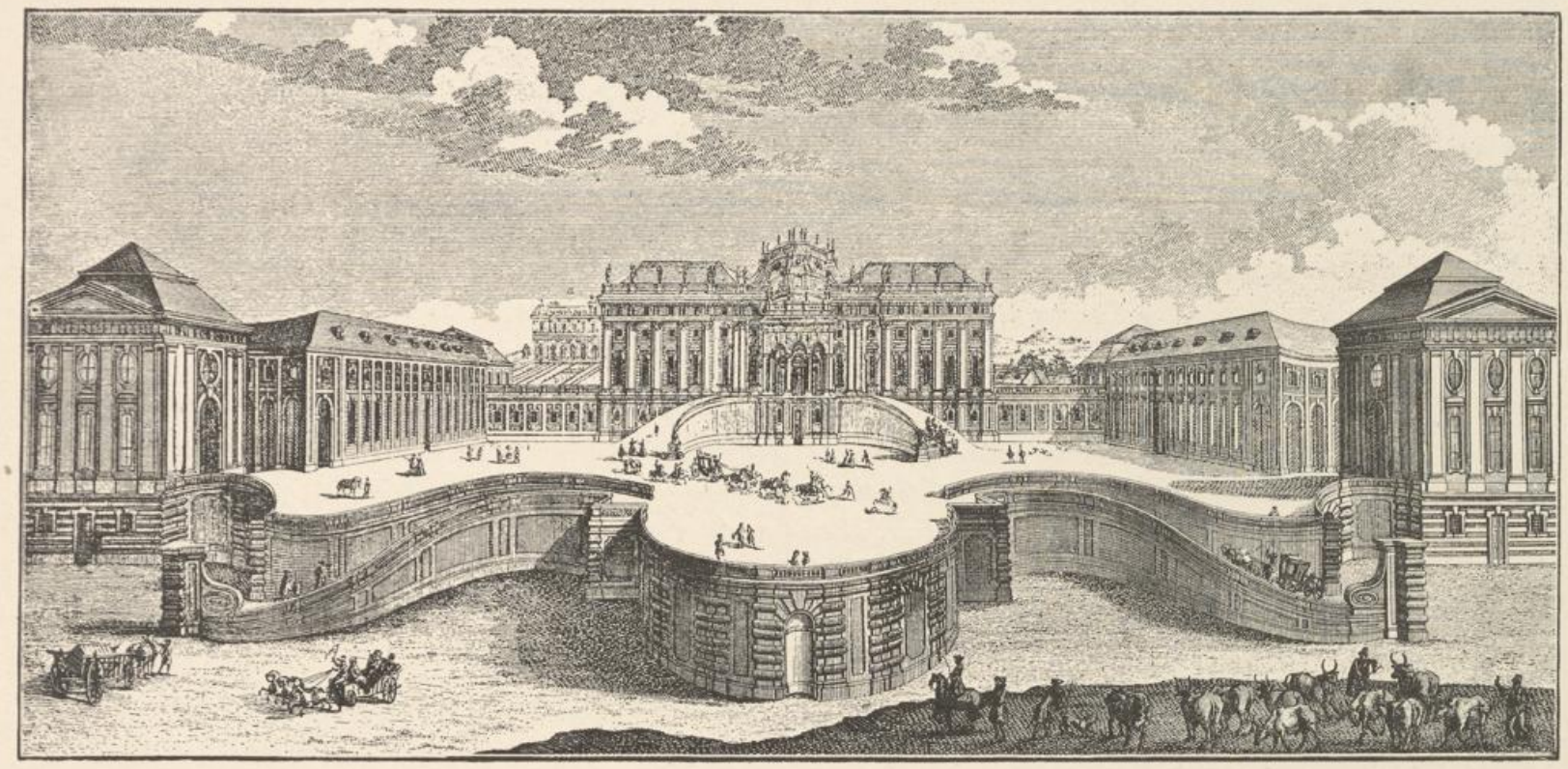


Einleitung.

