterreich der Architekturkünstler Johann Bernhard Fischer von Erlach, der – besonders nach einer Pragreise 1691, auf der er das römisch-hochbarock inspirierte Schaffen Jean Baptiste Matheys studieren konnte – die dreidimensionale Durchbildung des Baukörpers bis zur Perfektion als „seine“ Prototypik weiterentwickelte;¹⁴⁵ sein größter Konkurrent, Johann Lucas von Hildebrandt, profilierte sich wiederum mit seinem dekorationsorientierten, zarteren Stil nach 1700 so sehr, daß er den Löwenanteil der adeligen Bauaufträge erhielt (und dadurch im ersten Jahrzehnt des 18. Jhs. Fischer beinahe an den Rand seiner Existenz trieb) und sogar von großbürgerlichen Auftraggebern engagiert wurde.¹⁴⁶

3.2 Gebäude und Gartenanlagen im monastischen Verband

Dem Garten verbundene Räumlichkeiten lassen sich im Stadtpalais und noch weit häufiger in der *architectura recreationis* der Aristokratie bzw. der herrschenden Dynastie aufspüren, finden sich jedoch auch nicht selten in der Klosteranlage bzw. -residenz, dem Bischofssitz etc. Der mittelalterliche Klosterbau wurde durch die Reformation jäh unterbrochen; erst mit dem Sieg der gegenreformatorischen Katholiken (1620) wurde die Bauaufgabe „Kloster“ wieder aktuell, um dem Totalitätsanspruch der nun dominierenden und vom Kaiserhaus geförderten Konfession architektonischen Ausdruck zu verleihen.¹⁴⁷

Die ab 1700 immer repräsentativer werdende monastische Architektur transportierte nicht nur hohe religiöse und (gesellschafts-) politische Ansprüche, sondern auch das erlöste Gefühl der Dankbarkeit nach der Überwindung der osmanischen Bedrohung und daraus folgend das Erstarken christlicher Grundwerte als Basis mitteleuropäischen Lebens.¹⁴⁸

Wie innerhalb der Aristokratie können daneben auch persönliche bzw. klösterliche Konkurrenzen bzw. Rivalitäten im Rahmen des höfischen Bereichs (überhaupt nach einer durch den Herrscher erfolgten Standeserhöhung) festgestellt werden, obwohl die Traditionen und wirtschaftlichen Hintergründe der Klöster höchst unterschiedlich waren.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Graninger 2004, S. 93-94.

¹⁴⁵ Brucher 1983, S. 145.

¹⁴⁶ Lorenz 1999, S. 225-226 (vgl. Brucher 1983, S. 167).

¹⁴⁷ Lorenz 2000, S. 115 (vgl. Gutkas 1980b, S. 19).

¹⁴⁸ Saliger 2000, S. 133 (vgl. Lorenz 2000, S. 117).

¹⁴⁹ Lorenz 1994, S. 54 (vgl. Gutkas 1980b, S. 19). Um Zahlen sprechen zu lassen: Klosterneuburg und Melk verfügten jährlich über rund 900.000 Gulden, Altenburg über 125.000 und Geras über nur 75.000 Gulden (Vocelka 2001, S. 203; vgl. Polleroß 1999, S. 31; Saliger 2000, S. 126).

Man versuchte nicht nur, sich gegenseitig zu übertrumpfen, sondern orientierte sich im Bemühen um besondere Akzente gerne an den Schloßbauten des Adels, um dem eigenen Kloster „eine unverwechselbare Note“ geben zu können.¹⁵⁰

Dienlich waren hierzu auch die hochrepräsentativen Trakte oder Zimmerfolgen wie die Prälaturen und Kaisersäle, die man ganz nach den Maßstäben des *splendor et decorum* häufig gleich zu Beginn erbauen ließ, um u.a. die enge Bindung zum Kaiserhaus zu bekunden.¹⁵¹

Die Kaiser- und Habsburgersäle dienten also der Demonstration der politischen Bedeutung des Klosters oder dessen Vorstehers, aber auch als Loyalitätsbeweis gegenüber dem Kaiser bzw. dem Fürsten. So errichtete man in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. ganze Kaisertrakte in Melk, Heiligenkreuz und Lilienfeld sowie Kaiserzimmer in Klosterneuburg, St. Florian und Göttweig.¹⁵²

Ergänzend sahen viele Stifte eigene kaiserliche Gast- oder Jagdzimmer vor, um den allerhöchsten Herrschaften angemessene Logie gewähren zu können, wenn diese auf Hofreisen und im Zuge einer Jagd die Hospitalität der Prälaten in Anspruch nehmen mochten. Karl Vocelka ortete einen gänzlich anderen, „weltlich heiteren“ Gesichtspunkt monastischen Lebens in den statuenbesetzten Gärten und deren *Lust-* und Gartenhäusern. Diese zeigen nicht nur den Einfluß aristokratischer Vorbildbauten oder die Handschrift der meist in Adelskreisen beauftragten Baukünstler, sondern bezeugen auch die durchaus profanen Bedürfnisse der Klosterbewohner nach Rekreation, Unterhaltung und Nähe zur Natur.¹⁵³

Neben den Gartensälen in Haupt- und Nebengebäuden und *Lustbauten* im Garten ließen die Vorsteher wie Propst Fördermeyr vom Stift St. Florian auch separate Sommerresidenzen wie das Jagdschloß Hohenbrunn errichten (was wiederum Ausdruck des neu erworbenen herrschaftlichen Lebensstils war).¹⁵⁴

Ziel des folgenden praxisorientierten Teils dieser Arbeit ist, eine möglichst abwechslungsreiche Sammlung an Gartensälen aus verschiedensten Architekturtypen des profanen und klerikalen Bereichs zu präsentieren; auch sollen Lage und Ausstattung im Blickwinkel ihres jeweiligen ideellen und praktischen Auftrags betrachtet werden, wobei sich der große

¹⁵⁰ Lorenz 2000, S. 118 (vgl. Lorenz 1999, S. 14).

¹⁵¹ Polleroß 1999, S. 26. Abt Berthold Dietmayr, der Vorsteher des Stiftes Melk, verargumentierte seinen exaltierten Lebensstil mit seinen gesellschaftlich-politischen Aufgaben, im Zuge derer er „*die Würde [...] eines Präses der kirchlichen Stände [...] bekleidet und daher [...] dem Adel [...] sehr häufig Zutritt gewähren muß*“. Was wiederum beweist, daß die Repräsentation auch zwischen Aristokratie und Kirche „funktionieren“ mußte (vgl. Lorenz 2000, S. 114; BSV 2001, S. 22-23).

¹⁵² Polleroß 1999, S. 29.

¹⁵³ Vocelka 2001, S. 206.

¹⁵⁴ Polleroß 1999, S. 30.

Unterschied in der Optik bei ähnlich anzunehmender Bestimmung der Gartensäle eindrucksvoll bei der vergleichenden Betrachtung der Objekte zeigt.

Da die Aristokratie durch ihre Besitzungen und familiären Beziehungen international vernetzt war und ihre Bautätigkeit dementsprechend nicht nur auf Wien und Umgebung, sondern auch auf Schlesien, Böhmen, Mähren, Ungarn, Polen und das Gebiet des heutigen Ober- und Niederösterreich ausdehnten,¹⁵⁵ scheint es angebracht, zugunsten der Raumvielfalt Beispiele aus einigen der genannten Länder zu präsentieren und zum Vergleich und als Ergänzung Objekte aus dem restlichen Teil des heutigen Österreich und aus Deutschland einfließen zu lassen.

Gleich zu Beginn sei auch angemerkt, daß eine exakte Grenzziehung zwischen der *sala terrena* und anderen Räumlichkeiten, die mit dem – das Gebäude umgebenden – Freiraum verbunden sind, nicht möglich ist. Allzu fließend sind manchmal die Übergänge, allzu gerne werden gestalterische Ideen von einer Raumform in die andere übernommen und allzu oft lagern dem Garten verbundene Räume in unüblichen Bereichen am Rande des Baukörpers oder in höher gelegenen Etagen. Auch wurden Festsäle von *Lust-* und Jagdschlössern in Ermangelung wirklicher Gartensäle gerne als solche genutzt, da sich Rekreation und Repräsentation zumeist ineinander verschränken.

Neben den eben erwähnten Festsälen (z.B. von Schloß Klesheim, Salzburg) stellen auch Räumlichkeiten wie etwa Kaiserzimmer (z.B. St. Florian, Oberösterreich), Prälaturräume (z.B. Stift Zwettl, Niederösterreich), Retiraden (z.B. Schloß Hof, Niederösterreich), Galerien (z.B. Mainzer Favorita, Deutschland), Schlafzimmer (z.B. Schloß Glaswein, Niederösterreich) und Speisezimmer (z.B. Sommerrefektorium Stift Göttweig, Niederösterreich), die sich mittels bildlicher oder plastischer Ausstattung „zur Natur öffnen“, ein interessantes Thema dar, auf das einzugehen aus Zeitgründen der hieraus folgenden Dissertation vorbehalten ist.

3.3 Zur Funktion der *sala terrena*

Lassen wir zur Feststellung der unterschiedlichen Bestimmungen der *sala terrena* einleitend wieder Furttentbach zu Wort kommen, der diese Raumform wie folgt definiert: „*Saloto oder Säalin [...] in welchem etwa der Hauswirth nach Ermattung und ertragenen seiner täglichen Labore, bißweilen auch mit seinen Haußgenossen, & in buona caritate, sein Stück Brodts geniessen, und Gott darumben zu dancken [...] auß welchem man dann durch die Fenster das gantze Gärtlin mit dem vorberürten Blumwerck obersehen, auch das Geräusch des Wasserspils in der Grotten zuhören gaudieren, hierdurch er den Geist in etwas erquicken,*

¹⁵⁵ Vocelka 2001, S. 308 (vgl. Winkelhofer 2011, S. 163-175).

und hernach desto williger seinen Besuch widerumben antretten möge.¹⁵⁶

Folgende Bedürfnisse hatte man also hinsichtlich des Gartensaals:

1. Physische und psychische Erholung von den Anstrengungen des Tages
2. Belebung des Geistes, Motivation für die noch folgenden Aufgaben
3. Innere Einkehr und Gebet (Meditation)
4. Freude am Geräusch von *aqua viva*, dem bewegten Wasser (von den Grotten und Springbrunnen des Gartens, der *sala terrena* selbst bzw. anderen Quellen)
5. Gemeinschaft mit der Familie
6. Mahlzeiten in entspannter Atmosphäre
7. Optische Verbindung zum Garten und dessen gepflegten Blumen und Pflanzen.

Dazu kommen:

8. Spielen verschiedener Gesellschaftsspiele
9. Dadurch teilweise „*moderate*“ Bewegung
10. Gespräche in angenehmer Gesellschaft, vermutlich auch im Freundeskreis und
11. Geschäftsbesprechungen in gepflegt-entspanntem Rahmen,

wenn man Karl Eusebius von Liechtensteins Empfehlungen an seinen Sohn folgt. Er empfiehlt „*Lustgewelbern*“ (*sala terrena*) bei großer Hitze, um dort zu „*negotieren, discurren, spilen und [sich zu] belustigen*“ und „*Tafeln von unterschiedlichen Spilen mit Kugeln*“ für die körperliche Ertüchtigung zu disponieren.¹⁵⁷

Weitere in der Literatur genannte Anliegen bzgl. des Gartensaals waren:

12. Kühlung während der heißen Jahreszeit: im 17. und 18. Jh., als die vielschichtige Kleidung aus weniger atmungsaktiven Naturfasern bestand, als man Perücken zu jedem offiziellen Anlaß zu tragen hatte und man den körperlichen Kontakt zu Wasser aus Angst vor damit verbreiteten Erkrankungen so weit wie möglich vermied, war den Menschen dennoch Gesundheit¹⁵⁸ und äußere Erscheinung¹⁵⁹ überaus wichtig.

¹⁵⁶ Joseph Furttentbach, „*Architectura Privata*“, 1641 (Fidler 2009, S. 42).

¹⁵⁷ Fidler 2009, S. 46 (vgl. Polleroß 1993, S. 43-44).

¹⁵⁸ Alvise Cornaro, Architekturtheoretiker und Kunstmäzen, befaßte sich in seinem vierbändigen Werk „*Discorsi*“ (posthum ab 1583 veröffentlicht) mit den Geheimnissen eines langen, in jeder Hinsicht gemäßigten Lebens; er deklarierte „extreme Hitze oder extreme Kälte“ zu „Todfeinden des hohen Alters“ (Fidler 2009, S. 43; vgl. Wikipedia 2012b).

¹⁵⁹ Huss berichtete, daß jene Adeligen „höchstes Ansehen“ genossen, die „die beste Technik im Verbergen ihres Körpergeruches“ anwendeten (Huss 2008, S. 324). Folglich wurde aller Wahrscheinlichkeit nach so weit wie möglich vermieden, überhaupt zu transpirieren – wofür ein kühler Raum wie der Gartensaal die optimalen mikroklimatischen Bedingungen bot.

13. Erfüllung des Wunsches, unabhängig von der Witterung im Garten (oder zumindest der Natur verbunden) zu sein – in unseren transalpinen Ländern also nicht nur bei Hitze, sondern auch bei Regen und kühlerem Wetter.¹⁶⁰
14. Flucht vor dem Zeremoniell oder zumindest Milderung desselben.¹⁶¹
15. Einbindung des Gartensaals – als Verlängerung des davorliegenden Lustgartens – in Festlichkeiten, die besonders gerne auch unter freiem Himmel abgehalten wurden. Erika Neubauer ließ, demselben Gedanken folgend, die Architektur „anschwellen [...], Räume aus sich heraustreiben [...] bis in den Garten, der als gewaltiger Innenraum erlebt werden soll [...] als Raum für Feste“, die meist mit einem Unterton des *memento mori* begangen wurden.¹⁶²
16. Mögliche Verwendung als Separée, in das man Gäste (ver)föhren konnte: spätestens als die streng moralische Maria Theresia ihre „*Keuschheitskommission*“ einsetzte, um dem unmoralischen Leben von Bürgern und Elite Herr zu werden, mußten statt der offiziellen Orte (wie etwa den berühmt-berüchtigten Bordellen am Spittelberg) private Refugien gefunden werden, wo man ungezügelt seiner Leidenschaft nachgehen konnte.¹⁶³
17. Eventueller Freiraum speziell für Frauen: die vielen gesellschaftlichen und sozialen Verpflichtungen der Frau im Zuge eines hauptsächlich unter Beobachtung ablaufenden Lebens und die erforderte Contenance in allen Situationen, um sich ihres Hauses und Standes würdig zu erweisen,¹⁶⁴ verlangten den weiblichen Mitgliedern der Noblesse oft ein Maximum an seelischer Kraft ab; Korrespondenzen lassen die hohe Zahl an verschleierte Depressionen infolge großer psychischer Überforderung erahnen.¹⁶⁵ Die *sala terrena* hatte hier vielleicht eine Ventilfunktion inne, bot den Damen Kühlung und ein gewisses Maß an Freiheit, Raum für ungezwungene Unterhaltungen und im Falle der ersten beiden in Folge besprochenen Gartensaalformen durch ihre Ausstattung auch Erfrischung für Augen und Gemüt.

¹⁶⁰ Herget 1954, S. 11.

¹⁶¹ Mattl-Wurm 1999, S. 169 (vgl. Adam 1997, S. 10; vgl. dagegen Herget 1954, S. 8: sie vertrat die Ansicht, daß der Gartensaal den Zweck hatte, ein Raum zu sein, „in dem man sich wie im Freien, in der Natur fühlen und benehmen konnte, wo man aber doch der Gesellschaft, [...] dem – wenn auch gemilderten – höfischen Zeremoniell verpflichtet blieb“).

¹⁶² Neubauer 1966, S. 83 (vgl. Bönsch 2001, S. 54).

¹⁶³ Huss 2008, S. 323 (vgl. Grafl 2010, S. 78, 79, 86: Fürst Nikolaus II. Esterházy, der für seine zahlreichen Seitensprünge bekannt war, ließ 1795 in seinem Palaisgarten auf der Wiener Landstraße einen Tempel bauen, den er der Wollust weihte; einer seiner Besucher, Graf von Sinzendorf, durfte diesen besichtigen und hielt seine dort gewonnenen Eindrücke wie auch den Umstand, daß der Fürst in Abwesenheit seiner Gattin, die im Stadtpalais wohnte, das Gartenpalais für sich und seine Mätressen nutzte, in seinem Tagebuch fest).

¹⁶⁴ Opitz 2004, S. 355-356 (vgl. Winkelhofer 2011, S. 145).

¹⁶⁵ Winkelhofer 2001, S. 112-113.

Fürst Liechtenstein ließ eigene „Sommer-Spihl-Zimmer“¹⁶⁶ für die Damen seines Hauses, sog. „Damenappartements“ auf der rechten Seite der *sala terrena* einrichten, die noch besprochen werden.

Schließlich erfolgte die Ausstattung von Gartensälen auch nach folgenden Gesichtspunkten:

18. Verwendung eines thematisch naturbezogenen Programms für die Räume eines Jagd- oder Wasserschlosses (z.B. gemäß den persönlichen Interessen des Bauherrn).
Diana, die Göttin der Jagd, gibt mit ihren sie begleitenden Attributen und Motiven ein treffliches Beispiel für ein Thema, das ein gesamtes Gebäude schmücken kann, indem es sich – entsprechend der jeweiligen Raumfunktion – inhaltlich wandelt: mit Diana wurde ja nicht nur sportliche Jagdleidenschaft assoziiert, sondern auch körperliche Schönheit und Erotik, Lust an der Maskerade und Liebesgeplänkel in der Manier einer *femme fatale*, aber ganz im Gegenteil auch eine „sich dem männlichen Blick verweigernden“¹⁶⁷ Göttin der Waldtiere, Vögel und Blumen, des Himmels- und Wasserspiegels, eine Beschützerin stiller Wasser und Wälder, Vertreterin der Jagdmeute, der munter sprudelnden Quellen und der freien Wildbahn.¹⁶⁸
19. Modeströmungen wie das Faible für den Exotismus¹⁶⁹, für haptische Details,¹⁷⁰ die sich von der Bekleidung über die Gartengestaltung bis hin zur Raumausstattung durchsetzten oder für das „sich Gruseln“ oder seine Gäste erschrecken (stets mit Betonung des „Scheinbaren“, Theatralischen)¹⁷¹, indem man in *trompe-l'oeil*-Technik oder sogar recht plastisch gerade bei einem Erdbeben einstürzende Bauteile illusionierte.¹⁷²
20. Wechselseitige Bezugnahmen zwischen Architektur und Garten durch die Verwendung bestimmter Materialien und Muster, mythologischer Figuren etc.: so wurden z.B. Muscheln und farbiger Kies im Garten wie im Grottenraum der Gartenarchitektur verwendet oder Blumenparterres im genauen Muster von Textilien und Teppichen gestaltet.¹⁷³
21. Repräsentation – vor allem durch die Ausstattung der *sala terrena* mit der zum Ende des 17. Jhs. entstandenen monumentalen Deckenmalerei, die wie keine andere Dekorkunst in illusionierender Weise „auch architektonische, stuckornamentale

¹⁶⁶ Lorenz 1989, S. 19.

¹⁶⁷ Polleroß 1997, S. 795-796.

¹⁶⁸ Neubauer 1966, S. 59.

¹⁶⁹ Vocelka 2001, S. 73.

¹⁷⁰ Bönsch 2001, S. 186.

¹⁷¹ Herget 1954, S. 179.

¹⁷² Zimmermann 1989, S. 34 (vgl. Schaber 2004, S. 91-92).

¹⁷³ Neubauer 1966, S. 38.

und skulpturale Elemente in ihr die Realitätsgrenzen sprengendes Formen- und Aussagerepertoire einzubinden wußte“.¹⁷⁴ In einem (auch) der Repräsentation dedizierten Bauwerk waren Räumlichkeiten, die etwas außerhalb des zeremoniell geprägten offiziellen Bereiches lagen, natürlich ebenfalls mehr oder weniger der Huldigung der Eigenschaften und Errungenschaften des Bauherrn und seines „Hauses“ verpflichtet.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, daß immer zuerst ein Bedürfnis besteht, aus dem eine Aufgabenstellung erwächst, die schließlich ihre Erfüllung in der Schaffung einer oder mehrerer Lösungen findet;¹⁷⁵ in unserem Falle sind dies architektonische Ergebnisse vielgesichtiger Ausprägung, denen wir uns nun widmen wollen.

4 Erscheinungsformen des Gartensaals

Gleich zu Beginn stellt sich die Frage nach der optimalen Gliederung dieses Kapitels. Es liegt nahe, die eben zusammengetragenen Bedingungen an die *sala terrena* zu verwenden, um die Gartensäle miteinander zu vergleichen und in eine logische Reihenfolge zu bringen.

Absichtlich außer Acht gelassen wird die Lage im jeweiligen Gebäudetypus, da dies nur zusätzliche Unterteilungen fordern würde.

Nun birgt der Gartensaal mannigfaltige Optionen der künstlerischen Gestaltung in sich, denn er oszilliert in seiner Optik zwischen der – dem Festsaal ähnlichen – klassischen Raumform mit dezentem Säulen-, Fresken- und plastischem Schmuck, über den illusionistischen Typ, der des Betrachters Auge täuscht oder ihn in fremde Welten entrückt, bis schließlich zum kühlen, inkrustierten Grottenraum.¹⁷⁶ Auch existieren alle erdenklichen Mischformen zwischen den Varianten, die sich aufgrund der gleichzeitigen Verwendung verschiedener Elemente nicht klar zuordnen lassen – anzunehmen ist, daß sich in diesen Fällen einmal mehr der persönliche Geschmack des Auftraggebers oder individuelle Bedürfnisse bemerkbar machen.¹⁷⁷

Wie schon bei der Anlage der Gebäude selbst (man bedenke die höchst unterschiedlichen Anforderungen an Stadt- und Gartenpaläste) wurde von den Bau- und Ausstattungskünstlern auch bei der Einrichtung der *sala terrena* höchste Kreativität erwartet.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Brucher 1994, S. 197.

¹⁷⁵ Auch die rhetorische Kunsttheorie des 17. und 18. Jhs. verknüpfte alles vom Menschen Erschaffene unbedingt mit dem Zweck, für den es erdacht wurde (Hundemer 1997, S. 21). Carsten-Peter Warncke definierte genauer: es gäbe verschiedene Arten der Geselligkeit, die sich idealerweise in unterschiedlichen Raumformen entfalten würden; und die Baukunst bediene sich der Form, Größe, Lage und Ausstattung, um die jeweilige Funktionalität auszudrücken (Warncke 1997, S. 155).

¹⁷⁶ Herget 1954, S. 5.

¹⁷⁷ Fidler 1985b, S. 8, 82.

¹⁷⁸ Lorenz 1994, S. 37.

Die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Gartensaals vereint lediglich der Grundgedanke, mit dem Freiraum vor dem Gebäude zu kommunizieren, ihn durch Ideen oder Techniken einzubeziehen.

Das geschieht in aller Regel bereits durch die Fenster- und Türöffnungen zum Garten, durch den Grundriß über einem meist quergelagerten Oblong oder Rechteck und häufig auch die Lage im Erdgeschoß, oft auf der zentralen Achse, die das gesamte Gelände dominiert: Herget faßte dies sinnig zusammen, indem sie den quergelagerten Gartensaal für „am geeignetsten“ hielt, „wie ein Riegel zwischen Vestibül und Garten [...] auf das Hinaustreten in den Garten vorzubereiten [...] den Fluß der Achse doch gleichzeitig zu verzögern“ und damit zum Ruhen einzuladen.¹⁷⁹

Die Nobilitierung der *sala terrena* erfolgt laut Herget durch die „intensive Ineinanderverflechtung [...] der Raumteile und die Tiefenaufschlüsselung des gesamten Baukörpers, gerade diesen [...] verdankt [sie] auch ihre endgültige Typisierung“.¹⁸⁰

Grimschitz nannte, wie bereits erwähnt, die Abfolge von Treppenhaus, Gartensaal und Marmorsaal im Gartenpalais genauso wie den Verlauf von Vestibül, Treppenhaus und Festsaal im Stadtpalais die „vollkommenste Erfüllung“ der Repräsentation in ihrer „dekorativen Entfaltung“.¹⁸¹ Und Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein befand ebenerdige Sommer- und Winterzimmer sowie *sala terrena* eines Fürsten oder Königs würdig.¹⁸²

Aus all dem ist zu schlußfolgern, wie wichtig Gartensäle im Barock waren, da sie zu den essentiellen Bestandteil eines Palais oder *Lustgebäudes* und beinah schon zum *decorum* gehörten!

Die nachstehenden Überlegungen basieren auf der Tatsache, daß alle heimischen und zugezogenen Baukünstler, selbst Größen wie Johann Lucas von Hildebrandt oder Johann Bernhard Fischer von Erlach, ihre Formensprache stets den Ansprüchen der jeweiligen Bauaufgabe anpaßten;¹⁸³ dementsprechend sollte es in der gedanklichen Gegenrichtung auch möglich sein, den unterschiedlichen Ausstattungsvarianten des Gartensaals die jeweilige(n) Funktion(en) zu entnehmen, was sich gleich im Anschluß zeigen wird.

¹⁷⁹ Herget 1954, S. 161.

¹⁸⁰ Herget 1954, S. 187.

¹⁸¹ Grimschitz 1947, S. VI.

¹⁸² Fidler 2009, S. 45.

¹⁸³ Lorenz 1994, S. 62-64.

4.1 Hauptaufgabe Repräsentation: die elegante, zart dekorierte *sala terrena*

Beginnen wir mit den Rekreationsräumen, die in ihrer klassisch-repräsentativen Erscheinung eng an die übrigen, zeremoniell wesentlich stärker geprägten Räume angebunden sind.

Der hauptsächlich plastische, oft von Säulen und/oder Stuck dominierte Dekor dieser Gartensäle ist zurückhaltend bis mäßig ausgeprägt und meist von sauberen, klaren Formen gekennzeichnet. Die architektonischen Gegebenheiten sind dadurch in ihren Einzelteilen deutlich erkennbar bzw. sogar betont. Dazu kommen häufig, aber nicht zwingend, ergänzende, mehr oder weniger große Bildflächen an Decken und Wänden, die allerdings nie dominieren – dennoch ist ihre Vielfalt an (durch die Details vermittelten) ideellen Aussagen bestimmendes Element des Dekorationsprogramms der jeweiligen *sala terrena*.¹⁸⁴

Dieser erste von uns besprochene Raumtyp wurde zumeist im Schloßcorpus platziert, vereinzelt aber auch in Kleinarchitekturen wie *Lusthäusern* oder Gartenpavillons übernommen; sein Gesamteindruck ist in den meisten Fällen hell, „aufgeräumt“ und elegant.

Ein ausgezeichnetes einleitendes Beispiel ist der Initialbau des barocken Wiener Gartenpalastes, das ab 1691 errichtete **Palais Liechtenstein in der Wiener Roßau**.¹⁸⁵

Johann Adam Andreas I., Sohn des dilettierenden Architekturtheoretikers Karl Eusebius, schuf hier als Mitglied eines der exklusivsten Adelhäuser,¹⁸⁶ das sich besonders im Zuge der Rekatholisierung profilierte und deshalb mit dem Reichsfürstentitel nobilitiert wurde,¹⁸⁷ einen wuchtigen, italienischen *palazzo in villa*, der tatsächlich aber angesichts seiner Dimensionierung, seines Raumkonzepts und seiner äußeren Erscheinung als vorstädtische Residenz gedacht war.¹⁸⁸ Interessanterweise entschied sich der Fürst dennoch dafür, die *venustas* der *utilitas* im Sinne zurückhaltenden Dekors anzugleichen: der Bau sollte „*bequem und vom guten Geschmack sein*“.¹⁸⁹

Die *sala terrena*, hier an kanonischer Stelle unter dem Festsaal auf der Mittelachse gelegen (Abb. 8a), schafft einen harmonischen Übergang vom gebauten zum natürlich gewachsenen Festraum.¹⁹⁰ Die Ausstattung des quergelagerten Gartensaals, der in fließendem Übergang aus dem Vestibül entsteht und mit diesem durch den malerischen und plastischen Dekor

¹⁸⁴ Seit der Entstehung der revolutionären monumentalen Deckenmalerei gegen Ende des 17. Jhs. engagierte man sog. „Programmverfasser“ (je nach Bauaufgabe aus dem profanen oder sakralen Bereich), die mit ihren *inventiones* gleichsam „Wort-Bild-Synthesen“ schufen (Mattl-Wurm 1999, S. 34); diese zu entschlüsseln und dadurch zu verstehen war einer auserwählten, humanistisch gebildeten Gesellschaftsschicht vorbehalten (Brucher 1994, S. 198; vgl. Sachslehner 2003, S. 51; Möseneder 1999, S. 304-305; Csáky 2009, S. 25, 29).

¹⁸⁵ BDA 1993, S. 397-401.

¹⁸⁶ Huss 2008, S. 321.

¹⁸⁷ Pecar 2004, S. 199.

¹⁸⁸ Polleroß 1993, S. 39-40.

¹⁸⁹ Fidler 2009, S. 55-56.

¹⁹⁰ Kraus / Müller 1991, S. 10-11 (vgl. Herget 1954, S. 153).

verbunden ist, gibt die Einstellung Karl Eusebius von Liechtensteins wieder, der standesgemäße Architektur und feinsinnige Ausstattung als Prestigeobjekt und Zeugnis der hohen Bildung des Bauherrn betrachtete.¹⁹¹ Abbildung 8b zeigt das Freskenprogramm von Vestibül und *sala terrena*, wo die Landwirtschaft, die Einkommensbasis vieler Aristokraten, den Künsten allegorisch gleichgestellt wird und damit, wie Polleroß trefflich resümiert, „Mäzenatentum und Ökonomie als gleichwertige Beschäftigungen des Bauherrn ausgewiesen“ werden.¹⁹²

Ihre Gliederung erfahren der Gartensaal (Abb. 9) wie auch das gleichgestaltete Vestibül durch gekuppelte Säulenpaare, die auf darüber gelagerten Gebälkstücken die Gurtbögen der Platzlgewölbe auffangen. Der – thematisch für einen Gartenpalast typische – plastische Dekor, den Santino Bussi 1704 schuf, beginnt erst in der Deckenzone, wo Jagdmotive und -trophäen, Gartenthemen, Putti, Akanthusranken und Blumen- bzw. Fruchtgirlanden den zarten Rahmen für die Einsatzbilder Johann Michael Rottmayrs bilden.¹⁹³ Die Fresken, 1706-1708 geschaffen, zeigen die Göttinnen Ceres, Flora und Pomona, Allegorien der Schönen Künste und der vier Elemente (im Vestibül) und die fünf Sinne des Menschen (im Übergang) genauso wie klassische Raptusgruppen, Allegorien von Garten- und Ackerbau und drei göttliche Liebespaare (in der *sala terrena*). Letztere bringen, wie alle sinnlich-nackt gemalten, stuckierten oder in Stein gehauenen Figuren, eine erotische Komponente ins Spiel, denn die Bildprogramme von Adelspalästen dienten nicht nur der Verherrlichung des Bauherrn und der Definition der Werte des Hauses sowie der Mahnung zur Tugend, sondern sollten ganz einfach auch die Augen der Betrachter erfreuen.¹⁹⁴

Insgesamt ergibt sich ein leichter, sauberer und dezenter Raumeindruck, der als räumliche Verlängerung der repräsentativen Empfangszone im vorgelagerten Vestibül ideal erscheint. Den diskreten freiraumbezogenen und dadurch etwas freizügigeren Kontrapunkt setzen die eben genannten nackten Figuren in den meist auf den Garten, die Freuden des Landlebens und der Jagd hinweisenden Fresken.¹⁹⁵

Die zentrale *sala terrena*, die ursprünglich zum Garten hin unverschlossen war (Abb. 10), findet passende Ergänzung in den seitlich davon gelagerten, ebenfalls gartenseitigen „Sommer-Spihl-Zimmern“,¹⁹⁶ die von Karl Eusebius, dem Vater des Bauherrn, als „Lustgewölbe gegen den Garten, die so kühl sind, daß man sich während großer Hitze darin

¹⁹¹ Polleroß 1993, S. 36-37 (vgl. Lorenz 1989, S. 7).

¹⁹² Polleroß 1999, S. 37.

¹⁹³ Kräftner 2004, S. 58-64.

¹⁹⁴ Fidler 1996, S. 458.

¹⁹⁵ Vergleiche dazu Polleroß 1999, S. 41.

¹⁹⁶ Lorenz 1989, S. 19.

aufhalten“ könne, um zu „*diskurrieren, zu spilen oder sich zu belustigen*“, beschrieben wurden. Hier treffen wir gleich zu Beginn auf eine praktische Lösung des „mikroklimatischen Haus-Problems“, im Zuge dessen man Räume für die warme (bzw. die kalte) Jahreszeit einrichtete, die idealerweise sowohl am Sonnenstand, als auch an der geeigneten Windrichtung sowie zum Hof oder Garten hin orientiert waren.¹⁹⁷

Auch die gegenüber der *sala terrena* viel kleineren Räume sind in ihren Linien sauber gegliedert und in jeweils eine Dreierraumfolge der Herrenappartements (Jason-, Alexander- und Aeneaszimmer, Abb. 11) bzw. Damenappartements (Tugend-, Ariadne- und Andromedazimmer, Abb. 12) zusammengefaßt. Ihre Decken wurden von Rottmayr mit beeindruckenden Modulationen von Quadratura sowie allegorischen Szenen geschmückt; letztere sollen laut Ingeborg Schemper¹⁹⁸ auf Schlaf bzw. eine Schlafstätte hinweisen – möglicherweise wurden also diese kühlen, mit großen Fenstern zum Garten geöffneten Räume als Retiraden genutzt.

Denkbar ist auch die Verwendung als sommerliche Speisesäle für die Familie (und befreundete Aristokraten), immerhin empfahl die zeitgenössische Architekturtraktatistik das Speisen während der warmen Jahreszeit in einem kühlen Raum bei ebensolchem Licht und idealerweise leisem Wind aus dem schattigen Garten.¹⁹⁹

Anzunehmen ist weiters, daß die Damen des Hauses, für die die Zimmer eigens errichtet wurden, sich mit ihren Gästen hier aufhielten, um ungezwungen und in Gesellschaft der Statuen von Venus, Flora und Apoll in ihren Nischen, aber doch bis zu einem gewissen Grad durch die tugendinduzierenden Deckenfresken belehrt, der Ruhe zu pflegen und angenehme *divertissements* in privater Sphäre zu genießen.²⁰⁰

Dies führt uns zum Thema des – das Gebäude komplett bestimmenden – *decorum*: die (weibliche) Schönheit konzentriert sich in den Fresken des zentralen Gartensaals (in Venus, Flora und Juno) und ordnet sich damit, exakt unterhalb des Festsaals mit seiner – den Fürsten verherrlichenden – Apotheose des Herkules gelegen, diesem Ausdruck (männlicher) Tugend unter: als Bild gewordenes Zeugnis dafür, daß sich unsterblicher Ruhm immer über vergängliche Schönheit erhebt.²⁰¹

¹⁹⁷ Fidler 2009, S. 43.

¹⁹⁸ Schemper 2005.

¹⁹⁹ Fidler 2009, S. 44.

²⁰⁰ Dadurch kam der zweite Sinn der allgemein für Schönheit und Pracht stehenden *venustas*, nämlich Vergnügen oder Lust, zum Tragen (Menge 1963, S. 551).

²⁰¹ Polleroß 1993, S. 46.

Daß der Geschmack des Auftraggebers damals wie heute bei jedem Bauvorhaben prägend war, wurde bereits von Petr Fidler und Ernst Franz Matsche aufgezeigt,²⁰² hier in der Roßau äußern sich die Neigungen des Bauherrn nicht nur in der in der Einplanung der drei repräsentativen, aber auch rücksichtsvoll für gesellschaftlichen Freiraum sorgenden Damenzimmer, sondern auch in der an profaner Geschichte orientierten Freskierung seines Herrenappartements: die dort abgebildeten Helden rühmen den edlen Charakter, die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit des Fürsten und sind so programmatische Fortsetzung der Ausstattung des zeremoniellen Bereichs des Hauses.²⁰³ Es ist gut vorstellbar, daß unterhalb dieser inszenierten Huldigungen in der warmen Jahreszeit wichtige Besprechungen stattgefunden haben.

Daß die Räumlichkeiten trotz des hochstehenden Freskenprogramms dennoch „*Sommer-Spihl-Zimmer*“ benannt und dementsprechend wahrscheinlich für Herrenrunden und/oder Gesellschaften genutzt wurden, demonstriert die Verschränkung von Repräsentation und Rekreation, die für diese Art des Gartensaals charakteristisch ist.

Eine ähnliche Gliederung wie die *sala terrena* des Fürsten Liechtenstein erfährt die um 1630 entstandene **Loggia** oder ***sala terrena* des Palais Waldstein in Prag** (Abb. 13 und 14) in der Hauptachse des unregelmäßigen Komplexes:²⁰⁴ auch hier ruhen die Ausläufer des stichkappen-segmentierten Tonnengewölbes auf Gebälkstücken, die von gekuppelten Monumentalsäulen getragen werden. Die außergewöhnliche Dimension dieses völlig zum Garten geöffneten, querrechteckigen Bauteils, das zwischen Gebäudeblock und Gartenfreiraum vermittelt,²⁰⁵ entspricht wohl dem ungeheuer rasanten Aufstieg des Bauherrn Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein, der sogar zum Herzog von Mecklenburg, Friedland, Sagan und Gloggau erhoben wurde,²⁰⁶ korrespondierend mit seiner gewaltigen Karriere wählte der Herzog wohl auch „imperiale Architekturmotive“²⁰⁷ wie die Gartenloggien für seine Paläste in Prag und Valdice (Abb. 15), um seinen enormen Ruhm und Erfolg, aber auch seinen Kunstsinn und sein diesbezügliches Fachwissen zu verdeutlichen. Parallelen zu Prinz Eugen, der ebenfalls eine beeindruckende Laufbahn einschlug und dessen Bauvorhaben, die gleichfalls den üblichen Rahmen sprengten, sind auffallend.

²⁰² Fidler 1985b, S. 8, 82 (vgl. Karl 1986, S. 153; Fidler 1990, S. 323).

²⁰³ Hubala 1981, S. 47.

²⁰⁴ Waldstein hatte beinahe 30 Parzellen Grund aufgekauft, um seine königsgleiche Residenz inmitten der dicht verbauten Stadt mit einem besonders großen, wenn auch nur teilweise symmetrischen Gartenareal komplettieren zu können (Fidler 2006, vgl. Da Costa 1998, S. 279-280).

²⁰⁵ Fidler 1990, S. 375.

²⁰⁶ Fidler 1999, S. 277.

²⁰⁷ Fidler 1999, S. 303.

Die – der Architektur von Giovanni Pieroni²⁰⁸ gegenüber sehr zurückhaltende – Ausstattung der *sala terrena* wurde von Bartolomeo Baccio di Bianco sehr detailreich ausgeführt: sie besteht aus reicher Stuckdekoration (wie Rollwerk, Blüten- und Fruchtfestons, Rüstungsteilen und Kriegstrophäen, Putti und Akanthusranken sowie maritimen Elementen etc.) und davon gerahmten Fresken, die mit Motiven der olympischen Götterwelt (vor allem Mars und Neptun) und der Äneis sowohl die Siege des Feldherrn Waldstein preisen, als auch seinem Ehrgeiz, auch auf See erfolgreich werden zu wollen, Ausdruck verleihen.²⁰⁹

Auch der umgebende Garten, den die Loggia über ihre breite Mittelstufe erschließt, bezog sich durch seine mythologischen Bronzeplastiken (Herkules, Apoll, Neptun, Adonis etc.) auf den siegreichen, tugendhaften Mäzen.²¹⁰

Daß dieser Bauteil der Repräsentation und dem Beeindrucken prominenter Gäste diene, mit denen der Herzog Wichtiges zu besprechen hatte, braucht nicht weiters erwähnt zu werden. Interessant ist, daß die *sala terrena* aber auch für „privatere“ Zwecke genutzt wurde, z.B. als „Sommertafelstube“²¹¹, in der man sicherlich auch – alleine oder in angenehmer Gesellschaft – der Ruhe und Erholung pflegte, während man den Garten überblickte und dem Plätschern des zentral vor der Treppe gelegenen Springbrunnens wie auch dem Gesang der Vögel in der Volière zur Rechten lauschen konnte.

Wie im Roßauer Gartenpalast vereinen sich auch hier neben dem dezenten und architekturbetonenden Dekor und der „aufgeräumten“ Gesamterscheinung der Loggia, die den repräsentativen Typus der *sala terrena* ausmachen, einige der eingangs erarbeiteten Bedingungen aus den Bereichen der Entspannung, Unterhaltung sowie der Machtdemonstration zu einem harmonischen Ganzen.

Säulen als elegantes Gliederungselement wurden gerne auch im Innenraum aufgegriffen, wo sie allerdings meist etwas zarter ausfielen – wie im Gartensaal der Salzburger und der Würzburger Residenz.

Das **Residenzschloß der Würzburger Fürstbischöfe** ist in seiner Ganzheit demonstrativer Ausdruck der geistlichen Karriere der ursprünglich gräflichen Familie Schönborn, die sich durch ihre Erfolge einige wahrlich fürstliche Hofhaltungen leisten konnte.²¹² Aus diesem

²⁰⁸ Fidler 1990, S. 60.

²⁰⁹ Viele der genannten Dekorationsdetails kamen im 17. Jh. mit den aus Italien über die Alpen herüberziehenden Ausstattungskünstlern als Teil der italienischen, „mensch- und naturbezogenen Kunst“ in die mitteleuropäischen Regionen; die Verwendung dieser andersartigen Formsprache brachte neue Möglichkeiten für eine wesentlich individuellere Gestaltung der jeweiligen Bauaufgaben und eine bislang nicht gekannte Faszination an der Darstellung des (nackten) menschlichen Körpers an Wänden, Decken und Bildern mit sich (Fidler 1985, S. 134).

²¹⁰ Da Costa 1998, S. 279-280.

²¹¹ Fidler 2006.

²¹² Prange 1997, S. 187.

Grunde ließ Friedrich Karl von Schönborn seinen „*Pallast*“ auch von einem der Meister des Architekturprospekts, Salomon Kleiner, im Bilde festhalten (und seinen Ruhm dadurch bis heute weit verbreiten).²¹³

Die querovale *sala terrena* (Abb. 16 und 17), die 1750 fertiggestellt wurde, liegt in kanonischer Lage auf der Mittelachse des Gebäudes, direkt unter dem Kaisersaal.²¹⁴

Durch das Verständnis der Stringenz der Raumfolge Vestibül–Gartensaal–Treppenhaus–Weisser Saal–Kaisersaal erschließt sich weiters die Bedeutung des 1744-1745 gefertigten Dekors des „Weissen Saals“ oberhalb des Vestibüls.²¹⁵

Nicht nur diese Bezüge zeigen die Wichtigkeit des Gartensaals in den Augen seines Auftraggebers, sondern auch dessen Korrespondenz: Friedrich Karl von Schönborn schrieb, als die Bauarbeiten noch nicht beendet waren, bereits enthusiastisch, daß „*Stigen und das Vestibül [...] samt der Sala terrena u.d. Hauptsaal vortrefflich wohl reuhsiert seyind*“.²¹⁶

Die Nennung von Kaiser- und Gartensaal in einem Atemzug adelt letzteren genauso wie die regen Gedanken, die sich der Fürstbischof, der als Reichsvizekanzler nicht nur „Architekt einer energischen Reichs- und Reichskirchenpolitik“²¹⁷ des Habsburgerhauses, sondern ebenso engagierter Bauherr seiner eigenen architektonischen Vorhaben war, über die Wahl der Marmorsäulen machte. Balthasar Neumann, dem die künstlerische Leitung des Schlosses oblag, riet ihm für die zwölf leicht eingerückten Monolithe der toskanischen Ordnung zu hellgelbem Marmor mit grauen Basen und Kapitellen (in der Mitte der Langseiten), zu rotgrauem Marmor mit gelben Basen und Kapitellen (an den Enden der Langseiten) und zu rotbraunem Marmor, ebenfalls mit gelben Endstücken (an den Schmalseiten). Die farbliche Abfolge, nämlich von den Seiten zur Mittelachse hin immer heller werdend, betont das vom Freien hereinströmende Licht und schafft neben den großen Fensteröffnungen und dem Portal eine zusätzliche Verbindung zum Garten.²¹⁸

Das Motiv der freistehenden Säule ist als Verschränkung von innen und außen an der Fassade der Gartenfront (Abb. 18) wieder aufgenommen, wo sie auf Höhe des Gartensaals – wie auch in diesem – als *Toscana*, auf dem Balkon vor dem Kaisersaal jedoch, dem *decorum* entsprechend, als *Corinthia* ausgeführt ist, die sich für gesellschaftlich hochrangige Personen

²¹³ Prange 1997, S. 281-299.

²¹⁴ Warncke 1997, S. 167.

²¹⁵ BSV 2001, S. 64-65. Die Bezugnahme auf die *sala terrena* erfolgt durch die umgekehrte Farbigkeit der Stuckaturen Antonio Bossis bei ähnlicher Ornamentik.

²¹⁶ Hansmann 2000, S. 156.

²¹⁷ Lorenz 1999, S. 227.

²¹⁸ Hansmann 2000, S. 153.

geziemte.²¹⁹

Das Besondere dieses Gartensaals ist die baldachinartige Lösung der Schubableitung des Gewölbes über den „reigenartigen“²²⁰ Kranz fragil wirkender, freistehender Säulen; sie trennen auf sehr transparente Weise einen an die Außenwände des Raumes geschmiegtengang ab, der mit Puttenszenen Johann Zicks innerhalb eines rahmenden hellblauen Rokoko-Dekors auf weißem Grund geschmückt ist. Diese feingliedrigen, zur allgemeinen Leichtigkeit des Raumempfindens beitragenden und mit glänzenden Spiegelstückchen versehenen Stuckaturen gehen auf Antonio Bossi zurück.

Der einzige etwas lastend wirkende Teil des Saals ist die illusionistisch freskierte Decke Zicks, die farblich die Tonwerte der Marmorsäulen aufnimmt: innerhalb des verspielt schwingenden Stuckrahmens, dessen Bewegung die Fresken motivisch aufgreifen,²²¹ ist das „Mahl der Götter“ und die „Rast der Diana“ dargestellt. Beim Aufblick zu den sehr naturalistisch gestalteten Naturszenen erfolgen eine intensive Suggestion, schon im Freien zu sein und ein Hinweis sowohl auf die allgemein übliche adelige Jagdleidenschaft des Fürsten durch die Person Dianas und ihrer Begleiter, als auch auf die Zweckbestimmung dieser überaus angenehm wirkenden und die Sinne erfreuenden *sala terrena*.

Ohne Zweifel wurde hier unter Abmilderung des Zeremoniells in illustrierter Gesellschaft getafelt (mit Bezugnahme auf das „Göttermahl“-Fresko über den Köpfen der Speisenden) und geruht (wie Diana und ihre Gefolgschaft an der Decke); ebenso ist bei lebensbejahenden Männern wie den Schönborn anzunehmen, daß in diesem Raum als Verlängerung des Gartens auch gesellschaftliche Ereignisse stattfanden, wie dies im Zeitalter des Barock üblich war. Die Eleganz des Saales bot weiters die Gelegenheit zu repräsentativer Geselligkeit in kleinerem Rahmen, bei der auch während eines Rundgangs außerhalb der Säulen, quasi unter den Blicken der über den Besuchern schwebenden Putti, „*moderate*“ Bewegung möglich war; hier konnte angeregt geplaudert werden (Themen gab es, ausgehend vom hohen Ausmaß der Schönborn'schen Bauvorhaben, zur Genüge), wenn man, der repräsentativen Raumfolge in umgekehrter Richtung folgend, vom *piano nobile* über die Treppen und das Vestibül in den Garten promenierte, um die dortigen floralen Schönheiten zu bewundern.

²¹⁹ Zimmermann 1989, S. 23. (vgl. Benedik 2004, S. 97: Schon Vitruv betonte im 1. Jh. v. Chr., wie wichtig die korrekte Zuordnung der unterschiedlichen Säulenordnungen und der ihnen eigenen Wertigkeit zur jeweiligen Bauaufgabe ist; diesem Leitgedanken folgte u.a. auch Johann Christoph Sturm, dessen Architekturtheorie „*Mathesis juvenalis*“ von 1702 dezidiert darauf hinwies, daß „*die gebrauchten Ordnungen [...] mit dem Stand und Würde des Bauherrn oder Bewohners übereinkommen*“ sollten).

²²⁰ BSV 2001, S. 51.

²²¹ Dadurch wurde den Empfehlungen des Traktats „*Het Groot Schilderboek*“ von Gérard de Lairesse (1707 editiert) entsprochen, dem gemäß die barocke Deckenmalerei nicht nur auf den Betrachter, sondern vor allem auf die sie tragenden baulichen Gegebenheiten bezogen sein sollte. Lairesse regte an, „*daß die Conception des Mahlers die des Baumeisters nicht unterdrücken oder vernichten, sondern daß beide so mit einander verbunden werden, daß jeder [...] sie für Wahrheit halte*“ (Möseneder 1999, S. 303).

Pflanzen fanden, selbst wenn in stilisierter Form, auch in die Dekoration der *sala terrena* der **Salzburger Residenz** Eingang (Abb. 19 und 20).

Das Fürstbistum Salzburg, das zwar dem Verband des Heiligen Römischen Reiches, jedoch nicht den habsburgischen Erbländen angehörte, war die Initialregion für barocke Kunst in Österreich und entsprechend intensiv, besonders im Bereich der Architektur- und Ausstattungskünste, auf den italienischen Geschmack focussiert.²²²

Dies galt auch für die Gartenanlagen, bei deren Gestaltung neue Modi angewendet wurden, die sich bald international verbreiteten. Salzburg gehörte zu Beginn des 17. Jhs. mit München, Dresden und Prag zu den bedeutenden Kunstmetropolen Mitteleuropas – lange, bevor Wien auch entsprechendes kulturelles Gewicht erlangte.²²³

Der Salzburger Residenzkomplex war (ähnlich dem Waldstein'schen Gebäudekonglomerat in Prag) in verschiedene Bereiche gegliedert: in den öffentlichen und repräsentativsten Teil mit seinem monumentalen Festsaal („Carabinierisaal“), das Hofbogengebäude mit den erzbischöflichen Wohnräumen und damit sowohl öffentlichem als auch privatem Charakter und schließlich in den separierten Privatbereich der Familie. Letzterer umfaßte zwei Höfe mit Gärten, heute „Toskanatrakt“ und „Dietrichsruh“ benannt, im Norden der Franziskanerkirche. In diesem frühbarocken Bau vom Beginn des 17. Jhs. zeichnen sich bereits die absolutistischen Tendenzen zur zeremoniell-programmatischen Verflechtung von öffentlicher und privater, von profaner und sakraler Sphäre ab.²²⁴

Im Nordflügel des „Toskanatrakts“ wurde zwischen 1607 und 1611 für Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau eine sich über die gesamte Gebäudebreite erstreckende zweischiffige Säulenhalle eingerichtet, die mit ihren ehemals offenen, heute jedoch vermauerten Arkadenbögen als *sala terrena* die bauliche Verbindung zwischen den beiden Gärten des „Toskanahofs“ und der „Dietrichsruh“ herstellte.²²⁵

Die vier besonders hohen und schlanken ionischen Säulen aus rotbraunem Marmor, heute nur noch zwei davon aufgrund der nachträglichen Veränderungen freistehend, tragen die in sechs ungleich große Kreuzgratgewölbe aufgeteilte Saaldecke; fünf Kompartimente geben die originale Ausstattung mit Stuck und Grotteskenmalereien wieder, das sechste blieb, offenbar in Folge von Beschädigung, undekoriert.

Die durch zentrale Stuckrosetten und davon ausstrahlende –rippen plastisch in jeweils vier Teile getrennten Kreuzgratgewölbe sind illusionistisch, genauer gesagt mit dezent farbigen

²²² Fidler 1990, S. 331.

²²³ Lorenz 1999, S. 12.

²²⁴ Holzschuh-Hofer 2003, S. 297.

²²⁵ BDA 1986, S. 576-581 (vgl. Holzschuh-Hofer 2003, S. 296).

Grotesken sekkiert, die überwiegend aus dem Formenrepertoire, das sich durch Musterbücher wie „*Grottesco*“ von Hans Vredeman de Vries seit Ende des 16. Jhs. in ganz Europa verbreitet hatte, stammen.²²⁶ Verschiedene götterähnliche Figuren, Fabelwesen und – teils an Früchten naschende – Putti nehmen mit den zwischen ihnen befindlichen Blüten- und Fruchtfestons, Weinlaubranken samt vollreifen Trauben, mit Gemen und Ziegen, unterschiedlichsten Vogelarten, stilisierten Blattpflanzen und Arabesken inhaltlichen Bezug auf Landleben und Natur, vom Standpunkt des Betrachters aus auf heitere, leichte und – aufgrund des starken Höhenzugs – distanzierte Weise.

Inmitten dieses „bukkolischen Gedränges“ finden sich die Insignien des Bauherrn: die Wappen der Raitenaus in den Zentren einiger Dreiecks-Felder und der „Turm der Winde“, eine Imprese des Erzbischofs, bestätigen nebenbei auch die zeitliche Zuordnung des Baus in die Regierung Wolf Dietrichs.²²⁷

Insgesamt ergibt sich hier schon optisch ein kühler, luftiger und weiter Raumeindruck, der durch die ehemals offenen Arkaden und den aus den beiden Gärten zur Linken und zur Rechten hindurchstreichenden Wind sicherlich noch verstärkt wurde. Ursprünglich muß für den hier Verweilenden der Eindruck entstanden sein, sich inmitten eines großen, in die Baublöcke eingespannten Pavillons zu befinden, dessen Architekturbetontheit einen gefälligen Kontrast zu den Broderien der Ziergärten bot. Es ist gut denkbar, daß diese elegante Kulisse gern für offizielle, halbrepräsentative und auch private Anlässe genutzt wurde, um den Anblick der Gärten mit ihren Brunnenanlagen, Statuen und ihren olfaktorischen Reizen, die erholsame Kühle, das Mahl und die Gesellschaft zu genießen und daneben auch die friedliche Konkurrenz von Natur und Kunst auf sich wirken zu lassen.

Daß Pavillonbauten auf hohen, schlanken Stützen mit Vorliebe auch für rein private, nicht repräsentative Bauaufgaben gewählt wurden, beweisen die zahllosen (heute nur noch in geringer Zahl vorhandenen) *Lusthäuser* des Barock wie asiatisierende oder arabisierende Pavillons, verschiedenste Tempelbauten u.v.m., an dieser Stelle vertreten durch das Belvedere des Kleinen Fürstenberggartens in Prag und den „*Pavillon á la Chinoise*“ im Schloßgarten von **Veitshöchheim bei Würzburg** (Abb. 21) in Deutschland: in der dritten Zone des Residenzgartens, in der Waldregion, stehen zwei phantastisch anmutende Gartenpavillons von Ferdinand Tietz, deren Eckpfeiler jeweils vier (ursprünglich grün und rot gefaßte) Palmen mit Blattbesatz und Ananasfrüchten in den Kronen sind, zwischen denen (einstmals teilvergoldete) baldachinartige Dächer eingespannt wurden.

²²⁶Juffinger 1990, S. 72. Eine Ausgabe des genannten Werks fand sich in der Bibliothek des Auftraggebers.

²²⁷ Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau mußte bereits 1611 resignieren, was eine Datierung der Malerei zwischen 1611 und 1607, als der Mitteltrakt mitsamt der Säulenhalle fertiggestellt wurde, zuläßt (Schlegel 1990, S. 72-78).

Seit ihrer Fertigstellung um 1768 laden diese Kleinarchitekturen mit den darin befindlichen Steintischen und –hockern zum zwanglosen Verweilen, sich Erfrischen und Spielen oder Plaudern im sichtgeschützten intimen Bereich inmitten der Bäume ein. Wilfried Hansmann nannte den Garten in seiner Gesamtheit mit seinen vielen Heckenkabinetten, Lattenpavillons, Grottenhäusern und Belvederes einen „Festsaal im Freien, zugleich eine Verherrlichung universeller fürstlicher Herrschaft, bei der Musik, Tanz und Jagd auf die Freuden des Hoflebens hinweisen“.²²⁸

Das **Belvedere des Kleinen Fürstenberggartens in Prag**²²⁹ (Abb. 22 und 23) ist ähnlich strukturiert und dient dennoch einer ganz anderen Bestimmung.

Die Prager Aristokratie ließ sich, um der Habsburgerresidenz auf dem Bergrücken möglichst nahe zu sein, an den Hängen des Hradschin nieder; man hatte schon zu Beginn des 16. Jhs., nachdem die Fortifikationen beseitigt worden waren, die starke Schräge terrassiert, um Platz für Weingärten und erste italianisierende Gärten, im 18. Jh. jedoch eine ganz besondere, kreativ-repräsentative Gartenlandschaft zu erschaffen.

Adelsfamilien wie die Ledebur, Palffy, Kolowrat und Fürstenberg nutzten nicht nur die physische Nachbarschaft zur Prager Burg, sondern auch das Überblicken der ganzen Stadt,²³⁰ um durch die Verfügung über das weite Panorama, das „einer herrschaftlichen Landschaftsergreifung gleicht“,²³¹ ihren Rang zu unterstreichen.

Nur in kleinen Details wird hier auch in der Ausstattung der Bezug zur Natur aufgegriffen: zwischen die Voluten der ionischen Kapitelle wurden lose steinerne Blütenfestons gehängt und darüber rokoko-artig stilisiertes Blattwerk gesetzt.

In diesem Pavillon ist denkbar angenehm zu sitzen: während der Besucher im Schatten des durch Bogenöffnungen gestützten Daches sitzt, umweht ihn kühler Wind und die Aussicht auf die interessante mediterran-rote Dachlandschaft der Stadt zu seinen Füßen läßt nicht nur oben genanntes Gefühl der Eroberung, sondern auch tiefe Entspannung aufkommen. Mithilfe – von Bediensteten servierter – lukullischer Genüsse ist die Nutzung durch die Besitzer im Sinne der Rekreation (freilich nach dem sportlichen Erklimmen der vielstufigen Treppe bis zum Belvedere hinauf) in angenehmer Gesellschaft gut vorstellbar.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß bei fragilen Bauwerken wie den beiden letztbesprochenen – obwohl unabhängig vom Schloß frei im Garten errichtet – durch ihren baulichen Charakter und die Erfüllung mehrerer eingangs aufgezählter Zweckbestimmungen

²²⁸ Hansmann 1996, S. 138-146.

²²⁹ Prague.net 2008.

²³⁰ Graninger 2004, S. 4-7.

²³¹ Fidler 1987, S. 83.

der *sala terrena*-Gedanke aufgegriffen und in einen viel luftigeren Kleinarchitektur-Typus umgesetzt wurde.

Zurück zu den – fester in Gebäude integrierten – Gartensälen: wie wir bereits festgestellt haben, können der besitzergreifende Blick in bzw. über die Landschaft oder die auferbauliche optische Verbindung zum Garten durch Säulenstellungen und Arkaden hindurch, aber auch durch große Fenster- und Portalöffnungen erfolgen.

Die bisher wahrgenommene Gliederung eines Raumes mit Säulen wurde bei – den Repräsentationsräumen enger verbundenen – Gartensälen häufig angewendet; so auch in der um 1769 erbauten ***sala terrena* von Schloß Richmond in Deutschland** (Abb. 24 bis 26), einem Werk des Hofbaumeisters Carl Christoph Wilhelm Fleischer für den damaligen Braunschweig-Lüneburgischen Erbprinzen Herzog Carl Wilhelm Ferdinand und dessen englische Gemahlin, Herzogin Augusta Friederike Luise.

In diesem erhöht liegenden Bauwerk nahe Braunschweig fand die gesellschaftlich-politische Wandlung vom Absolutismus hin zu einer bürgernahen Aufgeklärtheit ihren Ausdruck, die veränderte Bedürfnisse der Menschen, auch in architektonischer Hinsicht, mit sich brachte. Nachdem die Zeit der prachtvoll-verschwenderischen Hoffeste zu dieser Zeit in Braunschweig bereits verstrichen war, wurde das Zeremoniell nun in bescheidenerem Rahmen ausgeübt – in einem zwar nach wie vor repräsentativen, doch wohnlich-intimer gewordenen Schloßtypus, der vom herzoglichen Paar regelmäßig genutzt wurde.²³²

Der längsovale Gartensaal ist durch drei – die gesamte Raumhöhe einnehmende – Türöffnungen dem Garten und dem einfallenden Licht eröffnet, seine Innengliederung erfolgt erneut mittels säulenartiger Elemente, diesmal in Form von flachen kannelierten, teils goldgefaßten Pilastern, deren korinthische Kapitelle eines der wenigen ungeometrischen Details in diesem sehr nüchternen und klar gestalteten Saal sind. Zu diesem Raumeindruck tragen nicht nur die gekuppelten Pilaster bei, sondern auch der gerasterte Fußboden und das schwere Gebälk unter der Kuppelzone.

Die wenigen naturbezogenen und belebenden Einzelheiten sind die zarten pastellfarbenen und rankenumschlungenen Stabmotive auf hellblauem Grund zwischen jedem Pilasterpaar und das ebenso gestaltete Akanthusfries sowie die großen antikisierenden Grisaillemedaillons hoch über den Köpfen der hier Verweilenden.

Die Richmonder *sala terrena* profitierte in der warmen Jahreszeit sicherlich von ihrer ausgestrahlten (und wahrscheinlich auch gefühlten) Kühle, von ihrem weitreichenden Blick in

²³² BOA 2000, S. 1-8.

den Garten, der, von hier ausgehend, das Gelände über lange Blickachsen quasi „erobernd“ bis ins darunterliegende Tal erschließt. Der frühe englische Landschaftsgarten mit seiner Teichlandschaft, die sogar Bootsfahrten ermöglichte, war sehr wahrscheinlich oft Schauplatz unterschiedlicher Festlichkeiten, die die vielfältigen Räume der Natur und des Schlosses vereinnahmten.

Die beiden Grundelemente der Pilastergliederung und der monumentalen Fenster- oder Türöffnungen wurden auch (oder gerade) bei Gartensälen angewendet, die weit größer dimensioniert bzw. repräsentativer waren, so z.B. beim **Kuppelsaal des Palais**

Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi) in Wien (Abb. 27 und 28).

Der Adel war, selbst in seinen höchsten Kreisen, durch Verwandtschaft und Verschwägerung äußerst vielschichtig und facettenreich, wie dies auch auf die habsburgische Dynastie zutrifft. Die Protagonisten, sowohl in der Gesellschaft wie auch im Errichten von Prachtbauten, stellte über lange Zeit der alteingesessene, erbländische katholische Adel, zu dem das Haus der Schwarzenberg zählte.²³³ Fürst Adam Franz kaufte 1716 den Grund mit dem von Johann Lucas von Hildebrandt für Franz Graf Mansfeld Fürst Fondi errichteten, damals seit zwölf Jahren bestehenden Palais und ließ einige Räume, darunter den Kuppelsaal (1720–1726) von Johann Bernhard und – nach dessen Tod – Joseph Emanuel Fischer von Erlach neu ausstatten; Daniel Gran schuf 1723-1725 die Fresken des Saals.²³⁴

An den allerhöchsten Namen der Bau- und Ausstattungskünste läßt sich nicht nur das immense Baubudget ablesen, sondern auch das prestigeorientierte Verlangen, die *crème de la crème* für seine Bauaufgaben zu beschäftigen. Weiters ist aus dem Wechsel von einem hochrangigen, dem Vorbesitzer vertraglich verpflichteten Architekten zu dessen schärfsten Mitbewerber sowohl auf die geteilten Lager bezüglich der Favorisierung der verschiedenen Stile der beiden Großmeister, als auch auf deren ewig schwelende Konkurrenzsituation zu schließen.

Seinem fürstlichen Rang entsprechend repräsentativ sollte der Gartenpalast jedenfalls – wenn auch als Stätte der Rekreation gedacht – ausfallen, daher erstreckt sich der hinter einem quadratischen Vestibül gelegene, und damit schon aufgrund der Grundrißform in Spannung stehende längsovale „*sallon à italien*“²³⁵ zugunsten einer überaus monumentalen Wirkung über zwei Geschoße und endet in einer zentralen Pendentifkuppel, deren Deckenfresko Daniel Grans („Allegorie auf den Tagesanbruch“) leider verloren ist.

²³³ Vocelka 2001, S. 308 (vgl. Huss 2008, S. 321).

²³⁴ BDA 1993, S. 94-95.

²³⁵ Diese Bezeichnung eines gewölbten Saals mit Doppelfensterreihe geht auf Jacques-François Blondel zurück und zeigt die Orientierung der zeitgenössischen Kunst an italienischen Stilelementen (Fidler 1990, S. 351).