(Zugleich zu Tafel I und II.)

Ueber die Kunst- und Baugeschichte des fürstlich Schwarzenberg'schen Palais auf dem Rennwege in Wien findet der Leser die erste gründliche und sehr eingehende Untersuchung in meinem vor Kurzem erschienenen Werke: »Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters« (Wien, C. Konegen, 1895, S. 302—326), woselbst auch eine vollständige Angabe der übrigen alten und neueren Literatur über den Gegenstand zusammengestellt erscheint.

In der vorliegenden Einleitung beabsichtige ich daher nur die wichtigsten Ergebnisse meiner dort entwickelten fachwissenschaftlichen Untersuchung in den Hauptsachen zusammenzustellen, um dem Leser ein abgerundetes Bild von der Sache zu geben.

Der Prachtbau war eines der ersten Monumentalgebäude, welche sich nach dem Entsatze Wiens von den Türken auf dem verwüsteten Boden ausserhalb der Festungswälle erhoben. Hier waren früher Weingärten gewesen, theils dem Johanniterorden, theils einzelnen Hauern gehörig. Der für die künftigen Wasserkünste des Gartens wichtige Urschelbrunn gehörte dem Stifte Altenburg. An dieser Stelle begann der Fürst Heinrich Franz Fondi, Graf von Mansfeld, Herr zu Heldrungen, Seeburg, Schraplau und zu Dobrzisch, am 3. October 1697 die Grundankäufe. Der in Bornstedt 1641 geb. Cavalier hatte eine grosse militärische und bureaukratische Carrière gemacht, war Generalfeldmarschall und wurde später (1701) Präsident des Hofkriegsraths, dann Oberstkämmerer; er starb am 8. Juni 1715. Als Politiker ein Gegner des unsterblichen Prinzen Eugen, erfuhr er schon bei Lebzeiten manchen Tadel; auf dem uns hier interessirenden Gebiete der Kunstliebe und -Pflege verdient er aber ein vorzügliches Angedenken. Die Unternehmung eines solchen Palastbaues mit grossartiger Parkanlage war damals nach den Greueln des Krieges ein bedeutsames Ereigniss, hochwichtig für das Wiederaufblühen der tief darniederliegenden Künste und Gewerbe, das Signal für den nun beginnenden herrlichen Aufschwung Wiens im classischen Zeitalter der Barocke. Der Fürst trat damit in die Fussstapfen seines Monarchen selber, welcher kurz vorher mit dem Baubeginn von Schön-

brunn angefangen hatte, die wüst liegende Umgebung der Residenz zu schmücken; dem gesammten übrigen Adel aber gab Fondi-Mansfeld mit seiner Schöpfung ein ausgezeichnetes Beispiel der Kunstförderung, welchem derselbe allmälig auch im reichsten Masse nachfolgen sollte.

Für den Augenblick aber fehlte es nicht an kleinlichen Intriguen, wie sie alles Grosse ja immer zu gewärtigen hat. Darüber cursiren noch ganz hübsche Anekdoten. Man wollte den Fürsten bei Kaiser Leopold verleumden, als sei sein Unternehmen eines glänzenden Palastbaues eine Beschämung für die so unscheinbaren und kunstlosen Behausungen des Monarchen, dessen Lieblingsaufenthalt, die Favorita (jetzt Theresianum), obwohl neuer als die Burg, doch auch nur ein wenig hervorragender Bau war. Einmal gab der Kaiser, der gerne italienisch sprach, das Räthsel auf, welche die drei f wären, die einem beim Bauen am lästigsten würden, und sagte selbst die Lösung dafür: fiumi — Flüsse, wegen der Ueberschwemmungen; fortezze — Festungen, wegen der Demolirungsgefahr; und frati — Brüder, wegen der fortwährenden Betteleien; da meinte der Fürst, er kenne noch ein viertes in dieser Beziehung bedenkliches f: Favorita. Leopold verstand die Anspielung auf die gegen Fondi gerichteten Klatschereien und entliess ihn lächelnd mit einer besonders huldreichen Antwort.

Die Dauer der eigentlichen tektonischen Bauarbeiten an dem Palaste reicht von 1697 bis 1715, die prachtvolle Inneneinrichtung zog sich aber noch bis gegen Ende der Zwanziger-Jahre hinaus, also lang nach dem Tode des Fürsten. Aus seiner Zeit haben sich im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv zu Krumau einige Pläne und Entwürfe der Palast- und Gartenanlage erhalten, welche jedoch über den Architekten keine Auskunft geben. Das älteste derartige Document stammt aus dem Jahre 1697; es stellt hauptsächlich die Gartenpartie dar und trägt den Namen J. F. Trehet. Dieser, in der Wiener Kunstgeschichte bedeutende Mann, war ein emigrirter Franzose, durch welchen Kaiser Leopold eine Gobelinmanufactur in Oesterreich einrichten lassen wollte, er war ausserdem aber auch ein vorzüglicher Gartenkünstler, nach dem damals modernen Geschmack le Notre's in Paris, in welcher Eigenschaft Trehet auch für Schönbrunn thätig gewesen ist. Mit der Palastarchitektur hat er aber nichts zu thun gehabt. Alle diese Pläne zeigen dass ausserordentlich lange das definitive Project des Ganzen noch nicht feststand; man verwarf in einem fort an dem schon entworfenen, bis eben in Fischer von Erlach ein genialer Künstler kam, welcher der Sache das herrliche Gepräge, das es heute hat, aufdrücken sollte. Auch ein Adeliger, Franz Ruprecht von Ichtersheim aus dem Elsass, beschäftigte sich 1703 mit einem Plane für den Garten.

Im Jahre 1705 stand der Bau in seinem Aeusseren schon fertig, wie der Reisende Freschot berichtet. Von den Gärten war noch sehr wenig in Angriff genommen, sagt er, das Werk sei ins Stocken gerathen, aus Gründen, die man nicht mittheilt. Auf dem Stiche der »Prospecte und Abrisse einiger Gebäude Wiens etc.« erscheint der Palast 1715 mit der Textbemerkung, dass das Meiste schon vollendet sei.

Nach dem Tode des Fürsten Fondi meldet ein Bericht, das eigentliche Bauliche sei vollendet, doch hatte damals der grosse Kuppelsaal im Innern noch die nackten Mauern, wogegen die Kapelle bereits weiss marmorirt war. Von den Appartements erscheinen da einige bereits mit Kaminen, Brocattapeten, Fussböden, Spiegeln, Supraporten von dem Maler Peter Strudel (geb. 1660, gest. 1714), und allem Mobiliar ausgestattet, andere seien dagegen noch ganz leer; fertig, wieder der Garten mit den Glashäusern, die 1775 Klafter lange Wasserleitung, Ställe, Dienerwohnungen etc.

Ueber die Art und Weise, wie nach dem Ableben des Fürsten die unvollendete Anlage in Schwarzenberg'schen Besitz gelangte, hat der verstorbene fürstliche Archivsdirector Adolf Berger in dem Aufsatze: »Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien« in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins, 1886, S. 147 ff., sowie in G. Niemann's »Palastbauten der Barockzeit«, Wien 1883, S. 1—4, aus den Urkunden sehr ausführliche Nachrichten gegeben. Sie sind aber nicht eigentlich kunsthistorischen Charakters und verweise ich daher den Leser auf jene Arbeiten. Das Wichtigste ist Folgendes: Es scheint, dass die Witwe Fondi's und dessen Töchter vor den zur Vollendung des Werkes noch erforderlichen grossen Kosten zurückscheuten. Fürst Adam Franz Carl Schwarzenberg (geb. 25. September 1680, gest. 8., nach Anderen 10. Juni 1732) zögerte wohl einige Zeit mit seiner Entschliessung, doch kam

am 12. Juni 1716 der Kaufvertrag zu Stande, wonach der gesammte Besitz sammt Einrichtung, Garten und Wasserleitung um 50.000 Gulden Rh. und 1000 Ducaten (= 4000 Gulden) Leihkauf in sein Eigen überging.