Das mythologische Thema des Triumphes des Lichts über die Finsternis verherrlichte den Bauherrn als ruhmreichen Helden und verbildlichte die damals noch aktuelle Erfahrung des Sieges der Habsburger (des christlichen Glaubens) über die Türken (den Islam).²³⁶

Die Welt der Mythologie findet sich auch noch in den Gran'schen Pendentif-Grisaillen, während in den zwischen den Rahmen aus Riesenpilastern und Gebälk eingespannten Feldern ansatzweise Natur thematisiert wird: in den Lünetten durch zwei Aurora-Darstellungen mit Kephalos und Tithonius, über den Seitentüren durch vier Blumenstücke.²³⁷ Ansonsten erschöpft sich der Gartenbezug in mehr als dezerten und zumeist vergoldeten vegetabilen Stuckornamenten in der Frieszone und unterhalb des Gebälks sowie in den korinthischen Kapitellen.

Der intensivste Konnex zum terrassierten Garten,²³⁸ in den die Gartenfassade im Mittelrisalit halbrund ausschwingt, ist die Raumerhellung durch die sechs großen Rundbogenöffnungen,²³⁹ die zusätzlich durch die viel hellere Farbgebung der gartenseitigen Apsis und die dortige lebendigere Gestaltung (z.B. mit recht bewegten Atlanten, die die angedeuteten Gewölberippen zu tragen scheinen) verstärkt wird.

Natürlich denkt man bei einer solchen Raumschöpfung zuerst an Repräsentation; doch wenn man die Lage und Verbindung des Saals mit dem offenkundig gleich wichtig erachteten Garten bedenkt (die Planungen der beiden Bereiche ging Hand in Hand), der gemeinsam mit dem Palais als „festlicher Erholungsraum, ob unter Fresken oder unter freiem Himmel“²⁴⁰ erdacht war, wird man sich auch seiner Rekreativfunktion bewußt. Diesen Gedanken stützt auch die Information, daß Fürstin Schwarzenberg in ihrem Sommerpalais gern von der allerhöchsten Dame des Reichs, Maria Theresia, besucht wurde – man kann angesichts der Vorliebe letzterer für ungezwungene Gesellschaften²⁴¹ und wohltemperierte Zimmer²⁴² davon ausgehen, daß man sich in Räumen niederließ, die in den heißen Monaten kühl und erbaulich waren. Wie die Raumfolgen des „*Damen-Appartements*“ des Palais Liechtenstein wurde der

²³⁶ Brucher 1994, S. 211, 226 (vgl. Hundemer 1997, S. 156: Friedrich Andreas Hallbauer erläuterte als Beispiel eines typischen Herrscherlobs dieser Zeit das Gleichnis des Sonnenaufgangs, das in zahllosen Deckengemälden durch Apoll (im Sonnenwagen) repräsentiert wird: „*Die Sonne wärmet die Erde, und macht sie fruchtbar [...] Unser Landes-Vater machte seine Unterthanen glücklich, reich, ec. Wenn die Sonne scheint, kann man sicher wandeln [...] Unter der Regierung unsers Landes-Herrn hatten wir Friede, Ruhe und Sicherheit*“).

²³⁷ Czeike 1997, S. 174.

²³⁸ Der Garten, der sich keilförmig in Richtung des Oberen Schlosses Belvedere zuspitzt, wurde 1720-1725 nach Plänen von Jean Trehet angelegt und mit Statuengruppen von Lorenzo Mattielli (Raub der Sabinerinnen und Allegorien der Jahreszeiten) geschmückt; später erfolgte die Umgestaltung zu einem zeitgemäßen Landschaftsgarten (Czeike 1997, S. 174).

²³⁹ BDA 1993, S. 94-96.

²⁴⁰ Kraus / Müller 1991, S. 168.

²⁴¹ Huss 2008, S. 326.

²⁴² Iby 2000, S. 140.

Kuppelsaal bei der Gelegenheit solcher hochrangiger Visiten ebenfalls zu einem zeremoniell gelockerten Freiraum speziell für Frauen.

Dieselben Anforderungen wie der Schwarzenberg'sche Kuppelsaal, nämlich die Vereinigung repräsentativer Eleganz mit angenehm-entspannter Atmosphäre und Verbindung zum Garten, stellte offenbar auch Prinz Eugen von Savoyen an die *sala terrena* von **Schloß Hof in Niederösterreich** (Abb. 29 bis 31).²⁴³

Der Feldherr und Politiker machte ähnlich beeindruckend Karriere wie Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein und ist ein gutes Beispiel für die gelungene Integration der internationalen Adelselite, im Falle Eugens bis hin zu einer besonderen Vertrauensstellung als Geheimer Rat am Hof der Habsburger.²⁴⁴

Wenn man bedenkt, wie oft und wie gründlich der Prinz im Laufe seines Lebens unterschätzt wurde, wird verständlich, wie sehr seine Architekturvorhaben auf ideeller Ebene nicht nur seinen Aufstieg zum erfolgreichsten Feldherren, zum mehrmaligen „Retter der Christenheit“ vor osmanischer Gefahr und seinen dadurch resultierenden Rang transportierten,²⁴⁵ sondern darüber hinaus sein ganz persönliches Statement, es „geschafft zu haben“.²⁴⁶

Daß seine baulichen Aktivitäten, die bis Mitte des 18. Jhs. nur beim Kaiserhaus ebenbürtige Konkurrenz fanden,²⁴⁷ sehr bald aristokratische Nachahmer fanden, wird ihm sicherlich enorme Genugtuung gewesen sein.

Im Leben des Prinzen Eugen nahmen aber auch Gesellschaften und Festlichkeiten eine besondere Stellung ein – dazu gehörten neben offiziellen Verpflichtungen auch kaiserliche Familienfeiern oder persönliche Anlässe wie sein eigener Geburtstag. Nach dem Frieden von Passarowitz (1718) hatte er bis zu seinem Tode (1736) ganzjährig ausreichend Zeit für zeitgemäße kleine Gesellschaften, Jagdausflüge und sonstige Vergnügungen.²⁴⁸ oft und gerne veranstaltete Eugen gemeinsam mit seinem Freund Friedrich Karl Graf von Schönborn, der

²⁴³ BDA 1993, S. 397-402.

²⁴⁴ Vocolka 2001, S. 308 (vgl. Gutkas 1986a, S. 5).

²⁴⁵ Man darf nicht vergessen, daß durch das Zurückdrängen der Osmanen, die in ihrem Reich immer wieder unter großen Pestepidemien zu leiden hatten, neben einer islamischen Herrschaft auch immer wieder die Gefahr des „Schwarzen Todes“ abgewendet wurde; durch die siegreiche Beendigung aller Türkenkriege und die Einführung des „Pestkordons“ (Quarantänemaßnahmen, Grenzwächter, Sanitätskundschafter, Reinigung der persönlichen Gegenstände etc.) nach 1720 konnten weitere Pestepidemien in Mittel- und Westeuropa verhindert werden (Vocolka 2001, S. 325-326).

²⁴⁶ Eugen trug in seiner Jugend aufgrund der allgemeinen Ansicht, aus ihm könne nur ein Abt werden, den Spottnamen „kleiner Abbé“, wegen seines Junggesellendaseins „Mars ohne Venus“ und wegen seines wenig ansprechenden Äußeren „Madame l'ansienne“; tatsächlich war er jedoch gescheit und ehrgeizig, interessierte sich sehr für die Schönen Künste und die Wissenschaften (Plessen 2010, S. 17).

Auch als die innerpolitischen Spannungen zwischen den Ratgebern Josephs I. zunahmen, wurde trotz all der Erfolge, die er für die Habsburger eingefahren hatte, die Stellung Prinz Eugens stark in Mitleidenschaft gezogen (Hamann 1988, S. 216).

²⁴⁷ Vocolka 2001, S. 225.

²⁴⁸ Gutkas 1986d, S. 117.

wie er Gartengestaltung und Jagden liebte, in Schloß Hof oder auch Schloß Schönborn in Göllersdorf entspannte Jagdpartien,²⁴⁹ oder er bat zu vergnügten Landpartien, glanzvollen Empfängen mit vielerlei lukullischen Genüssen, Feuerwerken und szenischen Darstellungen oder zu Kartenrunden unter engen Bekannten,²⁵⁰ bei denen – während höherer Temperaturen – die *sala terrena* sicherlich eine wichtige Rolle spielte.

Wie sieht der von zeremonieller Öffentlichkeit und regem Privatleben bestimmte Gartensaal im „Reiche“ Prinz Eugens aus?

Unter Verwendung des wehrhaften Vorgängerbaus wurde ab 1726 nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt, der ab etwa 1710 die stilprägende Figur in Wien und Niederösterreich war, ein wuchtiger Landsitz mit fein differenzierten Oberflächen geschaffen.²⁵¹

Im Erdgeschoß befanden sich ausschließlich Personal- und Wirtschaftsräume, nur das Billardzimmer („*Biliard-Retirada*“)²⁵² im Südtrakt, ebenfalls mit direktem Ausgang zum Garten, und der Gartensaal im Osttrakt sowie das südöstlich angrenzende kleine Retirarium wurden durch Dekor aufgewertet.²⁵³ Die *sala terrena* wurde auf der Zentralachse, die das leicht abschüssige Gelände des Besitzes durchschneidet, positioniert und mit Stuckarbeiten Santino Bussis und Alberto Camesinas verziert.²⁵⁴ Nach schweren Beschädigungen wurde die ursprünglich reiche Stuckierung von 1726 im 20. Jahrhundert auf der Basis erhaltener Vorzeichnungen rekonstruiert und die *sala terrena* präsentiert sich heute in dezent-eleganten Tönen von weiß, creme, hellgrau und gold.

Die Gliederung der Wände erfolgt durch Hermenpilaster, deren Kapitelle ionisch inspiriert sind und kurze Gebälkstücke tragen. Zwischen den Pilastern tummeln sich an den Schmalseiten des Raums in rundbogigen flachen Feldern Putti mit Blütenfestons oder blumenüberquellenden Füllhörnern auf schmalen Postamenten.

An der hofseitigen Längsseite schneiden links und rechts des Hofportals jeweils zwei eingetieft, ehemals figurenbesetzte Raumnischen mit kalottenförmigen Abschlüssen, an der gegenüberliegenden Gartenseite jeweils zwei große Fensteröffnungen in tiefen Nischen in die starken Mauern ein.

Der Dekor des Saals wurde am Ende des Barock gestaltet und besteht aus mehr oder weniger stilisierten Muschelformen, Rollwerk, netzartigem Bandl- und zartem Laubwerkstück sowie

²⁴⁹ Gutkas 1986c, S. 104.

²⁵⁰ Lammerhuber / Novak 2010, S. 41-42 (vgl. Egghardt / Westermann 2009, S. 42).

²⁵¹ Lorenz 1999, S. 229.

²⁵² Frantes 2005, S. 85. Also war nicht nur der zentrale Gartensaal, sondern auch dieser kleinere Erholungsraum für das Spiel und die Erfrischung vorgesehen. Abgesehen davon gab es eine weitere kleine Retirada mit bemerkenswert reich stuckiertem Kreuzgratgewölbe rechts anschließend an die *sala terrena*, worauf auch die südseitige Türe hinweist.

²⁵³ Brauneis 2005, S. 10 (vgl. Fidler 1990, S. 321).

²⁵⁴ BDA 1990, S. 1037-1041.

an der Decke schwebenden Putti, aber auch aus Insignien der Kriegsführung, der Wissenschaft und der Schönen Künste.²⁵⁵

Welchen eleganten Raumeindruck die original weiß-goldene Ausstattung bei Besuchern hinterließ, erfahren wir aus dem Reisebericht von Johann Jakob Michael Küchel, der 1737 Schloß Hof besuchte: „*die Sala terrain, welche das golt, spiegel, das weiße, unvergleichlich schönes aussehen machet, deßen Cabinet [der nebenan gelegene Ruheraum] auch wunderschön, alda ist nichts erspart worden*“.²⁵⁶

Obwohl als naturverbundener Alterssitz im Sinne eines *tusculum rurale*²⁵⁷ gedacht, stellte Prinz Eugen für Schloß Hof und dessen Gartensaal hohe Ansprüche an seine Ausstattungskünstler, um hierher wichtige Besucher einladen und beeindrucken zu können. Hier wollte der Prinz sich aber auch von politischen Geschäften erholen,²⁵⁸ oben genannte Festlichkeiten und Geselligkeiten genießen bzw. einfach nur „frische Luft schöpfen“,²⁵⁹ die *sala terrena* im speziellen wurde auch gerne für all dies verwendet, wenn schlechtes Wetter den Aufenthalt im Garten verhinderte.

Außerdem ist bekannt, daß in diesem Raum oft getafelt wurde – und dies sogar bei hochhoffiziellen und –repräsentativen Anlässen wie etwa dem „teuersten Barockfest aller Zeiten“, das 1754 von Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, ein Freund Maria Theresias und Franz I. Stephans, veranstaltete; bald nach Prinz Eugens Tod bekam er das Schloß durch seine Gattin, die Erbin des Eugen'schen Vermögens, zugesprochen und verkaufte das Anwesen nach erfolgreich abgelaufenem Prunkfest an das Herrscherpaar.²⁶⁰

Ganz so prominent wird das folgende Objekt nicht genutzt worden sein:

Erasmus Baron von Huldenberg, Gesandter des englischen Königs Georg I., ließ um 1715 nach den Plänen Johann Bernhard Fischer von Erlachs eine *maison de plaisance*, die heute nicht mehr existente **Villa Huldenberg**²⁶¹ in **Wien-Hadersdorf** (Abb. 32 und 33) erbauen. 1747 erwarb Maria Theresia die Grundherrschaft Penzing und damit dieses Gebäude, das im 19. Jh. schließlich in den Besitz August Lederers, eines großbürgerlichen Inhabers mehrerer Spiritusfabriken, übergang. Das nun nach diesem benannte „**Lederer-Schlössel**“ wurde weitgehend im klassizistischen Sinn umgestaltet – immerhin aber erhielt der Bauherr, obwohl

²⁵⁵ Hanzl-Wachter 2010, S. 229.

²⁵⁶ Madritsch 1986, S. 307-308.

²⁵⁷ Hanzl-Wachter 2010, S. 227.

²⁵⁸ Berger 2002, S. 527.

²⁵⁹ Egghardt / Westermann 2009, S. 42.

²⁶⁰ Lindner 1999, S. 37 (vgl. Egghardt / Westermann 2009, S. 42-43).

²⁶¹ BDA 1973, S. 169 (vgl. BM 2012; Wikipedia 2012a). Die Villa wurde in Folge von Kriegsbeschädigung und anderwertiger Verfügung über das gesamte Gelände im Jahre 1973 abgebrochen.

er als bekannter Mäzen der Wiener Secessionisten offenbar mehr dem aktuellen nüchternen Stil zugetan war, die rokokoo-orientierte Ausstattung des Festsaals im 1. Obergeschoß. Die Dekoration des – über drei große Türoffnungen und einen Balkon dem Freiraum eröffneten – Festsaals erzielt eine äußerst harmonische, leichte und anmutige Wirkung; soweit in den erhaltenen Aufnahmen ersichtlich, versammelte der unbekannt Stuckateur an den Wänden zwischen barocken Ornamenten und duftigen Rocaillen die für ein barockes Gartenpalais oder Jagdschloß üblichen Trophäen und Gerätschaften der Jagd und des Fischfangs, Symbolismen der Musik, Füllhörner mit Blüten und vollplastische Blumengirlanden. In der Deckenzone oberhalb des schlanken Gebälks musizieren Affen²⁶², sitzen verschiedene Vögel, darunter viele Papageien, in den anmutig stuckierten Bäumen oder turnen auf den Arabesken umher (Abb. 34). Auch sind heiter chinosierende Pavillons zu erkennen – sie sind, wie auch die Tierdarstellungen, Ausdruck der barocken Liebe zu Exotika, die sich innerhalb der europäischen Adelsgesellschaft bereits seit dem 16. Jh. entwickelt hatte und im 17., noch mehr im 18. Jh. in einer wahren Exotismusthese kumulierte. Man konsumierte fremdländische Getränke und orientalische Gewürze, trug auf Bällen und im Leben selbst Maskenkostüme bzw. Mode „à la turque“ oder „à la chinoise“²⁶³ und ließ auch seine Innenräume mit exotischen Motiven dekorieren.²⁶⁴

Inmitten all dieser charmanten Naturzitate befand sich in den letzten Jahrzehnten des Bestands des Gebäudes ein Deckenfresko Anton Faistauers von 1929 mit Darstellungen der Musik, der Malerei, der Jagd und der Erträge der Landwirtschaft; davor ist gemäß dem Habitus der damaligen Zeit ein naturbezogen-idyllisches oder mythologisches Deckenfresko anzunehmen.

Resümierend kann wohl gesagt werden, daß der Bauherr hier einen Raum schaffen wollte, der aufgrund seiner Lage im 1. Stock des *Lustgebäudes* und seiner Bestimmung als Festsaal dem Rang seines Herrn entsprechend repräsentativ sein sollte; viele heitere und leichte Dekorationsdetails erhellen gleichzeitig, gemeinsam mit dem reichlich hereinströmenden Licht, das Gemüt und auch die Physis konnte sich an frischer Luft und wahrscheinlich hier gedeckten Tischen delectieren.

Im Vergleich zum Gartensaal in Schloß Hof läßt sich feststellen: die beiden Räume liegen in verschiedenen Etagen, sind jedoch in ihren Gliederungen (Wandnischen, wellenförmig über die Rundbögen der Portalöffnungen verlaufende Supraportenzonen) sehr ähnlich;

²⁶² Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung Impellusos, daß Affen die lasterhafte Seite des Menschen versinnbildlichen würden (Impelluso 2006, S. 82).

²⁶³ Bönsch 2006.

²⁶⁴ Vocelka 2001, S. 73-74.

beide dienten demselben Zweck – und erfüllten schließlich etliche Bedingungen, die an die *sala terrena* gestellt wurden.

Demselben Gliederungsschema folgen auch die *sala terrena* resp. **Marmorgalerie des Unteren Belvedere** und die **offenen Galerien** zu beiden Seiten des Atlantensaals des **Oberen Belvedere in Wien**:

Auf den beruflichen Werdegang und den sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Rang des Bauherren Prinz Eugen wurde schon bei der Beschreibung des Gartensaals von Schloß Hof Bezug genommen; Plessen führte Eugens „sich geziemendes“ bauliches Mäzenatentum über die standesgemäße Verpflichtung zur Errichtung repräsentativer Bauten im Kanon von Stadtpalast – Gartenpalais in der Vorstadt – Landsitz hinaus, denn er „vermittelte zugleich das kulturelle Verständnis der Architektur von Versailles [...] an den Hof der Habsburger“.²⁶⁵ Dies fand seinen Ausdruck sowohl in der Weitläufigkeit der Gesamtanlage, in der Vielfalt der Gartenarchitekturen und –bereiche, in Größe und Aufbau der Gebäude und natürlich auch in der gediegenen Ausstattung der Innenräume.

Bau und Dekoration der – mittig im rechten (westlichen) Flügel des unteren Gebäudekomplexes liegenden – **Marmorgalerie** (Abb. 35) folgten ab 1716 ursprünglich einem besonderen Zweck, nämlich der Schaffung einer angemessenen Kulisse für die drei lebensgroßen, antiken Statuen aus Herculaneum, die Prinz Emmanuel-Maurice de Lorraine d’Elboeuf aus Neapel seinem entfernten Verwandten Prinz Eugen 1712 oder 1713 geschenkt hatte.²⁶⁶ Quasi als Hommage an die stoffliche Qualität der – damals als absolutes Prestigeobjekt bewerteten – Figuren durfte Johann Lucas von Hildebrandt diesen Raum komplett in Marmor gestalten, was ihn deutlich vom angrenzenden Grotteskensaal, von dem noch die Rede sein wird, abhebt.

Abbildung 36 zeigt, daß, ganz der Wahl ihrer vom Boden bis zur Decke verwendeten edlen Materialien (echter Marmor bzw. *stucco lustrato*) entsprechend, das Programm der Marmorgalerie den „Triumph des Prinzen Eugen“²⁶⁷ als siegreicher Feldherr verbildlicht: im Zentrum der Decke stuckierte Santino Bussi die Apotheose eines Kriegshelden als Hinweis auf Eugen. Gemeinsam mit den von Putten getragenen Wappen Savoyens, dem kaiserlichen Doppeladler und den Trophäenreliefs ist der Saal ein Ort der Repräsentation des Ranges, des Reichtums und des erlesenen Geschmacks des Bauherrn: in Wien soll zu Beginn des 18. Jhs. die Wertschätzung für hierzulande im Privatbesitz noch besonders seltene

²⁶⁵ Plessen 2010, S. 18.

²⁶⁶ Wagner 2009, S. 42-43.

²⁶⁷ BDA 1993, S. 81.

ganzfigurige antike Skulpturen noch nicht ganz so ausgeprägt gewesen sein.²⁶⁸

Das zentrale Flachrelief der in weiß gehaltenen Decke ist von einem braunen Rahmen umgeben, außerhalb dessen die zartgliedrigere reinweiße Stuckausstattung ihren Ausgang nimmt: Bandwerk, zierliches Rollwerk, stilisierte Muscheln und Blütendekor ergänzen sich ober- und unterhalb eines attraktiv geschwungenen Lambrequinrahmens noch in der Deckenwölbung mit zahlreichen Putti und Feldherreninsignien zu einem vielfältigen Ganzen. Als farblich stark akzentuierte Gliederungselemente fungieren hier, wesentlich intensiver ausgeprägt als in der Villa Huldberg, rotbraun umrahmte Rundbogennischen, die sich nach oben hin in ebenso gefaßte Stichkappen erweitern und in denen die drei antiken Figuren wie auch sieben ergänzende Statuen Domenico Parodis (1. Hälfte 18. Jh.) Platz finden. Zwischen den Nischen fangen braune Hermenpilaster mit darauf lagernden Gebälkstücken die Enden der Stichkappen auf und leiten als dunkelstes Element der Wände zum Lambrissoclel und Boden in der gleichen Farbe über.

Eben diese satte, „höhlenartige“ Farbgebung nahm Ulrike Seeger gemeinsam mit den eher gedrückten Proportionen des Saals und dem Muldengewölbe zum Anlaß, um die Marmorgalerie dem Raumtypus der *sala terrena* zuzuordnen.²⁶⁹ Zwar kann der Aussage über die „Höhlenhaftigkeit“ der Marmorgalerie an dieser Stelle nicht ganz entsprochen werden, doch hat dieser Raum trotz aller kühlen Eleganz des Marmors dennoch einige Gartensaaltypika vorzuweisen: er ist durch die Raumfolge der Privaträume Eugens an der rechten Seite des zentralen Marmorsaals und durch den Grottesksaal von den Räumlichkeiten auf der zeremoniellen Achse getrennt und daher schon durch seine Lage eher dem privaten Bereich zugeordnet;²⁷⁰ weitere Verbindungen zum Garten bestehen in den vier großen Fensteröffnungen und vor allem dem Portal, das über eine mehrstufige Treppe direkt in den „Kleinen Garten“, den „*jardin commodité*“²⁷¹ des Prinzen hinausführt (Abb. 37). Die ganz bewußt gewählte enge Verbindung des „Gartenhauses“²⁷², der laut Thomas Baumgartner „ersten ebenerdigen Palaisanlage im Wiener Raum“ und des „einzigen jemals [in Österreich] verwirklichten Orangerieschlusses“²⁷³ zum „*Paradiesgärtlein*“²⁷⁴ belegt auch

²⁶⁸ Seeger 2004, S. 318.

²⁶⁹ Seeger 2004, S. 320.

²⁷⁰ Beim Bau des Unteren Belvedere 1714-1716 wurden in den Seitenflügeln, also auch an der Stelle der heutigen Marmorgalerie, Orangerien im Anschluß an Prinz Eugens Wohnräume zu beiden Seiten des Marmorsaals angelegt (Hansmann 2000, S. 169, 172).

²⁷¹ Wagner 2009, S. 44.

²⁷² Rizzi 1986, S. 438.

²⁷³ Baumgartner 2010, S. 124. Zitronen- und Orangenbäumchen symbolisierten, besonders im Barock, aufgrund ihres angenehmen Dufts, ihrer immergrünen Blätter und vor allem der steten Koexistenz von Blüten und Früchten ewige Jugend, Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit; sie waren ein Attribut der Venus und wurden als Zeichen der siegreichen Tugend über das Laster empfunden (basierend auf der Sage des Herkules, der die Äpfel der Hesperiden zu stehlen hatte und die Aufgabe helden- und tugendhaft löste); der Besitzer einer Orangerie und

die Außenansicht des unteren Schloßbaus: die gliedernde Pilasterordnung steht völlig sockellos direkt auf dem Boden und nivelliert gemeinsam mit Fenstern und Portal die Grenze zwischen Gebautem und Gewachsenem.

In diesem Raum, der sich noch dazu durch die beiden großen Spiegelflächen an den Schmalseiten bis ins Endlose fortsetzt, konnte beim *Lustwandeln* (also bei „*moderater*“ Bewegung)²⁷⁵ dem Heros des Besitzers gehuldigt und die Kühle genossen werden, hier fanden sicherlich interessante Gespräche statt und von diesem Punkt des Anwesens aus konnte der seitliche, privatere Teil des Belvedere-Gartens erschlossen werden.²⁷⁶

Spazierte man im Garten über das aufsteigende Terrain in Richtung des Oberen (und vom Wortsinn her eigentlichen) Belvedere, konnte man spätestens beim Erreichen der höchsten Geländestufe die teilweise komplett, aber zumindest durch große Fensterflächen zum Garten geöffneten Räumlichkeiten (Abb. 38 und 39) sehen: die offene Bogenreihe der zentralen *sala terrena*, das kleinere und größere „*Gesellschafts Sommer Zimmer zum Spiehlen*“ zu beiden Seiten der Mittelachse, die darauffolgenden „*galleries ouvertes*“ und die im Osten und Westen abschließenden „*cabinets ouverts*“.

Die ab 1721 entstandenen **offenen Galerien** waren ebenfalls ein Werk Hildebrandts und einst wie die äußersten oktogonalen Raumkörper und die mittige *sala terrena* durch große Arkadenbögen dem Freiraum verbunden. Bei der Ausstattung der vierachsigen Säle fällt auf, daß das Motiv der Stichkappen und darunterliegenden rundbogig abgeschlossenen Statuennischen der Marmorgalerie des unteren Schlosses offenbar Gefallen erregt hatte und hier wieder aufgenommen wurde (Abb. 40 bis 42).²⁷⁷

Die Wandflächen dazwischen nehmen wiederum Hermenpilaster, diesmal gepaart, ein, die ein durchlaufendes Gesims tragen. Oberhalb dieser horizontalen Abtrennung, die sogar die Rundnischen von ihren Kalotten trennt, setzt eine langgezogene Böhmische Kappe an, die im Gegensatz zur Marmorgalerie mit zierlichen Grottesken Jonas Drentwetts geschmückt ist – wodurch sich ein gänzlich anderer Raumeindruck als dort ergibt. Der Dekor der beiden offenen Spaziersäle des Oberen Belvedere (Abb. 41 und 42) differierte ursprünglich ein wenig.²⁷⁸ duftige Ornamente vielerlei Gestalt bekleiden gemeinsam mit Fabelwesen, Pfauen

einer Sammlung an Pomeranzen übernahm durch seine eigene Identifizierung mit Herkules somit die Eigenschaften des tapferen Helden (Linten 1998, S. 21-23).

²⁷⁴ Hansmann 2000, S. 173.

²⁷⁵ Galerien waren im Barock, entgegen ihrer heutigen Funktion, mehr oder weniger lange Säle, in denen man umherspazierte, plauderte und den Anblick der hier freskierten oder gehängten Bilder genoß (und durch den Inhalt dieser gleichsam belehrt und „erzogen“ wurde (Fidler 2009, S. 41).

²⁷⁶ Aurenhammer 1971, S. 11.

²⁷⁷ Seeger 2004, S. 396.

²⁷⁸ Die Fresken Drentwetts sind heute in diesem Bereich nicht mehr erhalten.

und Papageien, Musikanten und Bacchanten bzw. in der anderen Galerie gemeinsam mit Büsten und Blumenvasen, straußen- und kranichartigen Vögeln sowie chinoisierenden Baldachinmotiven die Deckenzone oberhalb des umlaufenden Gesimses.

Die Statuennischen beider Säle füllen antikisierende Figuren und monumentale Vasen Domenico Parodis auf großen Postamenten.

In ihrer Funktion (direkte Verbindung zum Freiraum, Kühle im Sommer, Wandelhallen-Charakter etc.) glichen die beiden offenen Spaziersäle der Marmorgalerie, nur hatten sie noch einen gravierenden repräsentativen Vorteil gegenüber dem am Fuß des Geländes gelegenen und trotz seiner Eleganz eher privaten Raum: hier auf der Anhöhe konnte man (vor der Schließung der Arkaden)²⁷⁹ ein beeindruckendes Panorama über ganz Wien und das dahinterliegende Umland genießen, wie es die Gemälde Bernardo Bellottos und die Stiche Salomon Kleiners augenscheinlich belegen (Abb. 155 bis 157). Dies qualifizierte sie wohl neben ihrer Aufgabe als Spazier- und Aussichtsräume, auch in die großen *fêtes galantes*, die im Belvedere des Prinzen Eugen häufig stattfanden, einbezogen zu werden und die zwischen Garten und Gebäude umherwandelnden Gäste zu erfreuen und zu unterhalten.²⁸⁰

In der *sala terrena* von **Schloß Esterháza im ungarischen Fertöd** (vormals Süttör) vergrößert sich der rundbogige Umlauf von Nischen und Stichkappenbereichen im Belvedere zum rhythmischen, raumdurchdringenden Schwingen der mächtigen Gurtbögen des Gewölbes, das den Raumeindruck maßgeblich bestimmt.

Fürst Nikolaus „der Prachtliebende“ Esterházy, als „Magnat“²⁸¹ Mitglied eines der exklusivsten Adelshäuser,²⁸² beschloß 1764 nach dem für ihn offenbar sehr beeindruckenden Besuch von Versailles, das von seinem Vorgänger Fürst Joseph errichtete einstöckige Jagdschloß zu einer monumentalen Residenz in französischem Stil umbauen zu lassen. Der gemäß dem *decorum*²⁸³ für seine Familie repräsentative Schloßbau „Esterháza“ verschlang rund eine Million Gulden und band damit alle Barschaft des Fürsten²⁸⁴.

Das Ergebnis konnte sich sehen lassen: das in ländlicher Abgeschlossenheit entstandene „Ungarische Versailles“ beeindruckte ab den prachtvollen Feierlichkeiten zur Einweihung im

²⁷⁹ Im Auftrag des Thronfolgers Franz Ferdinand schloß Emil von Förster die gesamte Gartenseite des Oberen Belvedere und mauerte in der *sala terrena* Parapete auf (Husslein-Arco 2010, S. 9).

²⁸⁰ Auböck 2003, S. 22, 28.

²⁸¹ Der ungarische, sehr selbstbewußte Adel teilte sich innerhalb des Feudalsystems (ab 1711 bis ins 19. Jh.) in die Magnaten (*barones regni*) und den mittleren und niederen Adel (*nobiles*) (Vocelka 2001, S. 308).

²⁸² Huss 2008, S. 321.

²⁸³ Fidler 1990, S. 324, 359. Der Repräsentationsbau wurde im Barock immer auch als Verkörperung der „Präsenz [des Bauherrn] vor Ort“ verstanden – Fürst Nikolaus residierte zwar die meiste Zeit des Jahres hier, im Winter allerdings in seinen Palästen in Wien. Dann besonders wurde die „Stellvertreterfunktion“ seines Schlosses im Bewußtsein seiner Untertanen und Nachbarn wirksam.

²⁸⁴ Grafl 2010, S. 16.

Jahr 1772 Diplomaten verschiedener Länder, zahllose aristokratische Gäste und sogar den Gesandten des französischen Königs, Fürst Rohan, der schrieb: „*außer Versailles gibt es vielleicht in ganz Frankreich keinen Ort, der, was die Pracht anbelangt, mit Esterháza vergleichbar wäre*“.²⁸⁵

Die französisch orientierte Eleganz zeigt sich auch in der ganz in weiß gehaltenen *sala terrena* (Abb. 43), deren zarte Ornamentik sich auf schlanke Rahmen rund um vasengefüllte Nischen, Fenster und Türen sowie sehr fragil ausgeführten und vergoldeten Blattwerkstück beschränkt. Die – die Platzgewölbe fast völlig einnehmenden – Deckenfresken durchbrechen scheinbar den Raum, um einen illusionistischen Ausblick in den strahlenden Himmel zu gewähren, vor dessen duftigen Wolken sich Putti tummeln, die das in Blütenranken umformulierte Monogramm des Fürsten P(rince) N(icolaus) und E(sterházy) tragen (Abb. 44).²⁸⁶ Es darf angenommen werden, daß Maria Theresia, die, wie bereits erwähnt, in ihrem Privatleben unkomplizierte Gesellschaft und komfortable Räumlichkeiten bevorzugte, sowie ihre Kinder Maximilian, Maria Anna, Elisabeth, Ferdinand und Albrecht bei ihren Besuchen 1773 und 1774 nicht nur die hochrepräsentativen Räumlichkeiten frequentierten, sondern sich auch des Gartensaals und seiner Annehmlichkeiten erfreuten.

Der durch die großen Fenster- und Portalöffnungen in die *sala terrena* eindringende französische Park (Abb. 45) war wie diese und wie auch das kleine einstöckige, freskenverzierte Jagdschloß „*Monbijou*“ monumentaler Veranstaltungsort vieler „*Bälle, Concerte, Opern, Feuerwerke, Illuminationen, ländlichen Spiele und anderer lustbarkeiten, alle voller Pracht und Herrlichkeit*“, die die exklusive Gästeschar „*mit den reinsten Vergnügungen und Wohlgefallen [...] belohnten*“, so die 1784 in Preßburg erschienene „*Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháza im Königreich Ungarn*“.²⁸⁷

Etwas kleinere Dimensionen hatte die **kaiserliche Favorita auf der Wieden in Wien**, die nach ihrer Devastierung²⁸⁸ im Zuge der Türkenbelagerung (1683) wieder unter Leopold I. als Sommerresidenz aufgebaut wurde;²⁸⁹ in seiner Ära und auch unter Karl VI. fanden hier prachtvolle Opern-, Konzert- und Theaterabende statt, wurden hier oft und gerne Bälle und andere Festlichkeiten gegeben.²⁹⁰

²⁸⁵ Voit 1986, S. 222.

²⁸⁶ Kalmár 2009, S. 167.

²⁸⁷ Voit 1986, S. 224.

²⁸⁸ Graninger 2004, S. 33-34 (vgl. Berger 2004, S. 147).

²⁸⁹ Als ausführender Architekt wurde in der Literatur Giovanni Pietro Tencalla vermutet, da er zur gleichen Zeit den Leopoldinischen Trakt der Hofburg in ähnlicher Formensprache erbaut hatte (Guglia 1996, S. 18, 20-21). Huss tendierte eher zu Ludovico Ottavio Burnacini (Huss 2008, S. 191).

²⁹⁰ Berger 2004, S. 148 (vgl. Kaut 1964, S. 22).

Nach dem Tod des geliebten Vaters in seinem „*tusculum auf der Wieden*“ nach einem Jagdausflug übergab Tochter Maria Theresia das habsburgische Gartenpalais dem Jesuitenorden zur Einrichtung eines „*Seminarium Nobilum*“ für hochgeborene Söhne, das ihr zu Ehren „*Collegium Theresianum*“ genannt wurde.²⁹¹

Der im südlichen Gartentrakt des südlichen Wirtschaftshofes zu einem geometrisch gegliederten Ziergarten blickende, vierzehnjoehige Gartensaal (Abb. 46 und 47), ist wie alle bisher besprochenen Beispiele mit zierlichen Ornamenten geschmückt und hat dennoch eine ganz andere Raumwirkung wie bspw. die *sala terrena* in Esterháza. Der heute wie damals als Speisesaal²⁹² genutzte galerieartige Raum wurde um 1730 mit reichem Stuckdekor ausgestattet: die Stichkappen ziert dezenter Bandlwerkstuck, über dem profilierten Kämpfergesims sitzen nach dem Verlust eines Medaillons heute nur noch neunzehn stuckreliefierte Ovale mit Porträts von vierzehn Habsburgern bzw. fünf vermeintlichen Vorfahren aus der Sagenwelt.²⁹³

Der durch die Stichkappen erzeugte Rhythmus des Tonnengewölbes wurde, passend für unsere erste architekturbetonende Gruppe der Gartensäle, durch schlanke, zwischen den Gewölbeeinschnitten angebrachte, blütengefüllte Rahmungen verstärkt.²⁹⁴

Zur ursprünglichen Verwendung dieses heutigen Speisesaals wurden bisher keinerlei Informationen entdeckt, doch in Anbetracht der bisher angeführten zeitgenössischen Aussagen kann davon ausgegangen werden, daß man in diesem galerieartig langgezogenen Saal optimal bei gemäßigten Temperaturen umherspazieren und (bewegte) Gesellschaftsspiele spielen konnte. Die Verbindung zum Garten, die zumindest von 1690 bis 1740 durch große Öffnungen auf der gesamten Länge der *sala terrena* bestanden,²⁹⁵ diente der Erfrischung durch reine Luft, der Ergötzung des Auges und dadurch der Erbauung der Seele; dies trifft auch auf die angenehm ruhige Ausstattung zu.

Der Raum konnte weiters natürlich auch für Tafelfreuden sowie, angesichts seiner Größe, für große, zwischen Binnen- und Freiraum oszillierende Festgesellschaften genutzt werden – und diente in diesem Zusammenhang (auch in Anbetracht seiner dezentralen Lage in einem nicht offiziellen Hof) der Entspannung bei zeremoniell deutlich gemilderter Repräsentation.

²⁹¹ Kraus / Müller 1991, S. 138 (vgl. Czeike 1997, S. 443; Guglia 1996, S. 42).

²⁹² Huss 2008, S. 191.

²⁹³ Schlöss 1998, S. 54.

²⁹⁴ BDA 1993, S. 164.

²⁹⁵ Guglia 1996, S. 24.

Einen sehr ähnlichen Charakter wie der Wiedner Gartensaal hat die *sala terrena* des **Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian in Oberösterreich** (Abb. 48). Auch in diesem fünfsachsigen Raum dominieren die wuchtigen Gurtbögen des Tonnengewölbes, die hier nicht nur fein stuckornamentiert, sondern dazu mit Doppelpilastern betont wurden. Diese erfuhren im Jahr 1726, wie die zwischen ihnen befindlichen Stichkappen, eine dekorative Aufwertung durch farblich betonten Bandwerkstuck und Chinoiseriemotive von Franz Joseph Ignaz Holzinger.²⁹⁶ Am Scheitelpunkt jedes Gurtbogenpaares sitzt ein dezent gerahmtes ellipsoides Feld – zwar deutlich kleiner als die Deckenspiegel des Speisesaals der Favorita, dennoch gut vergleichbar.

Die *sala terrena* St. Florians ist in kanonischer Lage direkt auf der Querachse unter dem zweigeschoßigen Marmorsaal platziert (Abb. 49 und 50). Sie ist – bedingt durch das nach Süden etwas abschüssige Gelände – etwas kürzer und um zwei Achsen schmaler als der darüberliegende Festsaal, doch profitiert sie durch die Hanglage in der Absenkung ihres Bodenniveaus, wodurch eine Vergrößerung der Raumhöhe erreicht wurde.²⁹⁷

Obwohl dieser Saal nur vom Süden her durch sechs Fenster und ein Portal beleuchtet ist, herrscht in ihm eine klare, freundlich-helle Atmosphäre, die man über zwei an den Schmalseiten sitzende Türöffnungen und den Eingang vom Garten her erreichen kann.²⁹⁸

Den Marmorsaaltrakt (Abb. 50) erbaute ab 1718 im Auftrag Propst Johann Baptist III. Födermayrs der „dritte große Barockmeister aus Tirol“²⁹⁹ und gefragte Architekt einiger ober- und niederösterreichischen Stifte, Jakob Prandtauer; seine außergewöhnlich große und prächtige Anlage in St. Florian ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die bewußte Orientierung einer Bauaufgabe an höfischen Konzepten.³⁰⁰ Ein Beispiel aber auch für die bereits angesprochene direkte und indirekte Öffnung mehrerer Bauteile zur Natur, was nachzuvollziehen ist beim vielfach aufgebrochenen, mit einer Loggia bereicherten Treppenhausrisalit (Abb. 51),³⁰¹ der Sonnenterrasse³⁰² an der Seitenwand der Kirche (Abb. 52), beim über monumentale Fensterflächen an zwei Seiten beleuchteten Marmorsaal (Abb. 53)³⁰³ und dem

²⁹⁶ BDA 1956, S. 270.

²⁹⁷ Korth 2009, S. 50.

²⁹⁸ Korth 2009, S. 52.

²⁹⁹ Sachslehner 2003, S. 45. Zu verdanken hatte Prandtauer den Auftrag zur Bauleitung in St. Florian wohl Abt Berthold Dietmayr vom Benediktinerstift Melk, dem wahrscheinlich einflußreichsten Vertreter des Prälatenstandes in Niederösterreich und Mentor von Künstlern und Wissenschaftlern (Brucher 1983, S. 216).

³⁰⁰ Saliger 2000, S. 132. Zu der Bautätigkeit im Stiftsbereich kam das von Prandtauer für Propst Födermayr erbaute Jagdschloß Hohenbrunn (Polleroß 1999, S. 30; vgl. Brucher 1983, S. 217).

³⁰¹ Schütz 2004, S. 359.

³⁰² Pachl 2009, S. 12.

³⁰³ Wutzel 1996, S. 132-133.

ähnlich aufgebauten Sommerrefektorium (Abb. 54)³⁰⁴ und schließlich bei den mit illusionistischen Ausblicken in verschiedene Landschaftstypen ausgestatteten Kaiserzimmern, auf deren Erörterung aus Platzgründen verzichtet wird.

Schon die Pröpste St. Florians im 17. Jh. scheinen eine Vorliebe für naturverbundene Architektur gehabt zu haben:³⁰⁵ so ließ David Fuhrmann 1681 von Carlo Antonio Carlone den im Obergeschoß reich mit Stuck dekorierten und im Parterre grottierten Gartenpavillon³⁰⁶ erbauen (Abb. 55), ebenso lassen die kolorierten Federzeichnungen Karl Anselm Heiß's in der „*Topographia Florianensis*“³⁰⁷ eine Gartengrotte im Allgemeinen Garten (Abb. 56) und eine Wandelhalle oberhalb des Prälatengartens (Abb. 57) erkennen.³⁰⁸

Zurück zur *sala terrena*: welche der zu Beginn genannten Kriterien erfüllte sie?

Der anfänglich mit kühlem Marmorfußboden und einem ebensolchen Wandbrunnen ausgestattete Raum diente der geistigen, körperlichen und seelischen Erfrischung während der warmen Jahreszeit;³⁰⁹ anzunehmen ist, daß man sich hier auch der inneren Einkehr widmete, möglich sind gepflegte Tafelrunden, verschiedenartigste Gespräche in unterschiedlicher Gesellschaft und vielleicht sogar die (sommerliche) Darbietung von Konzerten, wie es heute üblich ist – spätestens seit dem 19. Jh., als St. Florian als „Weihestätte der Musik“³¹⁰ talentierte Musiker wie Anton Bruckner, Franz Joseph Aumann und Franz Xaver Müller förderte, wäre dies denkbar.

An der Südseite des Gartensaals bestand der direkte Zugang zum französisch-repräsentativ gestalteten Prälatengarten mit den ihn schmückenden Vasen, mythologischen Figuren und Bildsäulen, der erst 1856 im Zuge der zu dieser Zeit üblichen Umgestaltung zu einem englischen Landschaftsgarten verloren ging.³¹¹

Und schließlich konnte der Verbindungsraum in der Flucht von Marmorsaal–Stiegenhäusern–Gartensaal–Park auch bei Festlichkeiten genutzt werden, trug er doch durch seinen zarten und eleganten plastischen Schmuck zur Freude seiner hohen Gäste bei.

³⁰⁴ Pachtl 2009, S. 130-131 (vgl. Korth 2009, S. 12: Das elegante Refektorium sollte ursprünglich ein identes Gebäudependant im östlichen Garten erhalten, das den Chorherren als Ort der Rekreation dienen sollte).

³⁰⁵ Vergleiche dazu die allgemeine Tendenz des Seicento, den Schloßbau mithilfe mehrerer Architekturteile mit dem Garten zu verbinden (Fidler 1990, S. 365).

³⁰⁶ BDA 1956, S. 272 (vgl. Pachtl 2009, S. 92-93).

³⁰⁷ Die baulichen Errungenschaften St. Florians wurden hierin 1743 vom Chorherrn Johann Ev. Pachtl, der ab 1722 mit den Aufgaben des Stiftsbibliothekars und -archivars betraut war, beschrieben und mit der Hilfe des Zeichners Heiß – zwar nicht maßstabgetreu, doch durchaus gut erkennbar – auch bildlich verewigt (Pachtl 2009, S. 3).

³⁰⁸ Pachtl 2009, S. 10.

³⁰⁹ Korth 2009, S. 50, 52.

³¹⁰ Wutzel 1996, S. 60.

³¹¹ Berger 2003, S. 186.

Detailreich und feingliedrig dekoriert ist auch die *sala terrena* des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf, die allerdings um 1726 eine Umgestaltung zum heutigen Aussehen erfuhr.³¹²

Friedrich Karl von Schönborn ließ im Jahr nach seiner Ernennung zum Reichsvizekanzler 1705 sein Gartenpalais in der Wiener Alservorstadt bauen; den ausführenden Architekten, Johann Lucas von Hildebrandt, hatte ihm sein Freund Prinz Eugen von Savoyen empfohlen. Ab 1710 nahm Hildebrandt auch die Planungen für das „*Königreich Schönborn*“ in Göllersdorf in Angriff, was wir gut anhand der erhaltenen Korrespondenz zwischen Friedrich Karl und dessen Onkel, dem Kurfürsten Lothar Franz nachvollziehen können.³¹³

Der 1727 datierte „*Pommersfeldener Generalplan*“ (Abb. 58) zeigt anschaulich die alles durchmessende zentrale Mittelachse, die bei der Einfahrt beginnt, sich durch den *cour d'honneur* und das Schloß mitsamt Gartensaal fortsetzt und über den Park hinweg, der einst ein Ziergarten französischer Form war, ihre durch das *teatro*³¹⁴ der Orangerie gebündelte Weiterführung durch ein ehemals abschließendes Triumphtor ins „Unendliche“ erfährt.³¹⁵ Exakt auf dieser Vertikalachse, unter dem Festsaal und von jeweils zwei weiteren Gartenzimmern an jeder Seite flankiert (Abb. 59), platzierte Hildebrandt die *sala terrena*, einen ebenerdigen Raum, der auf quadratischem Grundriß die gesamte Breite des Gartenrisalits einnimmt.³¹⁶

Im Inneren (Abb. 60) gliedern heute über einer Lambriszone mit davorgestellten Postamenten für die darüberliegenden Pilaster einige anmutige, männliche und weibliche Hermenatlanten (Abb. 61a) die Wandflächen, immer paarweise zusammengestellt und sich mehr an die Wände und in die Draperien hinter ihren Köpfen schmiegend, als das Gebälk tragend. An den Seitenwänden ist zwischen zwei Pilasterpaaren zentral jeweils ein großes Ölgemälde mit der Darstellung von wilden Landschaften und sich darin tummelnden Vögeln eingelassen, die eine Hommage an die Jagdleidenschaft Friedrich Karls darstellen. Oberhalb des Gesimses setzen sich die vollplastisch gearbeiteten Figuren in bekrönenden rollwerkbegleiteten Muscheln fort, die die letzten Elemente der körperreichen Raumausstattung sind. Die gesamte Decke ist, ausgehend von einer großen Bandlwerkrosette im Zentrum, von zarter Ornamentik bedeckt: stilisierte Muschelformen, blütengefüllte Vasen und verschiedenartige Büsten auf lambrequinartigen Postamenten, zwischen denen größere Vögel umherschweben (Abb. 61b), füllen locker das flache Spiegelgewölbe.

³¹² Paulus 1982, S. 20-22.

³¹³ Rizzi 1976, S. 1-2 (vgl. Grimschitz 1922, S. 9-11).

³¹⁴ Das *teatro* ist die Einheit aus einem halbkreisförmigen Freiplatz und der ihn umschließenden Architektur; dieses von seinem Verwendungszweck unabhängige Architekturmotiv wirkt durch seinen Bedeutungsgehalt im Bereich der adeligen Architektur als Untermauerung des Herrschaftsanspruches des Bauherrn.

³¹⁵ Prange 1997, S. 269 (vgl. Paulus 1982, S. 42-43).

³¹⁶ BDA 1990, S. 1048.

Die in weiß gehaltene Stuckierung auf sanftgelbem Grund erzeugt gemeinsam mit den Öffnungen des Raumes (ein zentrales Portal zum Garten, je ein großes Fenster an jeder Seite, an den Seiten des Risalits jeweils ein weiteres Fenster) ein freundliches und recht helles Ambiente.

Die zu Beginn vorgesehene Ausstattung des Gartensaals bestand in Grotteskenmalereien Jonas Drentwetts, der 1714 und 1715 in diesem Raum arbeitete.³¹⁷ Schon neun Jahre später überlegte der Bauherr in einem Brief an seinen Onkel, ob er den Saal nicht neu ausmalen lassen sollte (das Problem war möglicherweise der schlechte Zustand der Fresken oder aber der sich verändernde Geschmack Friedrich Karls); sechs Monate darauf wurde die Idee einer kompletten Grottierung des Raums ins Auge gefaßt, die allerdings spätestens 1725 beim Beginn der Umbauarbeiten zum heutigen Erscheinungsbild wieder verworfen war.

Die Ausstattung der fünf angrenzenden Räumlichkeiten der Gartenfront ist heute verloren, wir können uns nur noch auf die Kupferstiche nach Salomon Kleiner beziehen: die Dokumentation seines Göllersdorfer „*Königreichs*“ legte Friedrich Karl nämlich in die Hände niemandes Geringeren als des versierten Veduten- und Architekturzeichners, denn die „*vom Bauwurmb befallenen*“ Schönborn, so die ironische Selbstdefinition Lothar Franz³¹⁸, waren wie viele andere Bauherren darauf bedacht, um hier Karl Eusebius von Liechtenstein zu zitieren, „*schene Monumenten zu hinterlassen zue ebiger und unsterblicher Gedechtnus*“, weil man schließlich auch „*zu landt was hübsch machen kann*“.³¹⁸

Der Aufenthalt im Gartensaal war sicherlich angenehm, egal, von welcher Ausstattung man umgeben war: er war kühl, dem Garten verbunden, erfüllt vom Duft der seitlich an das Schloß geschmiegteten „*Orangeriewäldel*“³¹⁹ (Abb. 59), auch konnte man hier das erfrischende Plätschern der – die mobilen Zitrusgruppen abschließenden – Springbrunnen hören.

Das vor dem parkseitigen Risalit liegende Blumen- oder Broderieparterre erfreute das Auge ebenso wie der Anblick des Mittelbassins am Ende des Parterres und der „*großen Cascade*“ mit ihrem „*jet d'eau*“, der sich in mehrere Muschelschalen ergoß.

In der *sala terrena* konnte in zeremoniell gelockerter Atmosphäre gegessen, gespielt und geplaudert werden, doch war dieser vergleichsweise niedrige Raum aufgrund seiner Lage im Schloß und der „*herrschaftlichen*“ Sichtachse bis zum Ende des Geländes genauso der Repräsentation dienlich.

³¹⁷ Herget 1954, S. 180 (vgl. Prange 1997, S. 264).

³¹⁸ Prange 1997, S. 187.

³¹⁹ Die mobilen Zitrusbäumchen wurden zu beiden Seiten des gartenseitigen Risalits aufgestellt, da sie auf diese Weise durch zwei Mauerflächen windgeschützt und optimal gewärmt waren (Paulus 1982, S. 33).

Feste und Jagdgesellschaften, die auf Schönborn in großer Zahl abgehalten wurden, konnten hier ihren harmonischen Verlauf bzw. Ausklang finden.

Die insgesamt fünf gewölbten Gartenzimmer zu beiden Seiten der *sala terrena* (Abb. 59), von denen zumindest die beiden rechten Räume mit Grottesken Jonas Drentwets ausgestattet waren, luden auch zum aktiven Vergnügen ein; das Zimmer linkerhand der *sala terrena* wurde z.B. als Spiel- und Billardzimmer genutzt und war so eine den Bestimmungen von Gartensälen entsprechende Erweiterung des mittigen Gartensaals.³²⁰

Aktives Vergnügen im Sinne von „alle Details entdecken“ bot das **Chinesische Teehaus von Schloß Sanssouci bei Potsdam** in Deutschland.

Inmitten des „Rehgartens“ (Abb. 62) ließ der preußische Monarch Friedrich der Große von Johann Gottfried Büding 1755 bis 1764, durch die Wirren des Siebenjährigen Krieges unterbrochen, einen phantastischen Pavillon erbauen (Abb. 63).³²¹ Der König lieferte selbst einige Skizzen zu diesem „*bâtiment chinois nommé le trèfle*“, nach denen der Architekt einen Zentralbau auf kleeblattartigem Grundriß zu entwerfen hatte.

Die Aufgaben dieser für Sanssouci (das Schloß der so sehr ersehnten Sorglosigkeit und der Freiheit vom höfischen Zeremoniell)³²² typischen Gartenarchitektur waren klar: der Bauherr und seine Begleiter sollten hier unbefangen, frei von den Belastungen des Alltags sowie die luxuriöse Besonderheit des Baus, die Galanterie der Begleitung und die exotischen Früchte und Getränke genießend, angenehme Stunden in der Natur und den sich ihr eröffnenden Räumen verbringen – all das tun die unter den palmenartig gestalteten Säulen der drei Loggien lagernden, goldenen Chinesenfiguren von Johann Peter Benckert und Johann Matthias Gottlieb Heymüller vorbildhaft und sehr naturalistisch.³²³

Verspielt ist an diesem Pavillon das Vor- und Zurückschwingen der geschlossenen und offenen Bauteile, sind die Dächer, Figuren und der kleinteilige Dekor, sind auch die Fresken der kleinen und größeren Decken von Innen- und Außenbereich aus der Hand Thomas Hubers. Die Außenfresken illusionieren den Himmel und die Malereien im Zentralraum eine draperieüberworfene Balustrade, hinter der schmausende und sich an ihrem Wohlstand delectierende Asiaten sitzen und auf die Gäste heruntersehen.

Herumtollende und musizierende Affen sowie verschiedene Vögel wie Papageien, Pfauen etc. erinnern an den Festsaal der Villa Huldberg, hier allerdings in lebensechten Farben freskiert.

³²⁰ Paulus 1982, S. 22-23.

³²¹ Kluckert 2007, S. 421-423.

³²² Impelluso 2006, S. 84 (vgl. Hansmann 1996, S. 106).

³²³ Hansmann 2000, S. 266-268.

Den Konnex zur umgebenden Gartenlandschaft schaffen nicht nur die großen Fenster und Türen (Abb. 64), sondern auch das Grün der Fassade, die kleinen und großen pflanzlichen Details und der Wechsel von offen und geschlossenen Räumen. Ursprünglich korrespondierte auch der Bereich rund um den Pavillon mit dessen Binnenraum: durch in Form geschnittene Hecken zwischen den Rasen- und Blumenparterres wurde der Garten dort zum „Naturraum“, dazu kamen Spaliere von mobilen Orangenbäumchen. Dieser durch den Sichtschutz von Hecken und Gitterwänden noch intimer gewordene Ort des Vergnügens wurde erst durch die Umgestaltung des Parks im 19. Jh. durch Peter Joseph Lenné zum *point de vue* auch von weiter entfernt gelegenen Standorten aus.³²⁴

Selbst wenn sich der König in Sanssouci ein Leben weitab der höfischen Repräsentation und der Last des Regierens und Kriegführens wünschte, wurde diese wohl ziemlich einzigartige, märchenhafte Kulisse für unbeschwerte Stunden dennoch zum Zeugnis des Luxus und der Exotismusmode; mehr als jeder andere bisher besprochene Gartensaal sollte dieser durch die pittoreske Vermischung von europäischen und orientalischen Details seine Besucher verblüffen, neugierig machen und erheitern, indem er eine phantastische Welt vorgaukelte.³²⁵ Mit seiner klassisch-zurückhaltenden Ausstattung, wie sie eingangs definiert wurde und der Beigabe der ins Märchenhafte tendierenden chinosierenden Figuren stellt das Chinesische Teehaus eine geeignete Überleitung von der ersten in die nun folgende zweite Gruppe der *sale terrene* dar:

4.2 Ebenfalls repräsentativ, doch überwiegend der Rekreation dienlich: der illusionistisch dekorierte Gartensaal

Einen gänzlich anderen Raumeindruck vermitteln Gartensäle, die zu großen Teilen oder in ihrer Gesamtheit mit Illusionismen (Scheinarchitektur, Landschaften) ausgekleidet sind. Wie bereits erwähnt, erfuhr die Raumdekorkunst zum Ende des 17. Jhs. mit der Entstehung der monumentalen Deckenmalerei eine revolutionäre Neuerung, denn nun konnten wie nie zuvor nicht nur architektonische und stuckornamentale Elemente einbezogen, sondern auch Phantasieräume geschaffen werden, die den Betrachter in ferne Welten entrückten und seine Vorstellungskraft beflügelten.

Zu dieser Gruppe zählen auch Räume, die durch ihre Ausstattung die Seele berühren oder Gedanken anregen sollten (z.B. Erschrecken, „*vanitas*-Gedanken“, innere Einkehr o.ä.). Wie die erste Art des Gartensaals, die eben besprochen wurde, dient auch dieser Raumtyp teils wohl der Repräsentation, denn exotische Dekordetails gingen mit der allgemeinen

³²⁴ Hansmann 2000, S. 270 (vgl. dagegen Joop 1986, S. 173: Joop glaubte an einen schon von Beginn an vorgesehenen Landschaftsgarten).

³²⁵ Hansmann 1996, S. 112.

Vorliebe zum Exotismus konform, vermochten Besucher zu beeindrucken und zu entzücken; der Auftraggeber demonstrierte durch sie darüber hinaus auch seine kosmopolitische Kenntnis fremder Länder bzw. sein Wissen um die künstlerische Tradition Italiens,³²⁶ daneben seinen kultivierten Geschmack sowie die finanziellen Mittel, über einen talentierten, gefragten Meister der Illusionskunst verfügen zu können.

Auch wurden beim Ruinendekor durch die überzeugende Scheinwahrheit gewaltsam einwirkender Kräfte, Herrschaftsmechanismen versinnbildlicht, wodurch der Bauherr die eigene Macht repräsentiert wissen konnte.

Die vornehmliche Aufgabe illusionierender Ausstattungen war aber die Rekreation – denn der barocke Mensch wurde durch die dominierende, oft den gesamten Raum ausfüllende Malerei in manchmal ruhige, dem Garten verwandte Sphären geleitet, bei denen der (schützende) Raumkörper jedoch noch spürbar war; oft entführten die Fresken aber auch in unberührt-wilde Vegetation, in verlassene, antike Gegenden oder ideale, bukkolische Landschaften, wo man sich, von der gebauten Architektur mehr oder weniger befreit, verlieren oder auf Entdeckungsreise und (ungefährliche) Tuchfühlung mit wilden Tieren gehen konnte.³²⁷

Gerade diese Form der Ausstattung läßt sich in all ihren Varianten nicht nur in großen und kleinen Sälen des Palaiskörpers selbst finden, sondern auch in zahlreichen Gartenarchitekturen wie *Lustpavillons*, Orangerien o.ä.

Beginnen wir zunächst mit den Objekten, die der vorher besprochenen architekturbetonten Raumgruppe noch sehr verwandt sind: hier steht die gebaute Architektur noch im Mittelpunkt, sie ist an ihren Kanten farblich betont, in ihren Flächen malerisch ausgefüllt – teils wiederum mit architektonischen oder plastischen Motiven, wie sie die Stuckatur gerne einsetzte.

Anschaulich wird diese Definition an der ***sala terrena des Gartenpalais Trautson in Wien*** (Abb. 65): um 1710 für Johann Leopold Donat Fürst Trautson durch den bekannten Bauführer Christian Alexander Oedtl erbaut, gilt dieser residenzartige Bau als einer der prächtigsten barocken und bedeutendster aller ausgeführten Paläste Johann Bernhard Fischer von Erlachs.³²⁸

³²⁶ Die Ausstatter italienischer Villen nutzten bereits im 16. Jh. illusionistische Landschaftsdarstellungen, um eine oder mehrere Wandflächen zu „öffnen“ (Fidler 1987, S. 94).

³²⁷ Schon Leon Battista Alberti wußte von der Wirkung der Dekoration auf die Psyche und widmete sich, neben Bau und Ausstattung von Gebäuden, auch entsprechend intensiv den Grotten und deren Zier sowie der illusionistischen Wandmalerei in Gartenräumen und –hallen: der Verfasser der entscheidenden Architekturtraktate der ersten Hälfte des 15. Jhs. empfahl „Darstellungen, die auf heitere und erfreuliche Weise das Landleben schildern; liebliche Landschaften und Häfen, Hirten-, Jagd- und Fischfangszenen und schließlich vor allem Blumen und Pflanzen. Solche Szenen erfreuten die Seele und heiterten sie auf und seien deshalb besonders geeignet für Gartenräume“ (Herget 1954, S. 26-27; vgl. Kruft 2004, S. 44).

³²⁸ BDA 1993, S. 289 (vgl. Czeike 1997, S. 473).

Der Gartensaal liegt auf der im hintersten Teil des Gebäudes verlaufenden Querachse,³²⁹ im Mittelrisalit der Gartenfront (Abb. 66), die er durch sein zentrales Portal auch eröffnet. Während der ersten fünfzig Jahre stand er über den axial ausgerichteten, mit reichen Broderien und einem großen zentralen Springbrunnen geschmückten Garten hinweg mit der nördlich gelegenen, typisch Fischer'schen Orangerie in klarem Spannungsverhältnis.³³⁰ Ausgestattet wurde die querrrechteckige, dreiachsige *sala terrena* durch die beiden renommierten Quadraturisten Marcantonio Chiarini und Gaetano Fanti: die gesamte Gewölbezone, deren Ausläufer bis zum tiefliegenden Gebälk herunterlaufen, ist mit reicher ornamentaler und antikisierender Scheinarchitektur bedeckt, dazwischen tauchen vereinzelt vegetabile Elemente in frischen, natürlichen Farben (blumengefüllte Vasen, Festons aus Zweigen und reifen Früchten, Lorbeerkränze), aber auch scheinbar stuckiert auf (Akanthusranken, Fruchtfestons, dicke gebundene Kränze an der Scheitellinie des Tonnengewölbes), auch ist einzelnes stilisiertes Muschelwerk zu erkennen. Unterhalb des beeindruckenden Gewölbes sind die bewußt ruhig gestalteten Wände durch halbrunde Nischen mit kalottenförmigen Abschlüssen gegliedert, zwischen denen mit Stuckmarmor ausgefüllte Wandflächen liegen. Dieser Gartensaal hat, wahrscheinlich bedingt durch die antikisierenden Motive an seiner Decke und die ursprünglich wohl mit Statuen besetzten Nischen, eine ähnlich repräsentative Wirkung wie die elegante, zart dekorierte *sala terrena* der ersten Gruppe. Insgesamt präsentiert sich der Raum sonnig, wohl auch durch seine zwei großen Fenster und die Türöffnung, und doch lädt er weniger zum gemütlichen Verweilen ein – dies ist möglicherweise auch im Sinne seiner Positionierung als Verbindungsglied von der vertikalen Repräsentationsachse (Vestibül–Treppe–Festsaal bzw. nachfolgende Innenhöfe) zur quergelagerten, das Privatleben bestimmenden Achse (Gartensaal–Park–Orangerie).³³¹ Wofür wird dieser Gartensaal wohl neben der Repräsentation und der Vermittlung vom Binnenraum zum Freiraum genutzt worden sein?

Die Erweiterung des frei- und binnenräumlichen Festbereichs zwischen ihm und der gegenüberliegenden Orangerie mit ihrem zentralen ovalen Festsaal kann angenommen werden; auch hörte man hier während des ersten halben Jahrhunderts das erfrischende,

³²⁹ BMJ 1974, S. S. 1.

³³⁰ Kraus / Müller 1991, S. 192 (vgl. Berger 2004, S. 182: Spannung baute sich insofern auf, als der Gartenrisalit einem Stadtpalast ähnlich betont gerade gehalten war, während die Orangerie mit ihrem mittigen, überhöhten Festsaal auf elliptischem Grundriß und den kubischen Seitenteilen (wohl die Winterung für die Orangenbäumchen) klar dem Oeuvre Fischers entsprach).