Bei dieser Erwerbung waltete wohl die Erwägung mit, dass das glänzende Fürstenhaus auch ausserhalb der Stadt einen Sommerpalast oder Villeggiatur mit Park haben müsse, denn so wurde es in jener prachtliebenden Zeit allgemeine Uebung, so dass wir damals fast alle Vertreter des Hochadels neben ihren alten Palästen in der Stadt auch im Besitz von Casinos in den Vorstädten sehen, wo man die schöne Jahreszeit zubrachte. Durch diese Gepflogenheit wurde die Umgebung des alten Festungsgürtels damals eben so reizvoll mit Prachtbauten und Gärten ausgeschmückt. Die Schwarzenberg besassen seit 1688 den grossen Palast auf dem Neuen Markte, welcher erst vor zwei Jahren demolirt wurde und welchen Fürst Ferdinand errichtet hatte. Diesem Stadtsitze gegenüber war das Palais auf dem Rennweg immer als Sommerhaus gedacht und auch nach seiner architektonischen Anlage eingerichtet. Denn trotz seiner imposanten Erscheinung und ausserordentlichen Prachtausstattung war es doch schon ursprünglich nur als ländliches Retiro geplant und nur mit Appartements für Fürst und Fürstin eingerichtet, also champêtre, freilich eine Einfachheit nur im damaligen Sinne, d. h. noch immer so prunkreich und verschwenderisch, wie wir nach unseren heutigen ökonomischen und dürftigen Begriffen das kaum verstehen können. Die Vorbilder für solche Villeggiaturen hatte der österreichische Adel, welcher damals gänzlich von italienischer Cultur durchdrungen war, an den Landsitzen der Umgebungen Roms und anderer Städte des Südens gesehen und auch seine Architekten hielten sich an die Muster der römischen Casini. Die ältere Literatur enthält verschiedene Angaben über die Gesammtkosten des Baues, so sagt Keyssler, sowohl Fondi als Schwarzenberg hätten jeder bei 300.000 Thaler daran verwendet, nach Fuhrmann hätte der erstere nur 200.000 Gulden verbaut. Doch diese Nachrichten sind höchst unwahrscheinlich.

Auch über den künstlerischen Urheber der herrlichen Architektur herrscht bei den Schriftstellern bis in die neueste Zeit die grösste Confusion und Unsicherheit. Wer sich über diese chaotischen Zustände näher unterrichten will, findet in meinem genannten Buche eine umständliche Darlegung. Nach den Ergebnissen meiner Forschungen ist es nun aber wohl unzweifelhaft, dass nach längeren Schwankungen, verschiedenen Projectirungen, nachdem vielleicht auch schon andere Architekten betheiligt gewesen waren, in einem gewissen Zeitpunkte Johann Bernhard Fischer von Erlach eingegriffen und dem Bau sein unverkennbares Stilgepräge aufgedrückt habe. Bei der langen Verschleppung des Werkes geschah es, dass aber auch noch sein Sohn Joseph Emanuel damit in Berührung kam, wie das jetzt urkundlich festgestellt ist. Denn er erscheint 1723 gleich nach dem Tode seines Vaters dabei beschäftigt, dann wieder 1730, und hatte überdies schon 1722 im Garten für die Wasserkünste seine berühmte Dampfmaschine aufgestellt, welche die erste in den Erblanden und nach der gleichfalls durch ihn zu Kassel errichteten die zweite im römisch-deutschen Reiche gewesen war. Der Gesammttypus der Palastarchitektur mit dem charakteristischen runden Mittelbau, welcher sich zwischen den Seitenflügeln erhebt, ist ein Lieblingsmotiv des älteren Fischer, genommen von den Barockvillen der Umgebung Roms. Es kehrt sehr häufig wieder in seinen Entwürfen, wie ich in dem Buche ausführlich angezeigt habe. Dennoch glaube ich, dass der grosse Meister an dem schon begonnenen Bau Manches vorgefunden haben müsse, was ihn zu Compromissen und Aushilfen zwang, namentlich scheint das in der Stockwerkeintheilung der Fall gewesen zu sein. Als Fischer seine Thätigkeit am Schwarzenberg-Palais begonnen hatte, stand er wohl dem 50. Lebensjahre nahe und auf der höchsten Höhe seines Ruhmes.*)