³³¹ Die *sala terrena* ging allerdings der letzten Aufgabe teilweise verlustig, als 1761 Orangerie und Garten durch ein großes Gebäude ersetzt wurden, um der nun hier logierenden Ungarischen Garde genügend Raum zu bieten (Berger 2004, S. 182; vgl. BMJ 1974, S. S. 2).

entspannende Plätschern des Springbrunnens im Garten und konnte sich an den Blumen der Broderien erfreuen. Daneben ist durch das Verlassen der repräsentativ gebundenen Hauptachse eine zunehmende Milderung des Zeremoniells anzunehmen, je weiter man sich in den Garten begab; und schließlich werden hier mit Sicherheit mehr oder weniger wichtige Gespräche im Kreis von Familienmitgliedern, Bekannten und hohen Besuchern stattgefunden haben.

Letzteres kann wohl auch vom längsovalen **Festsaal des Palais Cumberland in Wien** gesagt werden, der auf der Mittelachse zwischen polygonalem Vestibül und Garten eingespannt ist (Abb. 67).

Maria Theresia kaufte 1744 den Grund, um hier durch ihren Mentor und Hofbaudirektor Emanuel Herzog da Sylva-Tarouca eine *maison de plaisance* errichten zu lassen; das Vorhaben wurde durch die wesentlich wichtigere Bauaufgabe des Residenzschlosses im nahe gelegenen Areal von Schönbrunn unterbrochen und erst gegen 1760, nachdem die Arbeiten dort weitgehend abgeschlossen waren, vollendet.³³²

Das Sommerschlößchen, das im 19. Jh. wie auch sein Garten stark verändert wurde, erschließt sich zum letzterem hin über die Fenster und Türen des ovalen FestsaaIs, der nach Mitte des 18. Jhs. an allen Flächen mit reicher Quadratura ausgestattet wurde (Abb. 68); die untere Zone, ganz architekturlastig, erfährt ihre Gliederung bis hin zur detailreichen Gebälkzone durch scheinarchitektonische Pilaster, zwischen denen an beiden Ovalspitzen jeweils drei mit Quadraturmotiven bekrönte, reale Fenster bzw. Türen die Wände durchbrechen. Die Flachdecke (Abb. 69) öffnet sich malerisch gleich oberhalb des Gesimses in rundum in den massiven Stiehkappen der angedeuteten Kuppel liegenden Thermenfenstern; in der Mitte, umrahmt von einer balustradengefaßten, blumenvasengeschmückten Öffnung, kann man den Ausblick in den Himmel genießen, in dem sich verschiedene Vögel und Putti zwischen Blumenranken tummeln.

Interessant ist der Bestand zweier rosen- und rocaillegeschmückter Öfen, was eine Nutzung auch an kühleren Tagen nahelegt, an denen man die Wärme des Sommers noch nicht oder aber nicht mehr genießen konnte aber trotzdem schon bzw. noch die Verbindung zur Natur ersehnte.

Maria Theresia wiederum könnte hier eine rasch erreichbare und doch separierte Oase der Ruhe gefunden haben, einen Ort der – vom mehrjährigen Baulärm und –treiben Schönbrunn

³³² Czeike 1992, S. 599 (vgl. BDA 1996, S. 289).

ungestörten – inneren Einkehr.³³³

Denkbar wäre, ganz im Gegensatz dazu, auch die Verwendung des Palais als *Lustgebäude* im wahrsten Sinne des Wortes, denn Franz I. Stephan war, trotz aller Liebe zu seiner Gemahlin, Seitensprüngen nicht abgeneigt.³³⁴

Neben den bei den bisherigen Objekten hinlänglich besprochenen hauptsächlichen Bestimmungen der *sala terrena* mögen hier außerdem, in unmittelbarer Nähe des Residenzschlosses, von Mitgliedern der kaiserlichen Familie kurzweilige Stunden des Spiels, der Tanzvergnügen und Gesellschaften in intimer Runde genossen worden sein wie auch zwanglosere Festlichkeiten unter gemildertem Zeremoniell, was gerade im Zeitalter des auslaufenden Barock auch unter Herrschern gefragt war.³³⁵

Heitere Stunden, *divertissements* inclusive verschiedener Spiele fanden auch im **Gartenpavillon des Benediktinerstiftes Melk** in Niederösterreich geeigneten Raum. Erbaut wurde das leicht erhöht stehende *Lusthaus* am nördlichen Ende des Ostgartens (Abb. 70), der untersten Ebene des auf abfallendem Terrain erbauten Klosterkomplexes.³³⁶

Franz Munggenast schuf 1747-1748 für Abt Thomas Pauer einen eingeschößigen, dreiteiligen Bau mit zentralem, überhöhtem Mittelsaal (Abb. 71); das Gebäude eröffnet sich dem davorliegenden Park, der ursprünglich mit barocken Broderien versehen war, mittels großer Fensteröffnungen in den Seitenflügeln und großer rundbogig abgeschlossener Türen im querovalen Zentralraum.

Dessen Ausstattung wie auch die der zu beiden Seiten angrenzenden Flankenräume stammt – aus der Zeit Abt Urban II. Hauers (1763-1764) – von Johann Wenzel Bergl, der mit seinen illusionistischen Landschafts- und Tiermalereien unter dem durchgehenden Motto „Sieg des Lichts über die Finsternis“ für einen hellen und heiteren Gesamteindruck sorgte.

Die Darstellung „ungezähmter Lebensfreude“³³⁷ war Programm, denn der Pavillon war dazu bestimmt, die Mönche nach der jährlichen – den Aderlaß inkludierenden, reinigenden – Fastenwoche, die sie geschwächt hatte, wieder mit guter Nahrung und den Freuden schöner Sinneseindrücke zu stärken:³³⁸ im linken Seitenflügel wurde im Speisesaal (Abb. 72) unter einem illusionierten Deckenausblick auf den strahlenden Himmel und darin schwebende Putti

³³³ Maria Theresia, die nach dem Tod ihres Vaters Karl VI. völlig unvorbereitet das Parkett der hohen Politik betrat, schöpfte immer wieder in Gebet und Selbstreflexion Kraft; sie zog sich, verstärkt nach dem Ableben ihres geliebten Mannes Franz I. Stephan (1765), auch über Tage zurück, um Distanz zu gewinnen (Wangermann 1988, S. 189-190; vgl. Klingenstein 1988, S. 341).

³³⁴ Etlstorfer 2008, S. 87-88.

³³⁵ Huss 2008, S. 322 (vgl. Etlstorfer 2008, S. 130).

³³⁶ BDA 2003b, S. 1415.

³³⁷ Scherzer 2010, S. 27.

³³⁸ Hofer / Benesch 2008, S. 87.

und Vögel getafelt, umgeben von Exoten aus dem Menschen- und Tierreich, von Palmen und anderen reich mit Früchten behangenen Bäumen.³³⁹

Frisch gestärkt konnten die Brüder in den rechten Seitenflügel wechseln, um sich im Spielzimmer (Abb. 73), ebenfalls in Gesellschaft von fremdländischen Pflanzen und Früchten, Menschen und Tieren ihrer Belustigung zu widmen: an der Decke billardspielende Putti und daneben Fortuna, die gerade ihr Füllhorn ausschüttet, deuten auf die Funktion dieses Zimmers hin, in dem es sogar eine Kegelbahn gab.³⁴⁰

Der Gartenpavillon war nicht nur als Ort der Entspannung und der „Weltreisen im Kopf“ für die in ihrem Tagesablauf sehr regulierten und überaus seßhaften Bruderschaft,³⁴¹ sondern auch für hohe Gäste gedacht: in Stift Melk, einem der wohlhabendsten Klöster des 18. Jhs., waren oft Mitglieder der Aristokratie und des Hauses Habsburg zu Gast.³⁴² Man wohnte in den Gäste- und Kaiserzimmern³⁴³ und zog sich in den Gartenpavillon zurück, um von den Belastungen des täglichen Lebens Abstand zu gewinnen, indem man sich an der dort gegebenen beeindruckenden Aussicht über das ganze Donautal oder aber an den Seccomalereien Bergls delektierte. Seinen hohen Gästen entsprechend wichtig waren der Bau dieser Gartenarchitektur und ihre Ausstattung durch den – für seine revolutionäre Darstellungsweise berühmten – Meister, die gemeinsam der Stiftsleitung insgesamt 1150 Gulden kosteten.³⁴⁴

Hansmann ortet in diesen Räumen mit ihrer heiteren Atmosphäre der Ruhe und Entspannung einen „anmutigen Ort für Diners und Assembléen“,³⁴⁵ von wo aus sich der Abt, die Gäste und Mönche an den Blüten des Broderieparterres und dem erfrischenden Klang des Wasserspiels des Springbrunnens vor der Freitreppe des Mittelsaals erfreuen konnten.

Der zentrale ovale Festsaal (Abb. 74) diene größeren Veranstaltungen und ist entsprechend repräsentativ geliedert.³⁴⁶ Protagonist des unteren Bereichs ist eindeutig die Architektur, denn das Gebälk tragen gekuppelte Pilaster, zwischen die sich die kalottenförmig abgeschlossenen Nischen der Türöffnungen schmiegen. Oberhalb des Gebälks findet das eigentliche Geschehen über einer wieder dominierenden, mächtigen Scheinattika statt (Abb. 75): hier thronen die im 18. Jh. bekannten vier Erdteile Afrika, Asien, Amerika und Europa, letztere mit – auf die Funktion des Pavillons anspielende – Personifikationen der Gartenkunst,

³³⁹ Scherzer 2010, S. 55.

³⁴⁰ Hofer / Benesch 2008, S. 87 (vgl. Scherzer 2010, S. 55).

³⁴¹ Egghardt / Westermann 2009, S. 102.

³⁴² Scherzer 2010, S. 28.

³⁴³ Hansmann 2000, S. 86.

³⁴⁴ Scherzer 2010, S. 31.

³⁴⁵ Hansmann 2000, S. 88.

³⁴⁶ Scherzer 2010, S. 56.

mittiger am Himmelsgewölbe die vier Jahreszeiten und Flora und im Zenith schließlich die Sonne als Symbol des Triumphes von Leben, Wärme und Licht.³⁴⁷

Ähnlich gegliedert, doch in einer gänzlich anderen Form präsentiert sich das im Zentrum des sternförmigen Alleesystems des barocken Gartenteils stehende **Grüne Lusthaus im Schloßpark Laxenburg** in Niederösterreich (Abb. 76), ein durch Deckenfresken zum eleganten „Raum im Garten“ nobilitierter Treillagepavillon,³⁴⁸ obwohl filigran aus Holzlattenwerk errichtet, zeigt er typische Elemente der gebauten Architektur wie etwa Pfeiler mit ionischen Kapitellen, Rundportale mit Rollwerkkartuschen an ihren Scheiteln, einen für die gebaute Gartenarchitektur oft gewählten oktogonalen Grundriß, ein unorthodoxes, geschweiftes Mansarddach mit Vasen und verspieltem Lambrequinbesatz und im „Inneren“ oberhalb einer Gebälkzone das für den „Dianatempel“ namensgebende Deckenbild der Jagdgöttin, deren Lieblingsreh Agamemnon eben erlegt (Abb. 77).³⁴⁹ Teile des Schloßparks von Laxenburg, z.B. der südliche Jagdgarten / Tiergarten erfuhren unter Maria Theresia ihre barocke Neugestaltung, so auch der Teil südlich des Alten Schlosses, wo nach 1755 der Treillagepavillon erbaut und um 1763 von Vinzenz Fischer freskiert wurde.³⁵⁰

Aus Quellen ist bekannt, daß die Parkanlage, wie in damaliger Zeit üblich, mit ihren Staffagebauten als Kulisse für prachtvolle Feste diente,³⁵¹ wenn die kaiserliche Familie im Laufe der *sejours* im Frühling und Frühsommer in Laxenburg weilte.³⁵² Im Zuge dieser Lustbarkeiten ließ man sich sicher gerne in offenen Gartenarchitekturen nieder, um sich in der Kühle des Schattens zu *affrichieren*; vom Grünen Lusthaus wissen wir weiters, daß Maria Theresia sich hier oft und gerne in angenehmer Gesellschaft dem von ihr geliebten Kartenspiel widmete.³⁵³

Möglicherweise diente der Dianatempel mit Bezug auf seinen Namen auch als entspannter Pausenort, als Anfangs- oder Endpunkt von Jagdgesellschaften,³⁵⁴ an dem man kühle

³⁴⁷ BDA 2003b, S. 1416 (vgl. Scherzer 2010, S. 53-54).

³⁴⁸ Treillagen (Lattenpavillons, Holzlaubengänge, *berceaux artificiels*) dienten als wichtige Elemente des barocken Lustgartens vor allem als Rankhilfe von Kletterpflanzen, als angenehm schattiger Aufenthaltsort oder Spazier-Gang, als dekorative Umrahmung von Brunnen oder Statuen, zur Schaffung von Kulissen für Gartenfeste und – obwohl filigran und sehr luftdurchlässig – der Vorspiegelung massiver Bauteile in Ergänzung zu den tatsächlich gebauten Räumen des Schlosses (Neubauer 1966, S. 45; vgl. Hansmann 1996, S. 156).

³⁴⁹ Bahnmüller 2005, S. 233.

³⁵⁰ BDA 2003a, S. 1158, 1171.

³⁵¹ Hajos 2003, S. 27-28.

³⁵² Fidler 1996, S. 464.

³⁵³ Egghardt / Westermann 2009, S. 55, 57.

³⁵⁴ Auch Maria Theresia war in der Jagd, dieses nur den obersten Gesellschaftsschichten vorbehaltenen Freizeitvergnügens, ausgebildet und ritt gerne (Schlag 1990, 349, 352).

Getränke gereicht bekam, die man gemeinsam mit der guten Aussicht über die strahlenförmigen Wege rund um den Pavillon in das beliebte umliegende Jagdrevier genießen konnte.

Die Herrscherin, die mit den Jahren immer temperaturempfindlicher wurde,³⁵⁵ scheint Gefallen an dieser Art der – schon durch seine filigrane Bauart besonders naturverbundenen und luftdurchlässigen – Gartenarchitektur gefunden zu haben: sie ließ schon einige Jahre zuvor in Schönbrunn sowohl Kammer- wie auch Kronprinzengarten zu beiden Seiten des Schlosses mit Laubengängen und –pavillons ausstatten, um, wie bereits in der Renaissance üblich, ergänzende Räumlichkeiten innerhalb der freien Natur zu schaffen.³⁵⁶

Vom Freiraum zurück zum Binnenraum, zu architekturbetonenden Gartensälen: die Raumfolge der als *sale terrene* bezeichneten fünf Säle des **Benediktinerstifts Altenburg** in Niederösterreich wurden im Auftrag Abt Placidus Muchs von Joseph Munggenast bei der Verlängerung des Ostflügels nach Norden eingeplant (Abb. 78); die Ausstattung der über zwei Geschoße reichenden Räume erfolgte um 1740.³⁵⁷

Daß eine reale Öffnung der Architektur nicht immer angestrebt wurde und manchmal auch die „Idee der Kommunikation von Innen und Außen“ genügte, zeigen die fünf Gartensäle des Waldviertler Stifts, die außer den großen Fensterflächen keine bauliche Verbindung zum Freiraum hatten – anzunehmen ist, daß die rauen klimatischen Bedingungen ein Grund dafür sein konnten.³⁵⁸ An heißen Tagen, die selbst in diesem Bereich Niederösterreichs vorkommen, war wiederum die intensiv gespeicherte Kühle der Raumfolge eine Wohltat – somit war die Enfilade an Gartensälen sowohl in der warmen Jahreszeit als auch während noch kühler Tage, an denen allerdings schon die Sehnsucht nach der sonnigen Atmosphäre des Gartens aufkam, gut einsetzbar.

Thematisch wurde für die malerische Ausgestaltung der *sale terrene* die typisch barocke Thematik des Kosmos als Synonym für das Leben und Scheiden gewählt;³⁵⁹ im Unterschied zu den beiden äußersten Sälen sind die beiden links und rechts des zentralen Treppenhauses gelegenen Räume durch eine – eigens auf den glatten Wänden geschaffene, perspektivisch nicht ganz korrekte – Architekturgliederung gekennzeichnet: im südlichen Saal (Abb. 79) dominieren wuchtige Säulen einer Phantasieordnung, die ein sehr geradlinig-nüchternes Gebälk mit vorgeblendeten Rollwerkkartuschen tragen.

³⁵⁵ Iby 2000, S. 140.

³⁵⁶ Berger 1990, S. 145.

³⁵⁷ BDA 1990, S. 14.

³⁵⁸ Karner 2008, S. 100 (vgl. Berger 2002, S. 99).

³⁵⁹ Berger 2002, S. 98-99. Deshalb vielleicht auch die räumliche Nähe der Gartenräume zu den ebenfalls im Marmortrakt gelegenen Bereichen der Veitskapelle und des Aufbahrungsraums.

Zwischen den Säulen wurden Hermen und übergroße blumengefüllte Vasen auf Postamenten, an der Westwand ein Springbrunnen mit antikisierenden Figuren eingestellt. Den überwiegend architektonischen Charakter des Raumes betonen auch die umrahmten und in ihren Nischen durch Ornamente und Medaillons verzierten Fensteröffnungen, die großflächig und in zwei Ebenen übereinander das massive Mauerwerk durchbrechen und so den Raum mit reichlich Licht versorgen.

In der oberen Zone des dreiaxigen Raumes ergänzen figürliche Darstellungen die Quadratura: Putti sitzen als Personifikationen der Jahreszeiten auf den vier riesigen scheinarchitektonischen Gurtbogenvoluten, weitere Engelsfiguren umschweben mit Blütenfestons eine Büste an der Südwand, die von der Literatur als „*Natura Florescens*“ gedeutet wurde; an der Nordwand lagert *Prudentia*, die Weisheit mit ihrem Attribut, dem Spiegel in der Rechten, umringt von Schmuckstücke präsentierenden Putti, welche die reichen Gaben der Weisheit versinnbildlichen. An der Decke, innerhalb zweier kreisförmiger Medaillons, ragen Minerva, die Göttin der Weisheit und Ceres, die Schutzherrin des Ackerbaus, auf ihren Wolkenthronen in den Saal herein.

In den Stichkappen findet wiederum durch die grisaillierten Darstellungen einiger Szenen aus Ovids *Metamorphosen* ein ganz anderer Inhalt Eingang: die Warnung vor den Folgen einer zu intensiven irdischen Liebe.³⁶⁰

In die *sala terrena* begab man sich angesichts der reichen Symbolik des Dekors wohl nicht nur zur Kühlung oder um in der kalten Jahreszeit seiner Sehnsucht nach wärmeren Tagen nachzugeben, sondern auch um über die Weisheit und das Gedeihen der Natur und den Quell des Lebens nachzusinnen, um sich der Segnungen der warmen und ertragreichen Jahreszeit bewußt zu werden, aber auch, um sich die Gefahren der (erotischen) Liebe wieder vor Augen zu halten – passend für den (zumindest offiziell) zölibatären Bereich eines Klosters. In der zum Teil sehr architektonisch illusionierten, inhaltsschweren und durch Farbwahl und Lichtstärke dennoch sonnigen Sphäre der Gartensaal-Enfilade konnte man alleine oder in Begleitung, in innerer Einkehr oder ins Gespräch vertieft, lustwandeln; hierher konnten aber auch Gäste vor dem Zeremoniell fliehen und sich möglicherweise, durch die Größe der Raumfolge ermöglicht, in Gemeinschaft mit der Klostervorsteherung an Festlichkeiten, Mahlzeiten oder Spielen erfreuen.

³⁶⁰ Karner 2008, S. 101-102.

Vornehmlich für den festlichen oder rekreativen Gebrauch war auch der **Gartenpavillon des Schlosses Guntramsdorf** in Niederösterreich bestimmt, der einer vom Wiener Zentrum ausstrahlenden Exotismusmode folgte;³⁶¹ Hartmann Fürst Liechtenstein ließ einige Jahre nach seinem Schloß (1711) auch dieses kleine Casino (Abb. 80) an der Nordgrenze des Schloßgartens errichten, als Bau- und Ausstattungskünstler werden Johann Lucas von Hildebrandt, Jonas Drentwett (Groteskenmalereien) und Cajetan Bussi (Bandlwerkstuck) angenommen.³⁶²

Schloß und Park sind heute leider verloren, der restaurierte Pavillon präsentiert sich dagegen innen wie außen in gutem Zustand: über einem gewölbten Gartensaal im Untergeschoß liegt ein Festsaal auf rechteckigem Grundriß, der der umgebenden Natur mittels sieben großer Fenster und eines Portals samt davorliegender doppelarmiger Freitreppe verbunden ist. Die malerische und stuckierte Ausstattung der oberen Einheit (Abb. 81) betont die vertikalen und horizontalen Formen der Architektur vor allem durch rahmende Linien in intensivem Rotbraun, das selbst die gemuschelten Kalotten der Fenster- und Türnischen hervorhebt. Auf den Flächen zwischen den Rahmungen gibt die chinoisierende Freskierung Aufschluß über die ursprüngliche Raumnutzung: an der Decke findet innerhalb eines spitzovalen geschwungenen und mit Blüten- und Fruchtfestons umhängenen Bandlwerkrahmens ein Festmahl in exotischem Ambiente statt; Abbildung 82 läßt erkennen, daß rund um die unter einem lambrequinbesetzten Baldachin an einem Tisch knienden Tafelgäste Musikanten ihrer Arbeit nachgehen.

An den äußeren Enden der Decke und an den Wänden des Casinos hielt Drentwett eine Teezeremonie,³⁶³ Musikanten, Spielende, Bogenschützen und Tanzende fest, dazwischen eine bunte Mischung einheimischer und fremdländischer Tiere wie etwa Bären, Drachen, Affen, Raubkatzen, Krokodile und verschiedene Vogelarten.

In den Räumen des Pavillons fanden demnach vergnügte Gesellschaften statt, sei es speisend, teetrinkend, spielend, musizierend oder auch nach der Jagd, man delectierte sich an den exotischen Details an allen Flächen des Festsaals, mit denen der Auftraggeber ein Zugeständnis an die Exotismusmode machte bzw. seine Weltgewandtheit demonstrierte. Wahrscheinlich wurde das Gartengebäude auch in Feste einbezogen, möglicherweise für intimere Rendezvous benutzt. In jedem Fall konnten die Gäste sich des Anblicks des Gartens durch die großen Fenster erfreuen, ihrer Phantasie durch die exotischen Motive Nahrung geben und hatten dadurch vielfältige Themen für ihre Unterhaltungen.

³⁶¹ Vocolka 2001, S. 73-74.

³⁶² BDA 2003a, S. 627-628 (vgl. Berger 2002, S. 244).

³⁶³ Sachslehner 2003, S. 163.

Für Gesprächsstoff sorgte sicherlich auch die bemerkenswert profan ausgerichtete malerische Ausstattung der *sala terrena* des **Wiener Deutschordenshauses**, die im Nordenosten von Kirche und Sakristei im Souterrain liegend über eine kleine Diele erreichbar ist (Abb. 83). Die leicht vertiefte Lage schafft gemeinsam mit der geringen Belichtung über lediglich zwei Fenster und das kältere Licht aus dem Norden sowie die Dominanz eines blautonigen Grüns in der Freskierung einen kühlen Raumeindruck. Auch in diesem kleinen Saal (Abb. 84) wurden die architektonischen Gegebenheiten wie Nischen, Kanten, Fenster und die Türe sowie das schwer darüber lagernde Gebälk wie im Festsaal des Guntramsdorfer Gartenpavillons farblich betont, die dortige Heiterkeit (auch bedingt durch die Helligkeit und Farbwahl der Ausmalung) fehlt hier zumindest teilweise.

Vergnügen und Lebensfreude suggerieren allerdings die einzelnen Motive an Wänden und Flachkuppel des Zentralraums wie bspw. die an der Wand zur Kirche (!) geschaffene, von einem Triumphbogen und mehreren Putti umgebene Bacchusgruppe, die scheinbar über die Decke gleitenden verschiedenen Vogelarten, Jahreszeitenallegorien und Genien mit ihren üppigen Festons zwischen Blattwerk und rankenumschlungenen Stabelementen sowie der durch eine illusionierte Türnische hereinzustürmen scheinende Troubadour mit Hund.

Die Felder zwischen den vertikalen grünen Trennungslinien wurden von einem unbekanntem Künstler mit blumengefüllten Vasen, Satyrn und Nymphen, Büsten der Götter Mars und Diana gefüllt, dazwischen sorgen sich wiederholende treillageartige Felder mit Muschelornamenten für Kontinuität.³⁶⁴

Die Funktion der im dritten Viertel des 18. Jhs. unter Landkomtur Carl Borromäus Graf Colloredo-Waldsee geschaffenen *sala terrena* bestand, so Bernhard Demel und Wolfgang Krones, in der Schaffung eines Raumes für die Begegnung von Ordensmitgliedern und Gästen in entspannter, doch repräsentativer Atmosphäre;³⁶⁵ Claudio Bentes erwähnte einige im Auftrag Erzbischof Colloredos an dieser Stelle stattgefundenen Konzerte Wolfgang Amadeus Mozarts, der im Jahre 1781 im angrenzenden Kloster seines Mäzens wohnte.³⁶⁶

Auf der Homepage des Ordens der deutschen Ritter ist außerdem von einer ehemaligen Verbindung zum Hof in Form eines heute zu einem Fenster verschlossenen Portals die Rede,³⁶⁷ was auch auf eine entsprechende Verwendung des Gartensaals als Überleitung vom – wahrscheinlich durch mobile Orangenbäumchen o.ä. bereicherten – Freiraum zur Architektur hinweist und dadurch ein weiteres Typikum der *sala terrena* bildet.

³⁶⁴ Berger 2004, S. 81 (vgl. BDA 2003c, S. 37, 42).

³⁶⁵ Demel / Krones 2000, S. 5.

³⁶⁶ Bentes 2012.

³⁶⁷ ITO 2012.

Den direkten Zugang zum Garten bot damals wie heute der **Groteskensaal des Unteren Belvedere** in Wien, der im westlichen Eckpavillon zwischen den Privaträumen Prinz Eugens und der zuvor besprochenen Marmorgalerie liegt (Abb. 35); der Saal über quadratischem Grundriß erhielt seine grotesken Wandmalereien aus der Hand Jonas Drentwets, nachdem dieser bereits im – sehr untypisch straßenseitig gelegenen – Gartensaal des Winterpalais des Prinzen in der Himmelpfortgasse das früheste bekannte Exempel einer groteskendekorierten *sala terrena* in Wien geschaffen hatte.³⁶⁸

Drentwett, der Sohn einer Augsburger Goldschmiedefamilie, war Meister im Verfeinern der italienischen „erstarrten Groteskenornamentik“³⁶⁹ durch illusionistisch-perspektivische Motive und Chinoiserien; gerade dadurch wirkt der wiederum streng in seinen – durch Sockelzone und Gebälk bzw. vertikale Rahmungen – architektonischen Gegebenheiten betonte Raumkubus lebendig, heiter und freundlich.

Die Verbindung zum Garten hält der um 1716 freskierte Ecksaal durch mehrere Elemente aufrecht: durch die fünf großen Fenster an Süd- und Westseite und das Portal im Süden, durch das die offiziell-repräsentative *entrée* erfolgte, durch die Farbgebung des Marmorfußbodens, die sich auch im Kiesdekor der Gartenparterres wiederfand und schließlich durch die Grotesken, die an sich schon aufgrund ihrer Verwendung von pflanzlichen Motiven einen gewissen geistigen Konnex zur Natur schaffen.³⁷⁰

In Erweiterung des Groteskensaals wurden zusätzlich die Decken dreier Treillagepavillons (Abb. 86) an der Westseite des Areals (Abb. 87) im Verlauf des hufeisenförmigen Laubengangs des „Kammer-“ oder „Kleinen Gartens“ und auch die beiden *cabinets ouverts* der zum Garten hin offenen Raumfolge des Oberen Belvedere (Abb. 38 bis 40 und 88) von Drentwett mit Grotesken versehenen,³⁷¹ was eine programmatische Verklammerung der beiden Schloßkomplexe und des dazwischen liegenden Gartens zur Folge hat.³⁷²

Der Groteskensaal selbst wurde mit einem „*plafond en impériale*“ ausgestattet: rund um eine zentrale Rosette mit Bandl- und Blattwerk thronen abwechselnd Allegorien der vier Jahreszeiten und Darstellungen der vier Elemente, dazwischen hängen Insignien von Jagd, Fischfang, Landwirtschaft etc.; etwas oberhalb des Gesimses scheinen exotische Vogelarten zu sitzen, die immer eine besondere Vorliebe Eugens darstellten.³⁷³

³⁶⁸ Seeger 2004, S. 314.

³⁶⁹ Herget 1954, S. 179, 186-187. Gemäß Herget ist die Verschmelzung antiker italienischer Grotesken, wie wir sie aus den Räumen der *domus aurea* kennen, und den lebendigen naturalistischen Motiven eine Leistung der deutschen Ausbildung der *sala terrena*.

³⁷⁰ Seeger 2004, S. 309 (vgl. Impelluso 2006, S. 6).

³⁷¹ Seeger 2004, S. 314.

³⁷² Husslein 2010, S. 9.

³⁷³ Kleiner 1980a, S. 247 (vgl. Aurenhammer 1971, S. 11).

Unterhalb des mächtigen Gebälks illusionierte Drentwett als zentrale Blickpunkte der großen und mit duftigen Grottesken ausgefüllten Wandflächen das Geschehen in der Schmiede des Vulkan bzw. drei Grazien, oberhalb der Türen finden sich grisailierte mythologische Darstellungen.

Fazit: der Grotteskensaal stellt eine raffinierte Verbindung von Repräsentation und Naturverbundenheit dar. Er bot als „Laube der barocken Gartenlust“³⁷⁴ Kühlung im Sommer, Freude und Anregung des Geistes beim Betrachten der phantasievollen Malereien, optische Verbindung zum – nach Plänen des kurfürstlichen bayrischen Garteningenieurs Dominique Girard³⁷⁵ angelegten – *jardin de parade*³⁷⁶ mit seinen reizvollen Broderien, Möglichkeit zum Lustwandeln zwischen Garten und Haus in ungezwungener Atmosphäre,³⁷⁷ aber auch in Begleitung von Gästen und zeugte vor allem vom kultivierten Geschmack des Hausherrn und seiner Verfügung über die besten Künstler, was ihm persönlich mehr als wichtig war.

Die talentiertesten Bau- und Ausstattungskünstler unter Vertrag nehmen zu können war auch ein Anliegen Friedrich Karl von Schönborns, der, wie bereits erwähnt, aus einer sehr an Repräsentationsarchitektur interessierten Familie stammte und ebenso wie sein Freund Prinz Eugen ehrgeizig auf seine berufliche und gesellschaftliche Stellung achtete.

Er stellte seinen Architekten Johann Lucas von Hildebrandt ganz bewußt vor die für ihn als Bauherren neue Bauaufgabe einer ländlichen Gesamtanlage, in der er sich von Lärm und Hektik der Stadt und den beruflichen Anforderungen erholen können sollte.³⁷⁸

Die **Orangerie von Schloß Schönborn** beim niederösterreichischen **Göllersdorf**, dieses sich mittels konvexer Balustrade zum Schloß öffnenden Konglomerats an Raumkörpern am anderen Ende des *Lustgartens* (Abb. 58 und 89),³⁷⁹ diente nicht nur als Überwinterungsort für die mobilen *Orangeriewädel*, die im Sommer zu beiden Seiten des Gartentraktes des Schlosses standen; die im Laufe des 18. Jhs. immer wichtiger werdende Orangerie war „nach dem Schloßbau [...] wichtigstes Architekturelement im Garten“;³⁸⁰ durch die repräsentative Ausstattung dreier *Herrschaftlicher Sommer-Zimmer*³⁸¹ im rechten Pavillon und der beiden segmentförmigen *Arcada*, die den hinteren apsidenartigen Abschluß der Orangerieanlage zum

³⁷⁴ Aurenhammer 1971, S. 45.

³⁷⁵ Berger 2004, S. 119.

³⁷⁶ Wagner 2009, S. 44.

³⁷⁷ Aurenhammer 1971, S. 11.

³⁷⁸ Vergleiche dazu Fidler 1985b, S. 8, 82.

³⁷⁹ Grimschitz 1922, S. 11 (vgl. Prange 1997, S. 269).

³⁸⁰ Linten 1998, S. 52-56.

³⁸¹ Benennung in der Beschreibung des Bamberger Ingenieur-Leutnants Johann Jakob Michael Küchel von 1737, die dieser im Zuge seiner Studienreise anstellte; sein Bericht geht mit dem *Pommersfeldener Generalplan* konform und kann größtenteils auch heute noch vor Ort nachvollzogen werden (Paulus 1982, S. 41, 46).

Meierhof bilden, wurde die Göllersdorfer Orangerie von ihrem Auftraggeber zumindest partiell für den Aufenthalt während größerer oder kleinerer Gesellschaften vorgesehen. Zwei dieser – von Jonas Drentwett um 1717 „für sommerliche Lustbarkeiten“³⁸² dekorierten – „*orangeriesalettel*“, schrieb Friedrich Karl an seinen Onkel, wären in ihren Grotteskenmalereien so prächtig ausgefallen, daß „*die nova intentio ein stattlichen applausum haben werde*“.³⁸³

Interessant ist dabei das Spannungsverhältnis zwischen den reichhaltig dekorierten Zimmern und Arkaden und der recht unpräzisen äußeren Erscheinung der Orangeriepavillons (Abb. 90).³⁸⁴ Die Vermutung liegt nahe, daß Friedrich Karl als Mitglied eines bauerfahrenen Hauses, das normalerweise auf höchste Eleganz und Repräsentation Wert legte, sich hier nicht nur ein ländlich-gemütliches Refugium schaffen wollte,³⁸⁵ sondern auch auf den Überraschungseffekt setzte, der die anschließende Bewunderung seiner Gäste für die im Inneren der Orangerie entdeckten, attraktiv ausgestatteten Räumlichkeiten nur steigern sollte. Bauherr und Besucher erlebten jedenfalls durch den zentral in der Orangerieanlage positionierten Springbrunnen,³⁸⁶ die links und rechts davon aufgestellten Zitrusbäumchen und die malerische Ausschmückung der Innenräume olfaktorische, optische und akustische Genußmomente.

Dagegen wurde der Bereich der Orangerie durch repräsentative Elemente wie die Statuen und Trophäenbündel auf der Attikabrüstung der Arkaden, das durch die Arkadenbögen gebildete Motiv des *teatro* (als Sinnbild der Antike und Herrschaftslegitimation) und die antik-allegorische Dimension der Orangerie selbst nobilitiert – auch bei diesem Bauwerk wurden Repräsentation und Rekreation eng verknüpft.

Der Zugang zum rechten Orangeriepavillon und dessen Räumlichkeiten erfolgt über das zweiachsige „Weiße Zimmer“, das mit seiner einfarbigen Stuckdekoration, hauptsächlich aus blüten- und muschelartigem Bandwerk bestehend, für einen gelungenen eleganten Kontrast zu den an beiden Seiten anschließenden Zimmern sorgt. Die zentrale Lage dieses kleinen Saals und die Verfügung über die einzige Türe der drei Räume läßt schließen, daß es sich hierbei um den Empfangsraum des *Lustpavillons* handelte.

³⁸² Lorenz 1999, S. 275.

³⁸³ Herget 1954, S. 180

³⁸⁴ Auch wenn Friedrich selbst sein Schloß nur als ein „*gemächliches und schönes Landhaus*“ bezeichnete, betonte Lady Montague dennoch nach einem Besuch des Schönborn'schen Guts den besonders feinen Geschmack bei der Gestaltung von Garten und Gebäuden (Hantsch 1929, S. 351; vgl. Grimschitz 1959, S. 72).

³⁸⁵ Prange 1997, S. 272 (vgl. Hubala 1989, S. 32).

³⁸⁶ Paulus 1982, S. 42.

Das in der rechten Ecke des Baukörpers gelegene „**Ovidzimmer**“ (Abb. 91 und 92) ist der kleinste Raum mit nur einer Achse und in dieser nur über ein Fenster vom – mit dem Duft der hier aufgestellten *Pomeranzen* erfüllten – Orangeriehof her beleuchtet; soweit der – trotz derzeit laufender Restaurierung noch – schlechte Zustand der Wände ein Nachvollziehen des Stichts nach Salomon Kleiner und der Beschreibung Helmut-Eberhard Paulus’ ermöglicht, sind die hier schon deutlich weniger in ihrer architektonischen Grenzen betonten Wandflächen durch freskiertes Bandwerk in rechteckige Paneele bzw. geschweift gerahmte Felder unterteilt, die Drentwett mit illusionierenden Darstellungen nach Ovid, umringt von grotesken floralen und zoomorphen Motiven füllte; über dem plastisch zwar noch vorhandenen, doch farblich bereits sehr zurückhaltenden Gebälk waren Flora und Pomona, die römischen Göttinnen der Blumen und Früchte, von Bandwerk gerahmt und von zarten Blüten, Gitterwerk, Vögeln und anmutigen Putti umgeben, dargestellt.³⁸⁷

Auf der linken Seite des „Weißen Zimmers“ schließt, dem zentral im Orangerieplatz positionierten Wasserbassin mit Fontäne am nächsten, das „**Olympzimmer**“ an, ein zweiachsiger Raum, der ebenfalls von Drentwett ausgestattet wurde (Abb. 93 und 94); auch hier verschmilzt das körperlich noch präzente Gebälk bereits farblich mit den umgebenden, mit Gitterwerk gefüllten Feldern.

Das namensgebende Programm adelt diesen Raum zum wichtigsten des Pavillons: rund um die in der Mitte der Decke schwebende Flora thronen in der Kehlung acht Götter auf ihren Triumphwagen – Venus mit Amor, Juno mit ihrem Attribut, dem Pfau, Diana mit ihrem Bogen und Jupiter mit Blitzbündel und Adler; weiters Apoll mit seiner Lyra, Saturn mit Sense beim Kinderverzehr, Hermes mit Flügelschuhen, –helm und Schlangenstab sowie Mars mit seinem Schwert. Kontrastierend dazu vermitteln die Reste baldachin- und festonbekrönter Tänzer an der Ostwand einen weit heitereren Eindruck.

Über die Funktion des besonders klein dimensionierten „Ovid-“ wie auch des kaum größeren „Olympzimmers“, die sogar über je einen Kamin verfügten, wurde gerätselt; sie könnten bpw. für besonders intime Anlässe genutzt worden sein.³⁸⁸

Ausgelassene Stimmung herrscht auch, soweit erkennbar, in der südöstlich anschließenden rechten **Arkade**, deren Restauration derzeit gerade beginnt (Abb. 89, 90 und 95); die drei mittleren Achsen konnten mittels raumhoher Türen und davor liegenden Stufen zum

³⁸⁷ BDA 1990, S. 1049.

³⁸⁸ Der charmante und gebildete Reichsvizekanzler war beim weiblichen Teil der *monde* mehr als beliebt - die Zimmer könnten (wie das Fürst Schwarzenberg oder Kaiser Franz I. Stephan taten) als *Separées* verwendet worden sein, die mit ihrer gefälligen Dekoration bei den hierher geladenen Damen für entspanntes Wohlbefinden sorgen mochten.

Orangerieplatz mit seinem Wasserspiel eröffnet werden. Von allen in diesem Gebäudekomplex befindlichen Wohnräumen verfügten die Arkaden wohl über die intensivste Verbindung zum Garten,³⁸⁹ was sie für größere Gesellschaften, die sich zwischen Schloß, Ziergarten und Orangerie umherbewegten, prädestinierte.

Auch ihre Innenausstattung nimmt stark auf die Genüsse des Landlebens und auf irdische Freuden Bezug: Drentwett setzte essende und trinkende, musizierende und Jagdtrophäen präsentierende Satyrn und Nymphen auf filigrane Postamente, die gleichsam ein durchbrochenes Gesims andeuten. Gemeinsam mit den zierlich ausgemalten StICKKAPPEN ergibt sich eine nur noch minimale Betonung der gebauten Architektur.

Auf etliche figürliche Details der Grottesken der Orangerieräume kann schließlich, wie bei ähnlichen Motiven in Fresko, Stuck oder gemeißeltem Stein, die Theorie Gisela Steinlechners angewendet werden, daß durch die Präsenz nackter Figuren aus der Welt der Götter, der Satyrn und Nymphen, Faune und Putti etc. Eros persönlich Einzug in die „gezähmte, geometrisierte [...] Natur“ hielt, die „den honetten Rahmen für den Auftritt der erotischen ‚agents provocateurs‘ gab“.³⁹⁰ Dieser Leitgedanke kann natürlich auch auf das vom Menschen entworfene und errichtete Gebäude übertragen werden, das in seiner sorgfältigen Inszenierung ganz ähnliche Funktionen wie der ihm angeschlossene Garten hatte.

Einen Schritt weiter geht der Dekor der *sala terrena im Bischofspalais* des ca. 40 Kilometer südlich von Esterháza in Fertöd gelegen **Szombathely (Steinamanger)** in Ungarn: hier wurde das Bildgeschehen durch die Herstellung mehrerer Ebenen in den Tiefenraum erweitert. Der erste katholische Bischof der im Jahr 1777 gegründeten Diözese, János Szily, war ein gebildeter, besonders an der Sammlung antiker Steindenkmäler seiner Stadt interessierter Mann, der seine Ausbildung 1758 in Rom am *Collegium Germanicum et Hunaricum* abschloß.

In der „Ewigen Stadt“ vertieften sich wohl sein Interesse an und seine Wertschätzung für Relikte aus früherer Zeit, denn er ließ die bei der Errichtung seines Palastes entdeckten Überreste der früher hier gelegenen antik-römischen Stadt Savaria sammeln und katalogisieren. Der von ihm beauftragte Pester Universitätsprofessor für Archäologie, István Schönvisner, brachte, ergänzt durch die Zeichnungen eines Wiener Künstlers, 1791 eine Monographie zu den Ruinen Savarias heraus – und bereits 1784 wurden die detailreichen Zeichnungen durch die Hand Stephan Dorffmaisters an den Wänden des Gartensaals verewigt (Abb. 96).

³⁸⁹ Paulus 1982, S. 48. Die linke Arkade soll ähnlichen Dekor besitzen, ist aber seit Jahren für die Öffentlichkeit gesperrt.

³⁹⁰ Steinlechner 2002, S. 205.

So sind die einzigen realen tektonischen Gegebenheiten, nämlich die den Raum gliedernden breiten Gurtbögen und die von ihnen begrenzten Böhmischen Kappen, durch Quadratura betont, gleichzeitig aber in den Bereich der Illusion gezogen. Von der Decke zwischen den vermeintlichen Himmelsausblicken mit darin schwebenden, girlandentragenden Putti noch tatsächlich zur Schubableitung benötigt, sitzen die Gurtbögen an den Wänden auf nur mehr illusionierten Pfeilern mit ebensolchen vorgeblendeten Hermeratlanten auf, die einen Teil der Last aufzufangen vorgeben. Der Hintergrund, den man durch die Arkatur erblickt, besteht aus der ruinösen Landschaft des antiken Rom mit Motiven nach Piranesi wie etwa dem Aquädukt, dem Titusbogen oder der Porta Maggiore, in die einige detailgenau abgebildete Relikte aus Savaria eingefügt wurden. An den Schmalwänden wurden gebaute Nischen mit Scheinskulpturen befüllt, die der Aeneis nachempfunden sind bzw. einen – Erfrischung suggerierenden – Neptunbrunnen zeigen.³⁹¹

Hauptaufgabe dieser durch Fenster und eine Türe der realen Außenwelt verbundenen *sala terrena* war die repräsentative Zurschaustellung einiger römischer Fragmente vor der darauf abgestimmten Kulisse eines illusionierten historischen Kontextes.

In diesem Museumsraum der besonderen Art, der gleichzeitig die Sammelleidenschaft und Kunstbeflissenheit seines Bauherrn repräsentierte, konnte man sich im Zuge der Beschäftigung mit der Antike auch abkühlen und angeregte Gespräche über historische Themen führen, denkbar sind natürlich auch Tafelrunden in – wenn auch nur scheinbarem – elegantem römischem Ambiente.

Die Grenzen von Illusion und baulicher Wirklichkeit verschwimmen auch im **Gartensaal des Schlosses Petronell** in Niederösterreich, der von Domenico Carlone bzw. Carlo Canevale in kanonischer Lage auf der zentralen Achse unterhalb des Festsaaus im Tiefparterre des Westtrakts eingerichtet wurde (Abb. 97).³⁹²

Das Kreuzgratgewölbe des zentralen großen Gartensaals inmitten zweier weiterer kleinerer Retiraden stützt sich mit seinen tief herabgezogenen Ausläufern auf vier verhältnismäßig zierliche Säulen, deren Farbigkeit und Musterung sich mit der illusionierten Wandfläche dahinter zu vereinigen scheinen (Abb. 98).

Generell zielen die Stuckaturen Donato Ruebers und Johann Castellös, besonders aber die Fresken Carpofores Tencallas³⁹³ von 1670 darauf ab, dem Besucher den Eindruck zu

³⁹¹ Galavics 2009, S. 180-181.

³⁹² BDA 2003b, S. 1670, 1672 (vgl. Berger 2002, S. 446).

³⁹³ Nachdem die Räumlichkeiten im Zuge des Türkeneinfalls 1683 stark in Mitleidenschaft gezogen wurden, erneuerte der Kammermaler Johann Bernhardt von Weillern 1694 die Freskierung von *sala terrena* und Festsaal (Fidler 1990, S. 199; vgl. Lorenz 1999, S. 567).

vermitteln, daß er sich inmitten einer Ruinenlandschaft befände, in der die Natur im Begriffe ist, die Oberhand zu gewinnen: aus den Überresten römischer Architekturen ragen Bäume, man selbst scheint innerhalb eines fast völlig aufgebrochenen Gebäudes zu stehen, durch dessen nur noch rudimentär vorhandenes Gewölbe man auf den tröstlich blauen Himmel und viele darin geschäftig dahinfliegende Vögel zu blicken glaubt.³⁹⁴

Interessanterweise ist die bis in die Wandflächen herabgezogene Illusion des freien Himmelsausblicks bei diesem Beispiel sehr stark, obwohl die Kreuzgrate des Gewölbes eigentlich durch die Ausstattung mit Ruinenfresken, Muscheln und Pflanzen betont wurden.³⁹⁵

Daß die *sala terrena* in den Augen ihres Auftraggebers Ernst III. Abensperg-Traun einen hohen Stellenwert hatte, zeigen nicht nur die Wahl der Ausstattungskünstler und ihre Lage im Westtrakt, der den Repräsentationsräumlichkeiten vorbehalten war, sondern auch ihre Positionierung auf der Mittelachse, sodaß ihr – von den beiden Läufen der Freitreppe des Festsaals eingerahmter – Zugang bereits beim Betreten des Schloßhofes zu sehen ist. Neben einer gewissen Repräsentation diente dieser Raum auch als Überleitung in den Garten, die er mittels – außerhalb des Schloßgevierts vorgelagerter – Freitreppe vollzieht; die Verbindung zur Natur durch die Ausstattung wurde bereits besprochen, wie auch die Kühle des Saals durch seine sotterane Lage. Erwähnenswert ist sicher die Tatsache, daß eine grottierende (und in diesem Fall sogar schon illusionierende) Ausgestaltung der *sala terrena*, gleichsam eine „Zwischenwelt zwischen Kunst und Natur“,³⁹⁶ der Mode des 17. Jhs. entsprach.

Garten und Gebäude scheinen auch im **Festsaal** des niederösterreichischen **Jagdschlusses Niederweiden** miteinander zu verschmelzen. Das unter seinem ersten Besitzer, Feldmarschall Ernst Rüdiger Graf Starhemberg, 1694 von Johann Bernhard Fischer von Erlach errichtete Schlößchen wurde nach einer Phase des baulichen Stillstands unter Prinz Eugen erst von seiner dritten Inhaberin Maria Theresia verändert: sie ließ es 1765 von Nicolo Pacassi aufstocken und den zwischen kubische Bauteile eingespannten elliptischen überkuppelten Hauptsaal (Abb. 99), ein typisches Element des Fischer'schen Oeuvres,³⁹⁷ vom kaiserlichen Hofmaler Jean Pillement freskieren.³⁹⁸

³⁹⁴ Knall-Brskovsky sprach sogar von der Impression einer „bevölkerten luftigen Pergola“ (Fidler 1990, S. 348).

³⁹⁵ Genau diese Dominanz des „Scheinbaren“ und „luftig Leichten“ erlauben nach Ansicht der Verfasserin trotz der etwas vertieften Lage im Gebäude die Zuteilung in die illusionierende Gruppe der *sala terrena*, was der in der Literatur üblichen Einreihung in die Kategorie der Grotten widerspricht.

³⁹⁶ Euler-Rolle 1989, S. 34.

³⁹⁷ Lorenz 1994, S. 48 (vgl. Grafl 2010, S. 34).

³⁹⁸ Gutkas 1986e, S. 313 (vgl. BDA 1990, S. 191-192).

Pillement schuf, der Chinamode des endenden Barockzeitalters Rechnung tragend, unter Einbeziehung der vier Salons einen großen *pavillon chinois*, indem er u.a. chinesische Reispapiertapeten mit chinoisierenden Motiven des Teesammelns, Ackerbaus und Fischens, des Musizierens und Ruhens zur Ausstattung verwendete.³⁹⁹ Der Herrscherin war die Ausstattung offenbar so wichtig, daß sie sie aus der kaiserlichen Privatschatulle bezahlte;⁴⁰⁰ ebenso sehr sie sich für detailreiche Malereien begeisterte, liebte sie Chinoiserien und *Asiatica* im allgemeinen: „*Ich mache mir aus nichts auf der Welt was, nur was aus Indien kommt, besonders Lackarbeiten und Tapeten machen mir Freude*“.⁴⁰¹

Der gesamte Festsaal erscheint wie eine Laube (Abb. 100): aus den zu Felsen mutierten Lamperien erwachsen Palmen und andere exotische Bäume, deren Kronen sich oberhalb der Fenster- und Türnischen ausbreiten; im Blattwerk des Gehölzes thronen jeweils in pavillonartigen Rahmenarchitekturen orientalisch gekleidete Musikanten, die zu Ehren der Gäste unter ihnen zu spielen scheinen.

In diesem Raum wird die bauliche Struktur einerseits betont, andererseits aber bereits verwischt: betont, indem bspw. die Fensternischen mit beranktem Spalierring ausgefüllt und zart gerahmt wurden; verwischt, weil die Baumkronen die reale, in einer Höhe von acht Metern befindliche Wölbung aufzulösen scheinen.

Obwohl unser Festsaal im ersten Obergeschoß liegt, holt er durch die Dominanz der Natur in seiner Freskierung, durch die reiche Belichtung über insgesamt vier besonders große Fenster und zwei Türen an den beiden Spitzen des Ovalkörpers sowie die vorgelagerten Balkone (Abb. 101) „die Natur bis ins Innerste des Schlosses“;⁴⁰² auch demonstriert er durch die *bellavista* über das gesamte Schloßareal seine außerordentliche Beziehung zur ästhetisierten Parkanlage.⁴⁰³

Die Verwendung des Kuppelsaals für Festlichkeiten voraussetzend (sogar die Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Maria Theresias Lieblingstochter Marie Christine fanden hier statt), kann man gemäß der Motivwahl musikalische Darbietungen und/oder Tanzveranstaltungen annehmen,⁴⁰⁴ weiters nutzte Franz I. Stephan das Schloß gerne für seine Jagdgesellschaften, vor oder nach denen man sich hier sicherlich gerne stärkte und erholte.⁴⁰⁵ Auch schon der zweite Besitzer des Schloßchens, Prinz Eugen, pflegte hier immer wieder,

³⁹⁹ Brauneis 1986, S. 414.

⁴⁰⁰ Lindner 1999, S. 171 (vgl. Brauneis 1986, S. 414).

⁴⁰¹ Polleroß 1999, S. 25.

⁴⁰² Berger 2002, S. 179.

⁴⁰³ Vergleiche dazu Fidler 1987, S. 90.

⁴⁰⁴ Lindner 1999, S. 171, 181.

⁴⁰⁵ Lindner 1999, S. 181 (vergleiche dazu die Verwendung der Villa von Kardinal Pietro Aldobrandini in Frascati, Italien: nach der Jagd oder dem Ausritt endete die Gesellschaft stets auf der Loggia mit ihrer beeindruckenden Aussicht, wo bis zum Morgen geplaudert und musiziert wurde. Fidler 1987, S. 90).

nach sportlicher Betätigung im Sinne eines Jagdausflugs oder Spazierenreitens in Gesellschaft auserlesener Freunde, in nahezu etikettefreier Atmosphäre zu speisen, zu plaudern und sich auszuruhen.⁴⁰⁶

Daß Rekreation unter gemildertem Zeremoniell auch die Bauaufgabe der *sala terrena* von **Schloß Jaroměřice nad Rokytnou / Jarmeritz** im heutigen Tschechien war, drückt schon die naturverbundene Freskierung des – durch seine tief angesetzten Kreuzgratgewölbe – niedrig wirkenden Saales von vor 1737 aus (Abb. 102): Deckenzone, Wände und sogar die Fensterlaibungen wurden – möglicherweise von Franz Anton Frindt,⁴⁰⁷ dem Ausstattungskünstler des Tanzsaals – mit grünem Scheinlattenwerk⁴⁰⁸ bedeckt, das von zartesten Winden mit blauen Blüten berankt ist. Obwohl die Grate und Gewölbeansätze malerisch betont sind, verliert sich der Blick des Betrachters in der vorgegebenen Leichtigkeit der durchbrochenen Treillage – einmal mehr zeigt sich die scheinbare Auflösung gebauter Architektur, in diesem Falle Tobias Gavranis nach Plänen von Domenico d’Angeli,⁴⁰⁹ auf eindrucksvolle Weise.

Neben ihrer Funktion als vermittelndes Raumglied zum anschließenden Garten diente die im gartenseitigen Westtrakt unterhalb des illusionistisch dekorierten Tanzsaals platzierte *sala terrena* der Erfrischung der Gäste, die hier dem Plätschern des zentral im Broderieparterre aufgestellten Springbrunnens lauschen konnten, aber auch der Kühlung des Angehörigen des Wiener Hofes und Hausherrn Johann Adam Graf von Questenberg,⁴¹⁰ der den Gartensaal und das benachbarte grottierte „Römische Bad“ im Sommer gerne als privates Frigidarium nutzte.⁴¹¹

Auch wurde der frühlingshaft-heitere, galerieartige Gartensaal sicherlich gerne zum Umherspazieren oder Verweilen während noch kühlerer Tage benutzt, ebenso wahrscheinlich in Verlängerung des Gartens als Festort und möglicherweise sogar als Spielstätte. Denn daß der Graf neben seinem unbedingten Wunsch zur Repräsentation, der sich auf seiner „Kavalierstour“ u.a. nach Versailles ausprägte, auch eine Vorliebe für die Schönen Künste und *divertissements* generell hatte, belegen nicht alltägliche Räumlichkeiten wie die drei Musiksalons im Hauptflügel und der erwähnte Tanzsaal im Gartenflügel des Schlosses, die Jarmeritzer Hofkapelle mit eigens in Wien ausgebildeten Talenten und der zehn Hektar große

⁴⁰⁶ Huss 2008, S. 207.

⁴⁰⁷ Rogasch 2007, S. 189.

⁴⁰⁸ Schon in der Renaissance gehörte die illusionierte Pergola zu den Motiven, die den „Gartenraumgedanken“ maßgeblich förderten und verwirklichten (Rietzsch 1987, S. 76).

⁴⁰⁹ Vocolka 2001, S. 230.

⁴¹⁰ Vocolka 2001, S. 231.

⁴¹¹ Rogasch 2007, S. 189-190.

Schloßpark mit vielen Wasseranlagen und einem winzigen *giardino segreto* am Westflügel des Palastes.

Auch Maria Theresia liebte die Künste, die Musik, den Tanz – schließlich hatte sie (selbst als Tochter eines Herrscherhauses) eine „weibliche Erziehung“⁴¹² genossen.⁴¹³ Die Monarchin tendierte, obwohl noch im absolutistischen Gedankengut wurzelnd, im Laufe ihrer Regierung sowohl zur weniger steifen aufgeklärten Geisteshaltung, als auch zu einer deutlich weniger intensiven Hofhaltung und zu ungezwungeneren Gesellschaften⁴¹⁴ sowie zu einem bürgerlichen Familienleben mit ihren sechzehn Kindern und dem geliebten Gemahl, der legere Umgangsformen zumindest im engsten Familienkreis bevorzugte.⁴¹⁵

So wurden die dem strengen Hofzeremoniell etwas entzogenen *Lustschlösser* in Schönbrunn und Laxenburg mit hohem persönlichen Engagement ausgebaut,⁴¹⁶ um dem wachsenden Hofstaat rund um die steigende Zahl an Nachkommen und auch der eigenen Vorliebe für kleinere – teils der Exotismusmode folgend dekorierte – Räume zu entsprechen.⁴¹⁷

Schloß Schönbrunn, das im damaligen Wiener Umland lag, wurde in zwei Phasen (1743-1749 und 1753-1765) vom barocken Jagdschloß zur Rokoko-Residenz um- und ausgebaut, während die kaiserliche Familie in provisorisch adaptierten Räumlichkeiten verschiedener Trakte bzw. in Schloß Hetzendorf Hof hielt bzw. wohnte.⁴¹⁸

Ein wichtiger Teil der Umgestaltung war für Maria Theresia wohl die Einrichtung ihrer kühlen Sommerzimmer im Erdgeschoß des Mitteltraktes (Abb. 103), in die sie sich während der heißen Jahreszeit gerne zurückzog.⁴¹⁹ Allem Anschein nach bezahlte sie „ihre“ lang ersehnten Sommerzimmer, die ihr als Ort der körperlichen und geistigen Erholung, der inneren Einkehr wie auch der kleinen Gesellschaft, vielleicht auch der Tafelfreuden, sicherlich aber als entzeremonialisierter Rückzugsort für Frauen dienten, sogar aus der eigenen Privatschatulle.⁴²⁰

⁴¹² Der allgemeingültige barocke Ausbildungsplan sah für hochgestellte junge Damen nur einen Teil der „*Kavaliersfächer*“ für männliche Nachkommen, sowie ergänzend auf die gesellschaftliche Position der Frau abgestimmte Themen vor: neben theoretischem Wissen (Geographie, Geschichte, Naturrecht, Moral, Sprachen und Kunst etc.) wurden „*Exercitien*“ (Tanzen, Musizieren, Reiten und handwerkliche Fertigkeiten usw.) und „*Conduite*“ (entsprechende Kleidung, Frisur und Galanterie, die Führung eines Hauses und Haushaltes, zeremonielle Abläufe sowie natürlich angemessenes Verhalten und Repräsentation in der Gesellschaft u.a.) vermittelt (Freller 2007, S. 8; vgl. Kräftner 2007, S. 16-21; Klingenstein 1988, S. 340).

⁴¹³ Kugler 1993, S. 24.

⁴¹⁴ Huss 2008, S. 326 (vgl. Egghardt / Westermann 2009, S. 55, 57).

⁴¹⁵ Klingenstein 1988, S. 343-344 (vgl. Hamann 1988, S. 126-127).

⁴¹⁶ Vocelka 2001, S. 224 (vgl. Polleroß 1999, S. 25).

⁴¹⁷ Kugler 1993, S. 20.

⁴¹⁸ Iby 2000, S. 92, 99-100, 119.

⁴¹⁹ Hansmann 2000, S. 115 (vgl. Iby 2000, S. 140).

⁴²⁰ Iby 2000, S. 147. Dies war vor allem durch das große wirtschaftliche Geschick Franz I. Stephans möglich, der nicht nur seine eigenen und die Güter seiner Gattin verwaltete, sondern auch seit dem Ende des Siebenjährigen

Hauptaufgabe der nun im folgenden beleuchteten Ausstattungsvariante mit Scheinlandschaften und Ausblicken in verschiedenartige Naturformen ist – entgegen der bisher besprochenen architekturbetonenden Varianten – die partielle oder völlige Verschleierung der baulichen Realität, das Aufheben der Raumgrenzen und die kunstvolle Täuschung des Auges des Betrachters, der sich nicht mehr im Gebäude, sondern eher im Park, im Gartenpavillon oder sogar in einer wilden Dschungellandschaft wähnt.

Zu erklären ist diese Mode aus der Sehnsucht heraus, die der barocke, zeremoniell vielfach gebundene (aristokratische) Mensch entwickelt hatte: aus dem Wunschtraum von einem ländlich-idyllischen Leben in Arkadien, von einer friedvollen (oder auch aufregenden) fernen Welt ohne höfische Konkurrenz und einengende Etikette.⁴²¹ Aus diesem Grund waren im 18. Jh. Tapisserien mit Landschafts- und Tiermotiven⁴²² überaus beliebt, die allerdings – aufgrund des für ihre Fertigung nötigen immensen Arbeitsaufwandes – besonders kostspielig waren; bald wurden die Bildteppiche durch bemalte Wandbespannungen abgelöst, die wiederum ab der Mitte des 18. Jhs. durch noch praktikablere Sekkierungen und Freskierungen an Wänden und Decken ersetzt wurden.⁴²³

Johann Wenzel Bergl, der mit seiner illusionistischen Landschaftsmalerei in den Gartensälen des Wiener Schlosses in Ober St. Veit bereits Furore gemacht hatte, stattete die – seit dem Bezug der Räume durch Kaiserin Elisabeth und ihren Hofstaat im 19. Jh. – als „Goess-Appartement“ bezeichnete Raumfolge von vier Sälen ab 1769 mit Seccomalerei aus.⁴²⁴ Es folgten das dreiräumige „Gisela-Appartement“ (die ehemaligen Zimmer von Maria Theresias jüngstem Sohn Maximilian Franz) in den Jahren 1773-1774 und schließlich das ebenfalls dreiräumige „Kronprinzen-Appartement“ (ursprünglich für ihre Tochter Elisabeth eingerichtet), mit Unterbrechungen 1774-1778.

Anfänglich wahrscheinlich von den Darstellungen der französischen Gobelinserie „*Nouvelles Indes*“⁴²⁵ inspiriert, entwickelte Bergl rasch ein eigenständiges Repertoire an Landschaften und darin platzierten fremden Völkern, exotischen Tieren und architektonischen

Krieges 1763 die Sanierung der kriegsbelasteten Staatsfinanzen innehatte (Hamann 1988, S. 128; vgl. Kugler 1993, S. 19).

⁴²¹ Iby 2000, S. 147. Die Idee, gebaute Räume mittels gemalter Landschaften oder Gartenlauben zu dekorieren, geht bis in die Antike bzw. Renaissance zurück (Scherzer 2010, S. 46).

⁴²² Mit dem Abbild des Tieres, eines göttlichen Geschöpfes, das in der geometrischen Ordnung Gott-Mensch-Natur seinen festen Platz hatte, wurde neben der Exotismusmode auch in gewisser Weise dem religiösen Aspekt Tribut gezollt (Eltz-Hoffmann 2009, S. 159).

⁴²³ Scherzer 2010, S. 50.

⁴²⁴ Scherzer 2010, S. 45 (vgl. Iby 2000, S. 140).

⁴²⁵ Die beiden holländischen Künstler Frans Post und Albert Eeckhout schufen während ihrer Reise nach Brasilien eine Sammlung an Landschaftsdarstellungen, anhand derer bereits 1652 und 1679 Wandteppichserien in Deutschland und Frankreich gewebt wurden. Die „*Nouvelles Indes*“ entstanden 1737-1741, um die alten und mittlerweile beschädigten Vorlagen durch neue, aktualisierte und ergänzte Musterkartons zu ersetzen (Iby 2000, S. 141).

Versatzstücken, die nicht nur zahlreichen Auftraggebern gefielen,⁴²⁶ sondern auch etliche (wenn auch nicht so meisterhafte) Nachahmer fanden.

Nun zu der Ausstattung des „**Goess-Appartements**“: Bergl gestaltete die Saalfolge in einer thematischen Entwicklung von der beinahe unberührten exotischen Landschaft im ersten Raum bis hin zum vierten Raum mit seinem barocken, nach einem Plan erstellten Ziergarten,⁴²⁷ wie er nur wenige Meter weiter südlich im Broderieparterre des Schlosses Realität war.

Im zweiten Raum (Abb. 104), der möglicherweise als Schreibzimmer genutzt wurde, erwartet den Besucher heute wie damals eine exotische Kulisse, an deren Flußufer sich Fasane, Pfauen und etliche kleine Vögel tummeln; von der momentan nicht wahrnehmbaren menschlichen Gegenwart zeugen Ruinen bzw. intakte Architektur, verschiedene Vasen und wohlgefüllte Obstkörbe sowie die plastisch illusionierte, blütenberankte Lambriszone und die scheinbar mit einem Steinportal umrahmte Türe zum nächsten Zimmer.