---

*) In der allerjüngsten Zeit, erst nach dem Erscheinen meines Fischer von Erlach, edirte im soeben erschienenen XVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Stefano Davari aus dem Archivio storico Gonzaga in Mantua mehrere Briefe des berühmten Wiener Architekten Joh. Lucas von Hildebrand an den Herzog Carl III. von Mantua aus dem Jahre 1702, aus welchen hervorgeht, dass dieser Künstler damals für einen Garten thätig war, welcher neben dem in der Anlage begriffenen Mansfeld'schen lag und wobei es sich um freundnachbarliche Aushilfe bezüglich der Erdbewegungen handelte. Dieser Garten muss, da wir sonst von keinem zweiten Fondi-Mansfeld'schen in Wien wissen, der jetzige Schwarzenberg-Garten sein; der Nachbargrund, wegen dessen Hildebrand an Carl III. schrieb, kann nur zum Terrain des späteren Eugen'schen Belvedere gehört haben, das bekanntlich Hildebrand erbauen sollte. Ob hier der Herzog von Mantua selbst Besitz hatte, der dann in denjenigen Eugen's aufging, als den treulosen Fürsten die kaiserliche Acht ereilte, oder ob Hildebrand schon um jene Zeit an der Stelle für Eugen wirkte, das ist noch unklar. Mit dem Schwarzenberg-Palais und -Garten hat aber der Rivale Fischer's nichts zu thun. (Urkund. 14.020—14.027.) Carl III. regierte von 1665 bis 1708.