Bemerkenswert erscheint hier noch das Spannungsverhältnis der gezeigten „idealen“ (nämlich unberührten) Natur mit dem streng nach Mustern angelegten französischen Garten vor den Fenstern, welcher den Stil seiner Zeit im Sinne des *decorum* verkörperte – hier zeigt sich der Antagonismus des offiziellen „Müssens“ und des inneren „Wünschens“ des Barockmenschen.

In einem barocken – wenn auch untypischen, da völlig ungegliederten – Raumkörper durften ergänzende verschlüsselte Hinweise nicht fehlen: so verbildlichen sich die in der „*vanitas*-Erfahrung“ fußenden Gegensätze von Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Verwesung hier im Pfau, dem Sinnbild der Eitelkeit, im Hasen, dem Stellvertreter der Zeugungskraft, in den reifen, prallen Früchten, aber auch im Fliegenpilz, dem Symbol des Verderbens.

Der dritte Raum (Abb. 105), der der Kaiserin als Schlafzimmer gedient haben soll, ist eine Mischung aus exotischer Landschaft und Barockgarten; noch sind Palmen und andere fremdländische Pflanzen sowie Arrangements reifer Früchte vorhanden, doch bietet sich dazwischen der scheinbare Ausblick auf Treillagepavillons, korrekt gestutzte Hecken, blumengefüllte Vasen auf Steinpostamenten und Wasserspiele, vor denen sogar die damals modernen Schoßhündchen umhertollen.⁴²⁸

Auch der Kamin, der im zweiten Raum noch die Optik eines rankenumwucherten Baumstamms hatte, ist hier bereits in klassisch–elegante Formen gebracht.

⁴²⁶ Mattl / Schröder 1989, S. 28.

⁴²⁷ BDA 1996, S. 198.

⁴²⁸ Iby 2000, S. 148.

Die Decke des Saals nimmt man nicht als solche wahr, da deren lichtblaue Tönung im Vergleich zu den präsenten Farben der Wände völlig in den Hintergrund tritt und die Gewölbeansätze durch Pflanzen und Baumkronen maskiert werden.

Ecken und Kanten verschwimmen im vierten Raum (Abb. 106) der kaiserlichen Sommerzimmer Schönbrunns noch stärker – im Gegensatz zu Jaroměřice, wo die Gewölbegrate noch als solche wahrnehmbar, da malerisch akzentuiert waren; der Eintretende befindet sich hier im vierten Raum des „Goess-Appartements“ inmitten eines Lattenpavillons, dessen Öffnungen den Blick auf verschiedene strukturierte Parterres und Alleen eines Gartens und den darüber befindlichen Himmel freigeben. Den Dekor des Vordergrunds übernehmen Vasen, pflanzliches Rankwerk und wiederum reifes Obst in mehreren Sorten. Die Früchte und die barocken Parkblicke symbolisieren ähnlich wie im zweiten Raum die Gegensätze der Vergänglichkeit und der Macht, der Natur und der vom Menschen gestalteten Kunst.⁴²⁹

Um einiges weniger zivilisiert sind die Landschaften an den Wänden des „**Kronprinzen-Appartements**“ mit Blick und direktem Zugang zum östlichen Kammergarten (Abb. 103): nicht nur die Lichtverhältnisse der – nur am Morgen sonnendurchfluteten – Raumfolge sind schwächer, auch die manchmal unwirtlichen Darstellungen der wesentlich weniger exotischen, da einheimischen Landschaften (Abb. 107) wirken deutlich kühler als die zuvor geschaffenen Zimmer im Süden des Schlosses.

Die Seen- und Berglandschaften erstrecken sich in diesen Räumen bereits auf die Türöffnungen, nur noch wenige orientalistische und ruinenhafte Versatzstücke, Draperien und Stadtveduten deuten auf menschliche Existenz hin. Für die „Verschleifung der Raumgrenzen“ benutzte Bergl gemäß Elfriede Iby in gewohnter Weise Baumkronen, die in einer recht leeren Himmelszone enden.⁴³⁰

In dieser Zimmerfolge konnte man sich gut an der Ruhe und erfrischenden Kühle delektieren, zwischen den Räumen und dem kleinen Gartenareal umherwandeln und dabei nachsinnen oder mit Besuchern bzw. Angehörigen Gedankenaustausch pflegen.

Dies gilt auch für das ähnlich gestaltete „**Gisela-Appartement**“ im Mitteltrakt des Schlosses, westlich des Vestibüls gelegen (Abb. 103); dieses entstand erstmals in Kooperation von Bergl (zwei Räume) und dessen Mitbewerber Martin Steinrucker (ein Raum).

Die Wahl wärmerer Farben erfolgte in Anlehnung an das sonnigere Licht von Süden wie in den Sommerzimmern der Kaiserin, die ideal-heiteren Landschaften (Abb. 108) fielen jedoch

⁴²⁹ Iby 2000, S. 149.

⁴³⁰ Iby 2000, S. 149.

tiefenräumlicher als dort aus, denn in sie wurden ganze Städte und Palastanlagen eingebettet, während im Vordergrund noch einige antike Relikte zu liegen scheinen.⁴³¹

Die Exotik der „Goess’schen“ Zimmer wurde hier von realistischen europäischen Natureindrücken verdrängt, die die Türen und Ecken der Räume optisch beinahe verschwinden lassen. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Bergl in Schönbrunn durch seine illusionistischen Landschaften mit all ihren Details (Parterres, Bosketts und Treillagen, aber auch Pflanzen, Früchten und Tieren) eine bewußte Verbindung zum Garten schuf,⁴³² dessen Leben und Weite er malerisch in den Binnenraum hereinholte; umgekehrt setzte sich in der künstlerischen Gestaltung des Schloßparks die prachtvolle Repräsentativität des Gebauten fort.⁴³³

Weiters ist dem Künstler das Novum gelungen, mit seinem Ausstattungskonzept, das alle baulichen Gegebenheiten wie Wand- und Deckenflächen sowie Fenster- und Türnischen einbezog, das Ziel zu erreichen, die architektonischen Grenzen aufzuheben und dadurch Realität und Phantasie verschwimmen zu lassen. Damit wurde Bergl der bedeutendste Schöpfer illusionistisch-exotischer Wandgestaltungen in Österreich.⁴³⁴

Nicht jeder Bauherr konnte über Bergl verfügen, doch glücklicherweise nahmen auch andere Ausstattungskünstler den Landschaftsillusionismus in ihr Repertoire auf.

Der Besitzer von **Schloß Harmannsdorf bei Eggenburg** in Niederösterreich, Karl Ludwig von Moser ließ vor 1800 die im Erdgeschoß liegenden Räume des nutzlos gewordenen herrschaftlichen **Schüttkastens** (Abb. 109) vom Ende des 17. Jhs. zu einem Festsaal bzw. Schloßtheater umgestalten und von einem nicht bekannten Maler mit illusionistischen Ausblicken in weite Landschaften versehen (Abb. 110).⁴³⁵

Die niedrige Flachdecke wurde durch die Malereien optisch gehoben, indem verschiedene Palmenarten und andere Bäume am vorderen Bildrand die Deckenkehlung mit ihren Baumkronen überspielen und so in den offenen, von Vögeln beflogenen Himmel überleiten. Die übrige architektonische Struktur verunklärte der Künstler durch die Fortsetzung der locker gruppierten Landschaften und Pflanzen bis in die großen tiefen Fensternischen hinein; die Türen des Raums wurden hingegen mit barocken, teils draperiebehängten, teils rankenumwobenen Steinportalen bzw. mit Ruinenmotiven umrahmt und erfahren oft weitere Betonung durch seitlich zugestellte Bäume (Abb. 111).

⁴³¹ BDA 1996, S. 198 (vgl. Iby 2000, S. 149).

⁴³² Czeike 1992, S. 174.

⁴³³ Egghardt / Westermann 2009, S. 10.

⁴³⁴ Scherzer 2010, S. 50-51.

⁴³⁵ BDA 1990, S. 395 (vgl. Fux 1991, S. 44, 46, 49).

Durch die Mischung von Exemplaren der exotischen und heimischen Pflanzenwelt, von storchen- und papageienartigen Vögeln an den Wänden sowie von antiken Versatzstücken und vertrauten Gebäude- und Stadtansichten entsteht ein weitläufiger Raumeindruck, der den Zimmern des Schönbrunner „Gisela-Appartements“ ähnlich ist.

Die Harmannsdorfer *sala terrena* wurde bis ins 20. Jh. hinein für Festlichkeiten aller Art benutzt und bis heute als Aufführungsstätte von Theaterstücken, Konzerten und sonstigen gesellschaftlichen Veranstaltungen frequentiert.⁴³⁶

Das Parterre des ehemaligen Getreidespeichers ist aufgrund seiner dicken Mauern in der warmen Jahreszeit sicherlich angenehm kühl und bot durch seine Eröffnung über mehrere Türen direkte Verbindung zum Ziergarten im Südosten des Schlosses, welcher sich über eine mit Rokokovasen bestückte Allee auf der Mittelachse vom Herrenhaus nach Osten ausbreitete; ein weiterer Naturbezug bestand im letzten Drittel des 18. Jhs. in der unmittelbaren Nachbarschaft eines Glas- und eines Palmenhauses an der Westseite des Schüttkastens,⁴³⁷ die wahrscheinlich auch nach damaligem Usus dazu vorgesehen waren, durchzudefilieren⁴³⁸ und die als Statussymbole gehorteten exotischen Pflanzen zu bestaunen, deren freskierte Abbilder man zuvor an den Wänden des Gartensaals gesehen hatte.

Einen viel intensiveren Eindruck, sich inmitten exotischer Natur zu befinden, erzielt die am Ende des 18. Jhs. ausgeschmückte ***sala terrena* im Wirtschaftstrakt von Schloß Dürnkrot**. Das 1779 in den Besitz der ungarischen Gräfin Maria Gabriela von Kohary⁴³⁹ gekommene Schloß in Niederösterreich verfügte im letzten Viertel des 18. Jhs. über einen dreiflügeligen Meierhof, in dessen Südflügel möglicherweise schon der Vorbesitzer, der aus Schottland stammende Graf Jacob von Hamilton einen leicht vertieft liegenden Gartensaal hatte einrichten lassen.⁴⁴⁰ Hinter einer schlichten Fassade verbirgt sich die – wohl als exotischer Dschungel zu bezeichnende – *sala terrena* (Abb. 112) aus der Hand eines unbekanntenen Malers: das langgestreckte Tonnengewölbe erscheint, obwohl drückend tief angesetzt, wie ein luftiger Himmelsausschnitt, in den die Kronen von Palmen und anderen fruchttragenden Bäumen ragen; Vögel segeln über den lichtblauen Himmel oder sitzen im Blattwerk. Die weit heruntergezogenen Stichkappen als gliederndes Element der Gewölbetonne wurden mit Pflanzen verunklärt, wodurch der Blick auf die Schmalseiten gelenkt wird, die sich,

⁴³⁶ Fux 1991, S. 82.

⁴³⁷ BDA 1990, S. 394-395.

⁴³⁸ So empfahl schon Augustin Charles d'Aviler in seinem „*Cours d'Architecture*“ von 1691: „*Man baut Glashäuser, Orangerien genannt, wo man im Winter promenieren kann wie in einer Galerie*“. Auch Antoine Joseph Dezallier d'Argenvilles einflussreichstes Werk „*La Théorie et la Pratique du Jardinage*“ (1709) ging auf die Nutzung der im Sommer leeren Orangerien als Wandelhallen ein (Linten 1998, S. 33, 37-38).

⁴³⁹ Bahnmüller 2005, S. 177.

⁴⁴⁰ BDA 1990, S. 119 (vgl. BDA 2012a).

soweit zu beurteilen dies der schlechte Erhaltungszustand der untersten Zone zuläßt, in pannonischen Seenlandschaften aufzulösen vorgeben.

Den vorhandenen Photos nach zu urteilen fehlen Zeugnisse menschlichen Daseins völlig – bis auf die in den Fenstergewänden zart angedeuteten Fensterrahmen, durch die hindurch man weitere Bäume im Garten zu sehen glaubt – und das Abbild der Natur darf als solches selbst wirken;⁴⁴¹ sie wird dadurch nicht nur zur idealen Verbindung des vor den großen Fenstern liegenden Freiraums, sondern zu einem möglichen Beispiel für die *terza natura*, die künstlich geschaffene Natur, die sich im Wettstreit zwischen Natur und Kunst als diplomatische Lösung ergab.⁴⁴²

Zur Verwendung des Gartensaals, der über das mittlere Tor mit dem barocken *Lustgarten* des Schlosses verbunden war,⁴⁴³ fehlt jeglicher Hinweis – doch sind aufgrund der Lage und Größe Festlichkeiten, Tanzvergnügen, Spiele und „*moderate*“ Bewegung genauso denkbar wie Mahlzeiten in entspannter Atmosphäre und die Nähe zur exotisch-reizvollen und dadurch stimmungsaufheiternden Natur bei noch kühler Witterung.

Die seelische Befindlichkeit zu erhellen war nicht die Aufgabe der nun folgenden Beispiele illusionistischer Ruinenarchitektur; wie bei den bisher besprochenen pflanzlich dominierten Objekten sollten zwar die baulichen Gegebenheiten verunklärt oder sogar aufgelöst werden, doch dies geschah auf eine ganz andere Weise und transportierte eine völlig andere Aussage als die Sehnsucht nach entzeremonialisierter Zwanglosigkeit und ländlicher Natürlichkeit und Ruhe, die – neben der Entsprechung der Repräsentation und Exotismusmode – durch die Landschaftsillusionen hauptsächlich zum Ausdruck gebracht wurde.

Bei künstlichen Ruinen in Innenräumen oder an der Außenhaut eines Gebäudes ging es zum einen um das Erschrecken⁴⁴⁴ und sich „wohlig Gruseln“ sowie den ästhetischen Wert antik (nach)empfundener Ausstattungen;⁴⁴⁵ zum anderen konnte der spoliengleiche, transitorische Bezug zur Antike im Kontext der herrschaftlichen Repräsentation, quasi die Nobilitierung des eigenen Hauses durch die Einbindung in eine historisierend-kontinuitätsstiftende Tradition im Mittelpunkt stehen.

⁴⁴¹ Johann Jacob Breitinger veröffentlichte 1740 seine „*Critische Dichtkunst*“, in der er auf die „wirkmächtigste Kunst unter den *artes populares*, die *Mahler-Kunst* einging; deren Macht bestünde in der Imitation der Natur und hätte „*größte Macht auf die Seele [...] da sie Gegenstände, Licht, Schatten, Grösse, Figur, wie sie in der Natur selbst sind, sichtbar vorstellet*“. Ihre „*Schildereyen*“ (bildlichen Erzählungen) hätten einen „*viel geschwindern Eindruck auf das Gemüthe*“ und würden „*dasselbe mit grösserm Nachdruck angreifen und rühren, als die Schildereyen der Poesie, die ihren Eingang in das Gemüthe durch das Ohr finden*“ (Hundemer 1997, S. 168).

⁴⁴² Hajos 2003, S. 16 (vgl. Euler-Rolle 1989, S. 35, 36).

⁴⁴³ Berger 2002, S. 155-156.

⁴⁴⁴ Herget 1954, S. 179 (vgl. Zimmermann 1989, S. 34).

⁴⁴⁵ Rietzsch 1987, S. 71.

Doch nicht nur die (fiktive) Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart konnten „ins Bild gerückt“ werden: durch die scheinbar unaufhaltsam auf die ruinierte Architektur einwirkenden Gewalten konnten auf repräsentativ-pittoreske Weise Machtgefüge und darin die eigene Position versinnbildlicht werden.⁴⁴⁶

Attraktiv wurde der Ruinenraum auch durch seinen – zum intakten Schloßbau kontrastierenden – Charakter als ein „vom höfischen Leben abgegrenzter Rückzugsbereich“, als ein *locus desertus* im Sinne beschädigter Architektur, in der – der Gesellschaft und allen irdischen Herrschaftsformen überlegen – die *vanitas* des Lebens, die eigene vorbestimmte (nämlich nichtige) Stellung innerhalb der göttlichen Ordnung bewußt gemacht werden sollte.⁴⁴⁷

Generell wurden Räume dieser Art gerne auch als Kulisse für Festlichkeiten und theatralische Vorstellungen verwendet.⁴⁴⁸

Welchen tieferen Sinn jeder einzelne Auftraggeber seinem ruinös ausformulierten Gartensaal oder Grottenraum zugrunde gelegt haben wollte oder welcher Nutzung er ihn zuführte, läßt sich wahrscheinlich nur den erhaltenen schriftlichen Quellen oder dem Kontext des Gebäudes bzw. des gesamten Anwesens entnehmen, was allerdings nicht im Zuge dieser Arbeit erfolgen kann.

Schloß Weißenstein ob Pommersfelden in Franken / Deutschland, das seit 1710 im Besitz Lothar Franz von Schönborns,⁴⁴⁹ des Fürstbischofs von Bamberg und Mainz war, verfügt über einen solchen Ruinenraum (Abb. 113); der Literatur zufolge wurden die flankierenden Nebenräume der *sala terrena* bereits um etwa vier Jahre früher ausgestattet, als die Beendigung der Arbeiten im zentralen (und weit wichtigeren) Grottensaal berichtet werden konnten.⁴⁵⁰

In den Jahren 1717 und 1718 freskierte der Quadraturist Giovanni Francesco Marchini die beiden Nebenräume des Grottensaals, wobei der östlich gelegene Raum eine auf den Besucher herabstürzende Architektur illusioniert. Die Täuschung erfolgt rein malerisch, nur an wenigen Stellen ist sie durch Hinzufügung von Stuck etwas plastischer gestaltet.

In der unteren Zone ist die Welt noch heil, die Gliederung der Architektur durch Fenster- und Statuennischen wurde farblich akkurat akzentuiert; dagegen scheinen der obere Bereich der Wandflächen und die Decke jede Sekunde in sich zusammenzubrechen.

⁴⁴⁶ Zimmermann 1989, S. 34, 251.

⁴⁴⁷ Zimmermann 1989, S. 77-78, 252-253.

⁴⁴⁸ Zimmermann 1989, S. 253.

⁴⁴⁹ Hansmann 2000, S. 160.

⁴⁵⁰ Hasekamp 2005, S. 38 (vgl. Zimmermann 1989, S. 40).

Marchini schuf durch seine malerische Akkuratessse einen eigenartigen Raumeindruck: Zimmermann nennt den Einsturz zurecht „kaum erschreckend, eher kapriziös“⁴⁵¹, jedoch wirken Details wie die von den Trümmern eingeklemmten Figuren (Abb. 114) meist erschreckend lebensecht.

„Gepflegtes Erschrecken“ ist neben der Vermittlung der „*vanitas*-Idee“ also eine der Funktionen dieses kühlen Nebenraums im Parterre des Hauses, wohl auch die Belehrung durch den Bauherrn: dem Motiv liegt das biblische Thema des israelitischen Richters Samson (Simson) zugrunde, der seinen Fehler, das gottgegebene Geheimnis seiner Stärke an seine Geliebte Delilah verraten zu haben, bei einem Festmahl der Philister mit dem Tode bezahlte, indem er deren Haus über ihnen allen zum Einsturz brachte.

Biblische und mythologische Themen füllen auch Teile der Freskofelder der ***sala terrena des Palais Vrtba in Prag*** (Abb. 115 und 116), wo die Wände allerdings eine gänzlich andere Gestaltung erfuhren: hier wurden die Grate des Kuppelgewölbes nicht verschleiert, sondern durch kleinteilige grottierende oder florale Stuckierung betont; die „Auflösung“ der Architektur erwirkten dagegen das scheinbare ruinöse Aufbrechen des quadraturierten Ziegelmauerwerks an einigen Stellen sowie der ovale Scheinoculus im Kuppelzenit, durch den man Götter in himmlischen Sphären erblickt.⁴⁵²

Der von zwei Flankenräumen begleitete loggienartige Gartensaal am Fuße des Petřín-Hügels, der gegen Ende des ersten Drittels des 18. Jhs. im Auftrag Jan Josef z Vrtbys, des Burggrafen von Prag, durch den namhaften Architekten František Maximilian Kaňka erbaut wurde, liegt in einem – dem Garten durch drei unterschiedlich große Öffnungen verbundenen – Flügel, der gemeinsam mit der gegenüberliegenden Volière die Querachse des Anwesens bildet und das kleine Broderieparterre der untersten Gartenebene rahmt.⁴⁵³

Mehrere hochrangige Künstler gestalteten das Programm dieser kleinen *sala terrena* vielfältig:⁴⁵⁴ Hinweise auf irdische wie himmlische Lustbarkeiten lieferten Matthias Bernhard Braun mit seinen Skulpturen des Bacchus (als Schutzherr des Weins und der Fruchtbarkeit) und der Ceres (als Göttin von Erde und Früchten) sowie der Freskant Václav Vavřinec Reiner in Form von Musikanten zu beiden Seiten des Hauptfreskos an der Rückwand und von Venus und Adonis im Himmelssegment.

⁴⁵¹ Zimmermann 1989, S. 40-41.

⁴⁵² Das teilweise Eröffnen der Architektur entsprach der manieristischen Neigung, mit unklaren oder sogar labilen Raumbegrenzungen zu arbeiten, um dadurch – wie es bei den vorbildgebenden Ruinen des antiken Rom der Fall war – Innen- und Außenraum gleichzeitig wahrnehmen zu können (Rietzsch 1987, S. 71).

⁴⁵³ Arens 2010, S. 165-166.

⁴⁵⁴ Vrtbovska 2012.

Kontrastierend dazu stehen moralisierende Elemente wie das große „Susanna im Bade“-Fresko an der Rückwand, der – Eitelkeit symbolisierende – Pfau und schließlich wildromantische Ausblicke in kleinen Bildstücken und antike, teils von der Natur überwachsene Ruinenlandschaften, welche die in der Ruine allgegenwärtige Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit vermitteln, den „Sieg der [göttlichen] Naturkräfte über das vom Menschen Geschaffene“.⁴⁵⁵

Gegensätze offenbaren sich sogar in den Stuckaturen Tomaso Soldatis, die hier einen bereits erhöhten Anteil an haptischen Details stellen: die elegante Rahmung der oberen Kuppelöffnung und die knapp darunter platzierten munteren Putti und Blütenketten stechen gegen das düster-leblose Grottenwerk des unteren Bereichs deutlich ab.

Wofür war diese weit geöffnete *sala terrena* wohl vorgesehen? Ihre Kühle, ihre Verbindung zum Garten und zu dessen ansprechender Optik und Geräuschkulisse von Springbrunnen und Volière, die Möglichkeit, hier gemütlich zu verweilen (besonders nach dem Erklimmen des Belvedere auf der dritten Gartenebene, das einen wunderbaren Blick über das Häusermeer der Prager Kleinseite, die Nikolauskirche und den Hradschin bietet) prädestinierten sie zur entspannenden Stätte geselliger Spiele- oder Tafelrunden in privater Gesellschaft.

Vergnügungen wie etwa angeregte Unterhaltungen bei gutem Wein, wohlklingender Musik und *aqua viva*, dem lebendigen, bewegten Wasser waren die im Barock allgemein gültigen Empfehlungen für Menschen, die der Melancholie anheim gefallen waren; um sich Zerstreuungen wie den eben genannten ungestört widmen zu können, wurde unter der Leitung Santino Solaris **Schloß Hellbrunn in der Nähe von Salzburg** erbaut.⁴⁵⁶ als *villa suburbana*,⁴⁵⁷ die den Gästen ihres Bauherrn, des Erzbischofs Markus Sittikus, für einige Stunden Komfort, abgeschirmte Privatsphäre und vielfältige Unterhaltung bieten sollte.⁴⁵⁸ Daß dies exzellent gelang, bezeugt der Augenzeugenbericht Domenico Gisbertis, eines Hofpoeten und Sekretärs am Münchner Hof, der 1670 als Begleiter des bayrischen Kurfürstenpaars Hellbrunn besuchte: „*Oh welch schönen Rückzugsort [...] welch kleines irdisches Paradies [...] ist Hellbrunn [...] die Festung der Kurzweil ist, betrachtet man die Theater; [...] und was die Brunnen anbelangt, so ist es der anmutige Jubel der Wasser. [...] Ich finde in diesen Wassern Venedig inbegriffen, Rom zwischen diesen Gebäuden zu einem kurzen Abriß verkleinert [...] Der Garten ist ein Blumentheater, ein Amphitheater an*

⁴⁵⁵ Rietzsch 1987, S. 71.

⁴⁵⁶ BDA 1986, S. 676 (vgl. Graninger 2004, S. 42).

⁴⁵⁷ Graninger 2004, S. 7.

⁴⁵⁸ Fidler 1990, S. 353.

*Laubengängen [...] Oh, schöne Einsamkeit! Nur von Vergnügen bevölkert.*⁴⁵⁹

In Hellbrunn gehen Natur und Kunst ineinander über, ihr Wettstreit scheint sich in eine gegenseitige Ergänzung und Komplettierung gewandelt zu haben – jedenfalls erfüllen hier außerordentlich viele Bereiche mehrere Anforderungen, die an den Raumtypus der *sala terrena* gestellt wurden – im Dienste des Gedankenflusses sei exemplarisch auf die **Ruinengrotte** im Souterrain des südwestlichen Schloßtrakts eingegangen (Abb. 117), die ein besonders eindrucksvolles Beispiel ihrer Gattung darstellt und als Überleitung von der Kategorie des illusionistisch dekorierten Gartensaals zur Gruppe der dreidimensional inkrustierten Grotten-*sala terrena* verstanden werden kann.

Durch die zentral auf der Mittelachse gelegene Neptun- oder Regengrotte, deren Attraktion das Durchnässen der ahnungslosen Besucher ist, gelangt man über die Muschelgrotte zur ganz am Ende der Raumfolge liegenden Ruinengrotte von ca. 1618, in der das Entsetzen Programm wurde (Abb. 118).

Dem Eintretenden wird durch die beginnende völlige Zerstörung des Raumgefüges suggeriert, daß ein Erreichen des rettenden Ausgangs nicht mehr möglich ist: aufgrund einer alles erschütternden Macht, die grausam ihren Siegeszug antritt, scheint das schwere Gewölbe gerade in sich zusammenzustürzen, durch ein großes Loch ist bereits ein verstaubtes, daher wenig tröstliches Himmelssegment zu sehen. Die Wände sind von tiefen Spalten durchzogen und vermeinen jede Sekunde nachzugeben, sich in ihre Einzelteile aufzulösen – doch das Schlimmste ist wohl der eben zerbrechende Türsturz, der die plastisch ungeheuer realistische Illusion (und damit das Grauen) an die Spitze treibt. Dem Verzweifelten gibt nur der Umstand Hoffnung, daß warmes Licht von Süden den in sanften Gelb- und Ockertönen gehaltenen Raum doch nicht ganz so schrecklich erscheinen läßt.

Das Vergnügen, seine unwissenden Opfer zu überraschen und zu erschrecken, wurde bereits im Manierismus geboren, setzte sich aber solange fort,⁴⁶⁰ um zuletzt gerade dem Barockmenschen, der gegenüber der Gesellschaft stets seine Contenance wahren mußte, eine völlig „undistanzierte Reaktion, in der für kontemplativ-ästhetische Betrachtung kein Platz“ war, abzurufen.⁴⁶¹

Noch heute ringt die Ruinengrotte dem (durch die heutigen Medien und ihre Flut an unschönen Bildern „abgebrühten“) Besucher durch ihre große Realitätsnähe Staunen und Anerkennung ab – um wieviel intensiver muß der (diesbezüglich „unverdorbene“) Barockmensch in diesem Raum oben geschilderte Eindrücke erlebt haben!

⁴⁵⁹ Schaber 2004, S. 35-36.

⁴⁶⁰ Euler-Rolle 1989, S. 34 (vgl. Egghardt / Westermann 2009, S. 137).

⁴⁶¹ Zimmermann 1989, S. 34.

Im Gegensatz zu den meisten bisher betrachteten Objekten ist die Grottenruine ein Ort des sich Gruselns, das vor 400 Jahren wohl die Erkenntnis der *vanitas* in sich trug und darauf folgend eine mögliche innere Einkehr zur Selbsterkenntnis auslöste; in der Hellbrunner Ruinengrotte wurden durch die überzeugende Illusion gewaltsam einwirkender Kräfte aber auch (durch nichts aufzuhaltende) Herrschaftsmechanismen symbolisiert – Repräsentation der erzbischöflichen Macht in Reinkultur.⁴⁶²

Die stark ausgeprägte haptische Komponente und die vermeintliche Schwere der Hellbrunner Ruinengrotte, die in die Gegenrichtung der beiden ersten untersuchten *sala terrena*-Gruppen tendiert, leitet uns gedanklich zum letzten Gartensaaltypus weiter:

4.3 Facettenreiche Bedeutungsinhalte gepaart mit einem Höchstmaß an haptisch begreifbarer Struktur: die Grotten – *sala terrena*

Die Grundfunktion des Gartensaals als harmonischer Vermittler von gewachsener Natur und gebauter Architektur, für dessen Schaffung sich die innig ineinander verwobenen Kunstgattungen des Barock mit ihrer Neigung zu Illusion und *nonfinito* besonders eigneten,⁴⁶³ war bisher bei jedem einzelnen Beispiel klar erkennbar.

Doch wohl kein anderer Typus ist der Gartenlandschaft mit ihrer Unregelmäßigkeit und ihren abwechslungsreichen Strukturen näher als der besonders im 17. Jh. äußerst beliebte Grottensaal. Kleinteilige, haptisch begreifbare Details fügen sich in diesen – von Fidler aufgrund des meist in ihnen kumulierten materiellen Wertes bzw. ihres Glitzern und Glänzens treffend „Schmuckkästchen“⁴⁶⁴ genannten – Räumen zu einer wie gewachsen erscheinenden und doch künstlerisch erzeugten *naturalezza*, die zum Großteil mit Materialien aus dem Fundus der Natur geschaffen wurde: Tuffstein, Kiesel, Mineralien, Schlacke und Tropfstein wurden ebenso verwendet wie Schnecken, Muscheln, Perlmutter, Korallen und Moos, Rindenstücke u.v.m.

Um der Inkrustation Farben, Lichtreflexe und Formen hinzuzufügen, verwendete man bunte Glassplitter, Mosaik-Tesserae, Spiegelstückchen und (farbigen) oder sogar vergoldeten Stuck. Einige der zu verwendenden Werkstoffe wurden von den Dekorationskünstlern selbst besorgt oder durch soziale Kontakte organisiert;⁴⁶⁵ einige wurden jedoch, wie damals üblich,

⁴⁶² Zimmermann 1989, S. 34, 251.

⁴⁶³ Herget 1954, S. 8.

⁴⁶⁴ Fidler 1996, S. 450.

⁴⁶⁵ Prinz Eugen nutzte bspw. sein – im Zuge der jahrzehntelangen länderübergreifenden Einsätze vor allem als Feldherr und durch seine gesellschaftliche Stellung entstandenes – diplomatisches Netzwerk, um durch Berater, Vermittler und Händler u.a. exotische Waren, Kunstwerke und Bücher, botanische Raritäten wie etwa Maulbeerbäumchen, Aloen und Palmen sowie fremdländische Tiere wie z.B. Strauße, Affen, Wildkatzen, sogar Seidenraupen für sein Haus und seinen Garten mit dessen Menagerie zu beschaffen (Plessen 2010, S. 18; vgl. Fidler 1990, S. 318).

persönlich im Zuge einer „*grand tour*“ erworben: neben Gemälden, Skulpturen, Stichen, Handschriften und allerlei Kunsthandwerk sammelte der durchschnittliche Kavaliereisende exotische Tiere (darunter Schnecken) und Pflanzen, Petrifikationen, Mosaik, Korallen, (auch perlmuttbeschichtete) Muscheln sowie Marmor- und Steindekor, um später damit seine Sammlung, seinen Garten oder seine Grotte schmücken zu können, wo bei jedem Betreten schöne Erinnerungen an eine abenteuerliche, interessante Zeit evoziert wurden.⁴⁶⁶

Besonders Grottenräume wurden weiters mit tieferen Bedeutungsinhalten belegt – humanistisch gebildeten Betrachtern mit etwas Phantasie eröffnete sich so in der Grotten-*sala terrena* die „Unterwelt“ (wie in einer erholbar verschatteten Pergola der „Wald“ bzw. in einem Wasserbecken das „Meer“).⁴⁶⁷

Außerdem gehörten, zumindest angedeutet, Brunnenanlagen oder Wasserbecken und -spiele zur Ausstattung der Grotten-*sala terrena*: Wasser war das „einzige Naturelement, das – wenn auch gezügelt und bewußt gelenkt – in seinem bewegten Fall doch die Vorstellung freier Naturgewalt vermittelte“.⁴⁶⁸ Die Präsenz von Wasser im Grottenraum bedeutete sowohl die mythische Grundlage der Grotte als Sitz der Quellnympfen und –götter bzw. des Wassers als Quell des Lebens, als auch die praktische Voraussetzung für naßkalte, im Manierismus verwurzelte Überraschungseffekte, von denen bereits die Rede war.

Kühlung war also, neben ihrem ideellen und symbolischen Wert, Hauptzweck der Grotte; dazu kam auch die Mode, seltene, exotische oder besondere Materialien zu sammeln, die an den Wänden eines eigens dafür geschaffenen Raums ostentativ präsentiert werden konnten – schließlich blieb wohl (bis auf wenige Ausnahmen) jeder der Herrschaft vorbehaltenen Räume, auch wenn er noch so abseits des zeremoniell bedeutenden Bereiches im Gebäude oder Garten lag, zu einem gewissen Grad der Repräsentation verpflichtet; das gilt auch für die Grottenräume, selbst wenn Euler-Rolle sie eine speziell für diesen Zweck konzipierte „Gegenwelt zur architektonischen Etikette und zu den gesellschaftlichen Regeln“ nannte.⁴⁶⁹

Zuletzt finden sich auch Analogien im überaus haptisch orientierten Kleidungsstil des 17. Jhs., der durch die Auffälligkeit seiner Details geprägt war: vor allem die Herrenmode war in ihrer Gestaltung durch Rüschen, Maschen, Spitzen, Bandschluppen, Knöpfe und Federn tonangebend, bei den Damen fielen vor allem Krägen und Ärmelmanschetten aus mehrlagiger Spitze, vielschichtige Volants an Rock und Ärmeln und mit zahllosen Details besetzte Galakleidung auf, deren Kleinteiligkeit besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte dasselbe

⁴⁶⁶ Brennan 2004, 37-38, 45-46 (vgl. Rietzsch 1987, S. 39-40).

⁴⁶⁷ Hajos 2002, S. 60.

⁴⁶⁸ Neubauer 1966, S. 46, 75.

⁴⁶⁹ Euler-Rolle 1989, S. 34.

Interesse an Effekten und unterschiedlicher Stofflichkeit offenbarte wie Ausgestaltung der Grotten.⁴⁷⁰

Aufgrund seines verstärkten Naturbezugs erregte der Grottenraum aber nicht immer Wohlgefallen, wie wir der Schönborn'schen Korrespondenz entnehmen können,⁴⁷¹ und war im Lauf des 16. bis zum 18. Jh. genauso oder sogar noch mehr dem wechselnden Stilempfinden unterworfen wie die anderen Formen der *sala terrena*, weshalb auch viele Objekte durch Umgestaltung verloren gingen.⁴⁷²

Insbesondere ab der Mitte des 18. Jhs., als man in der Gesellschaft und folglich auch in der Kunst zu (klassizierender) Harmonisierung tendierte, wurde der Grottendekor zunehmend als „unangenehm“ und „zu derb“ abgelehnt – bis zu seiner Wiedergeburt unter anderen Vorzeichen im englischen Landschaftsgarten, wo man die Grotte im Sinne der „Zurück zur Natur!“-Tendenz benutzte, um der „individualistischen Empfindsamkeit“ Raum zu geben.⁴⁷³ Die „Zwischenwelt zwischen Kunst und Natur“⁴⁷⁴ wurde manchmal recht fein, meistens als interessanter Gegensatz zur akkurat im *modus geometricus*⁴⁷⁵ gearbeiteten Umgebung der Grottensäle und in vielen Fällen sogar bewußt grob im sog. *style rustique* gestaltet. Welche unterschiedlichen Raumeindrücke von der Literatur bisher unter dem Überbegriff „Grotte“ vereint wurden, soll ein nun folgender kurzer Überblick veranschaulichen.

Eine noch sehr dem Formenrepertoire von Repräsentationsbauten verschriebene Formulierung des Grottensaals finden wir in der ***sala terrena des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg*** in Niederösterreich, wo der Fortifikationsingenieur Donato Felice d'Allio im Auftrag Karls VI. eine Klosterresidenz nach der Fassung des spanischen Escorial errichten sollte; der Ausbau wurde nach dem Tod des Kaisers jedoch vorzeitig eingestellt.⁴⁷⁶

Teil der monumentalen Anlage sollte ein der Erfrischung dienender Saal sein, der in den 1730ern am Ende der zentralen Querachse, im südlichen Kuppelrisalit (Abb. 119) unterhalb des Marmorsaals platziert und grottenartig ausgeführt werden sollte: verwirklicht wurden die acht vollplastischen, rustizierten Hermetatlanten Lorenzo Mattiellis von 1735 (Abb. 120),⁴⁷⁷ die den massiven Pfeilern des Ovalraums vorgeblendet wurden. Die pilasterverblendeten Pfeiler gliedern, gemeinsam mit den zwischen ihnen liegenden großen Rundnischen, architektonisch klar strukturiert und eine gewisse Repräsentativität einbringend, den Saal.

⁴⁷⁰ Bönsch 2004.

⁴⁷¹ Seeger 2004, S. 392.

⁴⁷² Fidler 1990, S. 352.

⁴⁷³ Euler-Rolle 1989, S. 34, 39.

⁴⁷⁴ Euler-Rolle 1989, S. 34.

⁴⁷⁵ Fidler 1996, S. 450.

⁴⁷⁶ Lorenz 1999, S. 273-274 (vgl. BDA 2003a, S. 1040-1041, 1044-1045).

⁴⁷⁷ Berger 2002, S. 317.

Oberhalb der Nischen, die das verkröpfte und über ihnen einschwingende Gebälk ebensowenig zu tragen scheinen wie die eher salopp untergestellten Atlantenfiguren, entwickelt sich das elliptische Stichkappengewölbe, das heute nur noch ansatzweise eine mit der Wandzone korrespondierende Verkleidung mit Hausteinen besitzt.

Nicht mehr verwirklicht werden konnten die weiteren Dekorationselemente aus d'Allios Planung (Abb. 121) wie etwa die großen Muschelornamente in den zwischen die Stichkappen eingepaßten Gewölbekalotten, die Brunnenanlagen (möglicherweise sogar mit Wasserspielen) in einer oder mehreren Nischen und der feinteilige grottierende Dekor, der in den Aufrissen d'Allios (Abb. 122) gerade noch zu erkennen ist.⁴⁷⁸

Was die Klosterneuburger Grotten-*sala terrena* dennoch klar als Ort der Kühlung und Erfrischung charakterisiert, sind – trotz der kanonischen Lage unterhalb des FestsaaIs – ihre klare Abgeschiedenheit innerhalb der Gesamtanlage (der erschwerte Zugang erfolgt nur über eine komplizierte Treppenanlage bzw. direkt vom „Jungherengarten“⁴⁷⁹ auf dem bastionsartigen Sockel des Geländes) und ihre an italienischen Grottenanlagen orientierte Positionierung im Souterrain sowie das – durch das Fehlen von Öffnungen abseits der beiden heute vermauerten Fenster und der Türe – „mit Absicht erzeugte Halbdunkel“.⁴⁸⁰

Die Kombination eines verschatteten Bereichs mit rustizierten massiven Pfeilern, Grottendekor und einer Brunnenanlage gefiel offenbar schon Philipp Sigismund Graf **Dietrichstein**, der 1690 bis 1694 sein – später nach den Besitzern seit 1745, den Fürsten **Lobkowitz** benanntes – **Palais in Wien** errichten ließ (Abb. 123 und 124).

Nach Plänen Giovanni Pietro Tencallas wurde auch das repräsentative Vestibül hinter der Einfahrt gestaltet, dessen korbboiges Tonnengewölbe sich über massiven gebänderten Stütz Pfeilern erhebt.⁴⁸¹ Die Optik der unteren, rustizierten Zone entspricht der von Klosterneuburg, auch die Idee des – in eine Rundbogennische an der Stirnwand am Ende dieser Achse eingestellten – Herkulesbrunnens ähnelt der Planung d'Allios. Möglicherweise hätte die niederösterreichische Deckenausstattung neben der Auskleidung mit Steinquadern ähnliche Formen angenommen wie die des Wiener Vestibüls, dessen Gewölbegrate mit gepflegt grottigem Dekor versehen wurden und in einer zentralen Rosette am Scheitelpunkt zusammenlaufen.

Wie auch die *sala terrena* in Klosterneuburg bevorrangt also auch das Dietrichstein'sche Vestibül in seiner Gliederung und Ornamentierung noch sehr die genau erkennbaren Teile der

⁴⁷⁸ Schütz 1991, S. 143.

⁴⁷⁹ Berger 2002, S. 317.

⁴⁸⁰ Schütz 1991, S. 144-145, 147.

⁴⁸¹ BDA 2003c, S. 330-332.

Architektur; nur in wenigen Details (Brunnen, Gewölbegrate) zieht naturverbundener, unregelmäßiger Grottendekor als ein „Residuum für den Nimbus der Natur“ in das Wiener Vestibül ein – die „höfische Dekorationskunst“ bleibt „über das Naturhafte erhoben“.⁴⁸²

Zwar sind in der Literatur für diesen Raumkörper offiziell die Bezeichnungen „Vestibül“ und „Einfahrt“ zu finden, doch seine vermittelnde Positionierung auf der Querachse zwischen Innenhof und Stiegenhaus sowie dem darüberliegenden Festsaal läßt ihn auch für die Verwendung als loggienartiger Übergang zwischen Frei- und Binnenraum geeignet erscheinen.⁴⁸³

Hier könnte man sich etwa zwischendurch an der frischen Luft erquicken und sich die Beine vertreten haben, während oder nachdem man als Teilnehmer von Gesellschaften, Bällen oder Konzerten in den oberen Geschoßen verweilte.⁴⁸⁴

Erfrischung war auch eine der Hauptaufgaben des **Sommerhauses** im niederösterreichischen **Schloß Salaberg**, das um 1700 inmitten des Barockgartens südöstlich des Schlosses erbaut wurde: es handelt sich bei diesem „für seine Zeit nördlich der Alpen außergewöhnlichen Bau“⁴⁸⁵ um ein freistehendes Badehaus mit exedraförmigem, **grottiertem Eingangsbereich** (Abb. 125 bis 127), welcher zwar noch in seinen klaren Formen betont ist, dennoch bereits erste Anklänge von Urwüchsigkeit zeigt: die untere Zone erscheint noch beruhigt durch ihre akkurat in Streifen und Felder gelegten, überaus bunten Kiesel- und Glasmosaiken, durch die mit floralen Ranken verzierten Supraporten sowie das die Mittelkonche ausfüllende pastelltonig illusionierte Bild einer puttenumgebenen Satyrbüste.

Dagegen verändert sich die Optik oberhalb des nur in kleinen Stücken vorhandenen Gesimses schlagartig (Abb. 128): hier dominieren zottige Tuffsteinzapfen, Schlackestücke und große Muschelhälften bzw. Perlmutterelemente, die Kiesel sind hier um einiges gröber wie auch die stuckierten Füllhörner, Rahmungen und diversen Ornamente.

Interessant ist die Kombination dieser Inkrustation mit der halbellipsoiden und auf ihrer gesamten Breite über große Arkaden eröffneten Raumform (Abb. 129), die als Erweiterung der im Sommerhaus befindlichen Gesellschaftsräume angelegt wurde.

⁴⁸² Euler-Rolle 1989, S. 34.

⁴⁸³ Diesen Gedanken würde auch der Umstand stützen, daß der linke Innenhof dem halb geöffneten Vestibül nicht nur dekorativ durch die Bänderung seines Sockelbereichs an den Längsseiten verbunden ist, sondern auch an der vis-à-vis gelegenen Schmalseite Arkaden besaß, die heute allerdings vermauert sind. Die Rundbögen des Vestibüls wurden ebenfalls erst 1991 verglast (BDA 2003c, S. 332). Die Rundbögen des Vestibüls wurden erst 1991 verglast.

⁴⁸⁴ Das Palais war an der Wende vom 18. zum 19. Jh. und vor allem während des Wiener Kongresses Veranstaltungsort privater Konzerte (Erstaufführung *Eroica*, Ludwig van Beethoven, 1804), angesehener Gesellschaften und rauschender Bälle (Kraus / Müller 1991, S. 40; vgl. BDA 2003c, S. 330-331). Daher ist nicht auszuschließen, daß dies auch bereits während des gesamten 18. Jhs. der Fall war.

⁴⁸⁵ BDA 2003b, S. 659 (vgl. Mylius 2002, S. 7).

Das Sommerhaus diente während einiger Jahrzehnte dem „Zweck des gesellschaftlichen Badens“⁴⁸⁶ (also der intensiven Erfrischung unter gemildertem Zeremoniell, wie dies Zeitgenossen von der *sala terrena* erwarteten); die mit dem Bad im hinteren Teil des Gebäudes liegenden Gesellschaftszimmer boten geschützten Platz für lukullische Genüsse (die originale Holztüre des nördlichen Raums ist mit Weinlaub und –trauben bemalt) und möglicherweise auch für besonders intime Zusammentreffen; hier käme wiederum Steinlechners Perspektive zum Tragen, daß Garten wie Grottenraum mittels Anspielungen durch Symbole (hier: der Satyrbüste) und nackte Leiber (in dem Fall die der Satyr umringenden Putti) zum Liebeshort und „sorgsam gehegten, mit mythenhistorischen Verweisen ausgemaltem Areal der Libertinage“ inmitten des Gartens werden kann.⁴⁸⁷ Vom heutigen Besitzer des Schlosses jedenfalls wissen wir konkret, daß das Badehaus spätestens für die Generationen nach der des Bauherrn und kaiserlichen Generalfeldmarschalleutnants Franz Ferdinand von Salburg geschätzter „Mittelpunkt des Gartens“ war, der als „Orangerie bzw. Teehaus genutzt“ wurde.⁴⁸⁸ Hier konnte man also im Schatten des Grottengewölbes sitzen, auf den Park blicken und das Rauschen des in unmittelbarer Nähe aufgestellten Springbrunnens hören, in netter Gesellschaft seinen Gaumen wie auch seine Seele erfreuen – alles ganz im Sinne des zu Beginn des zweiten Teils zitierten Traktats von Furttenbach. Auch weist das bildliche Programm der Grotte (die Satyrbüste mit den weinlaub-umkränzten Putti) auf die Nutzung bei geselliger Festlichkeit hin.⁴⁸⁹ Durch die Kombination der grottierten Eingangshalle mit den Bade- und Gesellschaftszimmern, die beeindruckend realistisch bzw. anmutig illusioniert wurden, fügte man der Kleinarchitektur schließlich auch den antiken „Topos des Nymphäums“ hinzu.⁴⁹⁰ Über ein kleines, den Gartensaal an der Querachse ergänzendes Nymphäum,⁴⁹¹ ehemals mit Wasserbecken und –spielen, verfügt auch **Schloß Greinburg in Oberösterreich**, dessen anschließende *sala terrena* vom Boden bis zur Decke mit erdfarbenen Donaukieseln und Muscheln ausmosaiziert wurde.⁴⁹²

⁴⁸⁶ Mylius 2002, S. 7. Man konnte, aus den beiden Gesellschaftszimmern kommend, von einer Marmorbalustrade aus den im vertieft liegenden Marmorbecken Badenden bei ihrem Vergnügen zusehen (König 2002, S. 34).

⁴⁸⁷ Steinlechner 2002, S. 205.

⁴⁸⁸ Mylius 2002, S. 7 (vgl. Linten 1998, S. 271-272).

⁴⁸⁹ König 2002, S. 34.

⁴⁹⁰ Euler-Rolle 1989, S. 37 (vgl. Lorenz 1999, S. 502).

⁴⁹¹ Euler 1988, S. 325 (vgl. Berger 2003, S. 141).

⁴⁹² Berger 2003, S. 141.

Der aus diesem Grund „*Steinernes Theater*“ genannte Raum entstand um 1630 im Auftrag von Graf Leonhard Helfrich von Meggau und dessen Gattin Anna Khuen von Belasi in leicht vertiefter Lage unterhalb des Festsaaes im Südtrakt (Abb. 130).⁴⁹³

Die Struktur des verhältnismäßig hohen Saales (Abb. 131) – Tonnengewölbe mit Stichkappen, schubableitende Konsolen mit darunter vorgeblendeten Pilastern – ist durch die sich eng anschmiegende und mit schlanken Rahmen die Kanten betonende Inkrustation gut erkennbar, womit dieser Raum sich in die Gruppe der noch sehr „aufgeräumt“ und klar strukturiert wirkenden und dadurch noch recht repräsentativen Grottensäle reiht.

Der Mode der Zeit entspricht, so Bernd Euler-Rolle, daß aus allerlei natürlichen Materialien Wandbilder, Rosetten und Ornamentformen gelegt sind,⁴⁹⁴ die hier in Schloß Greinburg – aus der Fernsicht wie grisailliert wirkende – weibliche Allegorien der vier Elemente oder Jahreszeiten (in den Stichkappen) ergeben, weiters Architekturzitate mit darin eingestellten Blumenvasen bzw. davon herabblickenden Figuren (an den Wänden) und, als bunte Blickpunkte, Wappen der Auftraggeber (in der Scheitellinie des Gewölbes); den Naturbezug verstärken Darstellungen von Blütenmotiven, auf vorgetäuschte Sockel gestellte Blumenvasen und Bäume, deren Blattwerk aus grün lasierter Keramik besteht.⁴⁹⁵

Nun zu weiteren Funktionen dieser *sala terrena*: die allgemein in der Literatur benutzte Bezeichnung „*Steinernes Theater*“ könnte ein Hinweis auf eine – im Barock übliche – Nutzung für theatralische Aufführungen sein;⁴⁹⁶ bedingt durch die Saalgröße bot der kühle Raum mit Erfrischungsmöglichkeit durch den Brunnen im Grottenraum (Nymphäum) schließlich einen geeigneten Ort für hier und im arkadenverzierten Innenhof⁴⁹⁷ stattfindende Festlichkeiten und Gesellschaften.

In der Stille des sehr abgeschiedenen und recht dunklen Saales konnte man sich beim Umherwandeln sicherlich gut von den Anstrengungen des Tages und des Zeremoniells erholen und sich in innerer Einkehr und Gebet üben, aber auch – unterhalb der repräsentativen, augenfälligen – Wappen wichtige Gespräche mit einflußreichen Gästen führen.

⁴⁹³ BDA 2003d, S. 219, 223 (vgl. Euler-Rolle 1989, S. 37).

⁴⁹⁴ Euler-Rolle 1989, S. 34.

⁴⁹⁵ König 2002, S. 47 (vgl. BDA 2003d, S. 223).

⁴⁹⁶ Euler 1988, S. 325.

⁴⁹⁷ Berger 2003, S. 141.

Bedeutsame Unterhaltungen mit honorigen Besuchern führte garantiert auch Lothar Franz von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg und Mainz in der *sala terrena* seines Sommerresidenz-Schlusses **Weißenstein ob Pommersfelden** im deutschen Frankenland, das er nach einem mehr als großzügigen Geschenk des von ihm protegierten, neu gekrönten Kaisers Karl VI. zu einer wahren Ruhmesstatt für seine Familie ausbauen konnte.⁴⁹⁸

Verewigen ließ der Bauherr daher die Fassaden, den Garten und die Prunkräume, zu denen die *sala terrena* dezidiert zählte, von Salomon Kleiner, dem Großmeister der Architekturzeichnung, und stellte damit sicher, daß die Schönheit seiner Besitzungen sogar anonymen Betrachtern, deren Zahl die der tatsächlichen Besucher weit überstieg, vorgeführt werden konnte.⁴⁹⁹

Die Fertigstellung des Grottensaals, der neben Vestibül, Treppe und direkt darüberliegendem Marmorsaal eines der Hauptelemente des hochrepräsentativen *corps de logis* und die Verklammerung des „erdlastigen“ mit dem „überirdischen“ Bereich des Festsaals ist (Abb. 132),⁵⁰⁰ dauerte vom Bau 1714 bis zur Fertigstellung der Applikationen 1723 länger als die der meisten Gartensäle – dennoch freute sich der Bauherr wortreich in seinem Brief an Friedrich Karl, seinen Neffen in Wien, über die „curiose“ Ausstattung seiner *sala terrena*, die er „en forme einer ganz leichten grottesques [hatte] machen lassen“ und die „gewißlich anjetzo eines von den schonsten stükken in dem haus“ sei.⁵⁰¹

Lothar Franz entzückte mit Bestimmtheit das besonders große Spiegelgewölbe Johann Dientzenhofers (Abb. 133), das – für die damalige Zeit geradezu abenteuerlich – stützenlos dem Druck des darüber gelegenen Festsaals standhielt (und dies weiterhin tut).⁵⁰²

Eine Besonderheit innerhalb des Schloßcorpus (und vor allem an kanonischer Stelle) waren auch die oberhalb der klassisch-eleganten Wandzone ansetzenden, reich grottierenden Inkrustationen, die sonst eher in Gartenarchitekturen anzutreffen waren.⁵⁰³ Sie wurden als letzte Ausstattungsdetails um 1722 von Georg Henricke geschaffen, der Tuffstein und Kiesel, Muscheln und Schnecken, farbige Metall- und Spiegelstücke zu ornamentalen Mustern zusammensetzte.⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ Hasekamp 2005, S. 29 (vgl. Hansmann 2000, S. 161).

⁴⁹⁹ Völkel 2001, S. 178-179.

⁵⁰⁰ Prange 1997, S. 230.

⁵⁰¹ Hansmann 2000, S. 167.

⁵⁰² Schiedlausky 1986, S. 182.

⁵⁰³ Hasekamp 2005, S. 37.

⁵⁰⁴ Wohl jedes österreichische Kunsthandwerk der Frühen Neuzeit war vom Ornament geprägt, dessen Tradition als eines der wichtigsten Elemente der Ausstattung schon auf Vitruv zurückgeht: der Architekturtheoretiker verwendete in seinem Werk „*De Architectura Libri Decem*“ (1. Jh. v. Chr.) den Begriff des Ornaments in Bezug auf den *decor* in der Kategorie *venustas* für die Ausschmückung von Wohn- und Repräsentationsräumlichkeiten (Gesims, Voluten, figürlicher Schmuck) bis hin zur theatralischen Kulisse (Wagner 1994, S. 382; vgl. Krufft 2004, S. 20-30).

Schon 1718 waren die acht überlebensgroßen Figuren (vier Elemente und vier Jahreszeiten) und die Springbrunnen von Burkhard Zamels fertiggestellt, den Stuck formte Daniel Schenck, und Giovanni Francesco Marchini freskierte im zentralen Deckenbild die „Allegorie der Jahreszeiten“ sowie in den kleineren Satellitenbildern Flußgötter, Wind- und Erdteilallegorien.⁵⁰⁵

Insgesamt ergibt sich in Pommersfelden trotz der unteren, noch von fein gearbeiteten Pilastern und Statuen geprägten Zone durch die Decke und ihre Ausläufer in Form der Brunnen ein wesentlich schwererer, überladenerer Raumeindruck als bei den Sälen in Greinburg oder Klosterneuburg – genau deshalb evozierte die in dieser Art ausgestattete Grotten-*sala terrena* besonders starke Reaktionen bei den Rezipienten. So beglückt Lothar Franz von seinem Gartensaal war, so befremdet war er über die sehr verhaltene, gar nicht freudige briefliche Reaktion seines Neffen in Wien, wo man die Grotten zu dieser Zeit nicht mehr goutierte.⁵⁰⁶ „Ahnsonsten thue ich mich verwundern, daß man zu Wien keinen gusto in den grotten hatt, da ich doch vermeine, daß diese ein essential-stück eines garthen seien [...] welches die grotten zu Versailles genuchsamb bezeiget“.⁵⁰⁷

Aber auch ohne die Zustimmung des Neffen „funktionierte“ die Pommersfeldener Grotten-*sala terrena* auf vielerlei Weise: sie demonstrierte innerhalb des Ensembles der offiziellen Räumlichkeiten den „weltmännischen“ Geschmack des Bauherrn,⁵⁰⁸ die aus Statikgründen besonders dicken Mauern des Erdgeschoßes speicherten selbst an heißesten Tagen die Kühle und man konnte sich hier an den Grottenbrunnen erfrischen; beim entspannten Spazieren und Betrachten der Ausstattung verbesserte sich (zumindest bei Lothar Franz) die Laune und möglicherweise wurde hier auch im Sommer getafelt.

Verbindung mit dem Garten nahm die *sala terrena* über ihre großen Arkaden auf (Abb. 134), der Garten wiederum bezog sich auf den Grottsaal durch die Verwendung von Mosaiken und Grottesken in der Ausstattung der prächtigen Kompartimente seiner zweiten Ebene sowie in der Aufnahme von Ornamentmotiven des Deckenstücks in seine Broderiemusterungen,⁵⁰⁹ all diese Faktoren einbeziehend, muß wohl zugestimmt werden, wenn die Literatur diesen Gartensaal als „bekanntesten Höhepunkt“ monumentaler grottiertes Schloßräumlichkeiten

⁵⁰⁵ Hasekamp 2005, S. 37-38 (vgl. Hansmann 2000, S. 167).

⁵⁰⁶ Dies kam daher, daß Wien unter dem Einfluß des Gartenspezialisten Dominique Girard stand, der mit seinen Schöpfungen den allgemeinen Geschmack für die Gestaltung der Natur und daraus folgend auch für grottierte Räume verfeinerte, welche man bald als zu höhlenartig, zu kontrastierend empfand (Seeger 2004, S. 392).

⁵⁰⁷ Hasekamp 2005, S. 37.

⁵⁰⁸ Die Ausstattung der *sala terrena* ging mit dem Stil Italiens konform, die des Spiegelkabinetts und weiterer holzvertäfelter Räume sowie des Gartens huldigte dem Stil Frankreichs und durch das chinoisierende Porzellankabinetts wurde auch der Exotismusmode entsprochen (Da Costa 1998, S. 352-354).

⁵⁰⁹ Hasekamp 2005, S. 40-41 (vgl. Kraus / Müller 1991, S. 11).

bezeichnet.⁵¹⁰

Einen ähnlich überladenen Raumeindruck, wenn auch in einem viel privateren, kleinformatigeren Kontext liefert die ebenerdige *sala terrena* des **St. Florianer Gartenpavillons** in Oberösterreich (Abb. 135).

Über den Eingang zwischen den Flügeln einer doppelarmigen Freitreppe betritt man einen reichlich figural und ornamental stuckierten und mit Steinmosaiken überzogenen Grottenbereich (Abb. 136) des Augustiner-Chorherrenstifts, der 1681-1685 unter der Leitung von Carlo Antonio Carlone für Propst David Fuhrmann erbaut wurde.⁵¹¹

Oberitalienische Stuckateure schufen die Inkrustation aus Kiesel, Tuffstein, Schlacke und farbigen Glassplittern, die die architektonischen Gegebenheiten einerseits betont, doch in ihrer Wirkung andererseits schon die Oberhand erringt: die Bänderung der Halbsäulen und Pilaster erinnert vage an das Dietrichstein-Lobkowitz Vestibül, die sorgsame Verarbeitung dieser Zone an die Wandflächen der Grotte des Salaberger Sommerhauses; und genau wie dort trennt auch hier das Gebälk mit seinen klaren Linien die noch relativ wohnlich wirkende Wandzone mit ihren gepflegten Stuckaturen, den atlantengleichen Fabelwesen samt Fischschwänzen und den landschaftsillusionierenden Fresken,⁵¹² von der recht „verwachsenen“ Decke (Abb. 137), welche die Gewölbegrate und die in ihren Kompartimenten sitzenden rollwerkverbrämten Kartuschen als letzte Bezüge zur Wohnraumdekoration schon mit Grottendekor zu überwuchern scheint – selbst die schwer herabhängenden Festons sind bereits tuffsteinverkrustet.

Gemeinsam mit den repräsentativ freskierten und stuckierten Bereichen der Loggia und des Saals im ersten Obergeschoß, die man über die Freitreppe erreicht, ergab sich ein wunderbarer Ort für Festlichkeiten unterschiedlicher Größe und Veranlassung, in dem man sich inmitten des Hofgartens erholen und erfrischen, sich ohne Zeremoniell verlustrieren und physisch stärken konnte. Über die – dem Stil der Zeit entsprechende – Wand- und Deckengestaltung ergaben sich bestimmt angeregte Gespräche, die wiederum wichtige Voraussetzung und (aufgrund der internationalen Vernetzung der Aristokratie) eines der ideenbezogenen Transportmedien für die sich über die Landesgrenzen hinwegsetzenden Ausstattungsströmungen waren.

Auch den für den Gartensaal wichtigen Punkt der Verbindung zum Freiraum hält diese Grotten-*sala terrena* nicht nur durch ihre zentrale Öffnung, sondern vor allem durch die

⁵¹⁰ Euler-Rolle 1989, S. 37 (vgl. Kleiner 1980b, S. 132).

⁵¹¹ BDA 1956, S. 272 (vgl. Sonnleitner 2009, S. 56; Berger 2003, S. 187).

⁵¹² König 2002, S. 52-53 (vgl. Euler-Rolle 1989, S. 38).

Garten- und Landschaftsausblicke der Wandbilder⁵¹³ und die vor allem an den Wänden, vereinzelt auch an der Decke stuckierten Früchte, Muscheln und Blütengirlanden aufrecht.

Dasselbe Schema wählte Graf Theodor von Sinzendorf für die nach 1678 entstandene grottierte *sala terrena* von **Schloß Hagenberg** bei Fallbach in Niederösterreich, die im Parterre des Hauptgebäudes unterhalb des FestsaaIs liegt und damals wie heute über zwei Eingänge betreten wurde: durch das Tor vom Schloßhof und durch einen Torbogen im Südwesten des Raums, von dem aus man über einen Garten zum Wassergraben des Schlosses kam, der über mehrere Generationen hinweg vor allem zu besonderen Anlässen von echten venezianischen Gondolieri befahren wurde.⁵¹⁴

An das Gewölbe des dreijochigen Gartensaals (Abb. 138) wurden reichlich Tropfsteine, Muscheln und recht grober Stuck in Pastellfarben appliziert, dessen Blautöne Bezug auf den angestauten „Teich“ rund um das Schloß nehmen; die körperreiche Textur des Stucks formuliert florale Rankenmotive, tauförmig gedrehte bzw. lorbeerkranzartige Rahmen genauso wie dicke Rollwerkkartuschen oder Muschelformen.⁵¹⁵ Für interessantes Glitzern sorgen Perlmutterelemente und in Reihen gelegte Muschelchen, möglicherweise Souvenirs einer gräflichen „Kavalierstour“ in jüngeren Jahren.

Einen gegen die „wilde“ Grottierung fast „zahn“ zu nennenden Kontrast bildeten die großen und kleinen Fresken innerhalb der Stuckmedaillons der Decke, die mythologische Szenen vor allem von Wasserwesen bzw. den „Triumphzug der Liebesgöttin Aphrodite“ (im Gewände des Torbogens) oder den Wassergott Oceanos mit seinen Kindern, den Oceaniden (im Gewände des hofseitigen Tors) zeigen.⁵¹⁶

Die Bildinhalte ergeben in Ergänzung mit der fragmentierten Brunnengruppe samt wasserspeienden Delphinen im Südosten,⁵¹⁷ von einem Sachkundigen der Initiative Hagenberg als Poseidon und Amphitrite identifiziert, und dem oktogonalen Brunnen im Schloßhof ein raumbestimmendes wasserbezogenes Thema; anhand dessen können wir den unter Punkt 18 der ‚Bedingungen an die *sala terrena*‘ angeführten Bezug der

⁵¹³ König 2002, S. 53.

⁵¹⁴ BDA 2012b (vgl. Berger 2002, S. 252). So besuchte z.B. im Jahr 1691 Leopold I. mit seinem eben zum römischen König gekrönten Sohn Joseph I. das Schloß; bei dieser Gelegenheit ließen sich die beiden allerhöchsten Herren in die Mitte des Sees rudern, um in einem dort auf einem Hügel stehenden Pavillon zu speisen und auf das Schloß mit seinen bemalten Fassaden zu sehen (IHB 2012). Natürlich nutzten sie auch die *sala terrena* zumindest in ihrer Durchgangsfunktion, wenn sie dort nicht sogar verweilten.

⁵¹⁵ Dies ist laut Herget die künstlerische Leistung der deutschsprachigen Länder: hier wurden Grottendekor und barockes Ornament verschmolzen, wurden die Werkstoffe untereinander vertauscht, „sodaß das Grottenwerk zur abstrakten Ornamentlinie umstilisiert“ wurde, wohingegen „die naturalistischen Motive in Stuck usw. dargestellt“ wurden (Herget 1954, S. 187).

⁵¹⁶ IHB 2012.

⁵¹⁷ BDA 1990, S. 382-383.

Gartensaalausstattung auf ein allgemeines Dekorationsschema des gesamten Schlosses, im Hagenberger Fall eines Wasserschlosses, nachvollziehen.

Zuletzt bot dieser Raum neben seiner Aufgabe, die drei Zonen des Innenhof, des Gebäude und des Gartens mit See zu verbindenden, angenehme Kühle und (wie der Brunnen des Hofes) sauberes Quellwasser zur Labsal im Sommer; weiters einen entspannten Rückzugsort zur physischen und psychischen Erholung und wahrscheinlich auch einen Bereich, in dem man während festlicher Geselligkeiten verweilte oder durch den man hindurchwandelte; die Gäste erlebten beim Studium der vielen Details an Wänden und Decke sicherlich interessante Momente, um sich danach angeregt über Vergleichsbeispiele aus dem Pool der zu dieser Zeit modernen Grottenräume zu unterhalten.

Gesprächsstoff boten garantiert auch die beiden Bauteile des **Palais Waldstein in Prag** von vor 1630, die am Schluß unserer Betrachtung kurz genannt sein sollen, um zu veranschaulichen, wie skurril und ursprünglich die am anderen Ende der Skala stehenden *grottes rustiques* formuliert sein konnten.

Sowohl der kleine **Gartenraum** (Abb. 139) und noch viel mehr das Vogelhaus zu beiden Seiten der bereits besprochenen Loggia bringen eine höchst interessante und ungewöhnliche Spannung in das sonst akkurat nach Mustern und Grundrissen gestaltete Reich von Gebäude und Garten: schon das Gartenzimmer läuft scheinbar Gefahr, seine klare architektonische Struktur aufgrund der Überwucherung durch die Natur einzubüßen; aus den kunstvoll ziselierten Verkleidungen der Gewölbegrate wachsen, bedrohlichen Schimmelpilzen gleich, an vielen Stellen dunkle Tuffsteinkonglomerate, die sich teilweise schon zu gefährlich spitzen Stalaktiten formen.

Obwohl dieses Geschehen noch hauptsächlich oberhalb der flach angedeuteten Gesimszone stattfindet, entsteht ein beklemmender Eindruck, da an einigen Punkten diese Barriere bereits bedrängt und überwunden wird.

Die **Volière** (Abb. 140) ist im genauen Gegensatz dazu nur noch oberhalb des Gebälks als gebaute Architektur wahrnehmbar (und sogar dort schon teilweise dunkel inkrustiert), in ihrer unteren Zone jedoch bereits an die Natur „verloren“ wie auch die angrenzenden hohen Mauern – man muß diese Ecke des Gartens mit ihrer eigenartig irrealen Wirklichkeit auf sich wirken gelassen haben, um wiedergeben zu können, welcher düsteren, schroffen Gegensatz diese Architekturteile inmitten des gepflegten Gartens und gegenüber der freundlich hellen, äußerst repräsentativen danebenliegenden Front des Hofes darstellen, wie beunruhigend sie dem gegen sie sehr kleinen und zerbrechlichen Betrachter erscheinen.

Am Gartenzimmer (und noch viel intensiver an Vogelkäfig und Gartenmauern) macht sich die Formensprache der „möglichst wenig von menschlicher Berührung zeugenden Grotte im Style rustique“⁵¹⁸ bemerkbar, die aus den ihr eigenen Gründen auch gerne für geistliche Eremitagen benutzt wurde. In diesen wie auch an abgeschieden im Garten liegenden Grottenräumen äußerte sich auf sehr passende Weise in Gestalt der *terza natura* die „Gegenwelt zur architektonischen Etikette und zu den gesellschaftlichen Regeln“⁵¹⁹; was allerdings mit ihrer Verwendung an zumindest einem neuralgischen Punkt des Waldstein’schen Palais bezweckt wurde, wird spannendes Thema der folgenden Dissertation werden.

4.4 Mischformen der *sala terrena*

Dem Geschmack, der Bildung und dem Interesse des Auftraggebers, der vorgesehenen Aufgabe und Lage des Gartensaals, den baulichen Gegebenheiten und finanziellen Mitteln sowie dem Stil und der Kreativität des Architekturkünstlers entsprechend entwickelte sich eine Vielzahl an verschiedenen *sala terrena*, die sich allgemein gut den drei bisher genannten, durch ihre Funktion bestimmten Hauptgruppen zuordnen lassen. Oft genug allerdings will die rein optische Zuteilung nicht recht gelingen, weil die Grundelemente der Dekoration den Typika zweier oder sogar aller drei Gruppen entnommen zu sein scheinen.

Auf den letzten Seiten dieser Diplomarbeit soll ein erster kurzer Überblick gegeben werden, welche verschiedenen Gesichter die Mischung mehrerer Charakteristika annehmen konnte.

Zwei Räume völlig unterschiedlicher Größe, die dennoch einen sehr ähnlichen Eindruck bieten, sind der **Nischenraum der *sala terrena* von Schloß Veltrusy / Weltrus** in Tschechien und die ***sala terrena* von Schloß Červený Kameň / Bibersburg** in der Slowakei. Bei beiden Objekten kann sich das Auge kaum entscheiden, welche der prägenden Tendenzen dominiert: die schwer wirkende, überreiche Ausstattung mit Stuckornamenten und Stein-/ Muschelinkrustationen oder aber die besonders bunten, teils illusionierenden Decken- und Wandbilder – was nach Jozef Medvecký ganz im Sinne des „Sensualismus des 17. Jhs.“ ist, der nach „einer ganzen Reihe von haptischen und optischen Gestaltungsmitteln“ verlangte.⁵²⁰ Das zierliche **Weltruser Schloß** (Abb. 141 bis 143) wurde zwar kurz nach Ende des 17. Jhs., nämlich um 1715 errichtet, doch sein damaliger Besitzer, Wenzel Anton Graf Chotek, fand offenbar noch immer Gefallen an der *horror vacui*-Gestaltungsweise des Seicento.

⁵¹⁸ Euler-Rolle 1989, S. 34.

⁵¹⁹ Euler-Rolle 1989, S. 34.

⁵²⁰ Medvecký 2004, S. 50.

Unter der Leitung eines unbekanntem Architekten und Baumeisters, wobei die Forschung den Bau aus diversen Gründen sowohl Giovanni Battista Alliprandi als auch František Maximilián Kaňka zuordnen möchte,⁵²¹ entstand ein unorthodoxes Schloßchen auf dem Grundriß eines Andreaskreuzes, ein „Windmühlenflügeltypus“, wie ihn auch Filippo Juvara (Schloß Stupinigi bei Turin), Germain Boffrand (Schloß Malgrange bei Nancy) und Johann Bernhard Fischer von Erlach (Gartenpalais Althan in Wien, das auch als direktes Vorbild für Veltrusy gilt) verwendeten.⁵²²

Aus der Bauzeit stammt der im Erdgeschoß unterhalb des Festsaals als zentrale Durchgangshalle konzipierte und dafür an zwei gegenüberliegenden Seiten dem umliegenden Garten eröffnete Gartensaal mit seinen illusionistischen Malereien (Architekturmotive, Jagdszenen, Himmelsausblick an der scheinbar ruinösen Decke);⁵²³ der von hier aus betretbare Nischenraum liefert das ambivalente Bild eines dominierenden Illusionsbereichs in Orangetönen (Ruinenzitate, Vasenmotive, Rankenwerk), dem sich aber die stuckierten Rahmungen, Putten, Blumen- und Rankenmotive sowie die hier verwendeten Grottenelemente (Muscheln, Spiegel, Tuffstein usw.) keineswegs unterordnen.

Die Frage nach der Verwendung des Gartensaals neben seiner Durchgangsfunktion und seinem Beglaubigungscharakter für die Liebe seines Bauherrn zu haptischen Details könnten – möglicherweise infolge verstärkten Luftzugs intensiviertere – Erfrischung, die optische Verbindung zum Garten, das Spielen bewegter Spiele und natürlich die Einbindung des Gartensaals – als Verlängerung des davorliegenden Lustgartens – in Festlichkeiten gewesen sein, eine davon vielleicht sogar im Zuge des Besuchs des Kaiserpaars 1754, als Rudolf Graf Chotek, der Erbe des Bauherrn, in seiner Funktion als Handelsdirektor aller Kronländer und Finanzkammerpräsident in Veltrusy die erste bekannte industrielle Ausstellung der Welt organisierte.⁵²⁴

Auch die **Bibersburger sala terrena** (Abb. 144 und 145) ist ein frühbarockes Zwitterwesen, wobei die Größe des Saals die Ausstattung und Farbigekeit noch viel wuchtiger erscheinen läßt.

Unter dem Hauptverantwortlichen des Burgumbaues, Filiberto Luchese, entstand in nur drei Sommermonaten des Jahres 1655 durch den Freskantem Carpofo Tencalla und die Stuckateure Carlo Merlian, Alessandro Serenio und Francesco Bussi im Parterre des

⁵²¹ Rogasch 2007, S. 214.

⁵²² Rogasch 2007, S. 213.

⁵²³ Rokyta / Hilmera 1965, S. 267.

⁵²⁴ Rogasch 2007, S. 215.

südwestlichen Flügels des Schlosses ein Saal über rechteckigem Grundriß.⁵²⁵

Grottige Züge äußern sich vor allem im Bereich oberhalb des Gurtgesimses und der Pilasterkapitelle, nämlich im drückend-niedrigen Tonnengewölbe, das schwer mit Kieseln, koloriertem Tuffstein und feineren Materialien wie Perlmutter- und Spiegelstücken inkrustiert und durch dickes Roll- und Muschelwerk, satte Kartuschen, Maskarons und Putti ergänzt wurde. Grottengleich sind auch die Verkleidung der Wandflächen mit Spiegelglas und Tuffstein, der geringe Lichteinfall durch die ostseitigen Fenster, die – in Ermangelung eines Portals – als einzige Verbindung zum Freiraum nur in den Burghof reichen sowie die Muschelbrunnen, die ab 1657 für anregende Wasserspiele sorgten.⁵²⁶

An der südlichen Stirnwand wurden zwei sehr zottig mit Tuffstein ausgekleidete Nischen zu einer Grottenwand vereinigt, in deren Mitte eine Fontäne mit einem kleinen See eingerichtet wurde, die den ursprünglich in der Mitte des Raums befindlichen Springbrunnen ergänzten. Und den letzten, wenn auch nicht kleinsten grottigen Beitrag liefert das zweifarbige Kiesel-Mosaik des Bodenbelags, in welches zwischen symmetrische Pflanzenornamente die Familienwappen der Schloßbesitzer, Nikolaus IV. Pálffy von Erdöd und seiner Gattin Eleonore Maria Harrach, gesetzt wurden.⁵²⁷

Für einen beinahe gleich starken, sehr bunten Eindruck sorgen die Fresken Tencallas, die in zwei großen parallelen Feldern am Deckenscheitel spielende, tanzende und sich der Natur widmende Putti zeigen, in den kleinen umgebenden Feldern Blumenstücke und mythologische Szenen sowie an der nördlichen Stirnwand zur Linken der Aphroditennische eine männliche Genrefigur, die aus einer illusionierten halb geöffneten Türe heraus in den Raum blickt. Sämtliche Fresken, vor allem aber die Fensterlaibungen, beinhalten einen reinen Blauton, der wiederum das Element Wasser versinnbildlicht.⁵²⁸

Angesichts der nach Osten gerichteten Lage der *sala terrena* und der sich aus der reichen Verwendung frischen Wassers ergebenden Kühle des Raums liegt nahe, daß der Saal zur geistigen, seelischen und körperlichen Erholung während heißer Tage, zum Baden in den ursprünglich an der Grottenwand aufgestellten großen kupfernen Bottichen,⁵²⁹ für

⁵²⁵ Medvecký 2004, S. 50. Aus genau diesem Grund waren die (austro-)italienischen Künstler und Handwerker bei den Bauherren so beliebt (und bei den mitteleuropäischen Mitgliedern der Bauzunft so verhaßt): ihre ungeheuer kreativen Fähigkeiten im hochgeschätzten italienischen Stil, der für viele Auftraggeber auch eine liebe Erinnerung an die in der Jugend gemachte „*grand tour*“ in sich barg, vereinigte sich bei den *Welschen* mit einer unvergleichlich eifrigen Arbeitseinstellung, die einheimische Bauschaffende offenbar nicht besaßen (Fidler 1996b, S. 151; vgl. Fidler 2005).

⁵²⁶ Fidler 1990, S. 166-167.

⁵²⁷ Medvecký 2004, S. 50.

⁵²⁸ Fidler 1996, S. 451.

⁵²⁹ Fidler 2006.

Mahlzeiten in entspannter, wohltemperierter Atmosphäre,⁵³⁰ sowie für die Gemeinschaft mit Familie und Freunden unter Ausschluß des Zeremoniells vorgesehen war; hier konnte man sich am Geräusch bewegten Wassers erfreuen, das auch vom Springbrunnen des Schloßhofes hereindrang und zuletzt ist auch an die Repräsentativität dieses Raumes zu denken, denn die üppige Dekoration ergab mit ihren vergoldeten Stuckteilen, mit dem Glänzen, Glitzern und Widerspiegeln ihrer Einzelteile ein prachtvolles Ganzes, das wohl kaum allein der Familie vorbehalten sein sollte.⁵³¹

Einen prächtigen, eleganten Raumeindruck vermittelt auch der **Rittersaal von Schloß Bernstein** im heutigen Burgenland, das Adam I. Graf Batthyány gleich nach dem Kauf 1644 vom Wehrbau zum frühbarocken Schloß umgestalten ließ. Für die Stuckarbeiten engagierte er niemand Geringeren als den vom Kaiserhaus gern eingesetzten Filiberto Luchese, der den vom Innenhof aus zugänglichen Festsaal 1648 auszuschnücken begann.⁵³²

Im Erdgeschoß des Osttrakts der Burg gelegen, ist diese *sala terrena* (Abb. 146) von zwei Seiten beleuchtet und entspricht in ihrer unteren Zone durch deren „aufgeräumten“, freundlich-hellen Raumeindruck den Vertretern der ersten Gruppe des repräsentativen Gartensaals, was durch die hofseitigen Fensterlaibungen mit ihren stilisierten, symmetrischen Blatt- und Blütenornamenten (Abb. 147) unterstützt wird.

Allerdings bringen nicht nur der in die Ostwand genischte, heute stillgelegte Wandbrunnen (Abb. 148), sondern vor allem Lucheses Stuckierung der Decke, die sich schon im stärker werdenden Dekor der Frieszone ankündigt, einen Dualismus ins Spiel, der eine eindeutige Zuordnung erschwert.

Das flache, für die starke Körperlichkeit seiner Verzierungen (vom Gefühl her) zu niedrig angesetzte Spiegelgewölbe wirkt durch deren Reichhaltigkeit lastend schwer, selbst wenn durch die in den Kehlen angesetzten, großen Kartuschen mit ihren figuralen Reliefs und den zentralen Rahmen am Gewölbescheitel samt darin befindlicher Flachreliefierung (hauptsächlich Szenen aus Ovids „*Metamorphosen*“⁵³³ und der Mythologie) ein gewisser Höhenzug entsteht.

Zur Funktion des Saals: aufgrund seiner Lage und des Einbaus eines Wandbrunnens kann angenommen werden, daß die *sala terrena* als Sommertafelstube genutzt wurde, in der man

⁵³⁰ Fidler 2009, S. 43-44.

⁵³¹ Wie auch Kant nüchtern konstatierte: „*In völliger Einsamkeit wird niemand sich sein Haus schmücken [...] er wird es auch nicht gegen die Seinigen (Weib und Kinder), sondern nur gegen Fremde tun; um sich vorteilhaft zu zeigen*“ (North 2003, S. 3.).

⁵³² Fidler 1990, S. 154.

⁵³³ Lorenz 1999, S. 565.

sich stärken und erholen konnte und in der durch das Plätschern des Brunnens auch Geist und Seele erfrischt wurden.⁵³⁴

Bezüge zur Natur ergeben sich durch den Zugang vom Hof aus, durch die dicken Fruchtefestons und die Fabelwesen und Putti mit ihren saftigen Fruchtgebinden und schließlich durch die Flachreliefs in den vier Laibungen der Fenster, die unterschiedliche Arten der Jagd zeigen.

Die prachtvolle Ausstattung erfolgte aber auch im Sinne der Repräsentation, wie wir dies auch schon von Prinz Eugen oder Herzog Waldstein kennen: Lorenz nannte allein die Stuckdecke des Rittersaals des Grafen Batthyány ein „Zeugnis“ für den „beginnenden gesellschaftlichen Aufstieg seiner Familie“.⁵³⁵

Dieses Avancement brachte sicherlich viele Gesellschaften und Festlichkeiten zu jeder Jahreszeit mit sich, die wahrscheinlich auch hier stattfanden, denn man konnte sich auch während schlechten Wetters in diesem Saal aufhalten.

Gesellschaftliches Ansehen und entsprechend repräsentative Festlichkeiten waren auch im Interesse von Karl von Liechtenstein-Castelkorn, seit 1664 Bischof von Olmütz, unter dem im mährischen **Kroměříž / Kremsier** sowohl das bis in die Gotik zurückreichende Schloß nach Kriegsschäden wieder aufgebaut, als auch ein *jardin de plaisir* nach italienischem Vorbild angelegt wurden;⁵³⁶ erste Pläne des Gartens gehen auf Filiberto Luchese zurück, nach dessen Tod Giovanni Pietro Tencalla für die Ausführung sowie noch vor 1675 für Entwurf und Bau des **Pavillons im Zentrum des Lustgartens** (Abb. 149 und 150) sorgte, der über oktagonalem⁵³⁷ Grundriß errichtet wurde.⁵³⁸

Der hohe repräsentative Stellenwert des Gebäudes spiegelt sich nicht nur in seiner zentralen Lage wieder, sondern auch in der Tatsache, daß der Bauherr einige der 33 Kupfertafeln von Justus van der Nypoort (1691) dem *Lusthaus* widmete.⁵³⁹

Im Manuskript Nicolaus Goldmanns (1660er) wurde der Innenraum der Rotunde (Abb. 151) als „*runder Saal, der zur Zeit der grössten Hitze, die Lauben aber nach unterschiedener Jahres- auch Tageszeit zum speisen [zu] gebrauchen*“ ist, beschrieben.⁵⁴⁰

Die primäre Bestimmung als wohltemperierter Speisesaal im Sinne einer *sala terrena* ist somit klar, die in unmittelbarer Nachbarschaft – nämlich rundum zwischen den vier radial

⁵³⁴ Fidler 1990, S. 316.

⁵³⁵ Lorenz 1999, S. 566.

⁵³⁶ Fidler 1990, S. 233-234.

⁵³⁷ Polygonale Grundrißformen erachteten Zeitgenossen, so auch Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, als optimal für Loggien, Pavillons und *Lusthäuser* im Garten, Tiergarten oder im Wald (Fidler 2009, S. 49).

⁵³⁸ Graninger 2004, S. 24-26, 63-65.

⁵³⁹ Graninger 2004, S. 14.

⁵⁴⁰ Fidler 2009, S. 42.

angelegten, tonnengewölbten Eingängen eingepaßten – Grotten („*Lauben*“) ergänzen den Zentralraum.

Die Nähe des Blumengartens und mehrerer Springbrunnen sowie anderer für die Berühmtheit des Gartens mitverantwortlichen Wasserspiele, deren sanftes Plätschern und Rauschen sicher bis in den Saalraum des Pavillons drang entsprechen genauso den Anforderungen an den Gartenraum. Das überaus angenehme, entspannende Ambiente steigerten auch die Volièren und fischbesetzten Teichanlagen in der Umgebung, die auch Wasservögeln Lebensraum boten, die in Reichweite liegende Orangerie und die Fasanerie und schließlich die Irrgärten und Heckentheater sowie die nahegelegene langgestreckte Galerie, in deren Dachzone vermutlich ursprünglich eine Aussichtsterrasse geplant war.⁵⁴¹

Im Kremsierer *Lusthaus* treffen wir wieder auf eine der eingangs aufgezählten Wünsche an die *sala terrena*: die Lust, seine Gäste zu erschrecken. Mittels ausgeklügelter Leitungstechnik wurden im Inneren dieser Gartenarchitektur Scherzfontänen gespeist, die durch den Tritt auf eine markierte Bodenfliese ausgelöst wurden und den nichtsahnenden Besucher „kalt erwischten“.

Trotz aller Possen und Naturbezogenheit strahlt der Saalraum über kreisförmigem Grundriß durch die Beleuchtung über etliche Fenster- und Portalöffnungen und seine elegante Ausstattung noble Kühle aus: die Stuckaturen Quirico Castellis und Carlo Borsas wirken in der unteren Zone etwa durch die das Gebälk tragenden Pilasterpaare und die darüber rundum laufenden Triglyphen klassisch-streng. Im Bereich des Frieses beginnt die Überleitung mittels leichter, bewegter Motive wie Vögeln und Akanthusranken zur Kuppel, wo ein ganz anderer Eindruck überwiegt: die mythologischen Fresken Carpofo Tencallas, die dick von Rollwerk, Muscheln, Putti und Blüten gerahmt werden, thematisieren einige Raubgruppen, darunter die Entführungen Europas, Proserpinas und Ganymeds, als ein für den Garten typisches Element.⁵⁴²

Resümierend kann gesagt werden, daß das Innere der Rotunde auf den ersten Blick auf eine Zugehörigkeit zur ersten Repräsentations-Gruppe hinzudeuten scheint, wogegen allerdings die körperreiche, die dortigen Fresken umgebende Stuckierung der Kuppelzone mit ihrem Rollwerk und ihren figürlichen Darstellungen bis hin zum Oculus spricht. Eine solche Gestaltung findet sich normalerweise eher in Grottenräumen unterschiedlichster Art, welche die am voluminösesten dekorierte Gruppe der *sala terrena* bilden.

Interessant erscheint, daß der Innenraum der Rotunde, der sicherlich aufgrund seiner Lage und gesamten Ausstattung eher Ort der Erholung, Erfrischung und der *divertissements* war,

⁵⁴¹ Rokyta / Hilmera 1965, S. 140-141 (vgl. Fidler 1990, S. 238-239).

⁵⁴² Rogasch 2007, S. 121.

dennoch eine dem Schwarzenberg'schen Kuppelsaal sehr ähnliche Gesamtoptik hat. Was wiederum beweist, daß generell Gestaltungsideen aufgegriffen und für andere Aufgabenbereiche adaptiert wurden und noch mehr, daß bei diesem Typus der *sala terrena* Rekreation und Repräsentation Hand in Hand gehen, ja, gleichwertig sind.

Obwohl sehr ähnlich aufgebaut und gegliedert, gehört der **Ahnensaal von Schloß Vranov / Frain bei Brno / Brünn** im heutigen Tschechien (Abb. 152) einer gänzlich anderen Bauaufgabe an, die eine Besonderheit in der Kunstgeschichte darstellt. Letztere attestierte diesem Werk Johann Bernhard Fischer von Erlachs von 1695 einige außergewöhnliche Eigenschaften – obwohl bzw. gerade weil die Rotunde abseits des der kulturellen Zentren der Zeit beheimatet ist.⁵⁴³

Hier in Frain vollzog sich „die Ablösung vom Stuckbarock“⁵⁴⁴ und damit verbunden die erstmalige Realisation der als Motiv raumbeherrschenden Glorie durch die Monumentalmalerei.⁵⁴⁵

Ausgefallen ist weiter, daß das völlig freistehende, tiefovale und durch seine zweigeschoßigen Fenster- und Portalöffnungen reichlich Licht empfangende Gebäude, wie Hans Sedlmayr es poetisch formulierte, „auf dem steilen Felsen über der Thaya wie die Fata Morgana einer altrömischen moles“⁵⁴⁶ erscheint und dadurch, in Anwendung des „*argutezza*-Prinzips“, quasi als „Überraschungseffekt in der Landschaft“ höchste Aufmerksamkeit erfährt.⁵⁴⁷

Bauherren dieses Glanzstücks waren die verwandten Familien Liechtenstein und Althan, die zu den bedeutenden alten hocharistokratischen Häusern zählen, welche durch ihre treue Nähe zum und ihre Verdienste um das Kaiserhaus zu Macht sowie durch kaiserliche Grundzuwendungen nach Konfiskation und Zwangsverkauf protestantischen Grundbesitzes in Böhmen zu großem Reichtum gekommen waren.⁵⁴⁸

Durch die weitverstreuten Besitzungen dieser Adelsgeschlechter in den niederösterreichischen, böhmischen und mährischen Erblanden verbreitete sich die barocke Formensprache zügig über ganz Mitteleuropa.⁵⁴⁹

Der Ahnensaal scheint eine bipolare Zweckbestimmung gehabt zu haben: einerseits als „Ruhmes- und Gedächtnishalle [...] mit dem Anspruch eines Sakralraumes“⁵⁵⁰ für die Ahnen des Bauherrn Michael II. Graf von Althan-Liechtenstein, also höchste Repräsentativität, die

⁵⁴³ Fidler 1990, S. 325 (vgl. Lorenz 1999, S. 225).

⁵⁴⁴ Mösenender 1999, S. 70.

⁵⁴⁵ Mösenender 1999, S. 307.

⁵⁴⁶ Bachmann 1964, S. 26 (vgl. Hubala 1981, S. 35).

⁵⁴⁷ Johann Jacob Breitinger, „*Critische Dichtkunst*“, 1740 (Hundemer 1997, S. 168; vgl. Brucher 1983, S. 150).

⁵⁴⁸ Da Costa 1998, S. 277 (vgl. Vocelka 2001, S. 230).

⁵⁴⁹ Lorenz 1994, S. 11.

⁵⁵⁰ Bachmann 1964, S. 26.

auch durch die Ausstattung von Tobias Kracker (plastischer Schmuck) und Johann Michael Rottmayr (Fresken) Ausdruck fand;⁵⁵¹ auf der anderen Seite aber auch die Bezugnahme und Verbindung zum Freiraum durch die Türen und Fenster sowie die zwischen den monumentalen Ochsenaugen ausgeführten mythologischen Szenen vor landschaftlichem Hintergrund.⁵⁵²

Die Ambivalenz in der Wand- und Deckengestaltung kommt einer Zuordnung zu nur einer der drei Hauptkategorien nicht gerade entgegen: im unteren Bereich herrscht aufgrund der klaren Gliederung durch die rhythmische Abfolge von Portalen und Pilasterpaaren mit dazwischenliegenden kartuschenbekrönten Statuennischen eine „aufgeräumte“ und durch ihren feinen Dekor eindeutig der ersten Repräsentationsgruppe zuzuordnende Atmosphäre, die sich jedoch oberhalb des massiven Gebälks durch ihre leuchtend bunten, lebendigen und ihre eigene Realität schaffenden Fresken schlagartig in einen illusionistischen Raumeindruck wandelt.

In der Folge ist die Gesamtwirkung der Rotunde genauso zweigeteilt: sie ist einerseits, besonders durch die triumphal gearbeitete Himmelszone und die rundum stehenden Statuen, respektseinflößend, zugleich aber auch angenehm durch die Kühle, Helligkeit und Schönfarbigkeit des Saalraums. Ein idealer Ort, um dem Vergnügen gleichsam in der illustren Gesellschaft seiner Vorfahren zu frönen und, aus ihm in die umgebende Natur heraustretend, einen loggiengleichen Ausblick auf das *amphitheatrum mundi*⁵⁵³ des Thaytals zu genießen – aber auch, um in harmonisch-edlem, ockerfarben-goldenen Ambiente mit honorigen Besuchern über wichtige Dinge zu sprechen. Aus diesen Gründen entspricht der Frainer Ahnensaal den Bedingungen an die *sala terrena* und kann daher als Gartensaal gesehen werden.

Eine vollkommen andere Stimmung herrscht in der ***sala terrena des Palais Strozzi in Wien***, die um 1700 im Auftrag der nach General Peter Graf Strozzi verwitweten Gräfin Katharina ausgestattet wurde;⁵⁵⁴ das Gartenpalais wurde auf einem 3.800 Quadratklafter großen Grund in der Vorstadt Wiens,⁵⁵⁵ möglicherweise nach Entwürfen Johann Lucas von Hildebrandts⁵⁵⁶ im Zuge des ersten Wiener Baubooms⁵⁵⁷ erbaut und alleine im 18. Jh. zweimal verändert.

⁵⁵¹ Bahlcke / Eberhard 1998, S. 142.

⁵⁵² Mösenender 1999, S. 313.

⁵⁵³ Fidler 1987, S. 91.

⁵⁵⁴ Lorenz 1999, S. 281.

⁵⁵⁵ Kendi 2004.

⁵⁵⁶ BDA 1993, S. 339-340.

⁵⁵⁷ Kraus / Müller 1991, S. 176.

Der in der Mitte der Gartenfront liegende Grottensaal (Abb. 153a und b) war davon nicht betroffen;⁵⁵⁸ er wurde von einem unbekanntem Künstler in einer eigentümlich illusionierenden Weise mit teils ruinöser Quadratura freskiert, die allein überzeugen würde, dieses Objekt der zweiten, Scheinwelten vorgaukelnden Kategorie zuzuordnen – wären da nicht die in großer Detailfreude geschaffenen Grottenelemente wie etwa verschiedenste Muscheln, Rocaillen in Form von Tropfsteinen und Kieselsteinen, Korallen und Schnecken, die so plastisch erscheinen, daß man meint, sie anfassen zu können (Abb. 154a bis c).

Durch die Betonung der architektonischen Struktur,⁵⁵⁹ nämlich der rhythmischen Abfolge der Gurtbögen, entsteht in der Gewölbezone eine ähnliche Optik wie im Palais Liechtenstein – allerdings unter farblich umgekehrten Voraussetzungen: wo in der Roßbau weiße Stuckfelder die bunten Fresken umrahmen, umgeben hier in manchen Abschnitten harmonisch in Rosa-, Rot- und Brauntönen gehaltene Farben die hellen Mittellovale des vermeintlichen Himmelsausblicks.

Verbindung mit dem ehemaligen französischen *Lustgarten* nimmt der Raum über die Arkaden auf, die von den beiden Flügeln der doppelläufigen Freitreppe umarmt werden, welche auch dem im ersten Obergeschoß liegenden Salon direkten Zugang zur Natur verschaffen – quasi als Erweiterung des gebauten durch den gewachsenen Festsaal.

Neben der elementaren Vermittlungsfunktion vom Binnen- zum Freiraum kann in diesem kühlen Raum der erfrischende Aufenthalt der Besitzer und ihrer Gäste angenommen werden, die während Gesellschaften und auch anlässlich der Bälle und Festlichkeiten, die im Festsaal stattfanden, das Haus besuchten.⁵⁶⁰

Der Grottensaal bot in der warmen Saison geeigneten Raum für Mahlzeiten, gepflegte Konversation, Spiele und andere *divertissements* – doch auch eine Nutzung als Ort der Erholung und Kontemplation alleine oder in kleinerem Rahmen wäre möglich gewesen, da der große Garten, der erst den Finanzproblemen des Besitzers zur Mitte des 18. Jhs., Josef Carl Graf Choteks, zum Opfer fiel, ein Hort der Ruhe war.

Schließlich könnte die verwitwete Gräfin die *sala terrena* als „Oase für Frauen“ genutzt haben, in die sie und ihre weiblichen Bekannten vor dem einengenden Zeremoniell flüchten konnten, um hier gleichzeitig die Sicht auf die Schönheit der Pflanzen vor den Arkaden zu genießen.

⁵⁵⁸ Berger 2004, S. 197-198.

⁵⁵⁹ König 2002, S. 50-51.

⁵⁶⁰ Kendi 2004.

Ein wesentlich atemberaubenderer Ausblick auf die Hauptstadt des Habsburgerreiches und sogar das dahinter liegende Umland bot sich Prinz Eugen und seinen Besuchern, wenn sie aus den offenen Arkaden bzw. großen Fenstern des Parterres des **Oberen Belvedere in Wien** sahen (Abb. 155 bis 157). Die Aussicht war am intensivsten, wenn man vom Treppenhaus einige Stufen abwärts in den zentralen Gartensaal trat, wo die eigene Aufmerksamkeit durch die fünf großen Rundbogenöffnungen und das sich dahinter eröffnende Panorama gebannt wurde.⁵⁶¹

Es ist gut vorstellbar, daß für die Teilnehmer der vielen – sich zwischen dem Unteren und dem Oberen Belvedere über die gesamte Gartenlandschaft erstreckenden – Festlichkeiten dieser spektakuläre Fernblick ähnliche optische Attraktivität besaß wie die zu der Zeit üblichen Illuminationen.⁵⁶²

Auch wenn die Arkaden beibehalten wurden, veränderte sich das Innere der *sala terrena* dagegen frappant: nach einem statischen Problem stürzte im Winter des Jahres 1732 die Decke nach nur zehn Jahren Bestandes ein und das Gewölbe mußte wieder aufgebaut und abgestützt werden.⁵⁶³

Wenn wir mithilfe von Abbildung 157 zurückblicken, präsentiert sich uns die erste, sehr elegant und großzügig wirkende *sala terrena* von 1721 mit einer langgestreckten, durch Stichkappen gegliederten Wölbung; diese war durch relativ zarte Stuckornamente (Feldherreninsignien, Bandlwerk, figurale Motive und stilisierte Muscheln) geschmückt und zeigte im zentralen raumbherrschenden Deckenfeld eine flachreliefierte Szene mit Aurora, der römischen Göttin der Morgenröte, auf ihrem Wolkenthron oberhalb des Jägers und Hirten Kephalos.⁵⁶⁴

Die Deckenzone erhob sich über gekuppelten Pilastern, die den massiven Pfeilern der Arkaden vorgeblendet waren, wie wir dies schon von den links und rechts an der Gartenfront liegenden *galleries ouvertes* oder auch von Schloß Richmond kennen – ursprünglich wäre also eine klare Zuordnung zu der ersten, repräsentativen Gruppe möglich gewesen.

Nun aber verwandelte sich die Gesamterscheinung des Gartensaals aufgrund des notwendig gewordenen Umbaus und der im Zuge dessen erfolgten Neuausstattung (Abb. 158): um die vier monumentalen Stützen inmitten des Saals gestalterisch zu integrieren, formte der ausführende Künstler sie zu vierschrötigen, schwer an ihrer Last tragenden Atlanten, die an der alles durchmessenden Mittelachse Spalier zu stehen scheinen und der Aneinanderreihung

⁵⁶¹ Seeger 2004, S. 390.

⁵⁶² Auböck 2003, S. 22.

⁵⁶³ BDA 1993, S. 82 (vgl. Seeger 2004, S. 390; Berger 2004, S. 119).

⁵⁶⁴ Seeger 2004, S. 390.

von Böhmischen Kappen über ihnen erlauben, sich auf ihren Schultern zu erheben.

Die steinernen Muskelpakete tragen neben dem Gewölbe auch eine symbolische Bedeutung in sich, die da lauten könnte, daß die Herrschaft des Reichs „auf den Schultern des heldenhaften Prinzen Eugen ebenso sicher ruht wie die Welt auf den Schultern des Atlas“.⁵⁶⁵

Zum weiteren Dekor des Raumes ist zu sagen, daß die Pilasterpaare beibehalten wurden, die auch jetzt wieder die Wandzone gliedern; ihre Flächen sind ebenso filigran ornamentiert wie die Gurtbögen und die von ihnen umschlossenen Gewölbeabschnitte. Letztere verweisen durch ihre Allegorien und Fürstentugenden erneut auf ihren heroischen Auftraggeber, dessen „Handwerkzeug“, nämlich Kriegerrüstungen und Trophäenbündel, sehr plastisch an den Kapitellen oberhalb der Stützenfiguren stuckiert wurden.

Eine abschließende, jedoch erst in neueren Tagen in den großen Rundnischen befindliche Huldigung an den Bauherrn stellen wohl die vollplastischen Herkulesgruppen dar, die programmatisch mit dem Deckenfresko des darübergelegenen Marmorsaals („Apotheose Prinz Eugens“ von Carlo Carlone), mit der figuralen Ausstattung des Gartens und den Details mehrerer Räumlichkeiten beider Schlösser verknüpft wurden.⁵⁶⁶

Bei diesem Objekt steht eindeutig die Repräsentativität im Vordergrund – in der Anlage des Gebäudes, in seiner Dekoration wie auch in der bereits angesprochenen *bellavista* auf das Zentrum des Reiches.

Die auf der Mittelachse platzierte *sala terrena* hatte neben dieser vorrangigen Funktion und ihrer Verbindung zur Natur noch einige andere wichtige Aufgaben: durch die – sie über den Garten hinweg mit dem Marmorsaal des unteren Schlosses verklammernde – Längsachse und die – alle dem Garten zugewandten „*Gesellschafts Sommer-Zimmer zum Spihlen*“ verbindende – Querachse tritt sie in ein Gefüge ein, das wiederum eine „gleitende Raumfolge zwischen Sala Terrena, Eingangshalle und Marmorsaal“ herstellt.⁵⁶⁷

Die Querachse bringt eine weitere Aufgabe des Saals mit sich, die Seeger „Verteilerfunktion“ nannte, denn in diesem Raum können Schloß und Garten auf verschiedenen Wegen erschlossen werden: auf dem Wege der Gartenraum-Enfilade, über die in Richtung *piano nobile* und Ehrenhof strebende Haupttreppe, durch die zu beiden Seiten der Stiege eingepaßten Türen, die zu den Wirtschaftsräumen leiten, oder aber auf direktem, der

⁵⁶⁵ Da Costa 1998, S. 329 (vgl. Hansmann 2000, S. 174).

⁵⁶⁶ Sowohl Architektur wie auch Ausstattung sollten Eugen in seinen Palästen verherrlichen, was durch die Gleichsetzung mit Apoll, Mars und antiken Kriegshelden (Herkules, Perseus, Jason, Theseus und Aeneas) geschah. Die Ikonographie der Deckenmalereien seiner Wiener Palais huldigt ihm auch als Förderer der Künste und Wissenschaften, indem ihm die Fürstentugenden der Klugheit (*Prudentia*), Großmut (*Liberalitas*), Güte (*Clementia*), Mäßigung (*Temperantia*) und Stärke (*Fortitudo*), wie auch des Scharfsinns (*Intelligentia*) zugeordnet wurden (Plessen 2010, S. 20 (vgl. Hajos 2002, S. 60; Möseneder 1999, S. 314).

⁵⁶⁷ Toman 1997, S. 256.

Hauptachse folgenden Weg in den Freiraum.⁵⁶⁸ Dieser, so Grimschitz, wäre „ebenso wichtig wie der architektonische Körper der Schloßanlage [...]. Er dringt in den Bau selbst ein und durch ihn hindurch“,⁵⁶⁹ wodurch die *sala terrena* in ihrer Primärfunktion rechtfertigt wird. In diesem Raum will gründlich überlegt sein, ob neben all der Repräsentation die Rekreation wohl auch ihren Platz fand – man ist geneigt, sich dagegen zu entscheiden. Denn durch die Achsenkreuzung und die „Verteilerfunktion“ des Gartensaals sowie die an beiden Seiten angebauten „Zimmer zum Spihlen“ sowie die daran folgenden offenen Galerien und Pavillonzimmer war für beinahe alles gesorgt, wofür man sich in eine *sala terrena* begab: für angenehme und kühle Räumlichkeiten, in denen man gesellschaftliche Kommunikation pflegen bzw. ernste Besprechungen abhalten konnte, in denen Mahlzeiten eingenommen, Spiele gespielt und Entspannung unter gemildertem Zeremoniell stattfinden konnte. Für genügend Bewegung war ebenfalls gesorgt, wenn man die Räume entlang promenierte und innere Einkehr wiederum konnte man angesichts des herrlichen Panoramas und der anmutigen, mit vielen exquisiten Blumen gefüllten Kompartimente des Parks üben. Interessant ist, daß dieses Mischgebilde aus grottentypischem „höhlenartigen Charakter“,⁵⁷⁰ grottigen Netzschnitzereien sowie den derben Pfeilerfiguren, die einer rustikalen Grotte entsprungen zu sein scheinen, mit Elementen der klassisch-eleganten Formensprache in seiner Funktion klar zur ersten besprochenen, fein dekorierten Gruppe tendiert und keinerlei ideelle Verbindung zu Grottenräumen aufbaut – außer vielleicht zum Topos der „verschatteten Unterwelt“, über deren Gewölbe sich der programmatisch glorifizierte Bereich des „überirdischen Heros“ ausbreitet.⁵⁷¹

5 Zusammenfassung

Schon im 16. Jh., doch besonders im Seicento wurde die Kunst in den Ländern nördlich der Alpen vom *opus italicum* geprägt, die die jährlich über die Pässe einwandernden (und später auch teilweise hier assimilierten) Architekten, Baumeister und Fachkräfte aus ihrer Heimat mitbrachten.

⁵⁶⁸ Seeger 2004, S. 390.

⁵⁶⁹ Kleiner 1980a, S. 239.

⁵⁷⁰ Aurenhammer 1971, S. 78.

⁵⁷¹ Grotten, die sich höhlengleich im Sockelgeschoß eines Hauses befanden, wurden oft gedanklich mit einem hierarchisch „niedrigen“ Bereich übler Wesen verknüpft, der im sinnigen Kontrast zum „hohen“ Bereich der gebauten, zeremoniell aufgewerteten Architektur stand (Rietzsch 1987, S. 37, 39-40). Die Literatur nimmt in Anbetracht der Tatsache, daß auch rustizierte Gebäudeteile und die als „starke“ bzw. „bäuerliche“ Säulenordnungen definierte Rustica und Dorica immer im unteren Bereich Verwendung fanden, „wie von selbst ein lineares Steigerungsverhältnis zwischen den beiden Zonen an [...], so als vollziehe die Gesamtarchitektur eine Bewegung, einen Übergang von unten nach oben, von der Natur zur Kunst (Zimmermann 1989, S. 23).

Der Einfluß Italiens machte sich nicht nur in der verstärkten Verwendung floraler, zoomorpher und anthropomorpher Motive (in realistischer wie auch grotesker Form) bemerkbar, sondern auch in deren ideeller und allegorischer Belegung: so zog sich bspw. die Thematisierung der vier Elemente, der vier Jahreszeiten und ähnlicher Motive wie ein roter Faden durch die Dekorationen von Bällen, Festlichkeiten, Kostümen und Illuminationen; und sogar die tragenderen Bereiche des Lebens wie die Gestaltung von Gärten und die Ausstattung von Raumformen innerhalb der Repräsentationsgebäude und der *architectura recreationis* wurden durch den neuen italianisierenden Stil bereichert, welcher später in seiner Vormachtstellung von der französischen Kunst abgelöst wurde. Im späteren 18. Jh. machten sich außerdem im Zuge der Aufklärung englische Einflüsse bemerkbar.

In der mediterranen Architektursprache fußte weiters das seit der zweiten Hälfte des 16. Jhs. immer gebräuchlichere „Aufbrechen“ der – hierzulande bis dato fortifikatorisch geschlossenen – Burgen im Zuge ihres Umbaus zu Residenzschlössern oder die Errichtung neuer freiraumverbundener Paläste und Gartenarchitekturen.

Beide Punkte in sich vereinigend, stellt die *sala terrena* die Optimalform der zwischen Haus und Garten vermittelnden Räume dar, in welcher der Barockmensch ein gutes Maß an qualitätvoller Zeit verbrachte.

Die vorliegende Arbeit setzte sich zum Ziel, die Voraussetzungen für die zur Natur geöffnete Architektur im allgemeinen und das Gartenpalais (als besonders individuell und – mit Ausnahme des *decorum* – frei von allen architektonischen Normen gestaltete Bauaufgabe) im speziellen zu erarbeiten; dies geschah anhand der religiösen, politischen und gesellschaftlichen Hintergründe, sowie anhand der im Barock vorherrschenden Moden, Geistesströmungen und sozialen Grundhaltungen des Menschen.

Es wurde die These aufgestellt, daß das Wissen über sämtliche prägenden Umstände im Barockzeitalter für das Verständnis der unterschiedlichen Erscheinungsformen der *architectura recreationis* und der *sala terrena* ebenso wichtig sei wie die Erkenntnis von den verschiedenen Funktionen und Bedeutungsinhalten des Gartensaals; auf dieser Behauptung basierend wurde der Versuch unternommen, aus zeitgenössischen Quellen und der modernen Fachliteratur die wichtigsten Bedürfnisse, die durch den Gartensaal gestillt werden sollten, herauszufiltern – was zu einer Liste von 21 Bedingungen an die *sala terrena* führte, die von sehr offiziellen Beweggründen bis hin zu äußerst privaten, ja sogar intimen Wünschen reicht. Drei der prominentesten Argumente wurden zu Kategorien ausformuliert, anhand deren Charakteristika eine Zuteilung jeweils mehrerer Beispiele erfolgte.

Innerhalb der drei Gruppen wurde zugunsten eines möglichst vielfältigen Überblicks über die verschiedenen Raumeindrücke der jeweiligen Variante versucht, eine Stringenz aufzubauen, die durch die einzelnen Arten führen sollte, die wie folgt heißen:

1.) Die elegante, zart dekorierte *sala terrena*, deren Hauptaufgabe es war, zu repräsentieren:

Dieser Gartensaal wurde in seiner klassisch-repräsentativen Erscheinung eng an die offizielleren und dadurch zeremoniell stärker geprägten Räume bezogen, sein eher dezenter Dekor ist daher meist von sauberen, klaren Formen gekennzeichnet. Es überwiegen zarte Stuckierungen, die die architektonischen Gegebenheiten betonen; ergänzend kommen bildliche Elemente hinzu, die zwar niemals dominieren, doch das Programm des Raumes bestimmen.

Dieser Raumtyp findet sich hauptsächlich im Schloßcorpus, manchmal wurde seine Gestaltung auch in Gartenarchitekturen übernommen.

2.) Der illusionistisch dekorierte Gartensaal, der zwar repräsentativ, jedoch vornehmlich der Rekreation dienlich war:

Die Entstehung der monumentalen Deckenmalerei gegen Ende des 17. Jhs. leistete dieser überwiegend gemalten Ausstattungsform Vorschub, die hauptsächlich entspannende (manchmal aber auch anregende) Phantasieräume schuf, welche eine etikettebezogene Ventilfunktion hatten; auch wurden manchmal durch ihre Ausschmückung die Seele berührt oder Gedanken (*vanitas – carpe diem – memento mori*) anregt.

Bei dieser Kategorie der *sala terrena* wurde die Architektur teils noch betont, beim Großteil der Beispiele sollten die Raumgrenzen jedoch aufgehoben werden, wodurch – gemeinsam mit den malerischen Motiven – eine starke Verbindung vom Binnen- zum Freiraum entstand.

Die genannten Gründe prädestinierten diese Gruppe des Gartensaals, nicht nur im Palais selbst, sondern auch in Kleinarchitekturen platziert zu werden.

3.) Die Grotten – *sala terrena*, die in ihrem Bereich facettenreiche Bedeutungsinhalte mit einem Höchstmaß an haptisch begreifbarer Struktur vereinte:

Dem Zeitgeschmack des 17. und des beginnenden 18. Jhs. entsprach, eine Überfülle an Materialien, Formen und Gestaltungsweisen an Decken und Wänden zu vereinen; dementsprechend wurde eine – den Tastsinn genauso wie den optischen Sinn ansprechende – oft vom Boden bis zum Gewölbe reichende Inkrustation der Räume vorgenommen, die in Kombination mit weiteren Details wie etwa Wasserspielen auch noch ideelle Inhalte wie z.B. „die Grotte als Sitz der Quellnympfen und –götter“

transportierten. Diese „Zwischenwelt zwischen Kunst und Natur“ war manchmal recht fein, noch sehr architekturbezogen gestaltet; meistens war sie ein interessanter „baulicher Widerspruch“ zur akkurat-gepflegten Umgebung, in vielen Fällen wurde sie sogar bewußt derb im – zur Umwelt des Schlosses oder Gartens kontrastierenden – „*style rustique*“ gearbeitet.

Dazu waren Grotten auch oft vorgesehen, die Gäste ihres Besitzers in manieristischer Tradition durch Scherzfontänen oder ähnliche mechanische Feinheiten zu erschrecken.

Bei jeder Objektbetrachtung wurde versucht, anhand der aufgestellten Anforderungsliste an den Gartensaal herauszufinden, welche Punkte wohl erfüllt wären – im Idealfall war dies durch originale Aussagen (vermittelt durch zeitgenössische schriftliche Quellen wie Briefe, Tagebucheintragungen, Traktate o.ä.) möglich; meistens mußte aber aus dem – aus der heutigen Literatur erarbeiteten – Wissen um die barocken Lebensbedingungen und Gepflogenheiten, Prioritäten und Bedürfnisse versucht werden, die ursprünglichen Funktionen jeder einzelnen *sala terrena* in ihrem jeweiligen Kontext nachzuvollziehen oder zu erahnen.

Zielsetzung der aus dieser Diplomarbeit entstehenden Dissertation wird u.a. sein, alle bisherigen Erkenntnisse zu intensivieren und Fragestellungen zu erweitern und vertiefen, die Sammlung an Bildern und Literatur zu vergrößern und einen vergleichenden Überblick zu erarbeiten, um zeitliche und geographische Tendenzen orten zu können. Schließlich soll versucht werden, mehr kontemporäres Quellenmaterial zu erschließen, um „das Zeitalter des Barock für sich selbst sprechen zu lassen“ und, daraus resultierend, an eine größere Zahl an Hintergrundinformationen zu gelangen, um weniger nach optischen Kriterien urteilen zu müssen, sondern vermehrt auf die wichtigste Komponente, die ursprüngliche Funktion, eingehen zu können.

In jedem Falle werden sich hochinteressante Türen zur Vergangenheit öffnen, deren Aussicht, sie zu durchschreiten, bereits jetzt großes wissenschaftliches Interesse auslöst.

Anhang

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

- Abbildung 1:** Schloß Ambras bei Innsbruck, Tirol, Spanischer Saal, Gartenfassade,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 2:** Schloß Ambras bei Innsbruck, Tirol, Spanischer Saal, Innenansicht,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 3:** Johann Adam Delsenbach, Schloß Neugebäude, Wien, Detail, um 1715,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 4:** Churburg, Schluderns, Tirol, Arkadengang,
aus: Krämer / Prock 2009, S. 17.
- Abbildung 5:** Erzherzogin Marie Christine, „Die Nikolobescherung“, um 1760,
aus: Bönsch 2001, S. 188.
- Abbildung 6:** Folbert Alten-Allen, Wiener Stadtvedute, 1686,
aus: Opll 2004, Tafel 4.
- Abbildung 7:** Reichenberger (Vorname unbekannt), Plan von Wien, 1739,
aus: Opll 2004, Tafel 18.
- Abbildung 8a:** Palais Liechtenstein, Wien, Grundriß,
aus: BDA 1993, S. 398; Bezeichnung mit Hinweis Pfeilen hinzugefügt.
- Abbildung 8b:** Palais Liechtenstein, Wien, Freskenschema,
aus: Hubala 1981, S. 156.
- Abbildung 9:** Palais Liechtenstein, Wien, *sala terrena*, eigene Aufnahme, 2007.
- Abbildung 10:** Bernardo Bellotto, Das Gartenpalais Liechtenstein in Wien, 1759/60,
aus: Kräftner 2004, S. 45.
- Abbildung 11:** Deckenfresko mit dem Opfer des Aeneas im Herrenappartement des Palais
Liechtenstein, Wien, 1705-1708,
aus: Kräftner 2004, S. 62.
- Abbildung 12:** Deckenfresko mit der Aufnahme der Andromeda in den Olymp,
Damenappartement des Palais Liechtenstein, Wien, 1705-1708,
aus: Kräftner 2004, S. 60.
- Abbildung 13:** Palais Waldstein, Prag, Grundriß der Gesamtanlage,
aus: Fidler 1990, Abb. 758.
- Abbildung 14:** Palais Waldstein, Prag, *sala terrena* / Loggia, eigene Aufnahme, 2011.
- Abbildung 15:** Waldstein'scher Garten in Valdice, Tschechien, Loggia / Casino
aus: Graninger 2004, Abb. 47.

- Abbildung 16:** Fürstbischöfliche Residenz Würzburg, Deutschland, Grundriß des EG,
aus: Stephan Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas
1580-1770, Darmstadt 2003, Abb. 290.
- Abbildung 17:** Fürstbischöfliche Residenz Würzburg, Deutschland, *sala terrena*,
aus: BSV 2001, S. 50.
- Abbildung 18:** Fürstbischöfliche Residenz Würzburg, Deutschland, Gartenfront,
aus: Da Costa 1998, S. 354.
- Abbildung 19:** Erzbischöfliche Residenz, Salzburg, Grundriß der Gesamtanlage,
aus: BDA 1986, S. 577.
- Abbildung 20:** Erzbischöfliche Residenz, Salzburg, Toskanatrakt, *sala terrena*,
eigene Aufnahme 2007.
- Abbildung 21:** Schloß Veitshöchheim, Deutschland, Chinesischer Pavillon
aus: Hansmann 1996, S. 141.
- Abbildung 22:** Kleiner Fürstenberggarten, Prag, Belvedere, eigene Aufnahme 2011.
- Abbildung 23:** Kleiner Fürstenberggarten, Prag, Belvedere, Einblick, eigene Aufnahme 2011.
- Abbildung 24:** Schloß Richmond, Deutschland, Grundriß,
aus: BOA 2000, Abb. 3.
- Abbildung 25:** Schloß Richmond, Deutschland, Aufriß entlang der N-S-Achse,
aus: BOA 2000, Abb. 3.
- Abbildung 26:** Schloß Richmond, Deutschland, *sala terrena*,
aus: BOA 2000, Abb. 1.
- Abbildung 27:** Palais Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi), Wien, Grundriß,
aus: Grimschitz 1959, S. 32.
- Abbildung 28:** Palais Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi), Wien, Kuppelsaal
aus: www.palais-schwarzenberg.com/depressefotos.html
(Zugriff am 6.12.2012).
- Abbildung 29a:** Schloß Hof, Niederösterreich, Grundriß der Gesamtanlage,
aus: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das
barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat.
Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986,
S. 310.
- Abbildung 29b:** Schloß Hof, Niederösterreich, Grundriß des Schlosses,
aus: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das
barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat.
Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986,
S. XXIV.

- Abbildung 30:** Schloß Hof, Niederösterreich, Gartenfassade, eigene Aufnahme, 2007.
- Abbildung 31:** Schloß Hof, Niederösterreich, *sala terrena*, aus: Lammerhuber / Novak 2010, S. 78.
- Abbildung 32:** Villa Huldberg, „Lederer-Schlüssel“, Wien, Gartenfront, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 33:** Villa Huldberg, „Lederer-Schlüssel“, Wien, Festsaal, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 34:** Villa Huldberg, „Lederer-Schlüssel“, Wien, Detail des Festsaaldekors, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 35:** Salomon Kleiner, Unteres Belvedere, Wien, Grundriß, aus: Frantes 2005, Abb. 7.
- Abbildung 36:** Unteres Belvedere, Wien, Marmorgalerie (*sala terrena*), aus: Kraus / Müller 1991, S. 204.
- Abbildung 37:** Unteres Belvedere, Wien, westliche Seitenfassade vor der Marmorgalerie, aus: Grimschitz 1947, Abb. 59.
- Abbildung 38:** Johann Adam Delsenbach, Planzeichnung der Gartenfassade des Oberen Belvedere, Wien, aus: Seeger 2004, S. 335.
- Abbildung 39:** Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, Grundriß EG und Piano nobile, aus: Seeger 2004, S. 367.
- Abbildung 40:** Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, Aufriß der gartenseitigen Räume, aus: Digitales Bildarchiv Prometheus.
- Abbildung 41:** Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, offene Galerie rechts von der zentralen *sala terrena*, aus: Seeger 2004, S. 397.
- Abbildung 42:** Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, offene Galerie links von der zentralen *sala terrena*, aus: Kleiner 1980a, S. 85.
- Abbildung 43:** Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, *sala terrena*, aus: Hermann Boekhoff / Gerhard Joop / Fritz Winzer (Hg.), Paläste – Schlösser – Residenzen. Zentren europäischer Geschichte, Erlangen 1986, S. 232.
- Abbildung 44:** Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, *sala terrena*, Gewölbespiegel, aus: <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=14020568+&cr=9&cl=1> (Zugriff am 16.12.2012).
- Abbildung 45:** Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, Stich einer Planzeichnung der Gesamtanlage, aus: Hermann Boekhoff / Gerhard Joop / Fritz Winzer (Hg.), Paläste – Schlösser – Residenzen. Zentren europäischer Geschichte, Erlangen 1986, S. 227.

- Abbildung 46:** F. C. Zoller, Theresianum, Wien, Vogelperspektive der Gesamtanlage, aus: Guglia 1996, S. 106.
- Abbildung 47:** Theresianum, Wien, *sala terrena*, aus: Digitales Bildarchiv Unidam.
- Abbildung 48:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, *sala terrena*, aus: Digitales Bildarchiv Unidam.
- Abbildung 49:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Grundriß der Gesamtanlage, aus: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.
- Abbildung 50:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Saalpavillon im Marmorsaaltrakt, aus: Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 83.
- Abbildung 51:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Treppenhausrisalit, aus: Digitales Bildarchiv Unidam.
- Abbildung 52:** Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Detail der Gesamtansicht von 1743: Sonnenterrasse, aus: Pachl 2009, S. 13.
- Abbildung 53:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Marmorsaal, aus: Digitales Bildarchiv Unidam.
- Abbildung 54:** Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Sommerrefektorium von 1731, 1743, aus: Pachl 2009, S. 131.
- Abbildung 55:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon von 1681, aus:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Florian_Gartenhaus_im_Hofgarten.JPG (Zugriff am 18.12.2012).
- Abbildung 56:** Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Detail der gedachten Gesamtansicht von 1688: Gartengrotte, 1743, aus: Pachl 2009, S. 11.
- Abbildung 57:** Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Detail der Gesamtansicht von 1688: Wandelhalle und Garten des Prälaten, aus: Pachl 2009, S. 11.
- Abbildung 58:** Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Grundriß der Gesamtanlage („*Pommersfeldener Generalplan*“ von 1727), aus: Hasekamp 2005, Abb. 20.

- Abbildung 59:** Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Detail aus dem „*Pommersfeldener Generalplan*“ von 1727: Grundriß des Schlosses, mit „*Pomeranzenwäldel*“ und Springbrunnen an beiden Seiten aus: Hasekamp 2005, Abb. 20.
- Abbildung 60:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, *sala terrena*, eigene Aufnahme, 2012.
- Abbildung 61a und b:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, *sala terrena*, Details der Ausstattung an Wänden und Decke, eigene Aufnahmen, 2012.
- Abbildung 62:** F. Z. Saltzmann, Schloß Sanssouci bei Potsdam, Deutschland, Planzeichnung der Gesamtanlage, 1772, aus: Kluckert 2007, S. 423.
- Abbildung 64:** Schloß Sanssouci bei Potsdam, Deutschland, Chinesisches Teehaus, Blick aus dem zentralen Rundsaal aus: Hansmann 2000, S. 110.
- Abbildung 65:** Palais Trautson, Wien, Gartensaal, aus: Kraus / Müller 1991, S. 195.
- Abbildung 66:** Palais Trautson, Wien, Grundriß, aus: BM Justiz 1974, S. 37.
- Abbildung 67:** Palais Cumberland, Wien, Grundriß, aus: BDA 1996, S. 290.
- Abbildung 68:** Palais Cumberland, Wien, Festsaal, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 69:** Palais Cumberland, Wien, Festsaal, Decke, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 70:** Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Grundriß der Gesamtanlage, aus: BDA 2003b, S. 1402.
- Abbildung 71:** Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Außenansicht, aus: http://www.stiftmelk.at/Pages_melk/Tourismus.html (Zugriff am 3.12.2012).
- Abbildung 72:** Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Speisesaal, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 73:** Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Spielesaal aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 74:** Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, zentraler Festsaal, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).

- Abbildung 75:** Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Festsaal, Decke,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 76:** Schloß Laxenburg, Niederösterreich, Grünes Lusthaus / Dianatempel,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 77:** Schloß Laxenburg, Niederösterreich, Grünes Lusthaus / Dianatempel, Decke,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 78:** Benediktinerstift Altenburg, Niederösterreich, Grundriß,
aus: BDA 1990, S. 12.
- Abbildung 79:** Benediktinerstift Altenburg, Niederösterreich, südlich des zentralen
Treppenhauses gelegener Saal der *sala terrena*,
aus: Privatarhiv Sabine Laz, Abt. Kultur-Tourismus, Stift Altenburg.
- Abbildung 80:** ehem. Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich, Gartenpavillon, Außenansicht,
aus: <http://www.denkmal-ortsbildpflege.at/> (Zugriff am 20.12.2012).
- Abbildung 81:** ehem. Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich, Gartenpavillon, Festsaal,
aus: <http://www.guntramsdorf.at/cgi-bin/ONLWYSIWYG2008/ONL.cgi?WHAT=INFOSHOW&ONLFA=GUN&INFONUMMER=25350907> (Zugriff am 3.12.2012).
- Abbildung 82:** ehem. Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich, Gartenpavillon, Festsaal,
zentrales Deckenfresko,
aus: Sachslehner 2003, S. 160.
- Abbildung 83:** Deutschordenshaus, Wien, Grundriß,
aus: BDA 2003c, S. 37.
- Abbildung 84:** Deutschordenshaus, Wien, *sala terrena*,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 85:** Unteres Belvedere, Wien, Groteskensaal,
aus: Digitales Bildarchiv Unidam.
- Abbildung 86:** Salomon Kleiner, Schloß Belvedere, Kammergarten, mittlerer
Treillagepavillon mit Deckenfresken Jonas Drentwetts,
aus: Seeger 2004, S. 312.
- Abbildung 87:** Salomon Kleiner, Schloß und Garten Belvedere, Wien, Ansicht der
Gesamtanlage,
aus: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen.
Feldherr, Philosoph und Kunstfreund (Kat. Ausst., Österreichische Galerie
Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 121.
- Abbildung 88:** Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, offenes linkes Eckzimmer im EG,
aus: Aurenhammer 1971, S. 82.

- Abbildung 89:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Grundriß der Orangerie, aus: Paulus 1982, S. 45.
- Abbildung 90:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie mit rechter Arkade, eigene Aufnahme, 2005.
- Abbildung 91:** Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Ovidzimmer, aus: Seeger 2004, S. 317.
- Abbildung 92:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Ovidzimmer, heutiger Zustand, eigene Aufnahme, 2012.
- Abbildung 93:** Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Olympzimmer, aus: Seeger 2004, S. 313.
- Abbildung 94:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Olympzimmer, heutiger Zustand, eigene Aufnahme, 2012.
- Abbildung 95:** Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, rechte Arkade anschließend an das Olympzimmer, heutiger Zustand, eigene Aufnahme, 2012.
- Abbildung 96:** Bischofspalais Szombathely, Ungarn, *sala terrena*, aus: Ernő Marosi (Hg.), Auf der Bühne Europas. Der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft, Budapest 2009, S. 181.
- Abbildung 97:** Schloß Petronell, Niederösterreich, Grundriß, aus: BDA 2003b, S. 1670.
- Abbildung 98:** Schloß Petronell, Niederösterreich, *sala terrena*, aus: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schloss_Petronell_Sala_Terrena_heute.jpg (Zugriff am 6.11.2012).
- Abbildung 99:** Schloß Niederweiden, Niederösterreich, Grundriß, aus: BDA 1990, S. 192.
- Abbildung 100:** Schloß Niederweiden, Niederösterreich, Festsaal im 1. OG, aus: <http://www.schlosshof.at/cms/index.php?page=niederweiden> (Zugriff am 13.12.2012).
- Abbildung 101:** Schloß Niederweiden, Niederösterreich, Hauptfassade, aus: Lindner 1999, Abb. 97.
- Abbildung 102:** Schloß Jaroměřice nad Rokytnou / Jarmeritz, Tschechien, Gartensaal, aus: Rogasch 2007, S. 190.
- Abbildung 103:** Schloß Schönbrunn, Wien, Grundriß, aus: BDA 1996, S. 196.

- Abbildung 104:** Schloß Schönbrunn, Wien, „Goess-Appartement“, 2. Raum,
aus: Iby 2000, S. 144.
- Abbildung 105:** Schloß Schönbrunn, Wien, „Goess-Appartement“, 3. Raum,
aus: Iby 2000, S. 145.
- Abbildung 106:** Schloß Schönbrunn, Wien, „Goess-Appartement“, 4. Raum,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 107:** Schloß Schönbrunn, Wien, Raum im „Kronprinzen-Appartement“,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 108:** Schloß Schönbrunn, Wien, Raum im „Gisela-Appartement“,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 109:** Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich, Schüttkasten,
aus: <http://www.bda.at/text/136/1782/14297/> (Zugriff am 14.10.2012).
- Abbildung 110:** Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich, Schüttkasten, *sala terrena*,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 111:** Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich, Schüttkasten, *sala terrena*, Detail,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 112:** Schloß Dürnkrut, Niederösterreich, Meierhof, *sala terrena*,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 113:** Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, östlicher Nebenraum
der *sala terrena*,
aus: Zimmermann 1989, S. 41.
- Abbildung 114:** Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, östlicher Nebenraum
der *sala terrena*, Detail der Wandfresken,
aus: Zimmermann 1989, S. 41.
- Abbildung 115:** Palais Vrtba, Prag, Flügelbau mit *sala terrena*,
eigene Aufnahme, 2011.
- Abbildung 116:** Palais Vrtba, Prag, *sala terrena*, Blick zur linken Seite,
eigene Aufnahme, 2011.
- Abbildung 117:** Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Grundriß,
aus: BDA 1986, S. 677.
- Abbildung 118:** Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Ruinengrotte,
aus: Schaber 2004, S. 42.
- Abbildung 119:** Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, Grundriß,
aus: BDA 2003a, S. 1008.

- Abbildung 120:** Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, *sala terrena*, aus: Schütz 1991, S. 156.
- Abbildung 121:** Donato Felice d'Allio, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, Schnitt durch den Stiegenhaustrakt I, Detail: *sala terrena*, aus: Schütz 1991, S. 154.
- Abbildung 122:** Donato Felice d'Allio, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, Schnitt durch den Stiegenhaustrakt II, aus: Schütz 1991, S. 155.
- Abbildung 123:** Palais Dietrichstein-Lobkowitz, Wien, Grundriß, aus: BDA 2003c, S. 331.
- Abbildung 124:** Palais Dietrichstein-Lobkowitz, Wien, Vestibül, aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 125:** Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grundriß, aus: König 2002, S. 64.
- Abbildung 126:** Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grotte, Blick zur Seite, aus: König 2002, S. 75.
- Abbildung 127:** Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grotte, Mittelkonche, aus: König 2002, S. 76.
- Abbildung 128:** Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grotte, Ausblick zur Decke, aus: König 2002, S. 77.
- Abbildung 129:** Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Eingangsbereich mit Grotte, aus: König 2002, S. 70.
- Abbildung 130:** Schloß Greinburg, Oberösterreich, Grundriß, aus: BDA 2003d, S. 220.
- Abbildung 131:** Schloß Greinburg, Oberösterreich, *sala terrena*, aus: König 2002, S. 48.
- Abbildung 132:** Salomon Kleiner, Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, Aufriß Treppenhaus, Marmorsaal und *sala terrena*, aus: Prange 1997, S. 227.
- Abbildung 133:** Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, großer Gartensaal, aus: Hermann Boekhoff / Gerhard Joop / Fritz Winzer (Hg.), Paläste – Schlösser – Residenzen. Zentren europäischer Geschichte, Erlangen 1986, S. 189.
- Abbildung 134:** Salomon Kleiner, Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, Gartenfassade, aus: Hermann Boekhoff / Gerhard Joop / Fritz Winzer (Hg.), Paläste – Schlösser – Residenzen. Zentren europäischer Geschichte, Erlangen 1986, S. 178.

- Abbildung 135:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon,
aus: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:
St Florian Gartenhaus im Hofgarten.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Florian_Gartenhaus_im_Hofgarten.JPG) (Zugriff am 18.12.2012).
- Abbildung 136:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon,
Grotte im Erdgeschoß,
aus: König 2002, S. 53.
- Abbildung 137:** Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon,
Grotte im Erdgeschoß, Ausblick zur Decke,
aus: König 2002, S. 53.
- Abbildung 138:** Schloß Hagenberg bei Fallbach, Niederösterreich, *sala terrena*,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 139:** Palais Waldstein, Prag, Gartenzimmer mit Grottendekor, eigene Aufnahme,
2011.
- Abbildung 140:** Palais Waldstein, Prag, Grottenwand mit Volière, eigene Aufnahme, 2011.
- Abbildung 141:** Schloß Veltrusy / Weltrus, Tschechien, Grundriß,
aus: Rogasch 2007, S. 213.
- Abbildung 142:** Schloß Veltrusy / Weltrus, Tschechien, Außenansicht,
aus: Rogasch 2007, S. 212.
- Abbildung 143:** Schloß Veltrusy / Weltrus, Tschechien, Grottenraum,
aus: Rogasch 2007, S. 216.
- Abbildung 144:** Schloß Červený Kameň / Bibersburg, Slowakei, *sala terrena* nach Norden,
aus: Fidler 2006.
- Abbildung 145:** Schloß Červený Kameň / Bibersburg, Slowakei, *sala terrena* nach Süden,
aus: Fidler 2006.
- Abbildung 146:** Schloß Bernstein, Oberwart, Burgenland, Rittersaal,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 147:** Schloß Bernstein, Oberwart, Burgenland, Rittersaal, hofseitige
Fensterlaibung,
aus: Fotoarchiv Bundesdenkmalamt (BDA).
- Abbildung 148:** Schloß Bernstein, Oberwart, Burgenland, Rittersaal, ehem. Wandbrunnen,
aus: Fidler 2006.
- Abbildung 149:** Bischöfliche Residenz, Kroměříž / Kremsier, Tschechien, Ansicht des
Lustgartens mit Rotunde,
aus: Fidler 2006.

Abbildung 150: Bischöfliche Residenz, Kroměříž / Kremsier, Tschechien, Rotunde (Lusthaus), Außenansicht,
aus: Fidler 2006.

Abbildung 151: Bischöfliche Residenz, Kroměříž / Kremsier, Tschechien, Rotunde (Lusthaus), Zentralraum,
aus: Fidler 2006.

Abbildung 152: Ahnensaal in Vranov / Frain bei Brünn, Tschechien, Zentralraum,
aus: Lorenz 1999, S. 69.

Abbildung 153a: Palais Strozzi, Wien, Grottensaal,
aus: Privatarhiv Andreas Gamerith.

Abbildung 153b: Palais Strozzi, Wien, Grottensaal,
aus: <http://www.burgen-austria.com/BurgDesMonats.asp?Artikel=Strozzi%20Gartenpalais>
(Zugriff am 15.8.2011).

Abbildung 154a bis c: Palais Strozzi, Wien, Grottensaal, Details,
aus: Kendi 2004.

Abbildung 155: Bernardo Bellotto, Blick vom Oberen Belvedere über Wien, linke Seite,
aus: Auböck 2003, S. 24.

Abbildung 156: Bernardo Bellotto, Blick vom Oberen Belvedere über Wien, rechte Seite,
aus: Auböck 2003, S. 25.

Abbildung 157: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, *sala terrena*, erste Form,
aus: Aurenhammer 1971, S. 78.

Abbildung 158: Oberes Belvedere, Wien, *sala terrena*, heutiges Aussehen,
aus: Toman 1997, S. 254.

Es war mein Bemühen, alle Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung zu meinen Händen.

Abbildungen

Abbildung 1: Schloß Ambras bei Innsbruck, Tirol, Spanischer Saal, Gartenfassade

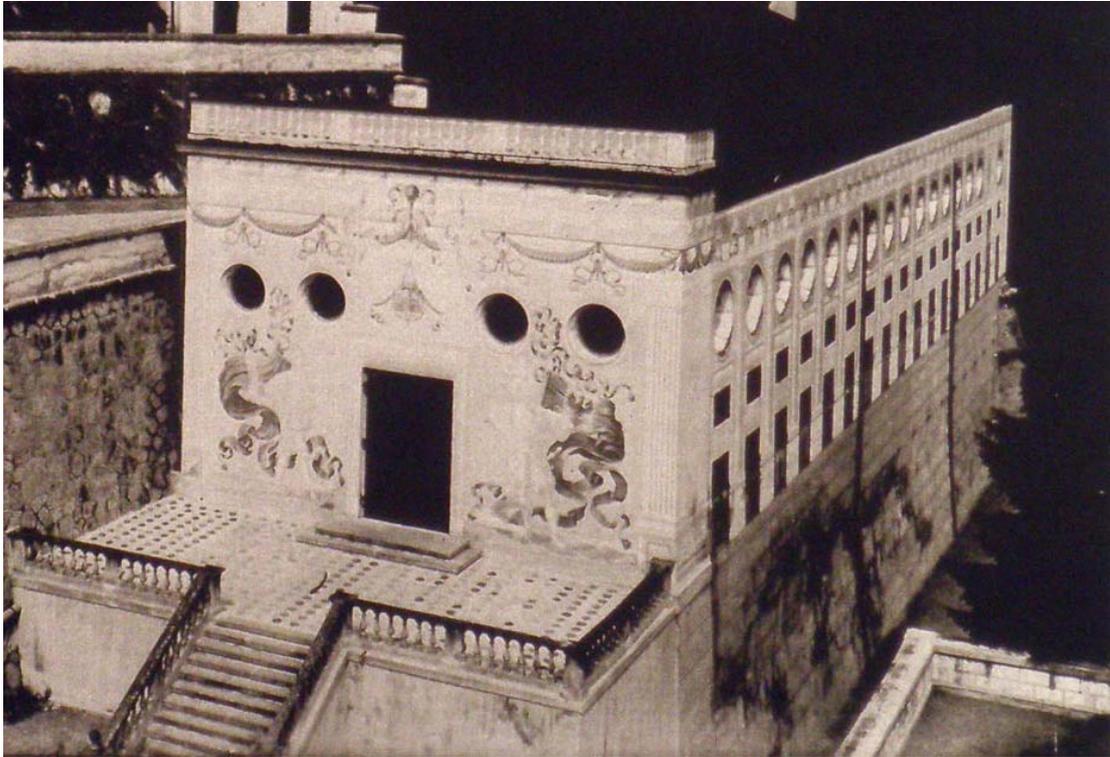


Abbildung 2: Schloß Ambras bei Innsbruck, Tirol, Spanischer Saal, Innenansicht



Abbildung 3: Johann Adam Delsenbach, Schloß Neugebäude, Wien, Detail der Ansicht um 1715 (Zeichnung nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach)

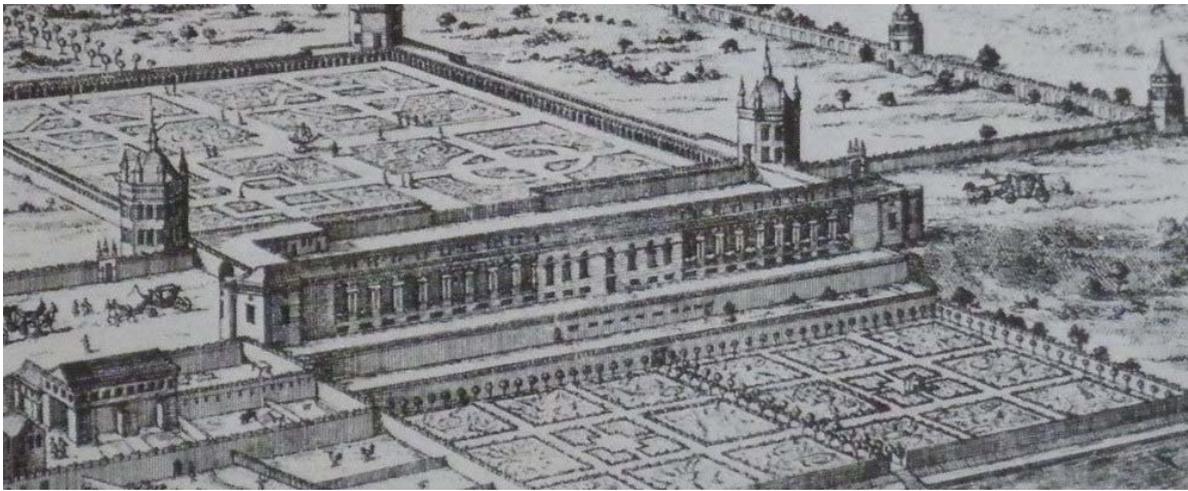


Abbildung 4: Churburg, Schluderns, Tirol, Arkadengang



Abbildung 5: Erzherzogin Marie Christine, „Die Nikolobescherung“, um 1760, Selbstporträt Marie Christines (links) mit ihren Eltern Maria Theresia und Franz Stephan sowie drei jüngeren Geschwistern, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abbildung 6: Folbert Alten-Allen, Wiener Stadtvedute – Zustand von 1683 (vor der Türkenbelagerung), 1686



Abbildung 7: Reichenberger (Vorname unbekannt), Plan von Wien, 1739



Abbildung 8a und b: Palais Liechtenstein, Wien, Grundriß und Freskenschema

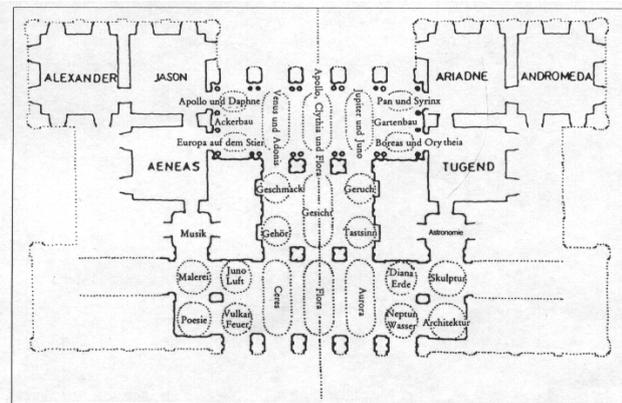
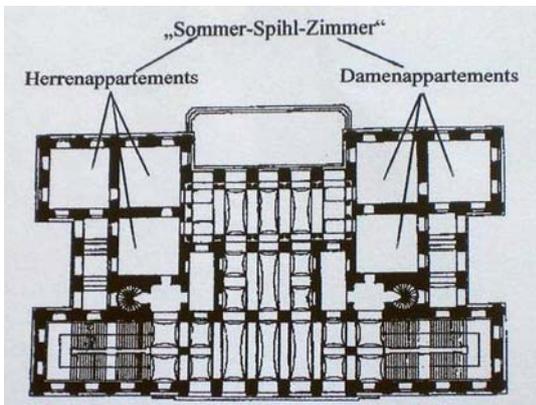


Abbildung 9: Palais Liechtenstein, Wien, *sala terrena*



Abbildung 10: Bernardo Bellotto, Das Gartenpalais Liechtenstein in Wien vom Belvedere, 1759/60, Ausschnitt: Gartenfront



Abbildung 11: Deckenfresko mit dem Opfer des Aeneas im Herrenappartement des Palais Liechtenstein, Wien, 1705-1708



Abbildung 12: Deckenfresko mit der Aufnahme der Andromeda in den Olymp, Damenappartement des Palais Liechtenstein, Wien, 1705-1708



Abbildung 13: Palais Waldstein, Prag, Grundriß der Gesamtanlage

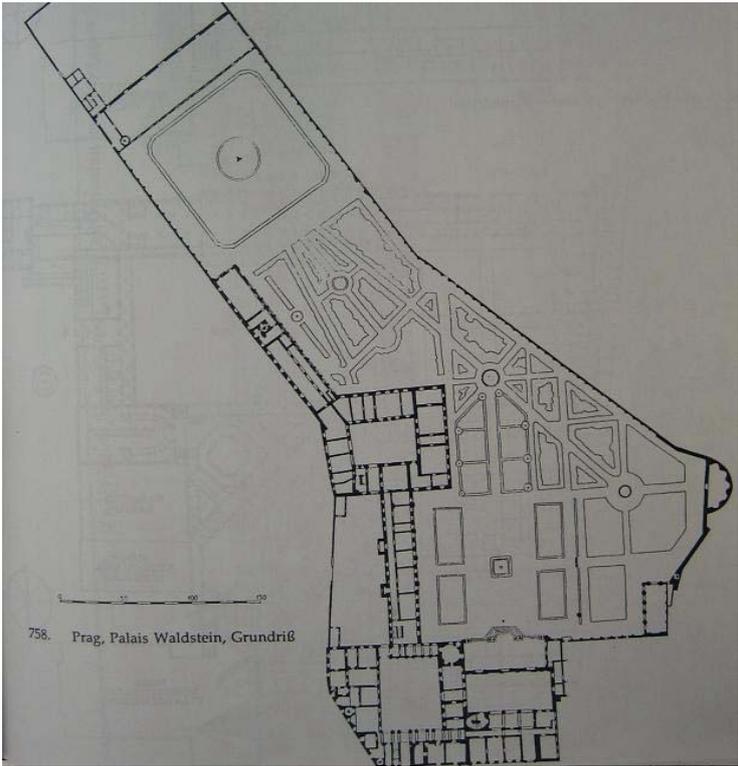


Abbildung 14: Palais Waldstein, Prag, sala terrena / Loggia



Abbildung 15: Waldstein'scher Garten in Valdice, Tschechien, Loggia / Casino



Abbildung 16: Fürstbischöfliche Residenz, Würzburg, Deutschland, Grundriß des Erdgeschoßes

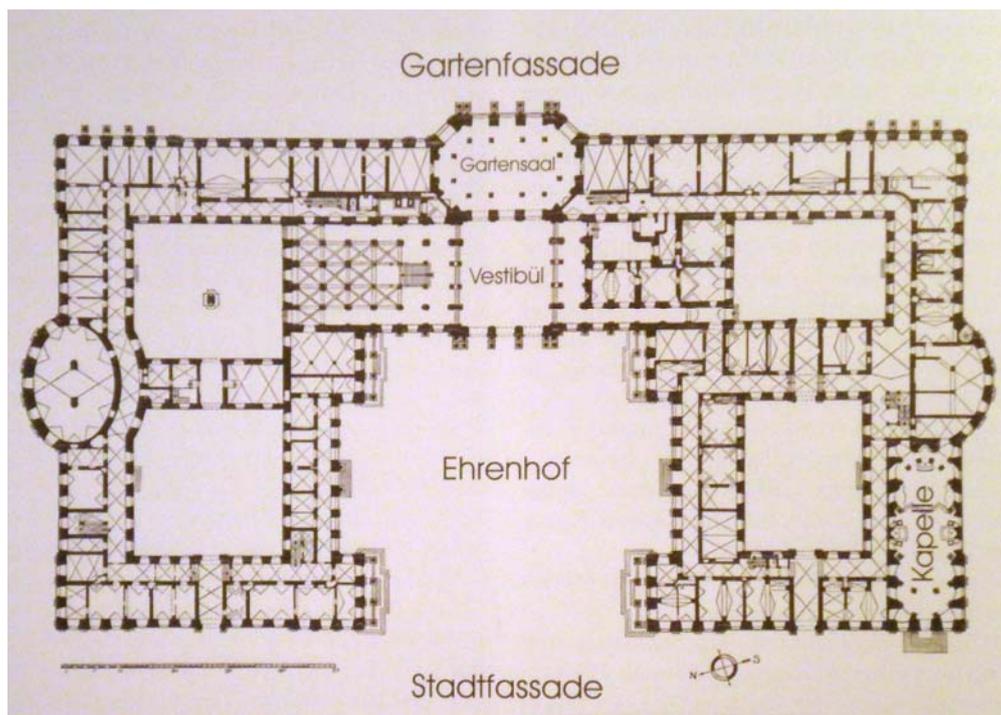


Abbildung 17: Fürstbischöfliche Residenz, Würzburg, Deutschland, *sala terrena*

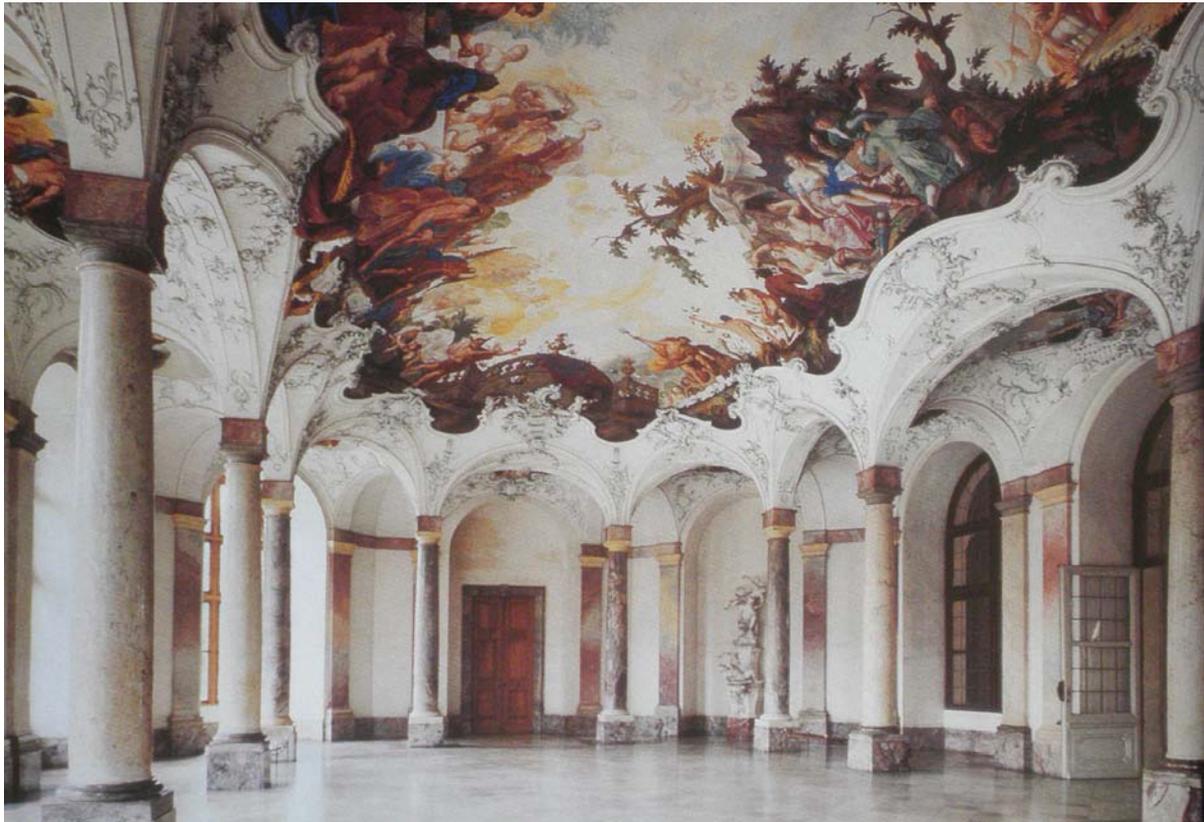


Abbildung 18: Fürstbischöfliche Residenz, Würzburg, Deutschland, Gartenfront



Abbildung 19: Erzbischöfliche Residenz, Salzburg, Grundriß der Gesamtanlage

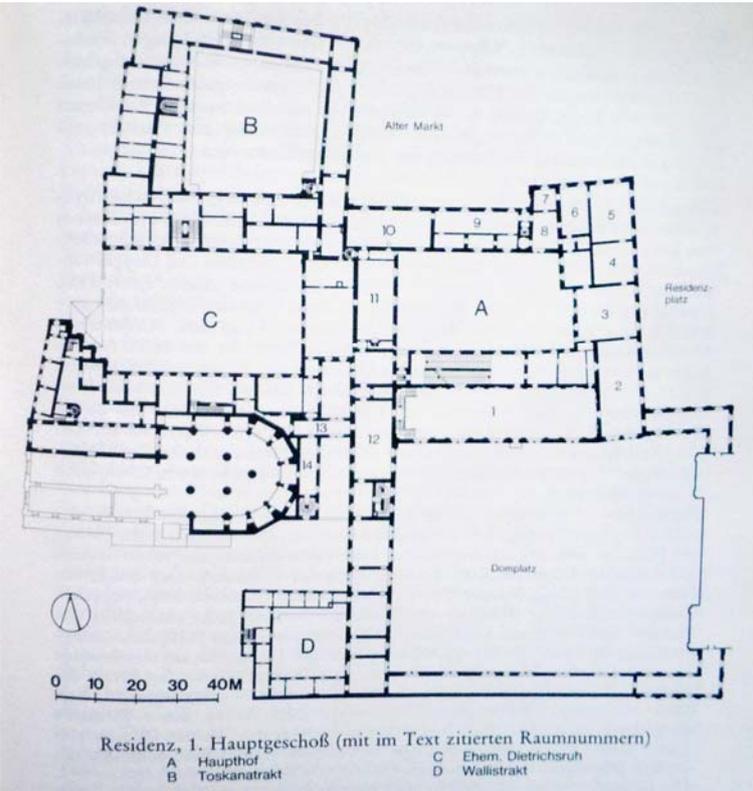


Abbildung 20: Erzbischöfliche Residenz, Salzburg, Toskanatrakt, *sala terrena*



Abbildung 21: Schloß Veitshöchheim, Deutschland, Chinesischer Pavillon

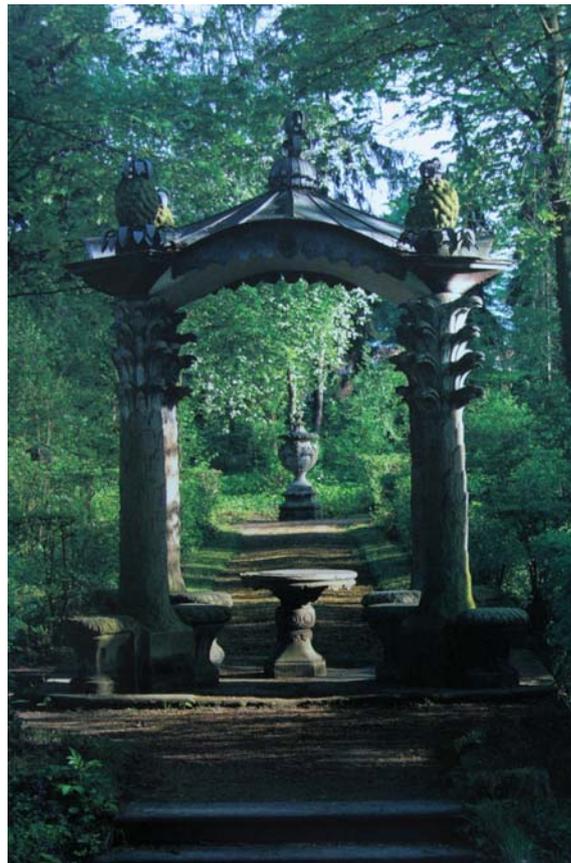


Abbildung 22: Kleiner Fürstenberggarten, Prag, Belvedere



Abbildung 23: Kleiner Fürstenberggarten, Prag, Belvedere, Einblick



Abbildung 24: Schloß Richmond, Deutschland, Grundriß

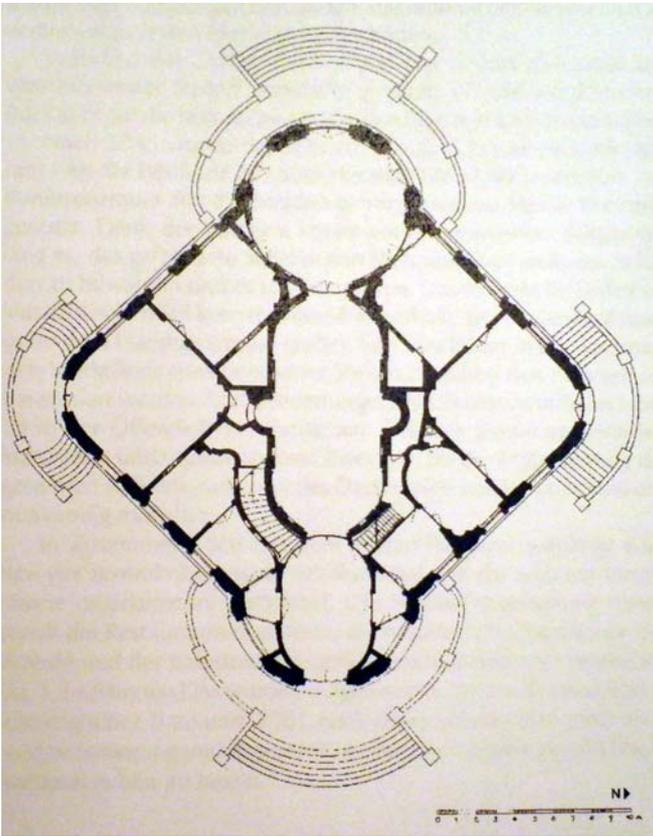


Abbildung 25: Schloß Richmond, Deutschland, Aufriß entlang der N-S-Achse



Abbildung 26: Schloß Richmond, Deutschland, *sala terrena*



Abbildung 27: Palais Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi), Wien, Grundriß

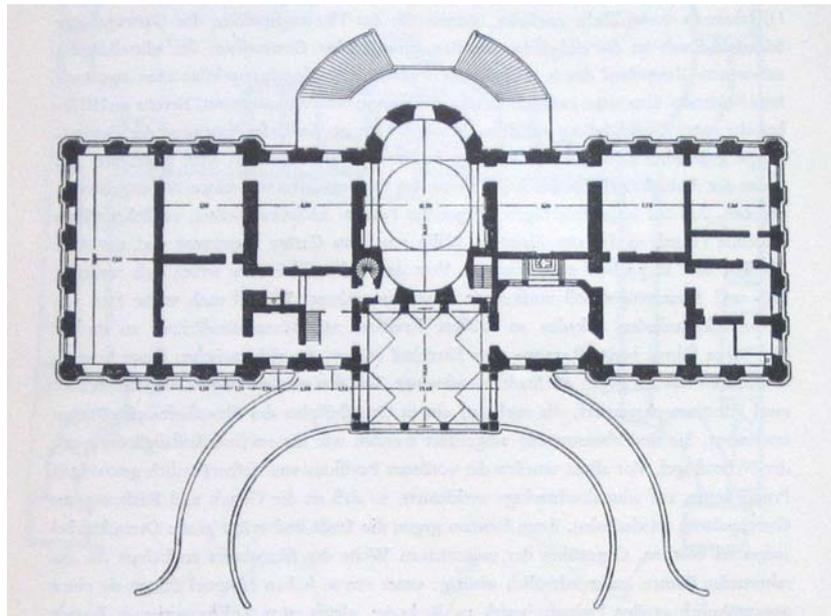


Abbildung 28: Palais Schwarzenberg (Mansfeld-Fondi), Wien, Kuppelsaal

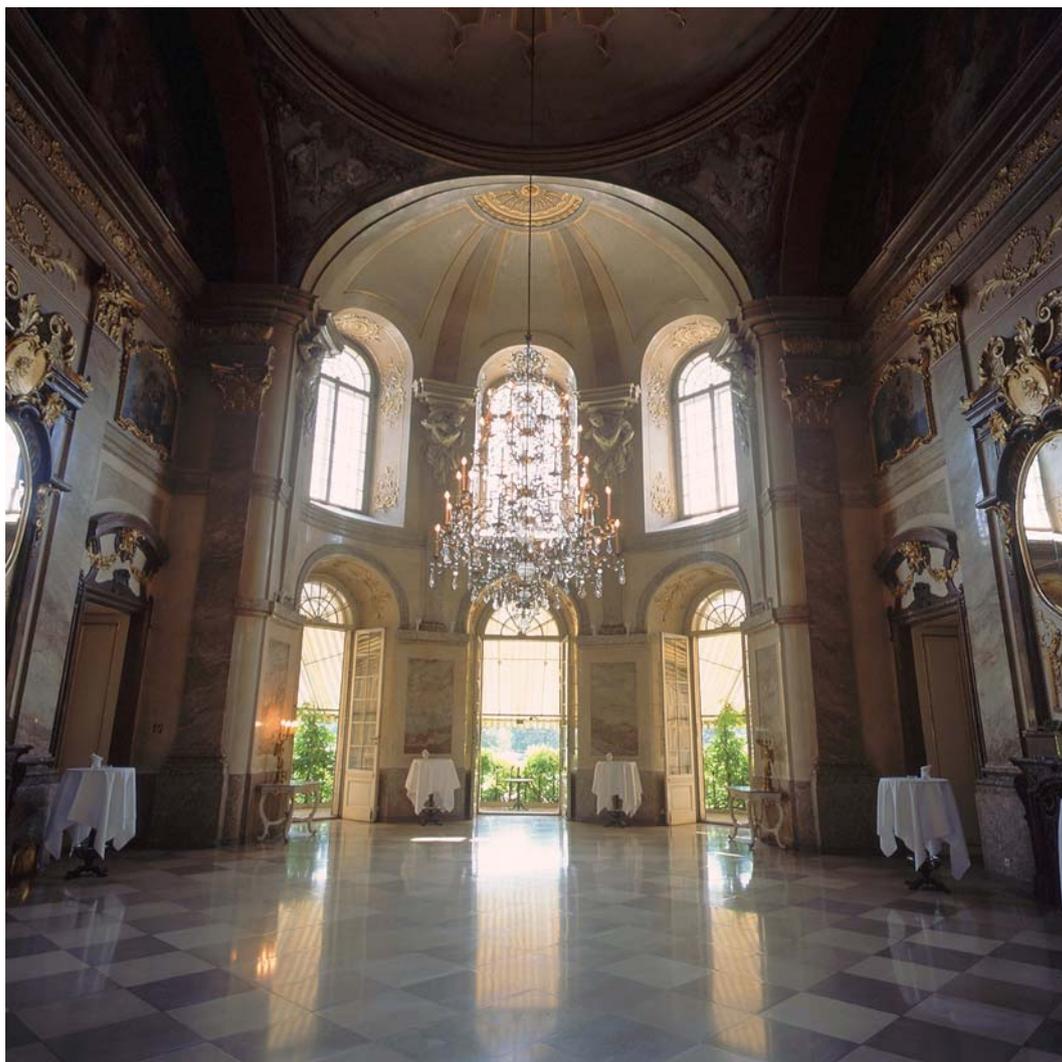


Abbildung 29a und b: Schloß Hof, Niederösterreich, Grundrisse der Gesamtanlage und des Schlosses mit Verlauf der Längsachse

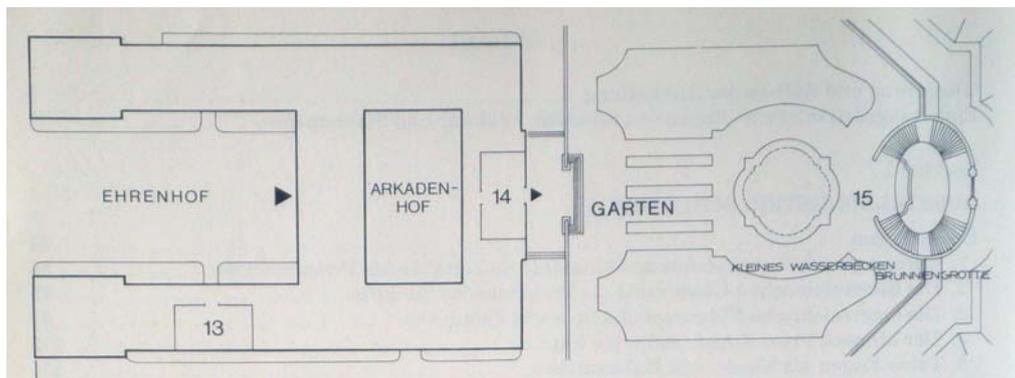
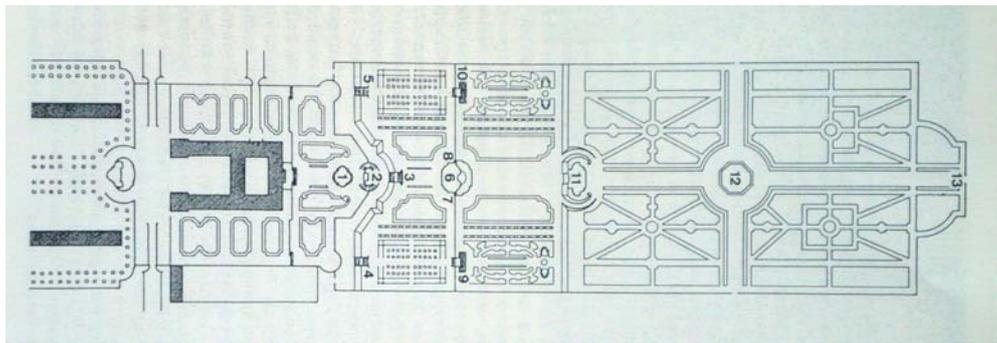


Abbildung 30: Schloß Hof, Niederösterreich, Gartenfassade



Abbildung 31: Schloß Hof, Niederösterreich, *sala terrena*



Abbildung 32: Villa Huldberg, „Lederer-Schlössel“, Wien, Gartenfront



Abbildung 33: Villa Huldenberg, „Lederer-Schlüssel“, Wien, Festsaal



Abbildung 34: Villa Huldenberg, „Lederer-Schlüssel“, Wien, Detail des Festsaaldekors



Abbildung 35: Salomon Kleiner, Unteres Belvedere, Wien, Grundriß (Marmorgalerie vertikal rechts mittig, Grottesksaal anschließend an der Ecke darüber liegend)

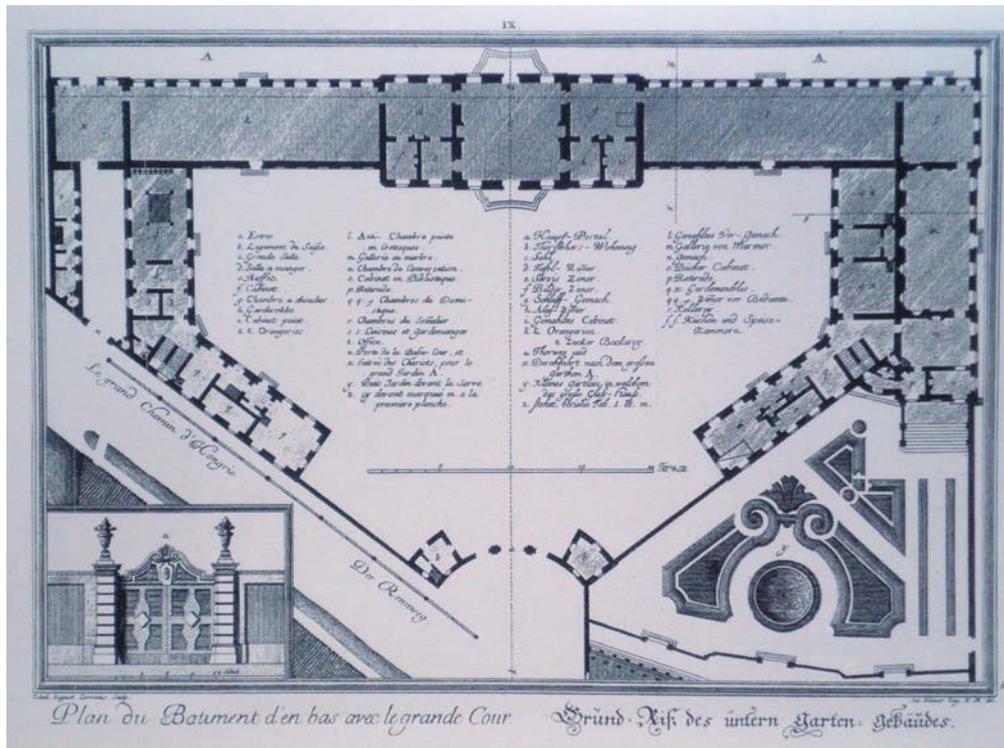


Abbildung 36: Unteres Belvedere, Wien, Marmorgalerie (sala terrena)



Abbildung 37: Unteres Belvedere, Wien, westliche Seitenfassade vor der Marmorgalerie



Abbildung 38: Johann Adam Delsenbach, Planzeichnung der Gartenfassade des Oberen Belvedere, Wien (Kopie einer Zeichnung von J.L.v.Hildebrandt)

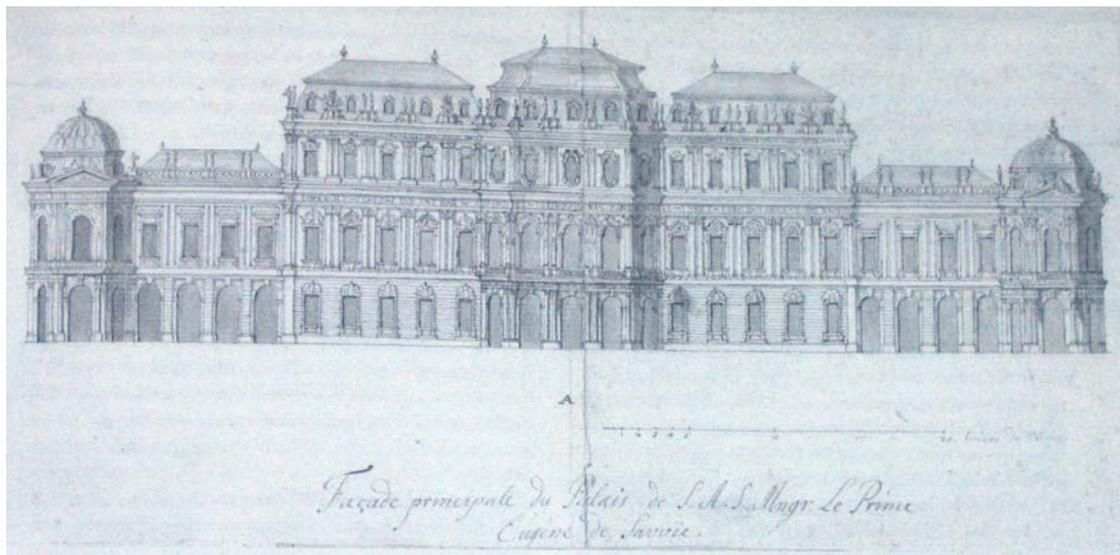


Abbildung 39: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, Grundriß von EG und Piano nobile

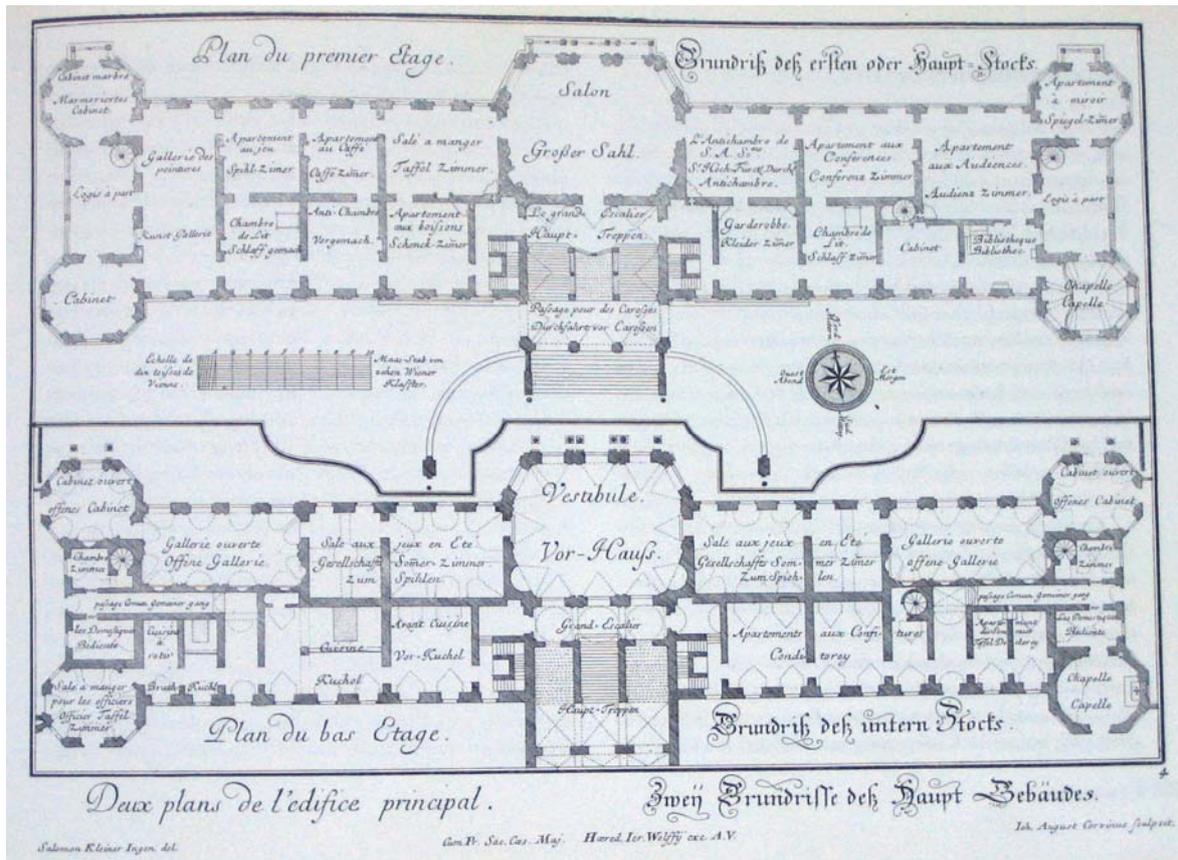


Abbildung 40: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, Aufriß der gartenseitigen Räume

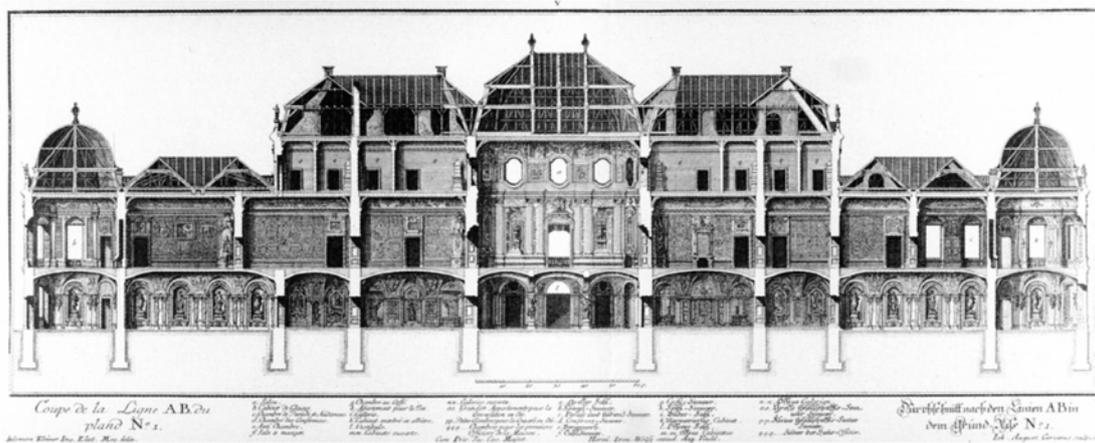


Abbildung 41: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, offene Galerie rechts von der zentralen *sala terrena*

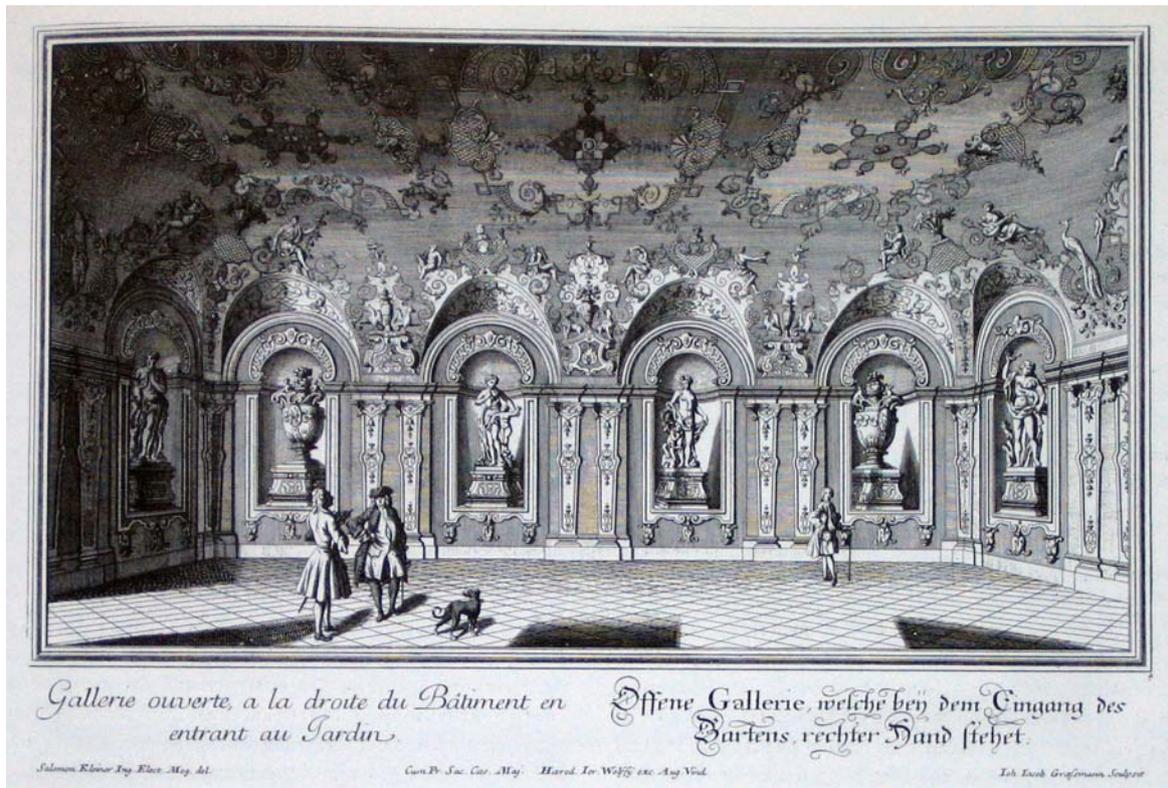


Abbildung 42: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, offene Galerie links von der zentralen *sala terrena*

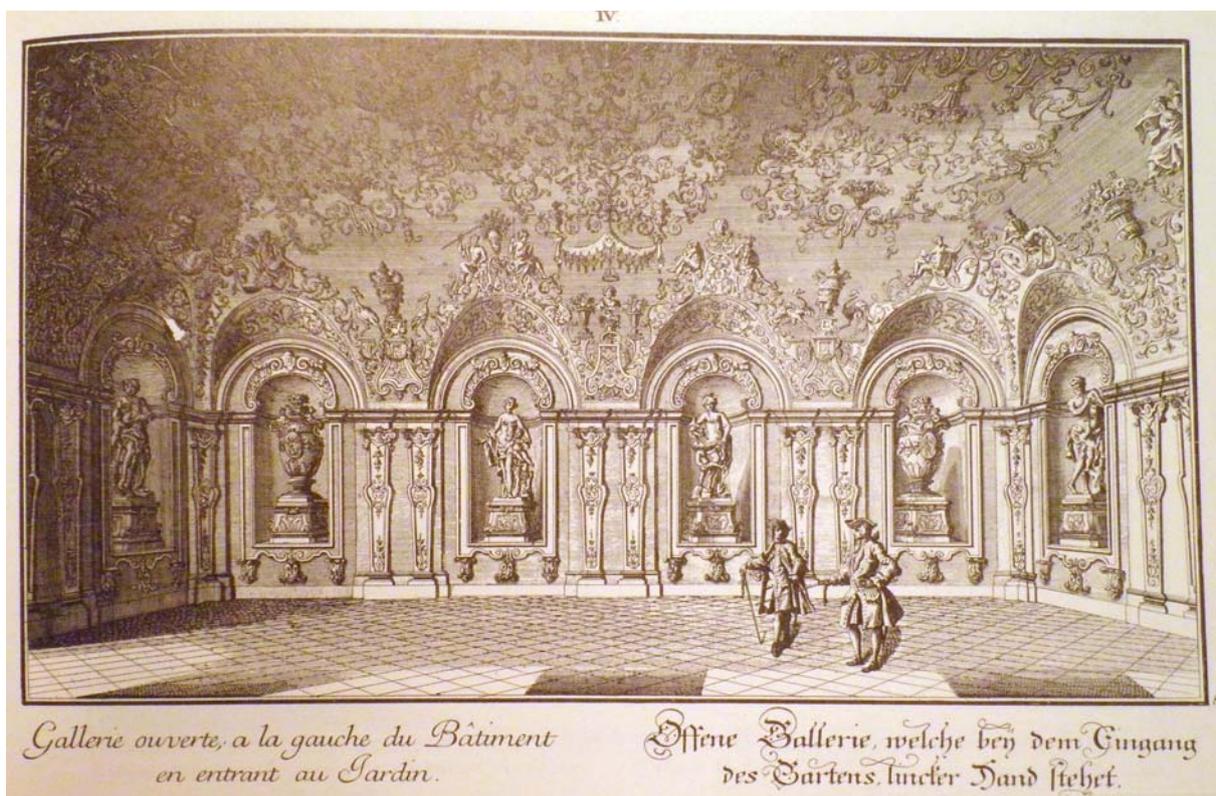


Abbildung 43: Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, *sala terrena*



Abbildung 44: Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, *sala terrena*, Gewölbespiegel mit einem Teil des fürstlichen Monogramms



Abbildung 43: Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, *sala terrena*



Abbildung 44: Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, *sala terrena*, Gewölbespiegel mit einem Teil des fürstlichen Monogramms



Abbildung 45: Schloß Esterháza, Fertöd, Ungarn, Stich einer Planzeichnung der Gesamtanlage

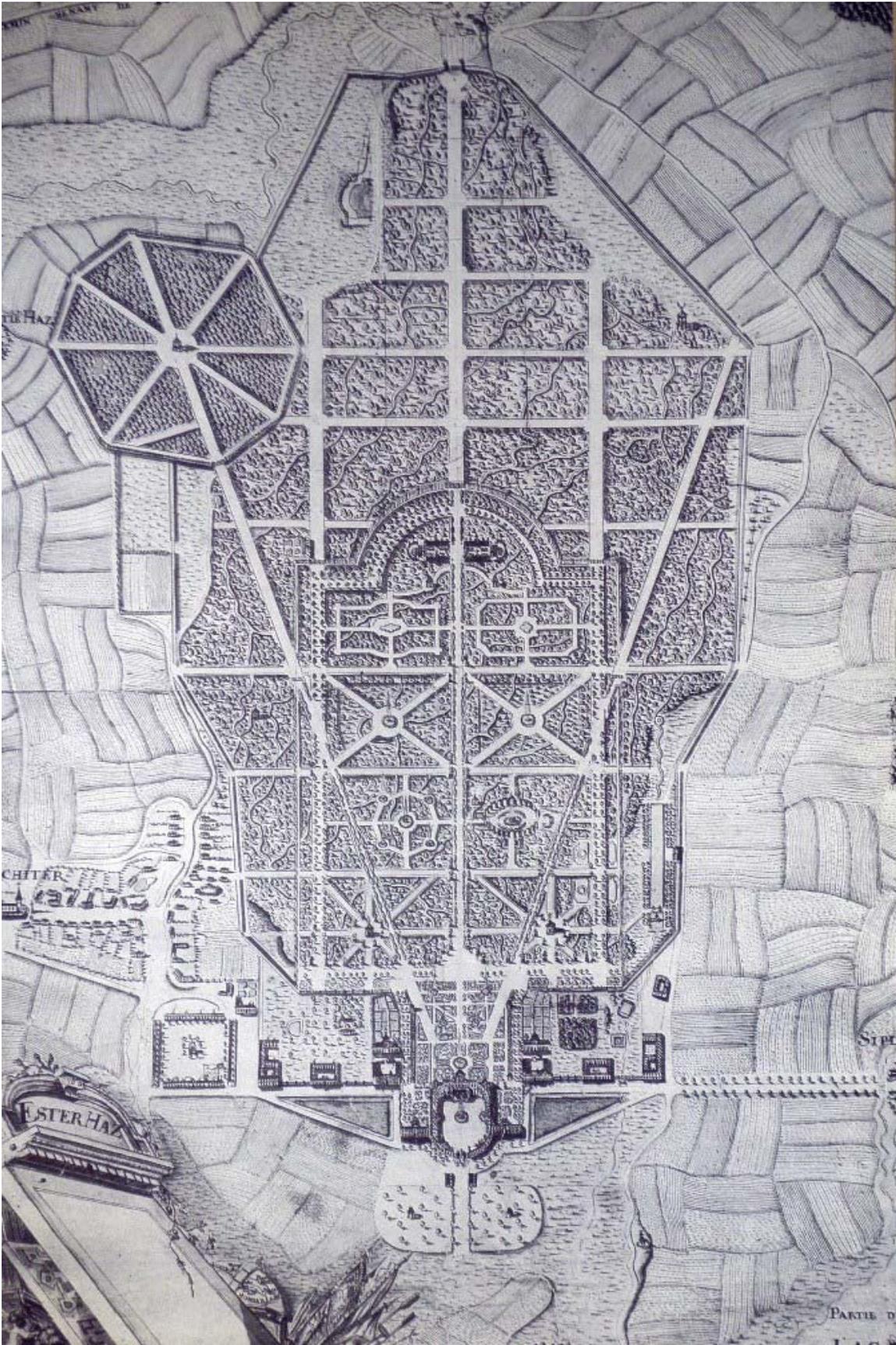


Abbildung 46: F. C. Zoller, Theresianum, Wien, Vogelperspektive der Gesamtanlage. Rechts vertikal: Südflügel des Südhofes, mit *sala terrena* über die gesamte Länge.

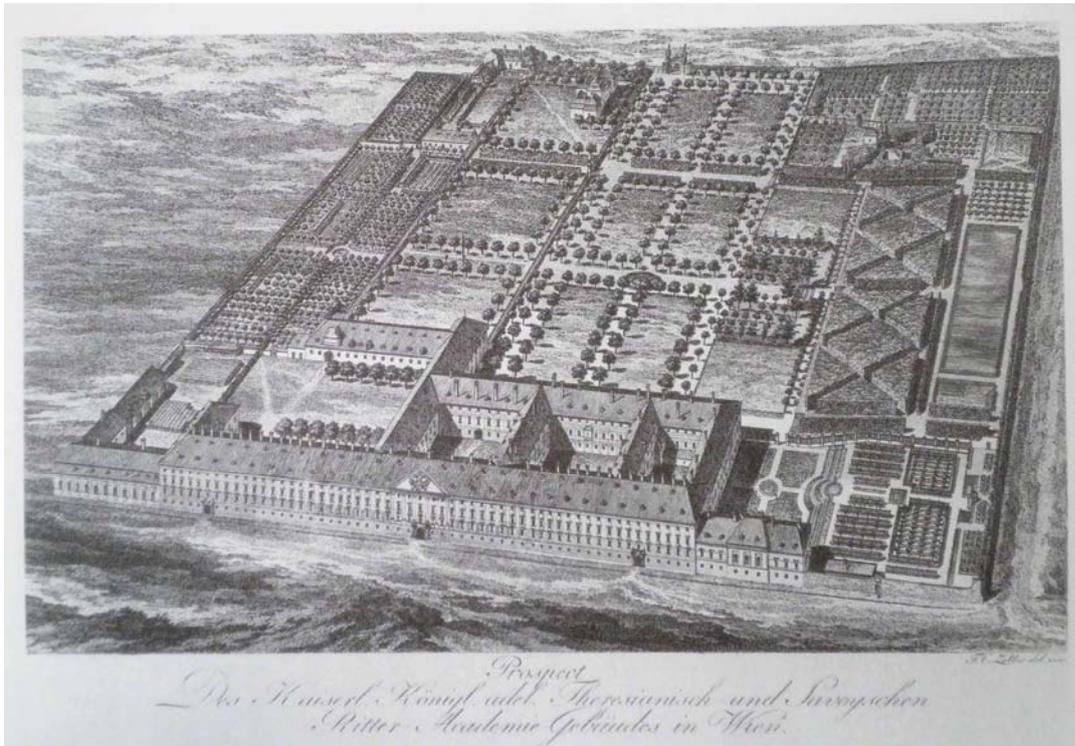


Abbildung 47: Theresianum, Wien, *sala terrena*



Abbildung 48: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, *sala terrena*



Abbildung 49: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Grundriß der Gesamtanlage

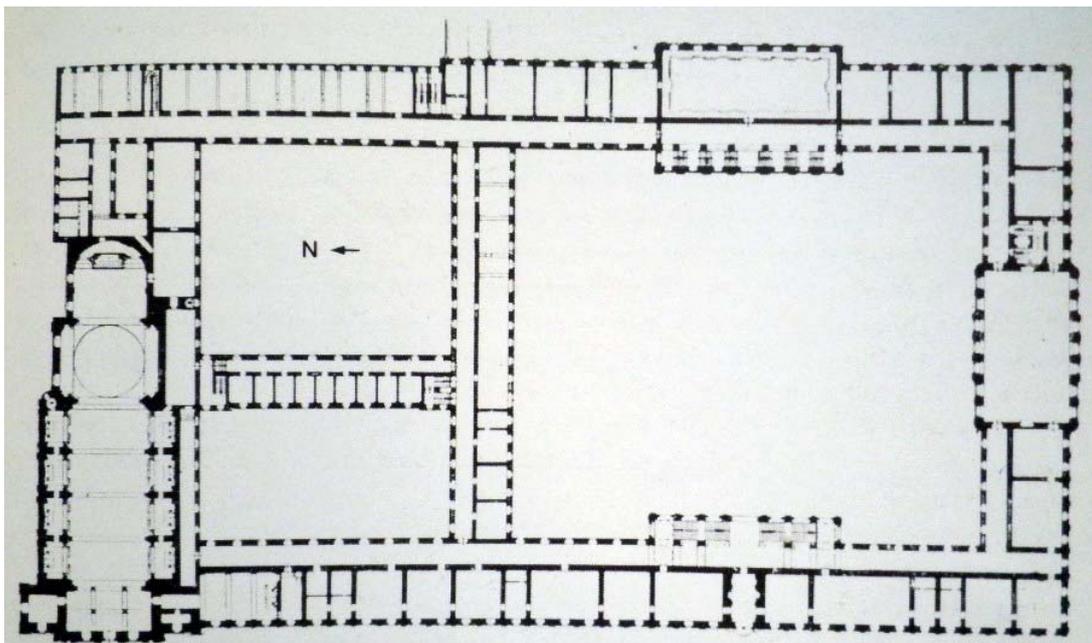


Abbildung 50: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Saalpavillon im Marmorsaaltrakt



Abbildung 51: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Treppenhaustrakt



Abbildung 52: Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich,
Detail der Gesamtansicht von 1743: Sonnenterrasse



Abbildung 53: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Marmorsaal



Abbildung 54: Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Sommerrefektorium von 1731



Abbildung 55: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon von 1681



Abbildung 56: Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich,
Detail der Gesamtansicht von 1688: Gartengrotte (Nr. 23 links)

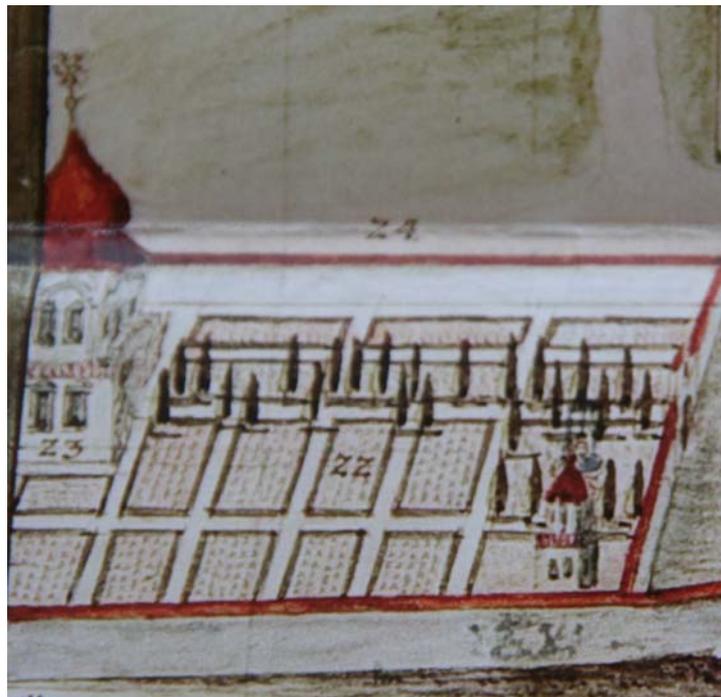


Abbildung 57: Karl Anselm Heiß, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich,
Detail der Gesamtansicht von 1688: Wandelhalle und Garten des Prälaten

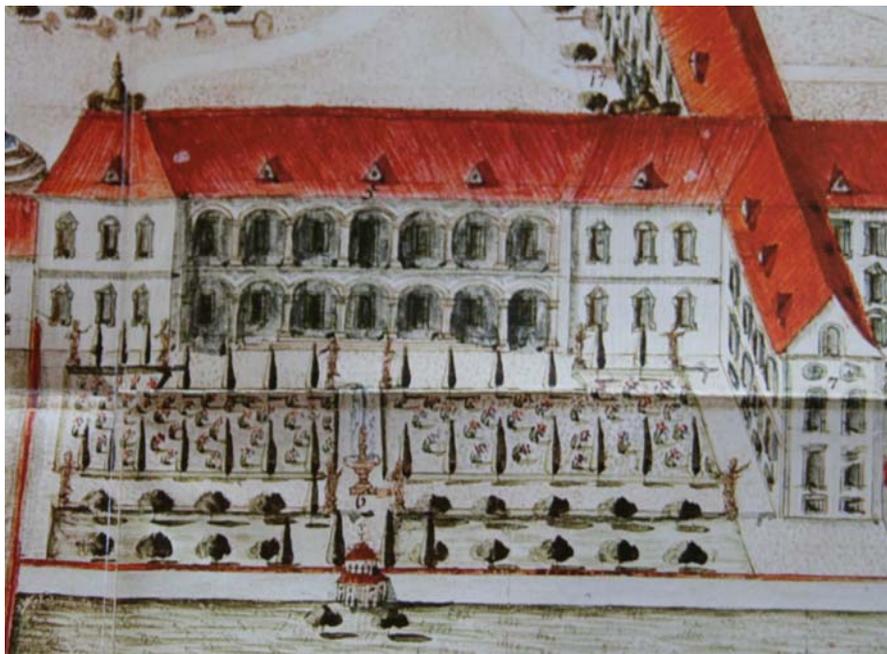


Abbildung 58: Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Grundriß der Gesamtanlage („Pommersfeldener Generalplan“ von 1727); in der Mittelachse die Schloßanlage (unten) und die am anderen Ende des Ziergartens befindliche Orangerieanlage mit anschließendem Meierhof (oben)

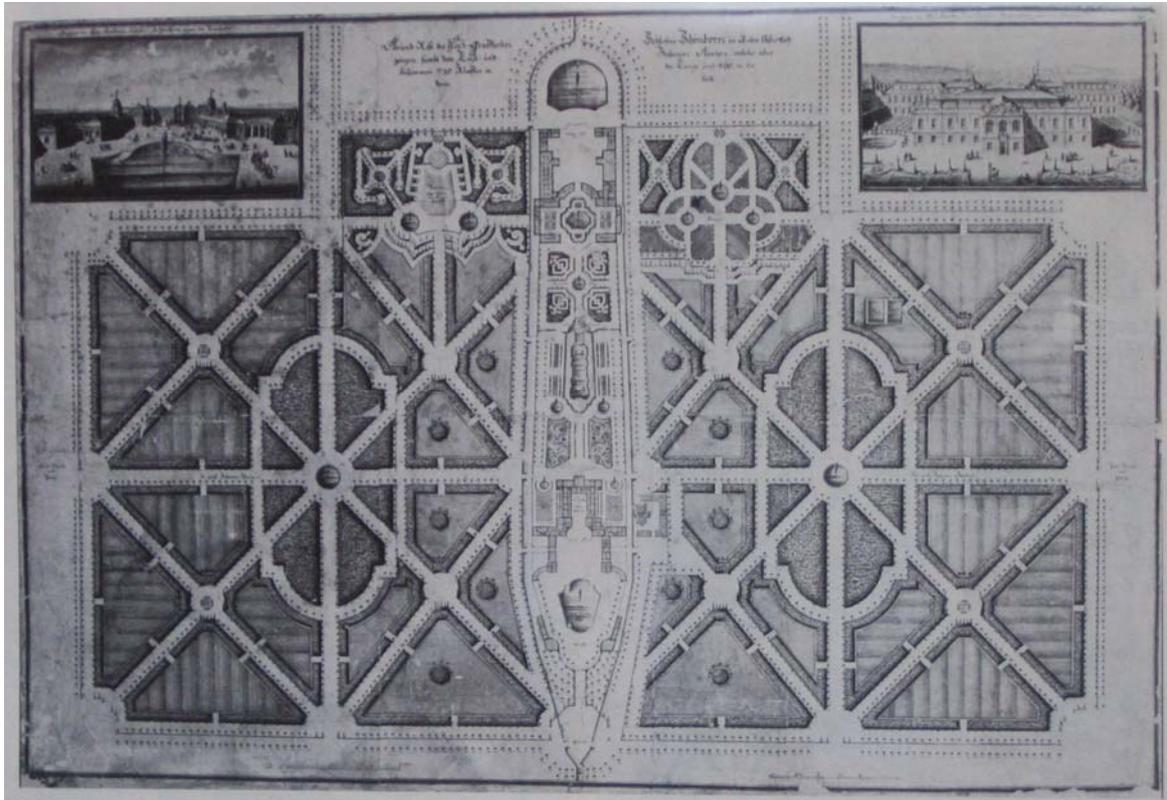


Abbildung 59: Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Detail aus dem „Pommersfeldener Generalplan“ von 1727: Grundriß des Schlosses, mit „Pomeranzenwädel“ und Springbrunnen an beiden Seiten

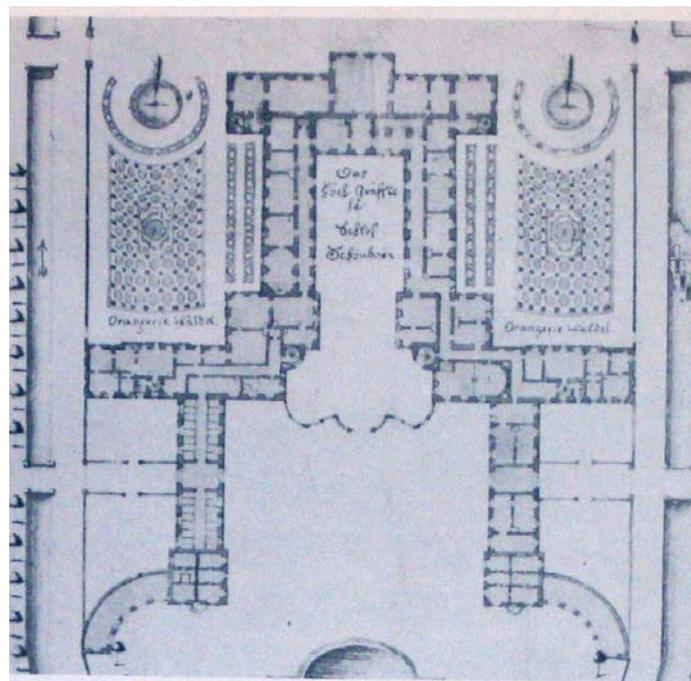


Abbildung 60: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, *sala terrena*



Abbildung 61a und b: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, *sala terrena*,
Details der Ausstattung an Wänden und Decke



Abbildung 62: F. Z. Saltzmann, Schloß Sanssouci bei Potsdam, Deutschland, Planzeichnung der Gesamtanlage, 1772. Der Rehgartenbereich liegt rechts von der senkrechten Mittelachse des Geländes, im nach unten ausbrechenden und deutlich grüner gestalteten Knie.

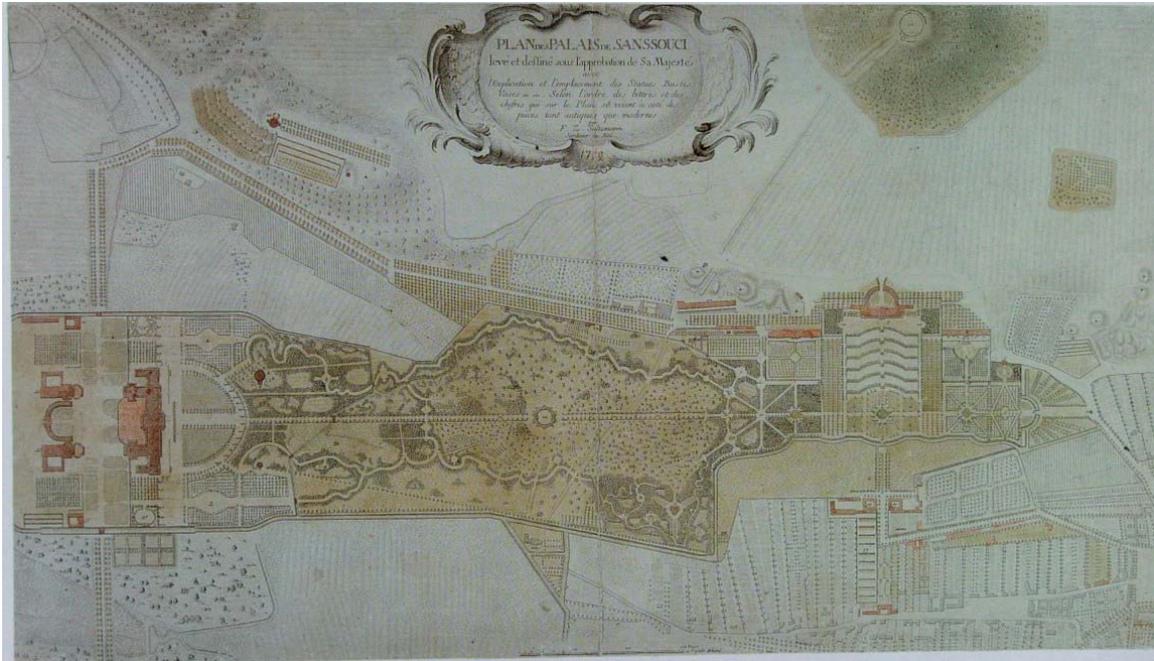


Abbildung 63: Schloß Sanssouci bei Potsdam, Deutschland, Chinesisches Teehaus, Außenansicht



Abbildung 64: Schloß Sanssouci bei Potsdam, Deutschland, Chinesisches Teehaus, Blick aus dem zentralen Rundsaal



Abbildung 65: Palais Trautson, Wien, Gartensaal



Abbildung 66: Palais Trautson, Wien, Grundriß (Gartensaal oben rechts mit angedeuteter Querachse)

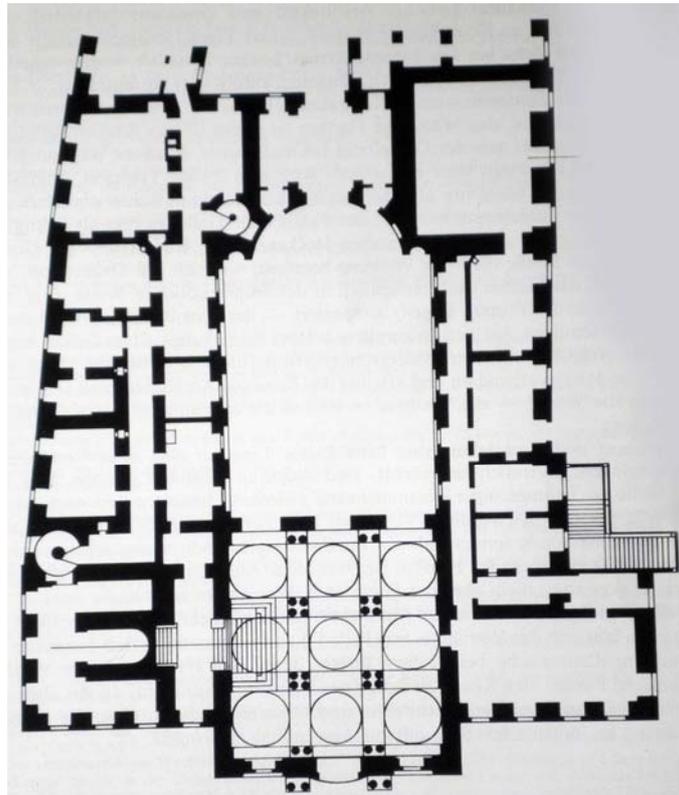


Abbildung 67: Palais Cumberland, Wien, Grundriß

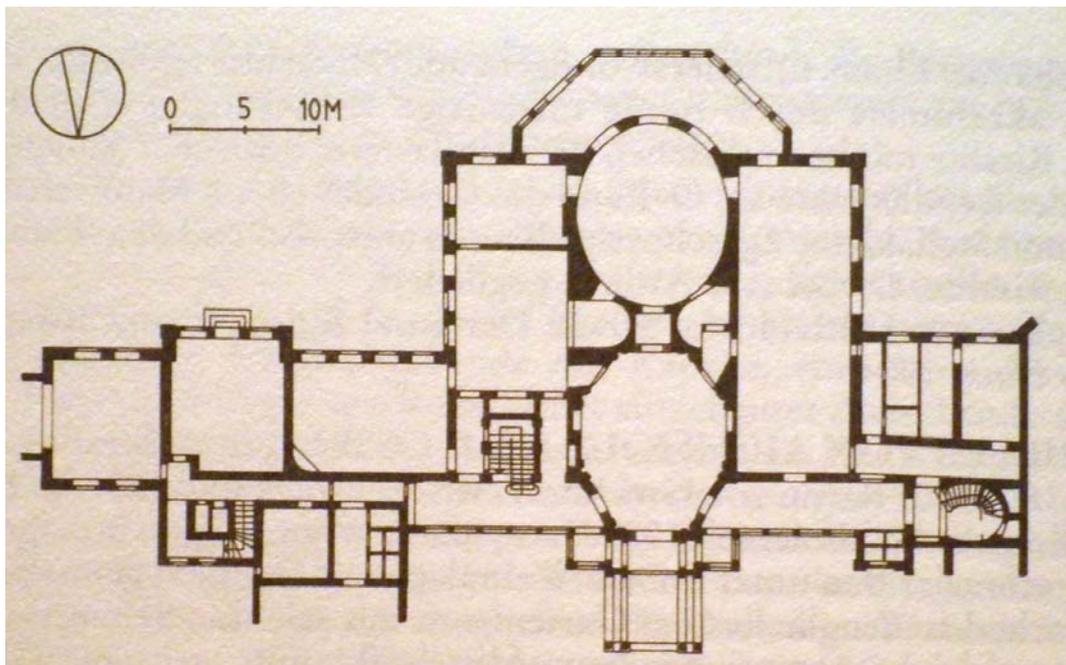


Abbildung 68: Palais Cumberland, Wien, Festsaal



Abbildung 69: Palais Cumberland, Wien, Festsaal, Decke



Abbildung 70: Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Grundriß der Gesamtanlage

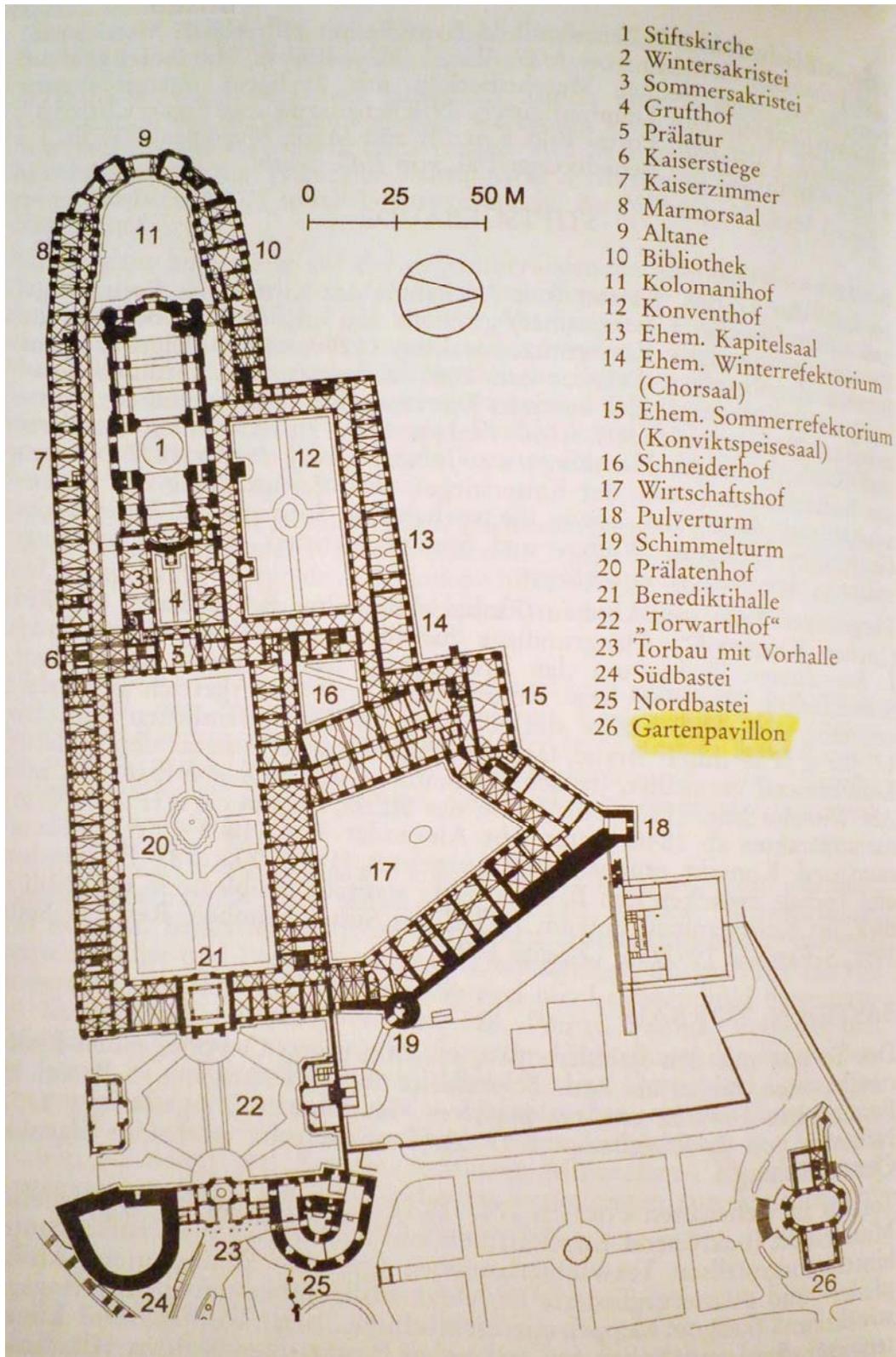


Abbildung 71: Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Außenansicht



Abbildung 72: Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Speisesaal



Abbildung 73: Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Spielesaal



Abbildung 74: Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, zentraler Festsaal



Abbildung 75: Benediktinerstift Melk, Niederösterreich, Gartenpavillon, Festsaal, Decke



Abbildung 76: Schloß Laxenburg, Niederösterreich, Grünes Lusthaus / Dianatempel



Abbildung 77: Schloß Laxenburg, Niederösterreich, Grünes Lusthaus / Dianatempel, Decke

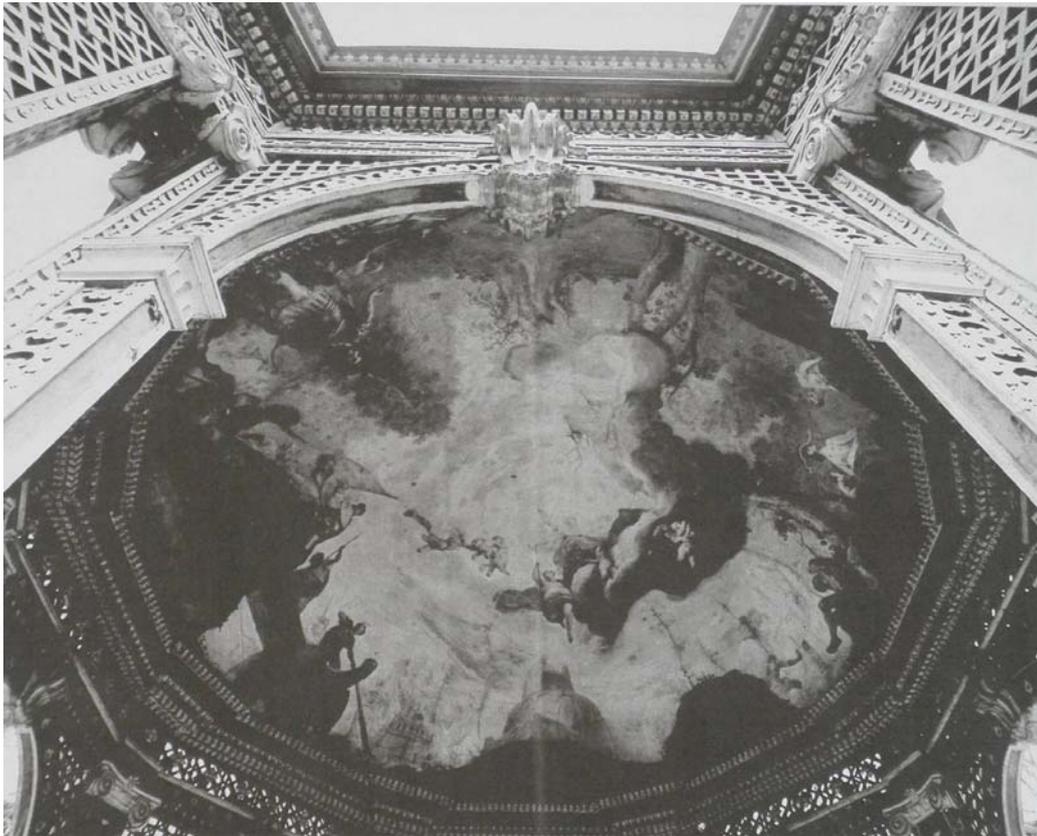


Abbildung 78: Benediktinerstift Altenburg, Niederösterreich, Grundriß (*sala terrena* rechts oben)

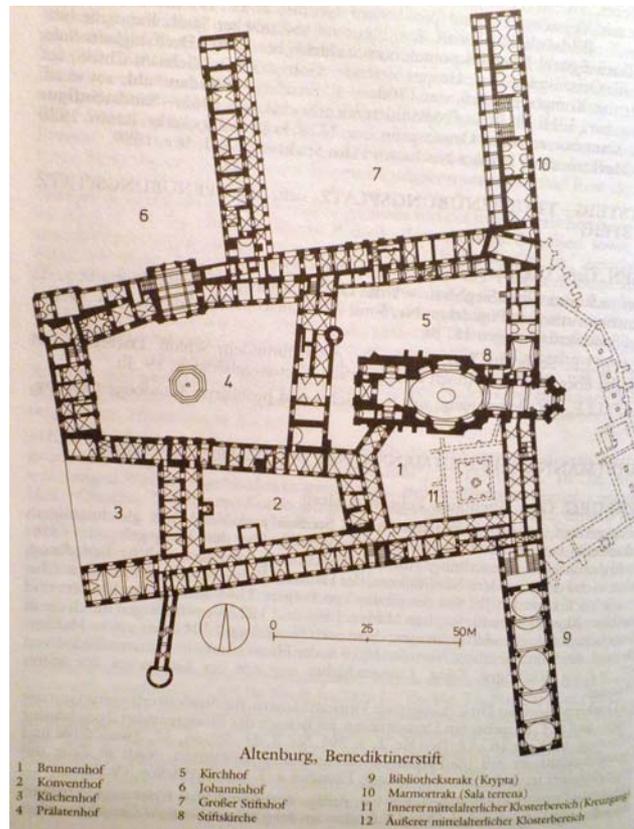


Abbildung 79: Benediktinerstift Altenburg, Niederösterreich, südlich des zentralen Treppenhauses gelegener Saal der *sala terrena*



Abbildung 80: ehem. Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich, Gartenpavillon, Außenansicht



Abbildung 81: ehem. Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich, Gartenpavillon, Festsaal



Abbildung 82: ehem. Schloß Guntramsdorf, Niederösterreich, Gartenpavillon, Festsaal, zentrales Deckenfresko



Abbildung 83: Deutschordenshaus, Wien, Grundriß

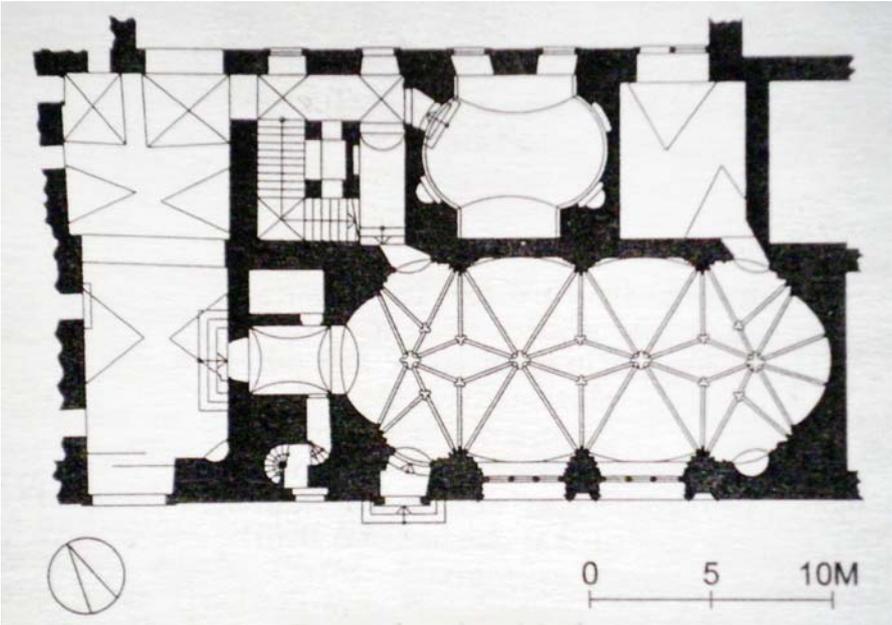


Abbildung 84: Deutschordenshaus, Wien, sala terrena



Abbildung 85: Unteres Belvedere, Wien, Grotteskensaal



Abbildung 86: Salomon Kleiner, Schloß Belvedere, Kammergarten, mittlerer Treillagepavillon mit Deckenfresken Jonas Drentwets

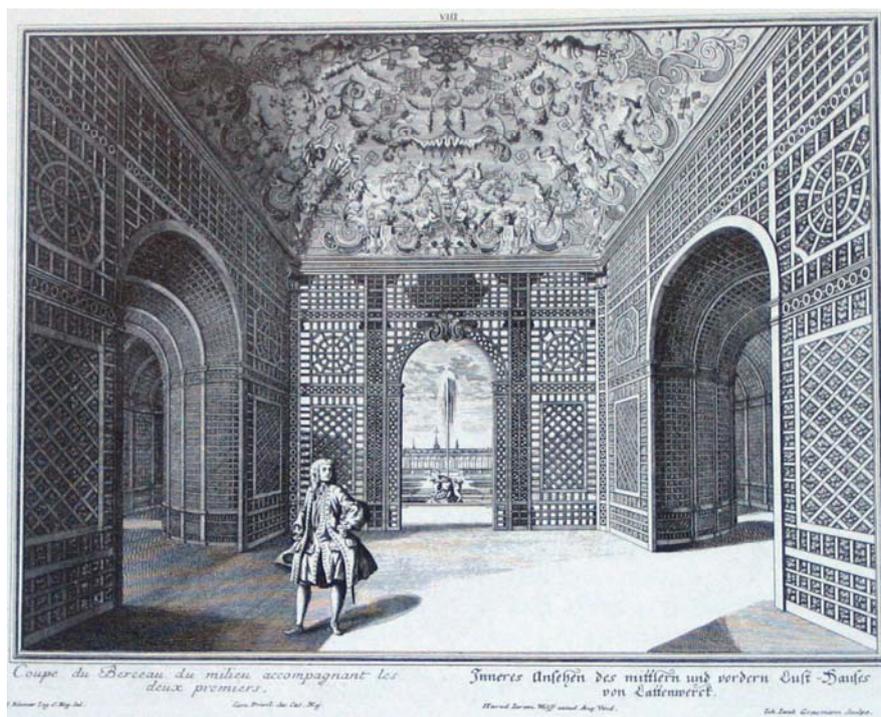


Abbildung 87: Salomon Kleiner, Schloß und Garten Belvedere, Wien, Ansicht der Gesamtanlage (hufeisenförmiger Laubengang mit sieben Treillagepavillons rechts unterhalb der Bildmitte)

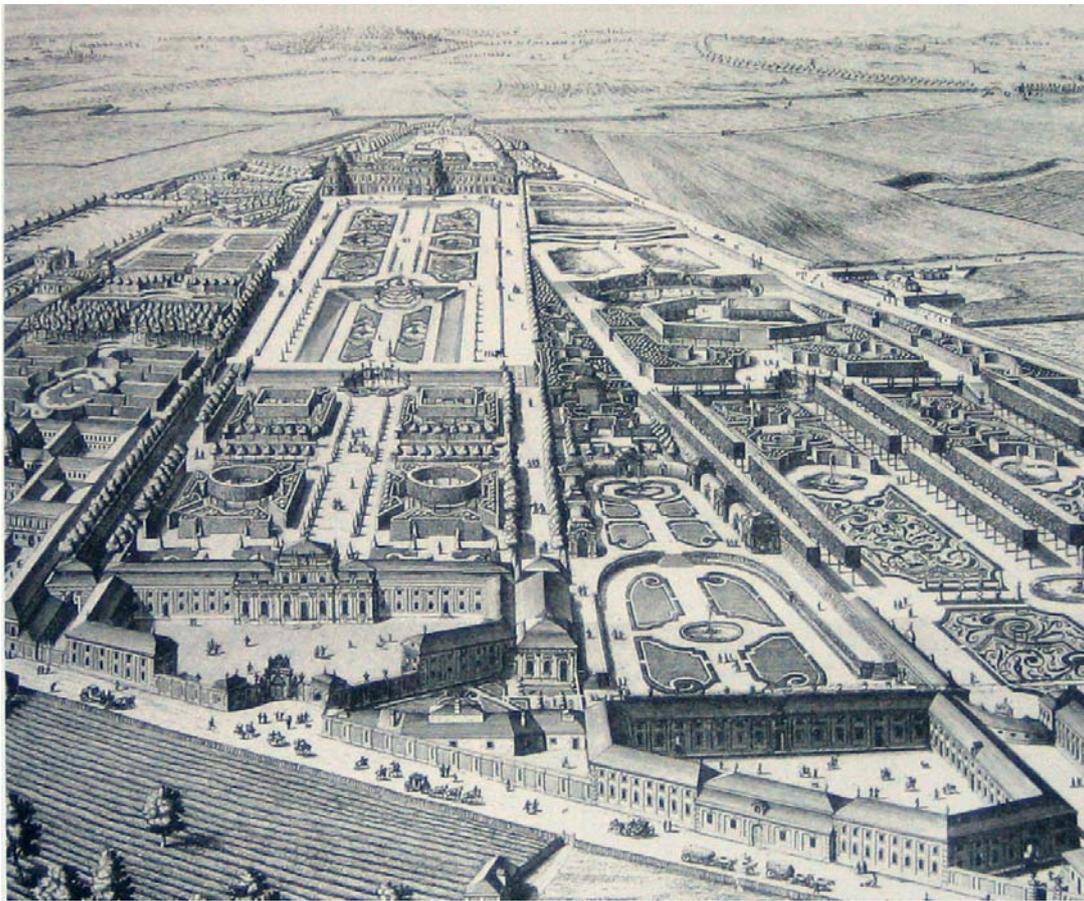


Abbildung 88: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, offenes linkes Eckzimmer im Erdgeschoß



Abbildung 89: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Grundriß der Orangerie

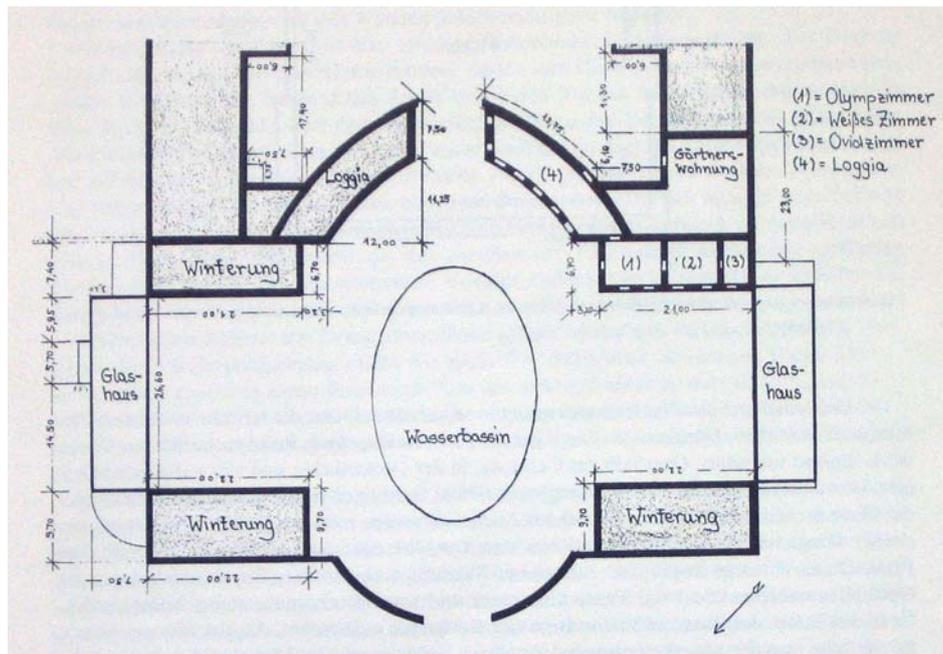


Abbildung 90: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie mit rechter Arkade



Abbildung 91: Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Ovidzimmer



Abbildung 92: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Ovidzimmer, heutiger Zustand



Abbildung 93: Salomon Kleiner, Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Olympzimmer

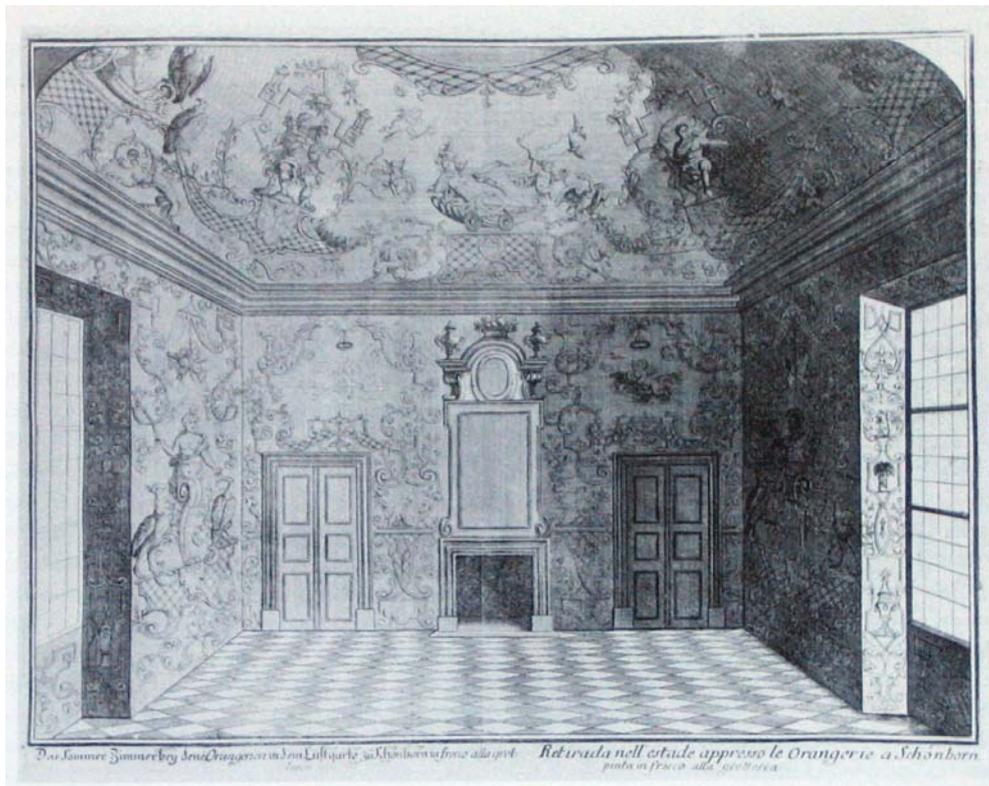


Abbildung 94: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, Olympzimmer, heutiger Zustand



Abbildung 95: Schloß Schönborn bei Göllersdorf, Niederösterreich, Orangerie, rechte Arkade anschließend an das Olympzimmer, heutiger Zustand



Abbildung 96: Bischofspalais Szombathely, Ungarn, *sala terrena*



Abbildung 97: Schloß Petronell, Niederösterreich, Grundriß (Gartensaal in der Mitte des rechten Flügels mit davorliegender Freitreppe außerhalb des Schloßbaus)

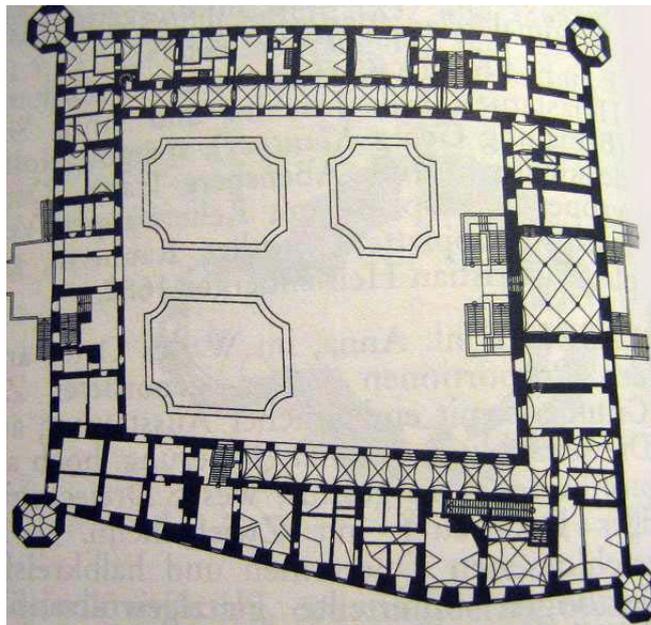


Abbildung 98: Schloß Petronell, Niederösterreich, *sala terrena*

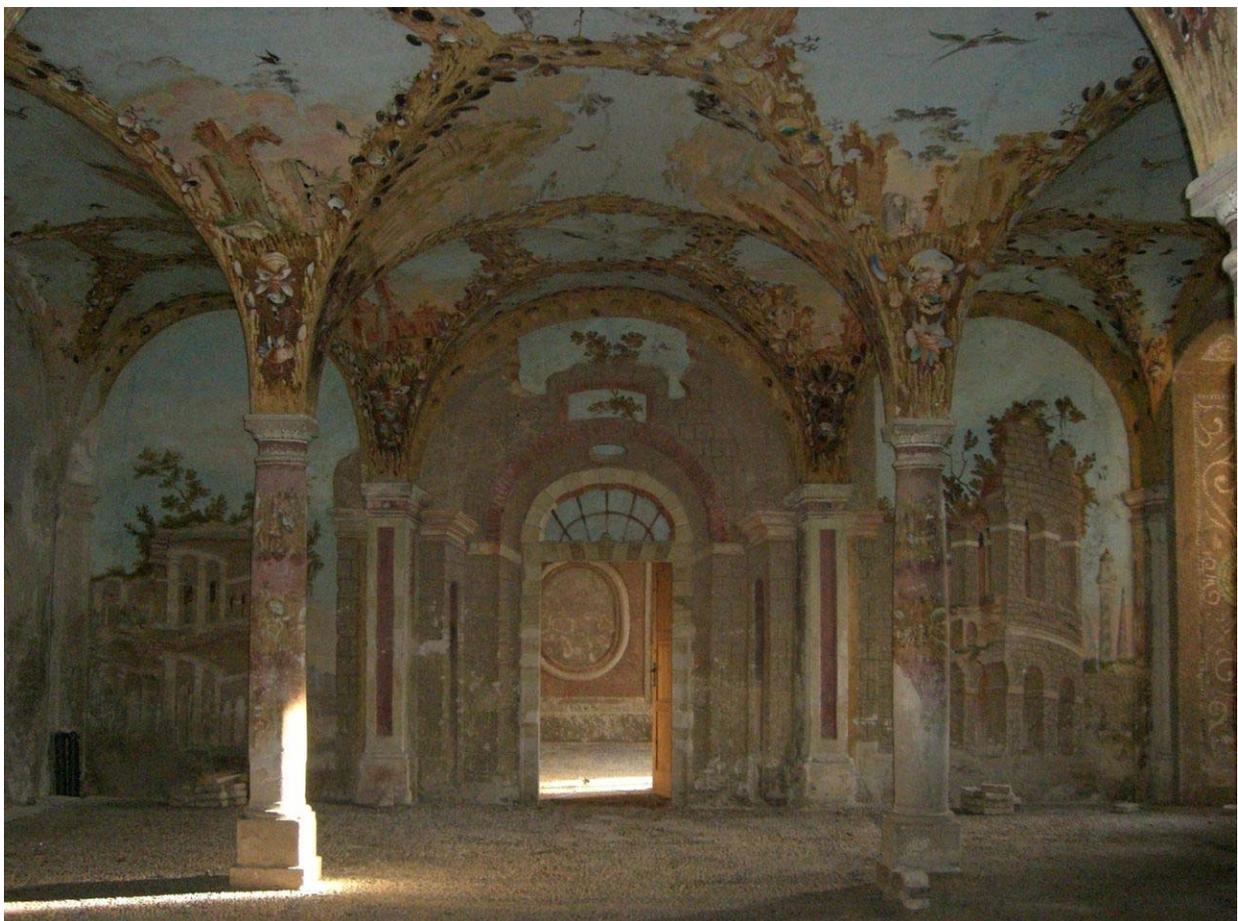


Abbildung 99: Schloß Niederweiden, Niederösterreich, Grundriß

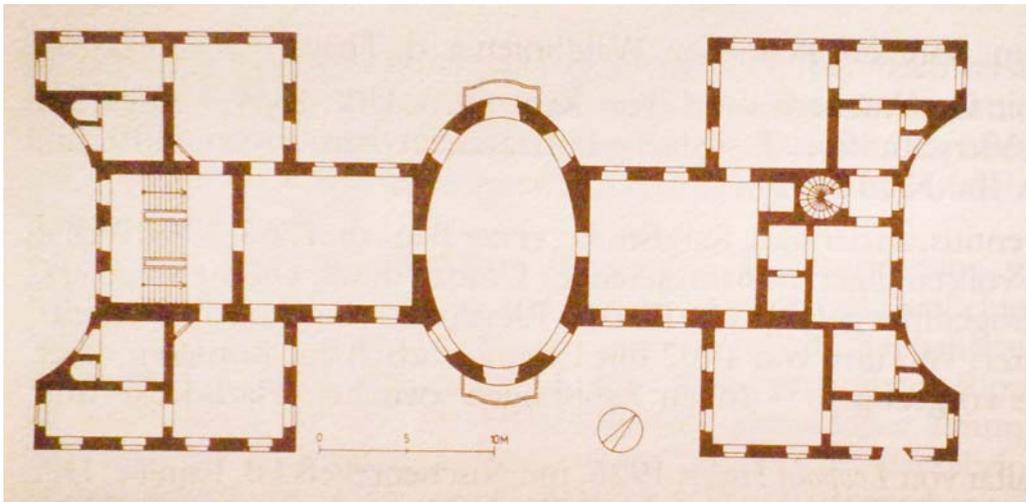


Abbildung 100: Schloß Niederweiden, Niederösterreich, Festsaal im 1. OG



Abbildung 101: Schloß Niederweiden, Niederösterreich, Hauptfassade



Abbildung 102: Schloß Jaroměřice nad Rokytnou / Jarmeritz, Tschechien, Gartensaal



Abbildung 103: Schloß Schönbrunn, Wien, Grundriß

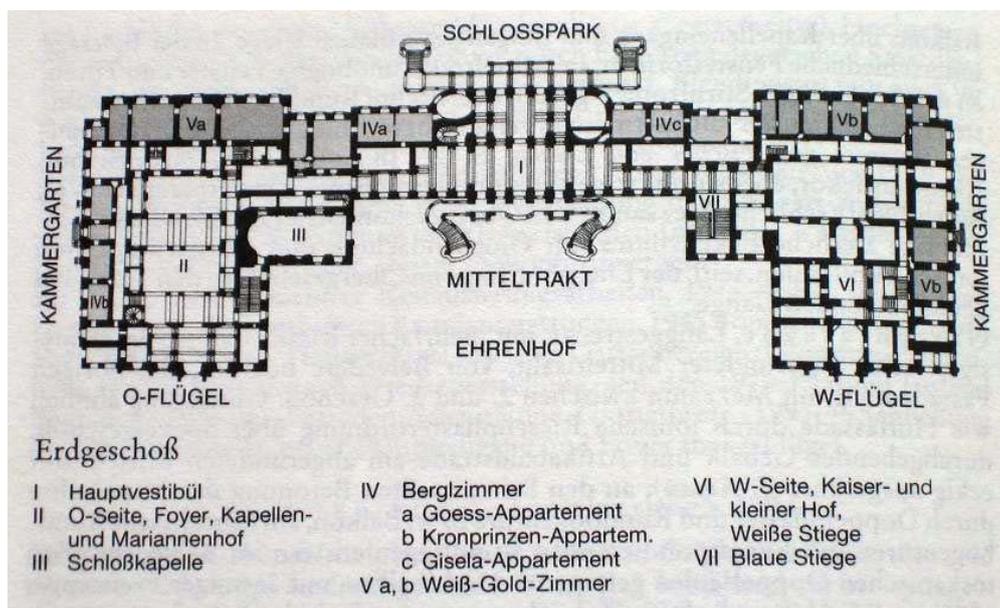


Abbildung 104: Schloß Schönbrunn, Wien, „Goess-Appartement“, 2. Raum



Abbildung 105: Schloß Schönbrunn, Wien, „Goess-Appartement“, 3. Raum



Abbildung 106: Schloß Schönbrunn, Wien, „Goess-Appartement“, 4. Raum



Abbildung 107: Schloß Schönbrunn, Wien, Raum im „Kronprinzen-Appartement“



Abbildung 108: Schloß Schönbrunn, Wien, Raum im „Gisela-Appartement“



Abbildung 109: Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich, Schüttkasten



Abbildung 110: Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich, Schüttkasten, *sala terrena*



Abbildung 111: Schloß Harmannsdorf, Niederösterreich, Schüttkasten, *sala terrena*, Detail



Abbildung 112: Schloß Dürnkrut, Niederösterreich, Meierhof, *sala terrena*



Abbildung 113: Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, östlicher Nebenraum der *sala terrena*



Abbildung 114: Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, östlicher Nebenraum der *sala terrena*, Detail der Wandfresken

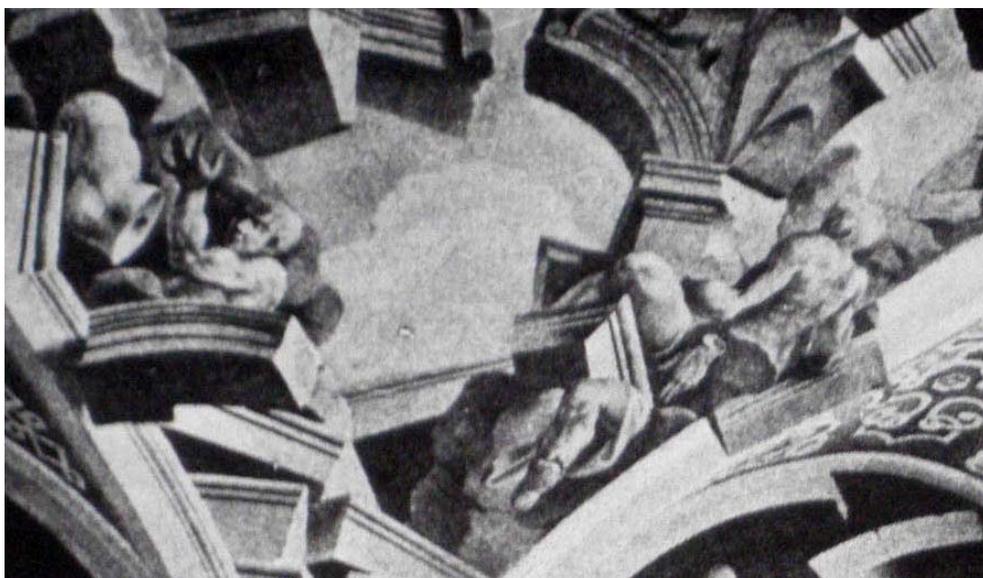


Abbildung 115: Palais Vrtba, Prag, Flügelbau mit *sala terrena*



Abbildung 116: Palais Vrtba, Prag, *sala terrena*, Blick zur linken Seite



Abbildung 117: Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Grundriß (Ruinengrotte im EG unterhalb der Zahl 5)

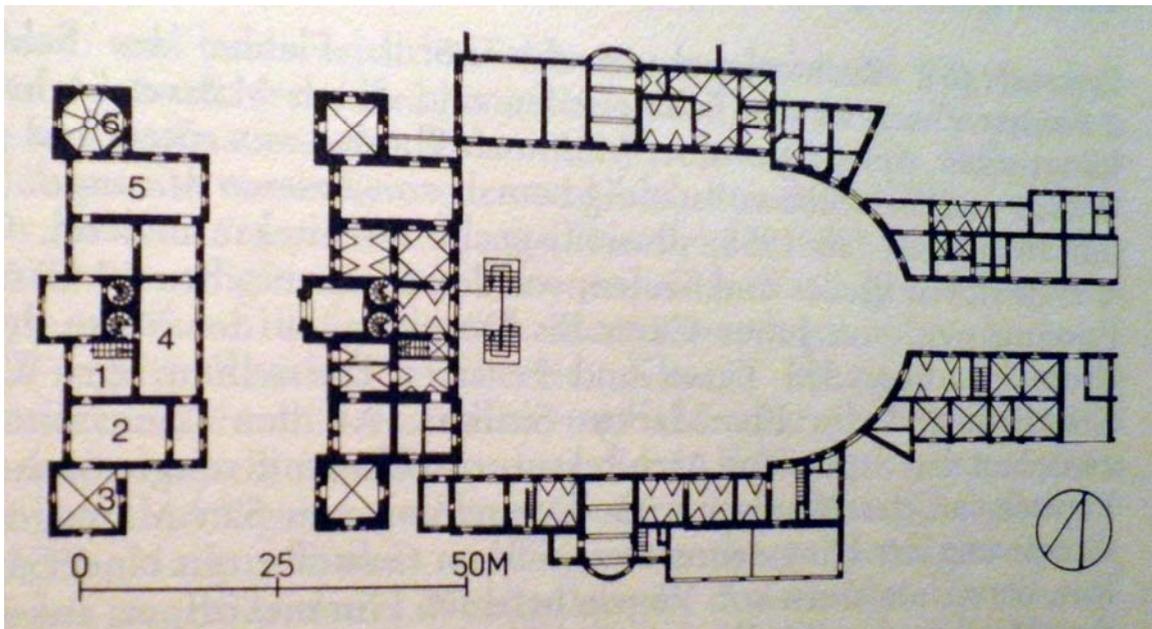


Abbildung 118: Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Ruinengrotte

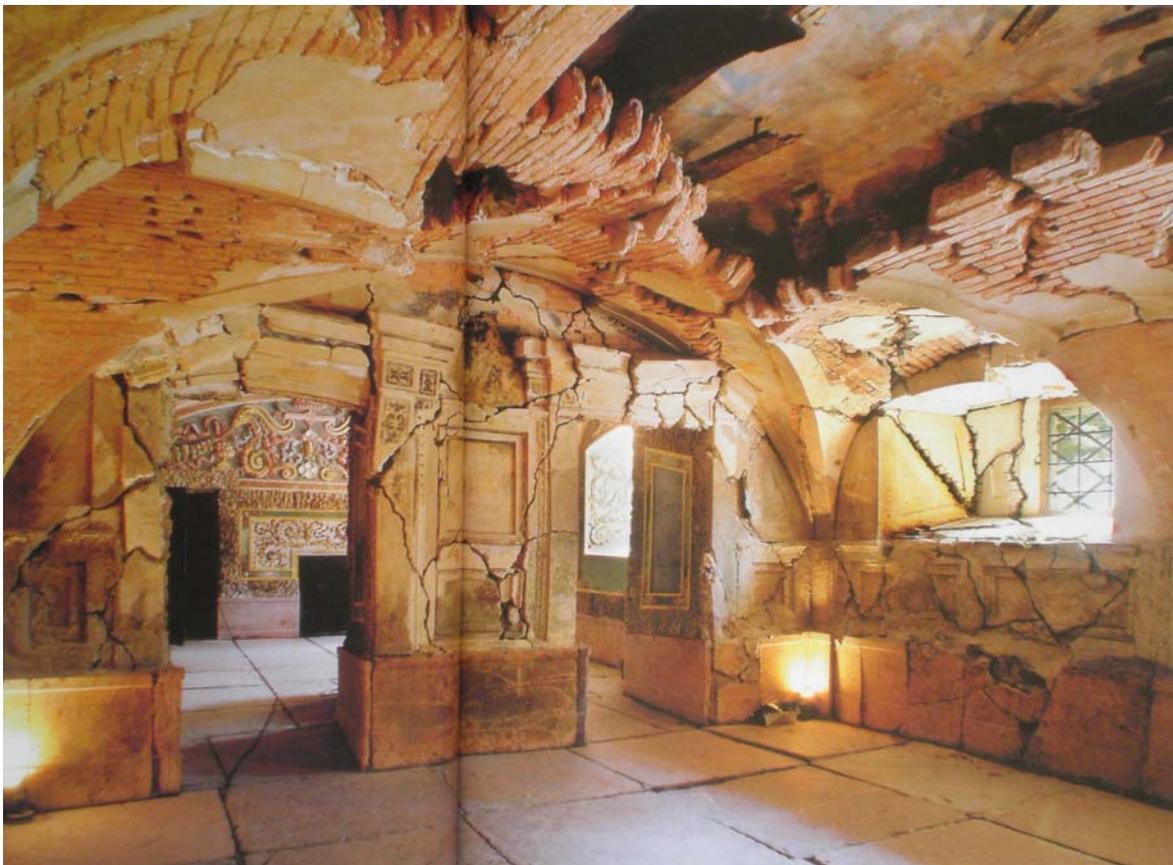


Abbildung 119: Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, Grundriß
(ovaler Kuppelrisalit rechts)

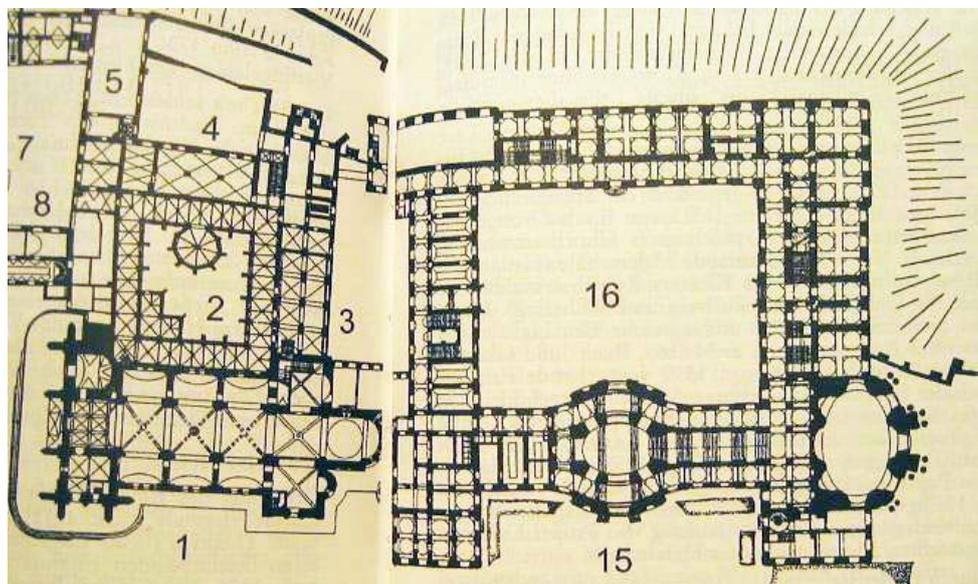


Abbildung 120: Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, *sala terrena*

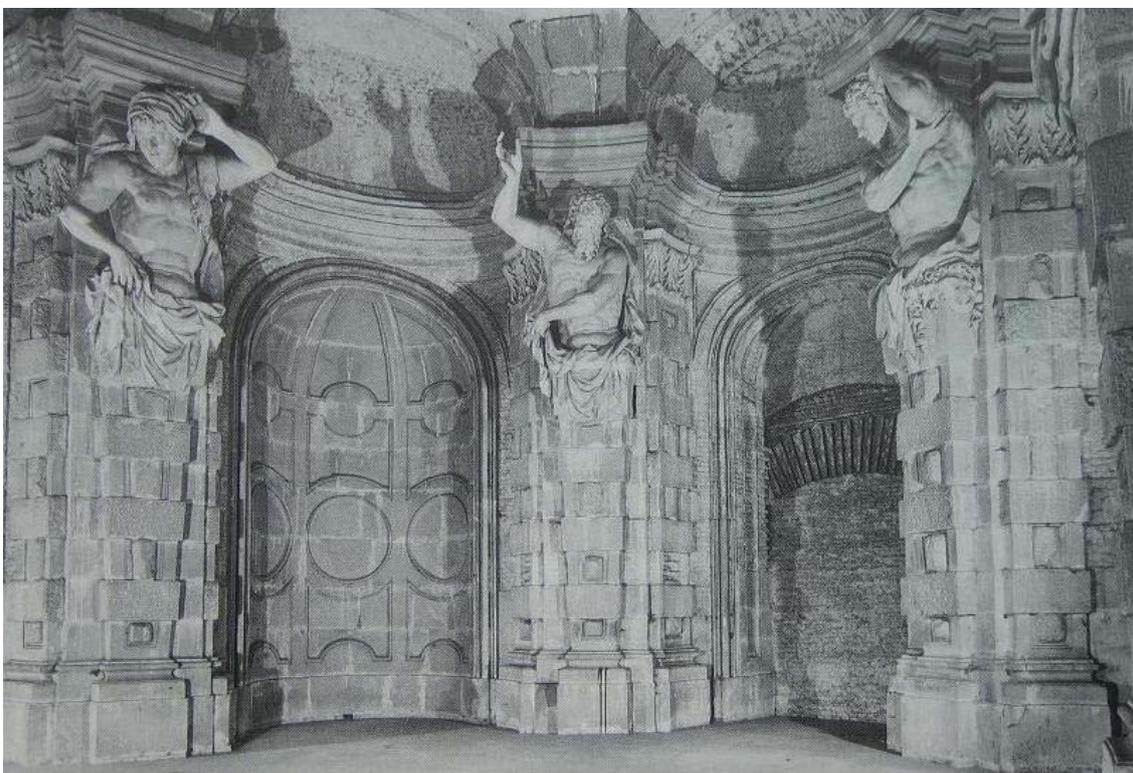


Abbildung 121: Donato Felice d'Allio, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg,
Niederösterreich, Schnitt durch den Stiegenhaustrakt I, Detail: *sala terrena*

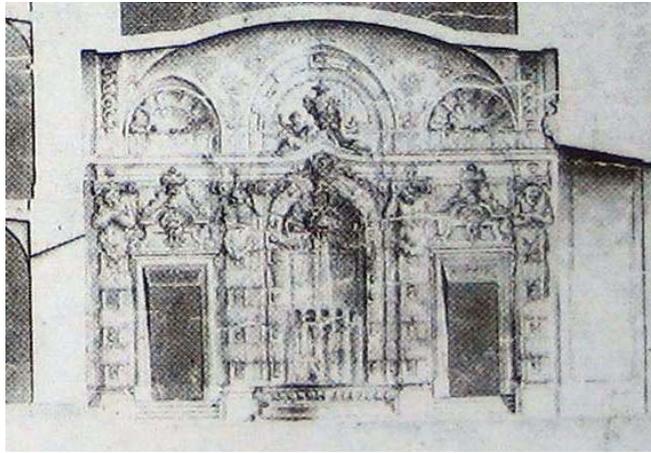


Abbildung 122: Donato Felice d'Allio, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg,
Niederösterreich, Schnitt durch den Stiegenhaustrakt II

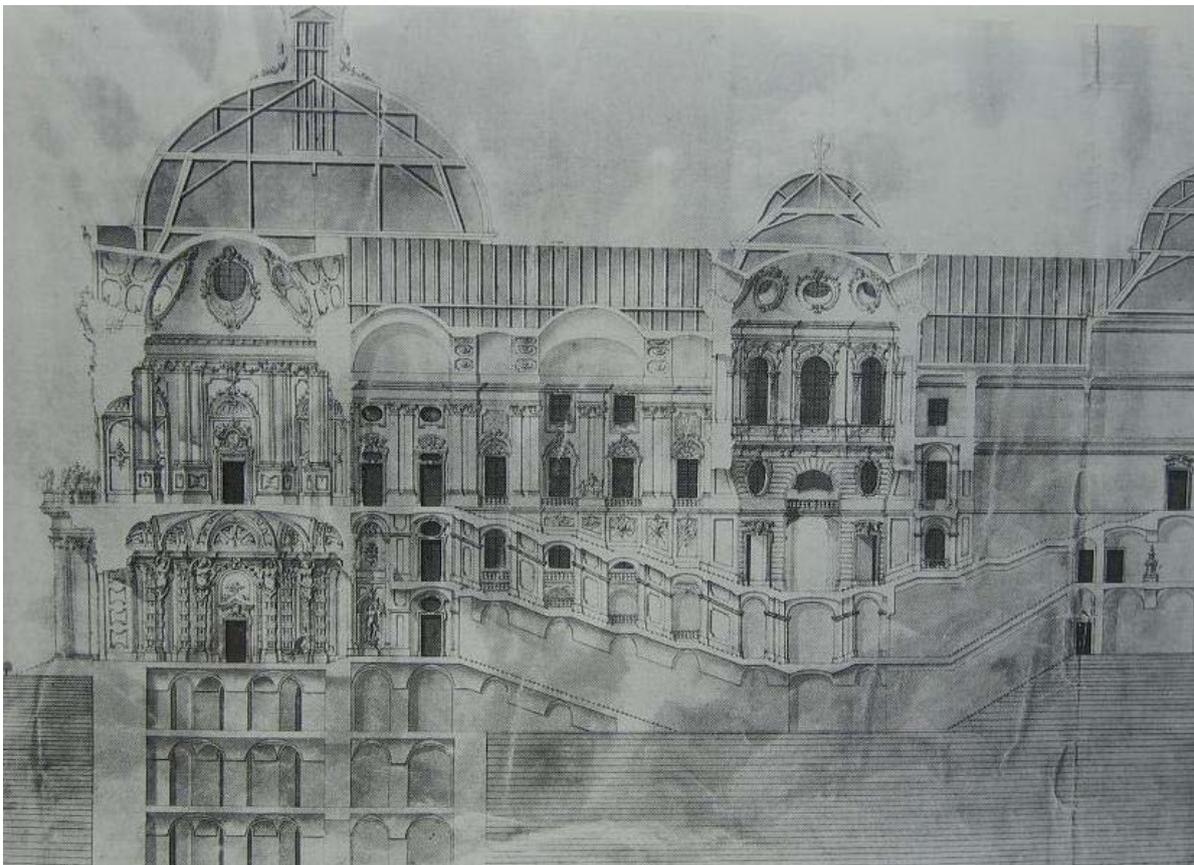


Abbildung 123: Palais Dietrichstein-Lobkowitz, Wien, Grundriß

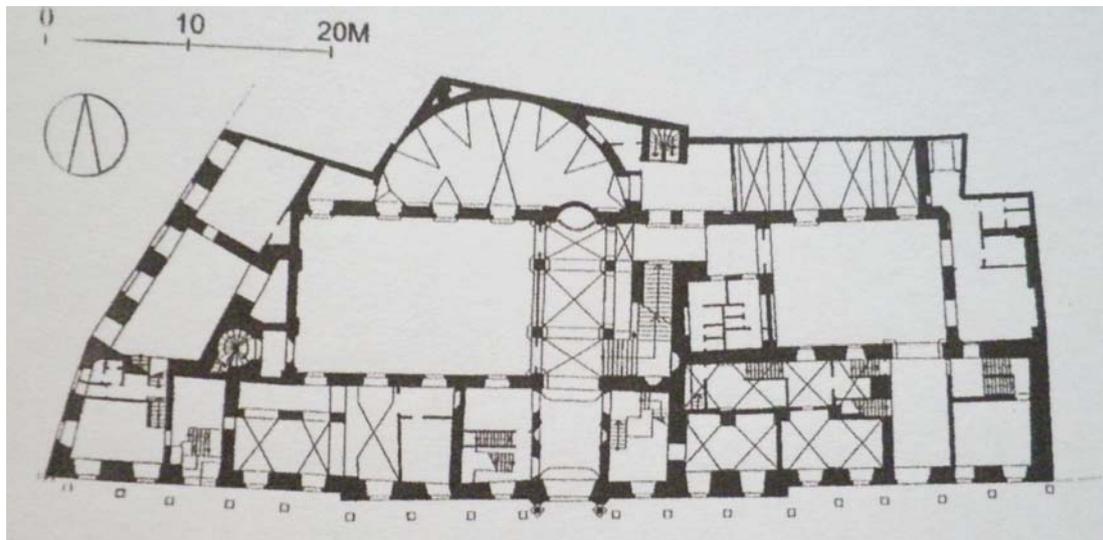


Abbildung 124: Palais Dietrichstein-Lobkowitz, Wien, Vestibül



Abbildung 125: Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grundriß

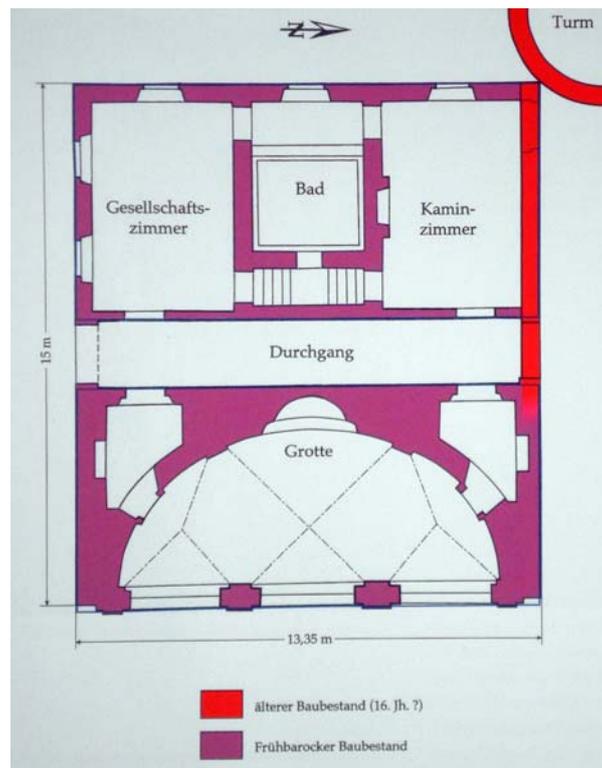


Abbildung 126: Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grotte, Blick zur Seite

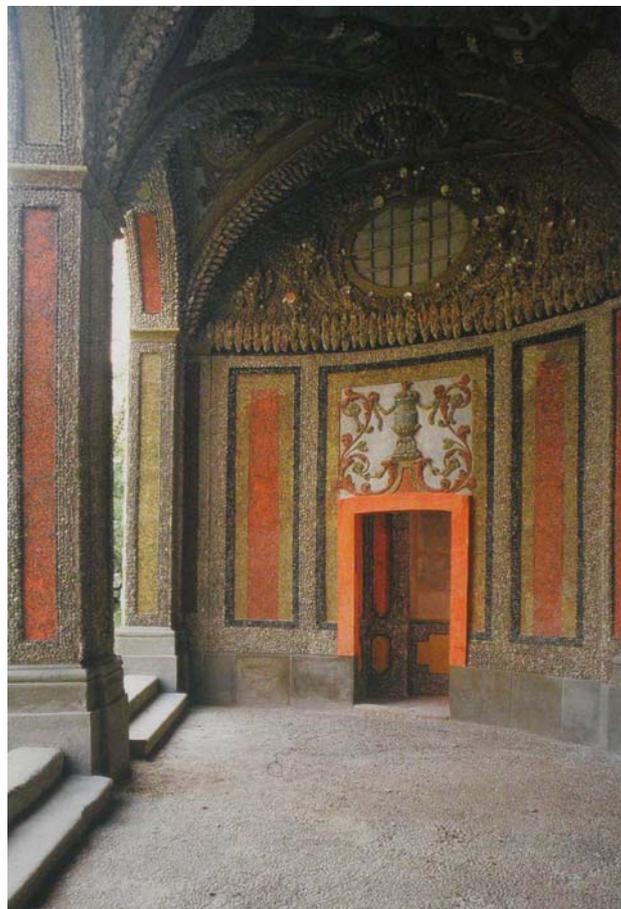


Abbildung 127: Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grotte, Mittelkonche

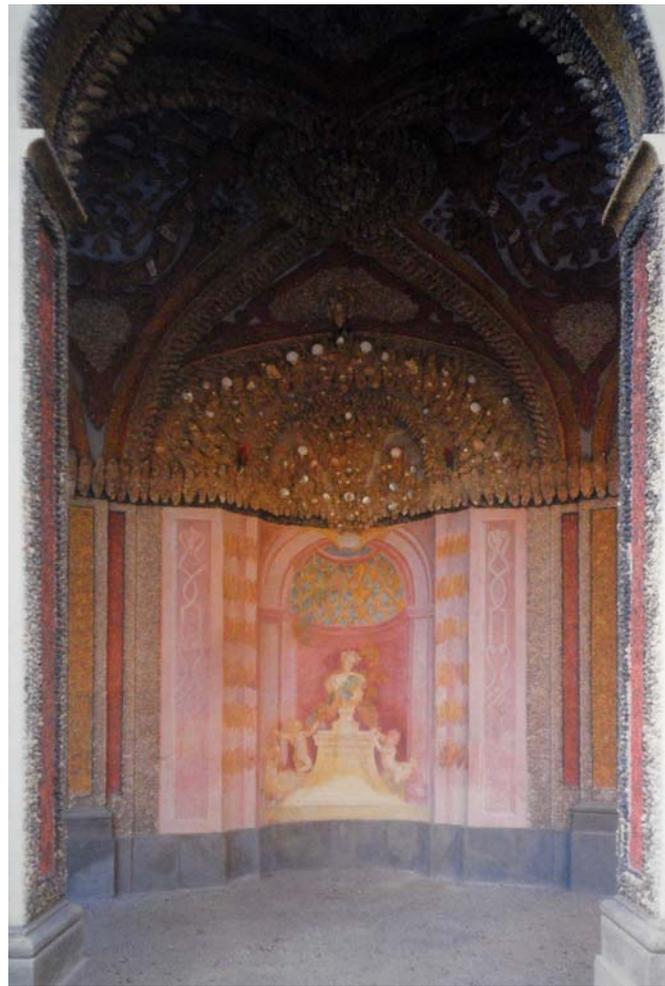


Abbildung 128: Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Grotte, Aufblick zur Decke



Abbildung 129: Schloß Salaberg, Niederösterreich, Sommerhaus, Eingangsbereich mit Grotte



Abbildung 130: Schloß Greinburg, Oberösterreich, Grundriß

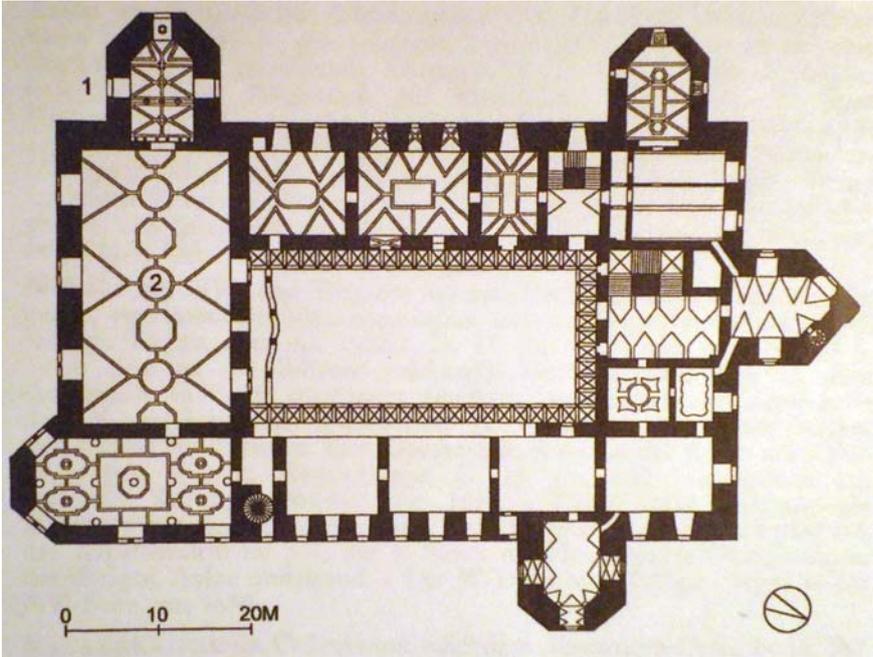


Abbildung 131: Schloß Greinburg, Oberösterreich, *sala terrena*



Abbildung 132: Salomon Kleiner, Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, Aufriß Treppenhaus, Marmorsaal und *sala terrena*

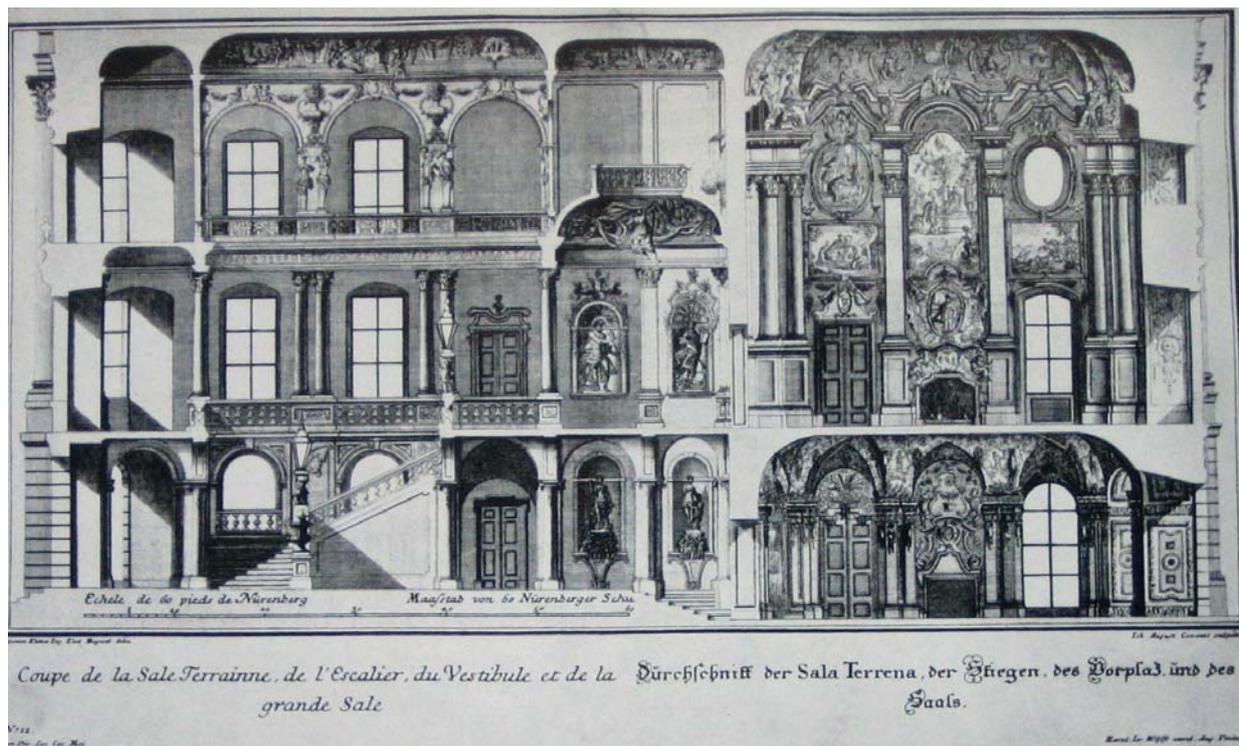


Abbildung 133: Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, großer Gartensaal



Abbildung 134: Salomon Kleiner, Schloß Weißenstein ob Pommersfelden, Deutschland, Gartenfassade

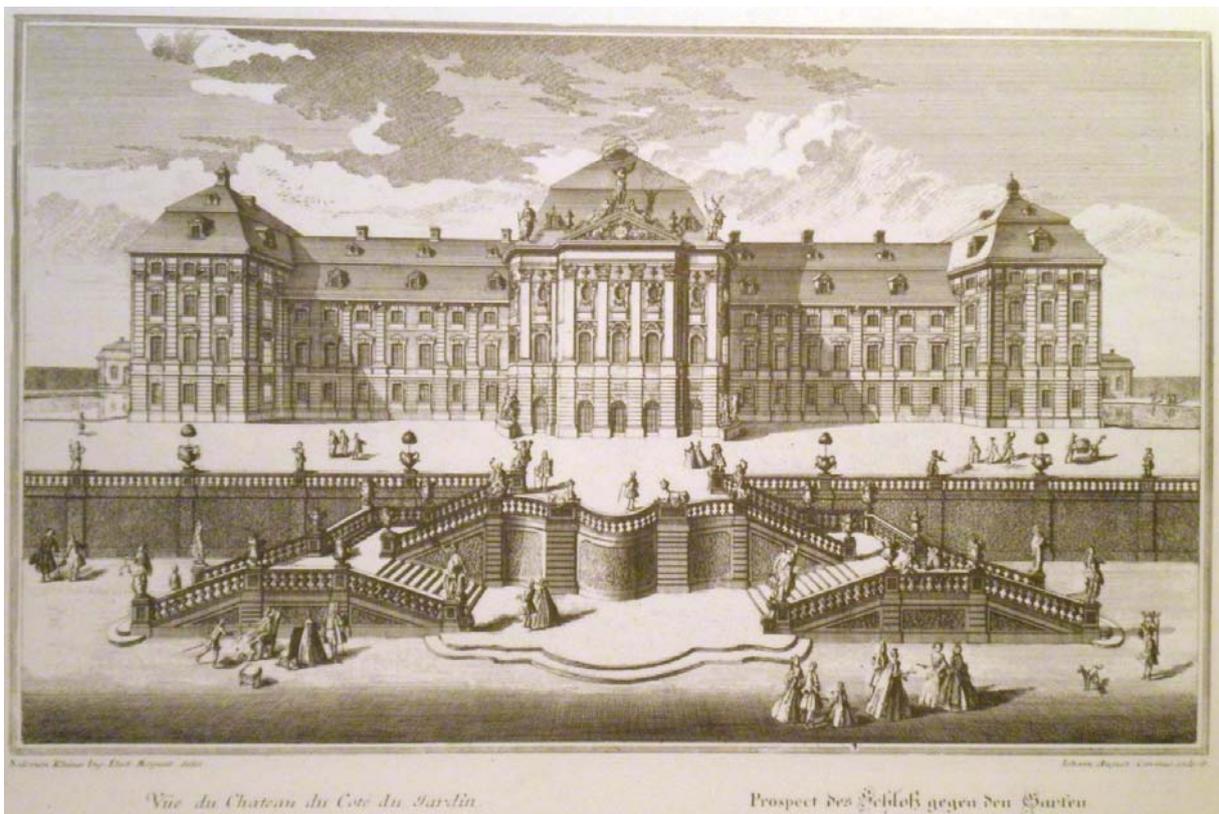


Abbildung 135: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon



Abbildung 136: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon, Grotte im Erdgeschoß

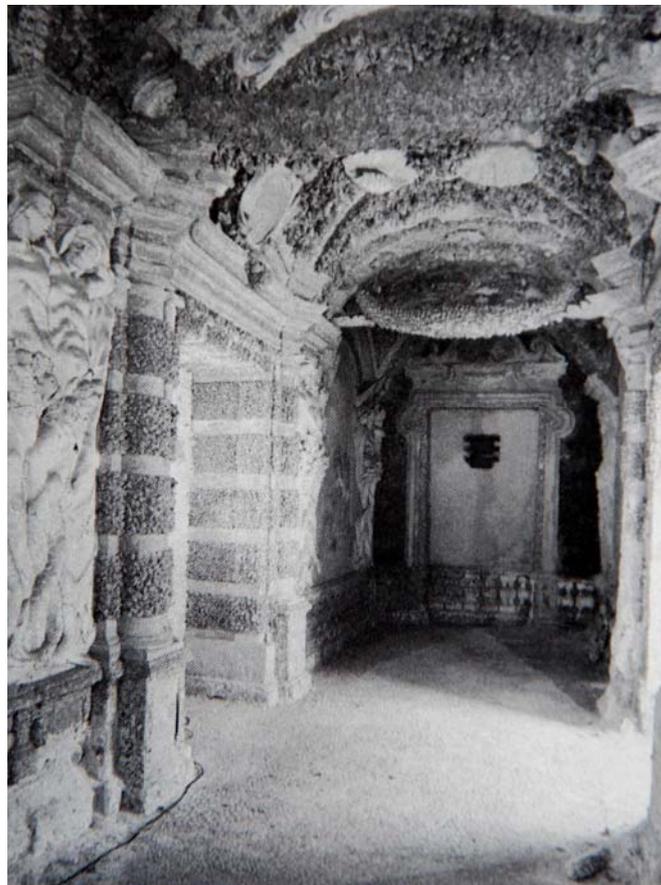


Abbildung 137: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich, Gartenpavillon, Grotte im Erdgeschoß, Aufblick zur Decke

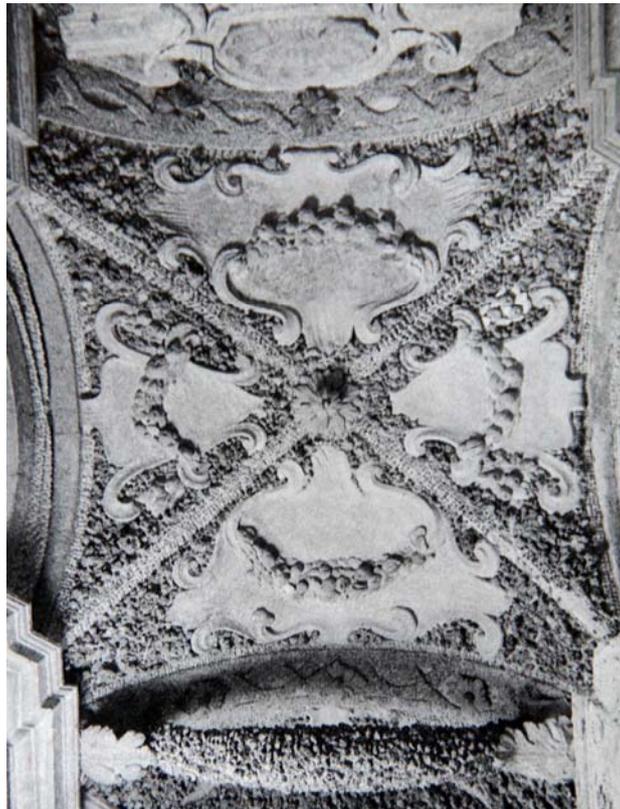


Abbildung 138: Schloß Hagenberg bei Fallbach, Niederösterreich, *sala terrena*

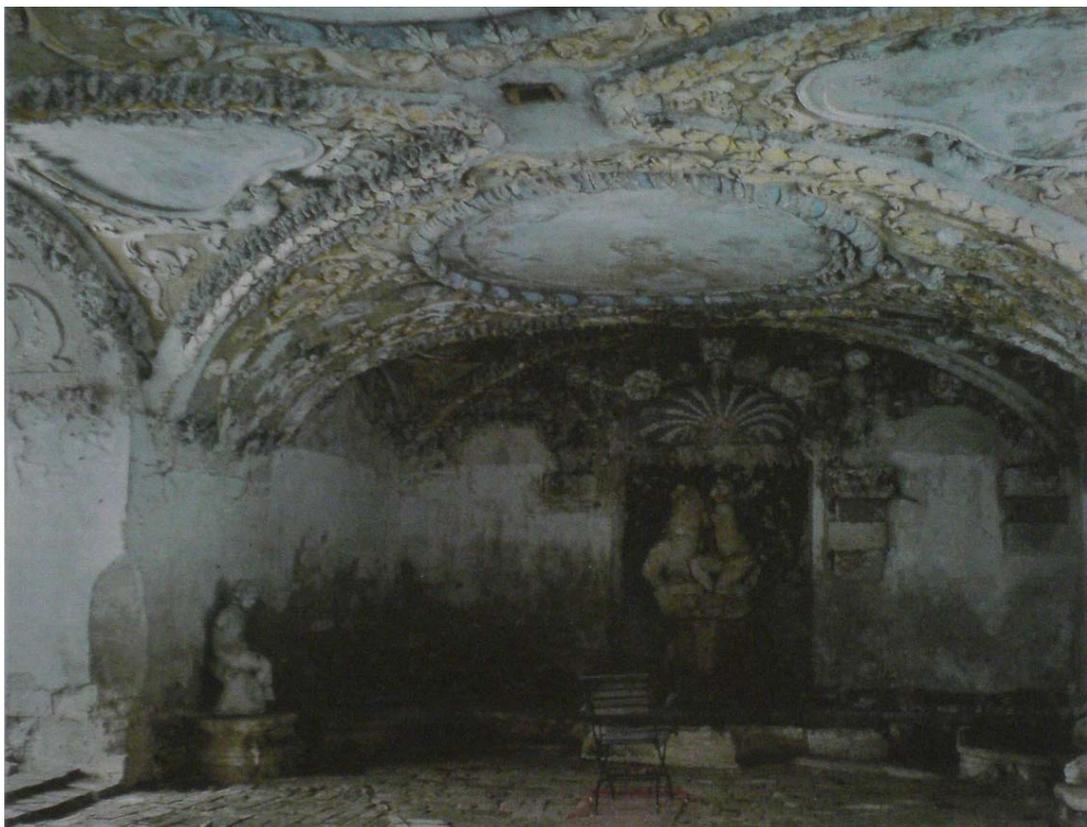


Abbildung 139: Palais Waldstein, Prag, Gartenzimmer mit Grottendekor



Abbildung 140: Palais Waldstein, Prag, Grottenwand mit Volière



Abbildung 141: Schloß Veltrusy / Weltrus, Tschechien, Grundriß

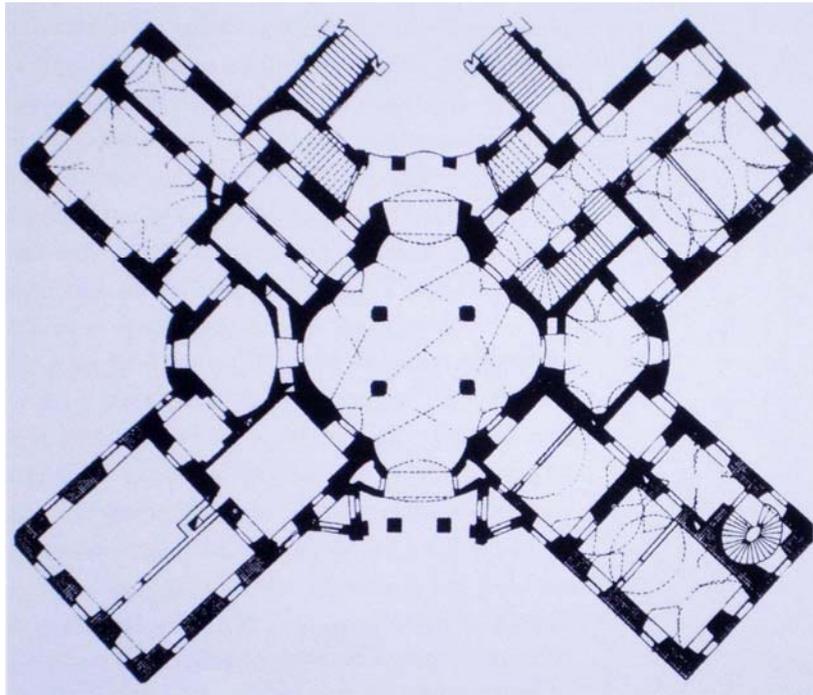


Abbildung 142: Schloß Veltrusy / Weltrus, Tschechien, Außenansicht



Abbildung 143: Schloß Veltrusy / Weltrus, Tschechien, Grottenraum



Abbildung 144: Schloß Červený Kameň / Bibersburg, Slowakei, *sala terrena* nach Norden



Abbildung 145: Schloß Červený Kameň / Bibersburg, Slowakei, *sala terrena* nach Süden

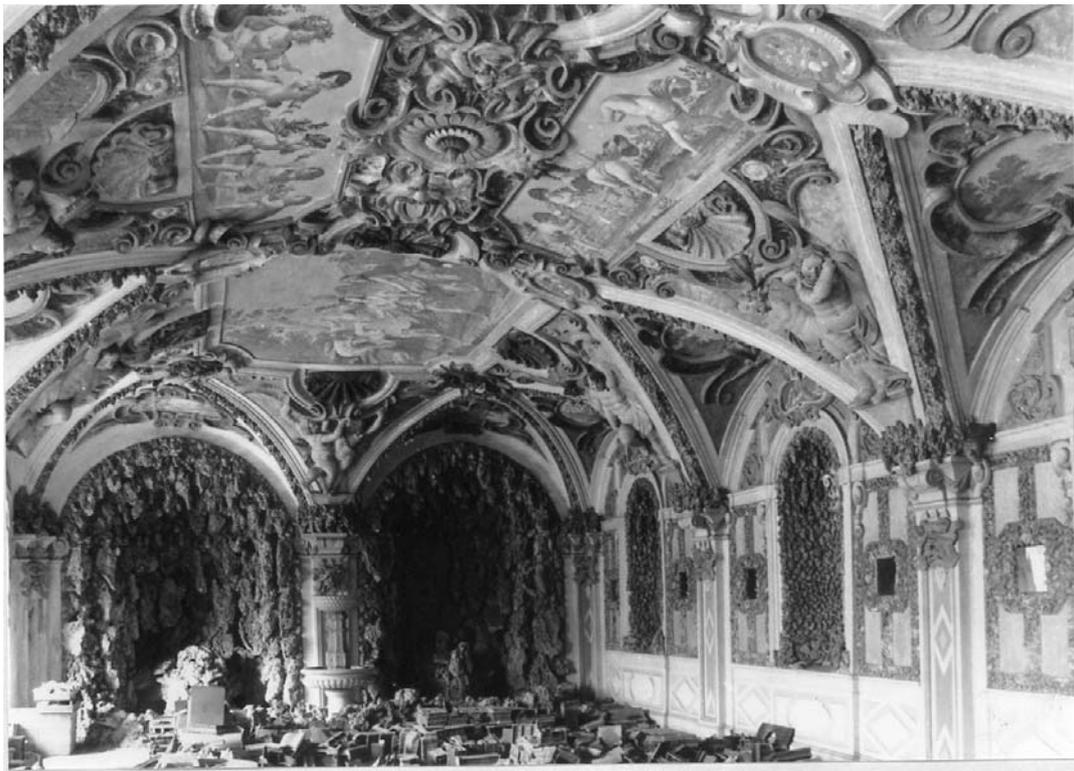


Abbildung 146: Schloß Bernstein, Oberwart, Burgenland, Rittersaal



Abbildung 147: Schloß Bernstein, Oberwart, Burgenland, Rittersaal, hofseitige Fensterlaibung



Abbildung 148: Schloß Bernstein, Oberwart, Burgenland, Rittersaal, ehem. Wandbrunnen



Abbildung 151: Bischöfliche Residenz, Kroměříž / Kremsier, Tschechien, Rotunde (Lusthaus), Zentralraum



Abbildung 152: Ahnensaal in Vranov / Frain bei Brünn, Tschechien, Zentralraum



Abbildung 153a und b: Palais Strozzi, Wien, Grottensaal



Abbildung 154a bis c: Palais Strozzi, Wien, Grottensaal, Details



Abbildung 155: Bernardo Bellotto, Blick vom Oberen Belvedere über Wien, linke Seite



Abbildung 156: Bernardo Bellotto, Blick vom Oberen Belvedere über Wien, rechte Seite



Abbildung 157: Salomon Kleiner, Oberes Belvedere, Wien, *sala terrena*, erste Form



Abbildung 158: Oberes Belvedere, Wien, *sala terrena*, heutiges Aussehen



Literaturverzeichnis

Adam 1997

Wolfgang Adam, Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Einführung in die Konzeption der Tagung, in: Wolfgang Adam (Hg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil 1, in: Herzog August Bibliothek (Hg.), Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28, Wiesbaden 1997, S. 1-16.

Arens 2010

Detlev Arens, Prag: Kultur und Geschichte der „Goldenen Stadt“, Köln 2010⁴.

Auböck 2003

Maria Auböck (Hg.), Das Belvedere. Der Garten des Prinzen Eugen in Wien, Wien 2003.

Auer u.a. 1996

Alfred Auer u.a., Schloß Ambras, Wien 1996.

Aurenhammer 1971

Hans und Gertrude Aurenhammer, Das Belvedere in Wien: Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien 1971.

Bachmann 1964

Erich Bachmann, Die Architektur und Plastik, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Barock in Böhmen, München 1964, S. 9-124.

Bahlcke / Eberhard 1998

Joachim Bahlcke / Winfried Eberhard, Böhmen und Mähren. Handbuch der historischen Stätten, Stuttgart 1998.

Bahn Müller 2005

Wilfried Bahn Müller, Burgen und Schlösser in Niederösterreich, St. Pölten / Salzburg 2005.

Baumgartner 2010

Thomas Baumgartner, Vienna Gloriosa und der Garten des Prinzen – Die Entwicklung des Gartens am Rennweg und seine Beziehung zur Wiener Gartenkunst im Barock, in: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 119-126.

BDA 1956

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, Wien 1956.

BDA 1973

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien, Wien 1973.

BDA 1986

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Salzburg, Wien 1986.

BDA 1990

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

BDA 1993

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien II. - IX. und XX. Bezirk, Wien 1993.

BDA 1996

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien X. - XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, Wien 1996.

BDA 2003a

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich südlich der Donau, Teil 1: A bis L, Wien 2003.

BDA 2003b

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich südlich der Donau, Teil 2: M bis Z, Wien 2003.

BDA 2003c

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien I. Bezirk – Innere Stadt, Horn / Wien 2003.

BDA 2003d

Bundesdenkmalamt (BDA) (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, Band I: Mühlviertel, Horn / Wien 2003.

BDA 2012a

Unbekannter Autor, Bundesdenkmalamt (BDA), Tag des Denkmals. Dürnkrot – Schloss, Sala Terrena und Schlosskapelle, Zugriff am 16.12.2012, URL:

<http://www.tagdesdenkmals.at/niederoesterreich/16099/d%C3%BCrnkrut-%E2%80%93-schloss-d%C3%BCrnkrut,-sala-terrena-und-schlosskapelle>

BDA 2012b

Unbekannter Autor, Bundesdenkmalamt (BDA), Tag des Denkmals. Hagenberg – Wasserschloss, Sala Terrena, Festsaal, Zugriff am 20.12.2012, URL:

<http://www.tagdesdenkmals.at/niederoesterreich/16091/hagenberg-%E2%80%93-wasserschloss:-sala-terrena,-festsaal>

Benedik 2004

Christian Benedik, Die Architektur als Sinnbild der reichsstaatlichen Stellung, in: Harm Klueting / Wolfgang Schmale (Hg.), Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert. Aspekte des Mit-, Neben- und Gegeneinander, in: Harm Klueting (Hg.), Historia profana et ecclesiastica. Geschichte und Kirchengeschichte zwischen Mittelalter und Moderne, 10, Münster 2004, S. 97-112.

Bentes 2012

Claudio Bentes, Mozarts Auftritte in der Sala Terrena, Zugriff am 14.12.2012, URL: <http://www.mozarthaus.at/de/sala-terrena>

Berger 1990

Eva Berger, Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert, in: Herbert Knittler (Hg.), Adel im Wandel. Politik - Kultur - Konfession 1500–1700 (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenberg 1990), Wien 1990, S. 113-146.

Berger 2002

Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Band 1: Niederösterreich und Burgenland, Wien / Köln 2002.

Berger 2003

Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Band 2: Oberösterreich, Salzburg, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark, Tirol, Wien / Köln 2003.

Berger 2004

Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Band 3: Wien, Wien / Köln 2004.

BM 2012

Unbekannter Autor, Zeittafel, in: Bezirksmuseum 15. Bezirk (Hg.), Zugriff am 8.12.2012, URL: http://www.genaustria.at/fileadmin/user_upload/pdf/penzing.pdf

BMJ 1974

Bundesministerium für Justiz (Hg.), Palais Trautson, Wien 1974.

BOA 2000

Unbekannter Autor, Schloß Richmond, in: Bauordnungsamt (BOA) der Stadt Braunschweig (Hg.), Schloß Richmond, Braunschweig 2000.

Bönsch 2001

Annemarie Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, Wien 2001.

Bönsch 2004

Annemarie Bönsch, Vorlesung: Geschichte und Theorie der Bekleidung. 16. bis 18. Jahrhundert, Universität für angewandte Kunst Wien, Wintersemester 2004/2005.

Bönsch 2006

Annemarie Bönsch, Vorlesung: Geschichte und Theorie der Bekleidung. Sonderthema 18. Jahrhundert, Universität für angewandte Kunst Wien, Sommersemester 2006.

Brauneis 1986

Walther Brauneis, Festsaal, Stiegenaufgang und Eingangshalle, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 414-416.

Brauneis 2005

Walther Brauneis, Schloß Hof von der Zeit Prinz Eugens bis zum Kauf durch Maria Theresia, in: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloß Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie, St. Pölten 2005, S. 8-15.

Brennan 2004

Michael G. Brennan, *The Origins of the Grand Tour*, London 2004.

Brucher 1983

Günter Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983.

Brucher 1994

Günter Brucher, *Deckenfresken*, in: Günter Brucher (Hg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg / Wien 1994, S. 197-296.

BSV 2001

Erich Bachmann / Burkard von Roda / Werner Helmberger, in: *Bayrische Schlösserverwaltung (BSV) (Hg.), Residenz und Hofgarten Würzburg*, München 2001.

Careri 2004

Giovanni Careri, *Der Künstler*, in: Rosario Villari, *Der Mensch des Barock*, Essen 2004, S. 296-320.

Csáky 2009

Moritz Csáky, *Kommunikation, Information, Kultur*, in: Johannes Frimmel / Michael Wögerbauer (Hg.), *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Habsburgermonarchie*, in: Peter R. Frank / Murray G. Hall (Hg.), *Buchforschung. Beiträge zum Buchwesen in Österreich*, 5, Wiesbaden 2009, S. 21-30.

Czeike 1992

Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden, Band 1*, Wien 1992.

Czeike 1997

Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden, Band 5*, Wien 1997.

Da Costa 1998

Thomas Ca Costa Kaufmann, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800*, Köln 1998.

Demel / Krones 2000

Bernhard Demel / Wolfgang Krones, *Das Deutschordenshaus zu Wien. Von den Anfängen des Ordens im Jahre 1190 bis heute*, Wien 2000.

Egghardt / Westermann 2009

Hanne Egghardt / Kurt-Michael Westermann, *Die schönsten Schloß- und Stiftsgärten in Österreich*, Wien 2009.

Elias 1997

Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2. Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Amsterdam 1997.

Elias 2002

Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Amsterdam 2002.

Eltz-Hoffmann 2009

Lieselotte von Eltz-Hoffmann, Das Paradies als Garten oder der Garten als Paradies. Kulturgeschichtliche Studie, Nordhausen 2009.

Etzlstorfer 2008

Hannes Etzlstorfer, Maria Theresia. Kinder, Kirche und Korsett. Die privaten Seiten einer Herrscherin, Wien 2008.

Euler 1988

Bernd Euler, Sala terrena und Grotte der Greinburg, in: Manfred Mohr (Hg.), Das Mühlviertel. Natur – Kultur – Leben (Kat. Ausst., Schloß Weinberg bei Kefermarkt, 1988), Linz 1988, S. 325.

Euler-Rolle 1989

Bernd Euler-Rolle, Grotten zwischen Kunst und Natur, in: Bundesministerium für Finanzen / Kunstforum Länderbank (Hg.), Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung, Wien 1989, S. 33-41.

Evans 1988

Robert Evans, Rudolf II., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 410-413.

Fidler 1985a

Petr Fidler, Zur Architektur des 17. Jahrhunderts im Raum Wien, in: Hermann Fillitz / Martina Pippal (Hg.), Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Wien, 4.-10.9.1983), Band 9: Eröffnungs- und Plenarvorträge Arbeitsgruppe „Neue Forschungsergebnisse und Arbeitsvorhaben“, Wien 1985, S. 133-138.

Fidler 1985b

Petr Fidler, Zur Bauaufgabe in der Barockarchitektur. Das Palais Questenberg. Ergänzende Forschungen zu einer Prandtauer-Monographie, Innsbruck 1985.

Fidler 1987

Petr Fidler, Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Typologie, in: Bundesdenkmalamt Wien / Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XL, Wien 1987.

Fidler 1990

Petr Fidler, Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Habil.-Schr., Innsbruck 1990.

Fidler 1996a

Petr Fidler, Modus Geometricus – Sensus Allegoricus (Zur Poetik des adeligen Wohnens in der frühen Neuzeit), in: Václav Bůžek (Hg.), Život na dvorech barokní šlechty (1600 - 1750), Opera Historica 5, 1996, S. 443-465.

Fidler 1996b

Petr Fidler, Italienische Bauleute in Wien des 17. Jahrhunderts, in: Ars Baculum Vitae, Festschrift für Pavel Preiss, Prag 1996, S. 150-155.

Fidler 1999

Petr Fidler, „Bauen ist eine höhere Lust als Kriegführen“. Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein als Bauherr und Mäzen - Zur Baustrategie eines Fürsten, in: Václav Bůžek (Hg.), Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku, Opera historica 7, 1999, S. 275-308.

Fidler 2005

Petr Fidler, Vorlesung: Opus Italicum, Institut für Kunstgeschichte / Universität Wien, Sommersemester 2005.

Fidler 2006

Petr Fidler, Vorlesung: Österreichische Architektur des Seicento, Institut für Kunstgeschichte / Universität Wien, Wintersemester 2006/2007.

Fidler 2007

Petr Fidler, Architektur des 17. und des 18. Jahrhunderts, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), Kunst in Tirol 2. Vom Barock bis in die Gegenwart, Innsbruck / Wien 2007, S. 13-21.

Fidler 2009

Petr Fidler, „Form follows Function“. Zur Funktionalität der Profanarchitektur der Frühen Neuzeit, in: Olga Fejtová / Václav Ledvinka / Jiří Pešek (Hg.), Život pražských paláců. Slechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby, Documenta Pragensia XXVIII, Prag 2009, S. 25-57.

Frantes 2005

Harald Frantes, Die vollständige Originalausstattung der Schlösser Hof an der March und Niederweiden von 1736: Das Nachlaßinventar des Prinzen Eugen von Savoyen. Kommentierte Edition mit Glossar samt Rangvergleich mit den Wiener Bauten, phil. Dipl., Wien 2005.

Freller 2007

Thomas Freller, Adlige auf Tour. Die Erfindung der Bildungsreise, Ostfildern 2007.

Friedrich 1952

Carl J. Friedrich, Das Zeitalter des Barock. Kultur und Staaten Europas im 17. Jahrhundert, New York 1952.

Fux 1991

Franz Fux, Schloß Harmannsdorf am Manhartsberg. Besitzer und Besitzgeschichte der „Vesten“ und Herrschaft, Gföhleramt 1991.

Galavics 2009

Géza Galavics, Szombathely. Die Sala Terrena im Bischofspalast, in: Ernó Marosi (Hg.), Auf der Bühne Europas. Der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft, Budapest 2009, S. 180-181.

Graf 2005

Roland Graf, Adeliger Luxus und städtische Armut. Eine soziokulturelle Studie zur Geschichte der Schokolade in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, phil. Diss., Wien 2005.

Grafl 2010

Gerhart Grafl, Die Bautätigkeit der Fürsten Esterházy im ausgehenden 18. Jahrhundert, phil. Dipl., Wien 2010.

Graninger 2004

Gerlinde Graninger, Architectura Recreationis, phil. Dipl., Wien 2004.

Grimschitz 1922

Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725, Wien 1922.

Grimschitz 1947

Bruno Grimschitz, Wiener Barockpaläste, Wien 1947.

Grimschitz 1959

Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959.

Guglia 1996

Eugen Guglia, Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart, Wien 1996.

Gutkas 1980a

Karl Gutkas, Österreich im 18. Jahrhundert, in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), Adel – Bürger – Bauern im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst., Schallaburg 1980), Wien 1980, S. 3-7.

Gutkas 1980b

Karl Gutkas, Die Kirche im 18. Jahrhundert, in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), Adel – Bürger – Bauern im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst., Schallaburg 1980), Wien 1980, S. 19-21.

Gutkas 1986a

Karl Gutkas, Prinz Eugen von Savoyen. Feldherr und Staatsmann, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 1-32.

Gutkas 1986b

Karl Gutkas, Europa und die österreichische Monarchie im Zeitalter des Prinzen Eugen, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 35-38.

Gutkas 1986c

Karl Gutkas, Die österreichische Führungsschicht des Hochbarocks, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 97-112.

Gutkas 1986d

Karl Gutkas, Der Mensch Prinz Eugen und seine Familie, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 113-134.

Gutkas 1986e

Karl Gutkas, Ausstellungsteil Niederweiden: Einleitung, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 313.

Gutkas 1986f

Karl Gutkas, Die Jagd als höfisches und adeliges Vergnügen, aber als Untertanenlast, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 401-413.

Hajos 2002

Géza Hajos, Die „Dritte Natur“. Gedanken zur Geschichte der Gartenkunst, in: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Gartenkunst. Bilder und Texte von Gärten und Parks (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 50-73.

Hajos 2003

Géza Hajos, Illusion und Landschaft. Gärten und Parks im Wettstreit zwischen Natur und Kunst, in: Gerte Reichelt (Hg.), Ludwig Boltzmann Institut für Europarecht. Vorlesungen und Vorträge, 16, Wien 2003.

Hamann 1988

Brigitte Hamann, Franz I. Stefan, in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 126-129.

Hansmann 1996

Wilfried Hansmann, Barocke Gartenparadiese. Meisterleistungen der Gartenarchitektur, Köln 1996.

Hansmann 2000

Wilfried Hansmann, Zauber des Barock und Rokoko, Köln 2000.

Hantsch 1929

Hugo HANTSCH, Reichsvizekanzler Friedrich Karl Graf von Schönborn, in: Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst, II, Augsburg 1929.

Hanzl-Wachter 2010

Lieselotte Hanzl-Wachter, Prinz Eugens „tusculum rurale“. Die Wiedererweckung von Schloß Hof als barockes Gesamtkunstwerk, in: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 227-264.

Hasekamp 2005

Uta Hasekamp, Die Schlösser und Gärten des Lothar Franz von Schönborn. Das Stichwerk nach Salomon Kleiner. Schloss Favorite bei Mainz, Schloss Weissenstein in Pommersfelden, Schloss Gaibach, Schloss Seehof bei Bamberg, Worms 2005.

Heilingsetzer 1988

Georg Heilingsetzer, Ferdinand II., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 109-112.

Heilingsetzer u.a. 1988

Georg Heilingsetzer u.a., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 109-413.

Herget 1954

Elisabeth Herget, Die Sala Terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur, phil. Diss., Frankfurt 1954.

Hofer / Benesch 2008

Veronika Hofer / Alfred Benesch, Himmelsgrün. Die schönsten Gärten im Klösterreich, St. Pölten 2008.

Holzschuh-Hofer 2003

Renate Holzschuh-Hofer, Innsbruck, Schloß Ambras / Salzburg, Residenz, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3: Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 279, 296-297.

Holzschuh-Hofer / Vancsa 2003

Renate Holzschuh-Hofer / Eckart Vancsa, Architektur der Renaissance, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3: Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 265-300.

Hubala 1981

Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien 1981.

Hubala 1989

Erich Hubala, Die Grafen von Schönborn als Bauherren, in: Gerhard Bott (Hg.), Die Grafen von Schönborn – Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989), Nürnberg 1989.

Hundemer 1997

Markus Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, in: Frank Büttner / Hans Ramisch (Hg.), Studien zur christlichen Kunst, 1, Regensburg 1997.

Huss 2008

Frank Huss, Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II., Gernsbach 2008.

Husslein-Arco 2010

Agnes Husslein-Arco, L'arrivée du Prince Eugène, in: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 9-16.

Iby 2000

Elfriede Iby, Schönbrunn, Wien 2000.

IHB 2012

Unbekannter Autor, Initiative Haggenberg, Zugriff am 14.5.2012, URL:
<http://sites.google.com/site/initiativehaggenberg/home>

Impelluso 2006

Lucia Impelluso, Gärten, Parks und Labyrinth, in: Stefano Zuffi (Hg.), Bildlexikon der Kunst, 11, Berlin 2006.

ITO 2012

Unbekannter Autor, Imperial Teutonic Order, Zugriff am 27.03.2011, URL:
http://www.imperialteutonicorder.com/2011.03.27_arch.html

Juffinger 1990

Roswitha Juffinger, Deckenmalerei in der Sala Terrena der Salzburger Residenz, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1990, 44, S. 72.

Kalmár 2009

János Kalmár, Fertöd (früher Esterháza). Schloss Esterházy, in: Ernó Marosi (Hg.), Auf der Bühne Europas. Der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft, Budapest 2009, S. 165-172.

Kann 1982

Robert A. Kann, Geschichte des Habsburgerreiches 1526-1918, Wien / Köln / Graz 1982.

Karl 1986

Thomas Karl, Die Kunstunternehmungen des Kaiserhauses und die kulturelle Situation am Hof, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 153-156.

Karner 2008

Herbert Karner, Sale terrene – Welten zwischen Wasser und Erde, in: Albert Groß / Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 98-104.

Kaut 1964

Hubert Kaut, Wiener Gärten. Vier Jahrhunderte Gartenkunst, Wien 1964.

Kendi 2004

Christina Kendi, "Sala terrena": Ausdruck barocken Lebensgefühls / Das Palais Strozzi im 18. Jahrhundert, in: Wolfgang Schmale (Ltg.), 18. Jahrhundert - Interdisziplinäre Forschung und Lehre in Österreich, URL:

<http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/ferstel/site/browse.php?arttyp=k&l1=2&l2=1052&l3=1061&l4=1066&a=1229#> und

<http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/ferstel/site/browse.php?arttyp=k&l1=2&l2=1052&l3=1061&l4=1065>

Kleiner 1980a

Salomon Kleiner, Das Belvedere zu Wien, hg., erläutert und mit einem Nachwort von Elisabeth Herget, in: Die bibliophilen Taschenbücher, 171, Dortmund 1980.

Kleiner 1980b

Salomon Kleiner, Schönbornschlösser. Drei Vedutenfolgen aus den Jahren 1726-31, hg. und mit einem Nachwort von Harald Keller, in: Die bibliophilen Taschenbücher, 110, Dortmund 1980.

Klingenstein 1988

Grete Klingenstein, Maria Theresia, in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 340-344.

Kluckert 2007

Ehrenfried Kluckert, Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2007.

Koepf / Binding 1999

Hans Koepf / Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1999.

König 2002

Ulrike König, Das Sommerhaus, in: Messerschmitt Stiftung (Hg.), Grotte und Bad. Das Sommerhaus im Garten von Schloss Salaberg in Niederösterreich, Berichte zur Denkmalpflege VIII, Wien / Köln / Weimar 2002, S. 31-92.

Korth 2009

Thomas Korth, Baugeschichte / Die Prunkräume und das Treppenhaus, in: Johann Holzinger / Friedrich Buchmayr (Hg.), Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Regensburg 2009, S. 8-13, 43-52.

Kräftner 2004

Johann Kräftner (Hg.), Liechtenstein Museum Wien. Die Sammlungen, München 2004.

Kräftner 2007

Johann Kräftner (Hg.), Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611-1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit, Wien 2007.

Krämer / Prock 2009

Helmut Krämer / Anton Prock, Die schönsten Tiroler Burgen und Schlösser. Südtirol - Osttirol - Nordtirol, Lana 2009.

Kraus / Müller 1991

Wolfgang Kraus / Peter Müller, Wiener Palais, Wien / München 1991.

Kruft 2004

Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 2004⁵.

Kugler 1993

Georg Kugler, Schönbrunn farbig, Wien 1993.

Lammerhuber / Novak 2010

Lois Lammerhuber / Rudolf Novak, Das kaiserliche Festschloß Hof. Österreichs größte Schloßanlage auf dem Lande, Wien 2010.

Lindner 1999

Birgit Lindner, Kunst- und kulturhistorische Aspekte der Schlösser Niederweiden und Schloßhof im Marchfeld. Vom Barockfest zum Sonntagsausflug, phil. Dipl., Wien 1999.

Linten 1998

Claudia Simone Linten, Orangerien in Westfalen, in: Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, 327, Frankfurt / Wien 1998.

Löfgren 1999

Orvar Löfgren, On Holiday. A History of Vacationing, Los Angeles 1999.

Lorenz 1989

Hellmut Lorenz, Ein „exemplum“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit - Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43, 1989, S. 7-24.

Lorenz 1994

Hellmut Lorenz, Architektur, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg / Wien 1994, S. 11-128.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz, Barocke Kunst in Österreich. Architektur, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 4: Barock, S. 11-16, 219-302.

Lorenz 2000

Hellmut Lorenz, Tradition und Innovation – Zur Baukultur der Barockklöster in Mitteleuropa, in: Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster (Kat. Slg., Niederösterreich. Landesmuseum, St. Pölten 2000), 428, St. Pölten 2000, S. 113-122.

Madritsch 1986

Renate Madritsch, Die Restaurierung von Schloß Hof, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 305-308.

Mattl / Schröder 1989

Siegfried Mattl / Klaus Albrecht Schröder, Einleitung, in: Bundesministerium für Finanzen / Kunstforum Länderbank (Hg.), Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung, Wien 1989, S. 9-11.

Mattl-Wurm 1999

Sylvia Mattl-Wurm, Wien vom Barock bis zur Aufklärung, Wien 1999.

Medvecký 2004

Jozef Medvecký, Sala terrena auf der Burg Červený Kameň, in: Amt der Niederösterreich. Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), „Waldviertel“, Mitteilungen aus Niederösterreich, 6, St. Pölten 2004, S. 49-53.

Menge 1963

Hermann Menge (Hg.), Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache, Berlin / München 1963.

Mieck 1994

Ilja Mieck, Europäische Geschichte der Frühen Neuzeit: eine Einführung, Stuttgart / Berlin / Köln 1994⁵.

Mikoletzky 1988

Lorenz Mikoletzky, Franz II. (I.), in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 130-134.

Möseneder 1999

Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 4: Barock, S. 303-380.

Mylius 2002

Christian Freiherr von Mylius, Vorwort, in: Messerschmitt Stiftung (Hg.), Grotte und Bad. Das Sommerhaus im Garten von Schloss Salaberg in Niederösterreich, Berichte zur Denkmalpflege VIII, Wien / Köln / Weimar 2002, S. 7.

Neck 1988

Rudolf Neck, Matthias I., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 353-356.

Neubauer 1966

Erika Neubauer, Lustgärten des Barock, Salzburg 1966.

North 2003

Michael North, Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2003.

Opitz 2004

Claudia Opitz, Hausmutter und Landesfürstin, in: Rosario Villari, Der Mensch des Barock, Essen 2004, S. 344-370.

Oppl / Czendes 2003

Ferdinand Oppl / Peter Czendes (Hg.), Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert), Wien 2003.

Oppl 2004

Ferdinand Oppl, Wien im Bild historischer Karten. Die Entwicklung der Stadt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, Wien 2004².

Pachl 2009

Johann Ev. Pachl, *Topographia Florianensis* (1743), hg. von Karl Rehberger / Christiane Wunschheim, Linz 2009.

Paulus 1982

Helmut-Eberhard Paulus, Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck. Ein Beitrag zur süddeutschen Schloß- und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts, in: Bernhard Rupprecht (Hg.), *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*, 69, Nürnberg 1982.

Pecar 2004

Andreas Pecar, Gab es eine höfische Gesellschaft des Reiches? Rang- und Statuskonkurrenz innerhalb des Reichsadels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Harm Klueting / Wolfgang Schmale (Hg.), *Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert. Aspekte des Mit-, Neben- und Gegeneinander*, in: Harm Klueting (Hg.), *Historia profana et ecclesiastica. Geschichte und Kirchengeschichte zwischen Mittelalter und Moderne*, 10, Münster 2004, S. 183-206.

Perger 1990

Richard Perger, Der Adel in öffentlichen Funktionen und sein Zuzug nach Wien, in: Herbert Knittler (Hg.), *Adel im Wandel. Politik - Kultur - Konfession 1500–1700* (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenberg 1990), Wien 1990, S. 269-284.

Perger 2003

Richard Perger, Sozialgeschichtliche Aspekte und politische Rahmenbedingungen des Kunstschaffens in Österreich von 1440 bis 1600, in: Artur Rosenauer (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3: Spätmittelalter und Renaissance*, Wien 2003, S. 39-42.

Plessen 2010

Marie-Louise von Plessen, Prinz Eugen – Feldherr, Philosoph und Kunstfreund. Der edle Ritter als europäischer Kulturheros, in: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund* (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 17-32.

Ploetz 1998

Carl Ploetz, *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge*, Freiburg im Breisgau 1998³².

Polleroß 1993

Friedrich Polleroß, *Utilità, virtù e bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Roßau*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 47, 1993, S. 36-52.

Polleroß 1997

Friedrich Polleroß, „Ergetzliche Lust der Diana“: Jagd, Maskerade und Porträt, in: Wolfgang Adam (Hg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil 2*, in: Herzog August Bibliothek (Hg.), *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 28, Wiesbaden 1997, S. 795-820.

Polleroß 1999

Friedrich Polleroß, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 4: Barock*, S. 17-50.

Polleroß 2004

Friedrich Polleroß, Kunst-Reisen und Kunst-Handel im 17. und 18. Jahrhundert, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 9-36.

Prague.net 2008

Unbekannter Autor, Gardens below the Prague Castle (Palacove zahrady pod Pražským hradem), Prag 2008, Zugriff am 7.12.2012, URL:
<http://www.prague.net/gardens-below-the-castle>

Prange 1997

Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts, in: Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, 17, Augsburg 1997.

Press 1988

Volker Press, Leopold I., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 252-255.

Press 1990

Volker Press, Adel in den österreichisch-böhmischen Erblanden und im Reich zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert, in: Herbert Knittler (Hg.), Adel im Wandel. Politik - Kultur - Konfession 1500–1700 (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenberg 1990), Wien 1990, S. 19-32.

Rätsch 1997

Silvia H. Rätsch, Geselligkeit als Lebensbedürfnis. Literarische Bauernhochzeiten – zu einer geselligen Festform des Barock, in: Wolfgang Adam (Hg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil 2, in: Herzog August Bibliothek (Hg.), Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28, Wiesbaden 1997, S. 597-606.

Rietzsch 1987

Barbara Rietzsch, Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland, in: Beiträge zur Kunstwissenschaft, 17, München 1987.

Rizzi 1976

Wilhelm Georg Rizzi, Zu Johann Lucas von Hildebrandts Tätigkeit auf den niederösterreichischen Schlössern des Reichsvizekanzlers Schönborn, in: Alte und Moderne Kunst 21, 1976, Heft 148 / 149, S. 1-12.

Rizzi 1986

Wilhelm Georg Rizzi, Unteres Belvedere, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich (Kat. Ausst., Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986), Wien 1986, S. 437-438.

Rogasch 2007

Wilfried Rogasch, Schlösser und Gärten in Böhmen und Mähren, Königswinter 2007.

Rokyta / Hilmera 1965

Hugo Rokyta / Jiří Hilmera (Hg.), Burgen und Schlösser in den böhmischen Ländern, Prag 1965.

Sachslehner 2003

Johannes Sachslehner, Barock und Aufklärung, Geschichte Österreichs, IV, Wien 2003.

Saliger 2000

Arthur Saliger, Klöster und Stifte als Auftraggeber und Mäzene, in: Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster (Kat. Slg., Niederösterreich. Landesmuseum, St. Pölten 2000), 428, St. Pölten 2000, S. 123-135.

Schaber 2004

Wilfried Schaber, Hellbrunn. Schloss, Park und Wasserspiele, Salzburg 2004.

Schemper 2005

Ingeborg Schemper, Übung zur Ikonographie. Barocke Bildprogramme in Wien, Universität Wien, Sommersemester 2005.

Scherzer 2010

Elisabeth Scherzer, Johann Bergl im Benediktiner Stift Melk, phil. Dipl., Wien 2010.

Schiedlauský 1986

Günther Schiedlauský, Pommersfelden, in: Hermann Boekhoff / Gerhard Joop / Fritz Winzer (Hg.), Paläste – Schlösser – Residenzen. Zentren europäischer Geschichte, Erlangen 1986, S. 178-192.

Schlag 1990

Wilhelm Schlag, Die Jagd, in: Herbert Knittler (Hg.), Adel im Wandel. Politik - Kultur - Konfession 1500–1700 (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenberg 1990), Wien 1990, S. 343-376.

Schlegel 1990

Walter Schlegel, Zur zeitlichen Einordnung der Deckenmalerei in der Sala Terrena der Salzburger Residenz, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 44, 1990, S. 72-78.

Schlöss 1998

Erich Schlöss, Baugeschichte des Theresianums in Wien, Wien 1998.

Schmitt 1997

Axel Schmitt, Inszenierte Geselligkeit. Methodologische Überlegungen zum Verhältnis von ‚Öffentlichkeit‘ und Kommunikationsstrukturen im höfischen Fest der Frühen Neuzeit, in: Wolfgang Adam (Hg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil 2, in: Herzog August Bibliothek (Hg.), Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28, Wiesbaden 1997, S. 713-734.

Schmuttermeier 1980

Elisabeth Schmuttermeier, Österreichische Herrscher im 18. Jahrhundert, in: Amt der Niederösterreich. Landesregierung (Hg.), Adel – Bürger – Bauern im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst., Schallaburg 1980), Wien 1980, S. 8-12.

Schneider 2006

Ulrich Schneider, Der Grand Tour. Souvenirs aus dem Rom des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.), Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken (Kat. Ausst., Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt 2006), Frankfurt 2006, S. 118-129.

Schütz 1991

Ilse Schütz, Lorenzo Mattielli und die Sala Terrena des Stifts Klosterneuburg, in: Chor-Herrenstift Klosterneuburg (Hg.), Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg, 14, 1991, S. 143-177.

Schütz 2004

Bernhard Schütz, Klöster. Kulturerbe Europas, München 2004.

Seeger 2004

Ulrike Seeger, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien / Köln / Weimar 2004.

Sonnleitner 2009

Klaus Sonnleitner, Musiktradition im Stift St. Florian, in: Johann Holzinger / Friedrich Buchmayr (Hg.), Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Regensburg 2009, S. 52-56.

Steinlechner 2002

Gisela Steinlechner, Der Garten als Schauplatz des Begehrens, in: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Gartenkunst. Bilder und Texte von Gärten und Parks (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 204-211.

Toman 1997

Rolf Toman, Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997.

Villari 2004

Rosario Villari, Der Mensch des Barock, in: Rosario Villari, Der Mensch des Barock, Essen 2004, S. 7-15.

Vocelka 2001

Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat, in: Herwig Wolfram (Hg.), Österreichische Geschichte 1699-1815, Wien 2001.

Voit 1986

Pál Voit, Schloss Esterházy, in: Hermann Boekhoff / Gerhard Joop / Fritz Winzer (Hg.), Paläste – Schlösser – Residenzen. Zentren europäischer Geschichte, Erlangen 1986, S. 222-232.

Völkel 2001

Michaela Völkel, Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600-1800, München / Berlin 2001.

Vrtbovska 2012

Unbekannter Autor, The Vrtba Garden, Zugriff am 15.12.2012, URL: <http://www.vrtbovska.cz/en/>

Wagner 1994

Franz Wagner, Kunsthandwerk, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg / Wien 1994, S. 375-410.

Wagner 2009

Rudolf Wagner, Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen, phil. Dipl., Wien 2009.

Wandruszka 1988

Adam Wandruszka, Leopold II., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 255-260.

Wangermann 1988

Ernst Wangermann, Josef II., in: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 187-190.

Warncke 1997

Carsten-Peter Warncke, Der Raum der Geselligkeit. Die Lage von Sala grande und großem Salon im frühneuzeitlichen Herrschaftsbau, in: Wolfgang Adam (Hg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil 1, in: Herzog August Bibliothek (Hg.), Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28, Wiesbaden 1997, S. 155-180.

Wikipedia 2012a

Unbekannter Autor, Ledererschlüssel, Zugriff am 13.12.2012, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ledererschlüssel>

Wikipedia 2012b

Unbekannter Autor, Alvis Cornaro, Zugriff am 20.12.2012, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Alvis_Cornaro

Winkelhofer 2011

Martina Winkelhofer, Das Leben adeliger Frauen. Alltag in der k.u.k. Monarchie, Innsbruck / Wien 2011.

Wurm 1980

Sylvia Wurm, Die Bauern im 18. Jahrhundert, in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), Adel – Bürger – Bauern im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst., Schallaburg 1980), Wien 1980, S. 38-43.

Wutzel 1996

Otto Wutzel, Das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Linz 1996.

Zimmermann 1989

Reinhard Zimmermann, Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989.

Abstract

Die im Barock vorherrschenden Geistesströmungen, Moden und sozialen Grundhaltungen des Menschen, die politischen, religiösen und gesellschaftlichen Hintergründe, vor allem aber das lebensbeherrschende Hofzeremoniell und die (Pflicht zur) Repräsentation bildeten gemeinsam mit der – seit dem 16. Jh. von italienischen Architekten, Baumeistern und Künstlern anderer Gattungen importierten und die Kunstlandschaft der mitteleuropäischen Länder prägenden – cisalpinen Formensprache eine Basis, auf welcher und durch welche sich zur Natur hin geöffnete Architektur- und Raumtypen entwickeln konnten.

Die *sala terrena* als eine in der gartenbezogenen *Lustarchitektur* elementare und auch bei anderen Bauaufgaben immer wieder gern verwendete Raumform erfüllte ihre Vermittlungsfunktion zwischen Frei- und Binnenraum optimal: nicht nur ihr Dekor in all seinen Varianten nahm auf den Garten und ihm anverwandte Themen Bezug, auch verbrachte der Barockmensch in ihr wertvolle, nämlich entspannte und unterhaltsame Stunden abseits des zeremoniell dominierten, hochrepräsentativen Bereichs des *corps de logis*.

Aufgrund ihrer Lage, der Qualität ihrer Ausstattung, die meist auch dem Zeitgeschmack entsprach, und anderer, individueller Faktoren war die *sala terrena* daneben oftmals ein intensiv in Augenschein genommenes und rege besprochenes Statusobjekt, wie frühneuzeitliche Traktate, Korrespondenzen und Tagebucheinträge belegen.

Basierend auf der Zusammenfassung der prägenden Umstände des Barockzeitalters und den aus zeitgenössischen Quellen und der modernen Literatur exzerpierten, wichtigsten Bedürfnissen und Anforderungen der Bauherren und Architekturkünstler und -theoretiker an die *architectura recreationis* und die *sala terrena* wurde ein erster Überblick über die unterschiedlichen Funktionen des „Raumtypus Gartensaal“ geschaffen.

Drei der damals wohl wichtigsten Bedingungen an die *sala terrena* wurden zu – zwischen Repräsentation und Rekreation oszillierenden – Kategorien ausformuliert, anhand deren optischer Charakteristika die Zuteilung jeweils mehrerer Beispiele erfolgte; diese bewusst vielfältig gehaltene Sammlung soll anschaulich die Bandbreite von der eleganten, zart dekorierten bis hin zur rustikal grottierten Ausgestaltung demonstrieren sowie die Variabilität der Mischformen zwischen den einzelnen Gruppen aufzeigen.

In Anwendung des „form follows function“-Prinzips Petr Fidlers wurde bei jedem einzelnen Objekt versucht, herauszufinden (oder zumindest anhand des bisher bekannten Kontextes nachzuvollziehen), worin dessen ursprüngliche Aufgaben bestanden und wie diese mit dem jeweils daraus resultierenden Raumeindruck verknüpft sind.

Curriculum vitae

Name Sylvia HERL
Geburtsdatum 27. Juli 1969 in Wien
Email sylvie.herl@gmx.at

Studium

2003 – 2013 Universität Wien
Diplomstudium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft

Im Zuge des Diplomstudiums am Institut für Kunstgeschichte:

Organisation, Gruppenleitung und Teilnahme an den Ausstellungen

- „Female Founders in Byzantium and Beyond“
- „Rara – Werte einer Bibliothek“
- „Ausgegrenzt, Vertrieben, Ermordet“

Organisation und Vortragende beim Internationalen Symposium „Female Founders in Byzantium and Beyond“, daraus folgend Publikation eigener Forschungsergebnisse im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (in Vorbereitung)

Projektarbeit „Digitales Forschungsarchiv Byzanz“ über mehrere Semester

Schulbildung

1979 – 1988 Bundesgymnasium XVI, Wien

Berufliche Erfahrung

1988 – 2013 Berufserfahrung in Kundenbetreuung, Organisation und Führung

- im Galeriewesen (Galerie Otto GmbH, Wien),
- im medizinischen Bereich (Dr. Doris Grablowitz, Wien),
- in der Privatwirtschaft (3M Österreich GmbH, Perchtoldsdorf; Kraft & Wärme GmbH, Wien),
- im Bankensektor (Bank Austria AG, Wien),
- und im öffentlichen Dienst (Post & Telekom Austria AG, Wien; Wiener Linien GmbH & Co KG, Wien).

Sprachkenntnisse

- Deutsch: Muttersprache
- Englisch: fließend in Wort und Schrift
- Französisch: in Wort und Schrift

Zusatzausbildungen

- Kurse für Beratung und Verkauf
- Training für optimierte Kommunikation
- Kurse für Qualitätsmanagement, optimale Kundenbetreuung und Stressbewältigung
- Kurs für Stressmanagement und Kundendienst
- Seminar für Kunden-, Mitarbeiter- und Gruppenbetreuung, Zielsetzung und Planung
- Kurs für Rhetorik und Präsentation, Atem- und Sprechtraining
- Ausbildung zur unabhängigen Ernährungsberaterin und Therapeutin