Dem Fürsten lag die Herstellung des Gartens besonders am Herzen. Vom Jahre 1717 an liegen zahlreiche Correspondenzen vor, aus welchen hervorgeht, dass er sich wegen kostbarer Bäume, Ananas, Aloen, Cypressen und Cedraten an berühmte Botaniker und Gärtner in Nürnberg, Leipzig und Hannover wendete, die Orangeriegebäude standen schon fertig. Im September 1720 sucht er Tischplatten aus kostbarem Marmor, wie solche Prunktische noch heute im Palais vorhanden sind. Die Cascaden im Parke werden von dem Eggenburger Steinmetz Andreas Steinböckh hergestellt, der Marstall errichtet, die Wasserleitungen beendet; im Jahre 1721 besichtigte bereits Erzherzogin Maria Josepha, Tochter Kaiser Joseph's I., die Räumlichkeiten. Für die beiden Auffahrtsrampen waren prächtige Steingeländer projectirt, die aber nie zu Stande kamen. Der Bildhauer Lorenzo Mattielli fertigte die mythologischen Gruppen des Gartens und endlich, wenngleich sehr spät, erst im Jahre 1724, ging es an die Ausmalung des grossen Kuppelsaales durch den berühmten Daniel Gran. In dem anderen viereckigen Saal, welchen ebenfalls Gran (1726) mit Fresken schmückte, waren damals schon Fruchtstücke und andere Gemälde von Hammilton zu sehen. Die Stuccatur der Einfahrtshalle kam damals zu Stande. Die Wiener Marmorirer Johann und Balthasar Haggenmiller besorgten von 1725 an die Stuccomarmorirung des viereckigen Saales, welcher immer die Galerie genannt wird, während der kaiserliche Hof- und Bauamtsmaler Johann Franz Herle (auch Herl, Hörl, ja selbst Werl und Berla genannt) daselbst an den reizvollen Vergoldungen arbeitete. Gran war für das fürstliche Haus, dem er seine Jugendausbildung verdankte, überhaupt mannigfach thätig. Er lieferte auch die Entwürfe zu Lustern, Leuchtern und anderen Einrichtungsgegenständen; 1732 wurden Blumenstücke von Werner Tamm und solche von Gran geliefert, 1728 kam das zierliche Cabinet mit dem Deckenbilde von Gran und den Vergoldungen zu Stande. Auf der Seite der Fürstin schreitet die Arbeit fort, und das Oratorium in der Kapelle wird fertig. In den Glashäusern arbeitet man an dem Feuercanal. Daniel Gran fungirt von dieser Zeit an auch als Garteninspector und wir besitzen zahlreiche Nachrichten über seine Thätigkeit als solcher, welche aber nur geringe kunsthistorische Bedeutung haben. Mit dem Tode des Fürsten am 10. Juni 1732, welcher bekanntlich auf einer Hirschjagd zu Brandeis in Böhmen durch einen unglücklichen Zufall von einem von dem Kaiser Carl VI. abgegebenen Schusse getroffen worden war, scheint den Kunstunternehmungen im Palaste ziemlich ein Ziel gesetzt worden zu sein. Bei der Witwe Fürstin Eleonore Amalie, gebornen Prinzessin von Lobkowitz, blieb Gran noch einige Jahre in seiner Stellung, nahm aber 1735 als kaiserlicher Cabinetsmaler seinen Abschied.

Dies wäre in gedrängter Uebersicht die Kunstgeschichte des Palastes während seiner Entstehungsperiode. Vieles ist augenscheinlich nicht nach den Projecten ausgeführt worden, wie die verschiedenen Pläne und Kupferstiche erklären. So hätte der Tambour des Aufbaues in der Mitte als Bekrönung eine Attika mit aufgesetzten Statuen erhalten sollen, die Nebengebäude des grossen Vorhofes waren anders gedacht und mit Flachdächern projectirt. Die seitlichen Eingänge in den Garten neben dem Palais fehlen im ursprünglichen Plan, dagegen wäre die Mauer der untersten Terrasse, vor welcher jetzt der Hochstrahlbrunnen liegt, selber mit einem Wandbrunnen geziert gewesen etc.*) Wie sehr man in dieser Beziehung fortwährend herummodelte und änderte, beweist z. B. der Umstand, dass im fürstlichen Archiv sehr schöne Zeichnungen von dem für das fürstliche Haus auch in Krumau thätigen Ingenieur Andreas Altomonte vorliegen, auf welchen Veränderungen im beginnenden Rococcostil entworfen sind, und ebenso ein anderer anonymer Plan aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, nach welchem die Palastfaçade ganz den Charakter des französischen Rococco hätte bekommen sollen. Auch alle in spätere Zeit fallenden Veränderungen sind keine Verbesserungen gewesen. Manche Räumlichkeiten haben den ursprünglichen Barockcharakter ganz verloren, namentlich in der Zeit des Empirestils fanden solche Modernisirungen statt. In neuester Zeit wurde das prachtvolle Mobiliar durch Herbeischaffung zahlreicher kostbarer Objecte aus dem ehemaligen Stadtpalais, aus Dornbach und anderen Orten bereichert, wodurch aber das Ensemble keine unharmonische Störung erfahren hat. Vielmehr hat sich heute das Schwarzenberg-Palais dadurch zu den allerprachtvollsten, noch im Geiste der Vergangenheit erscheinenden Behausungen Wiens gestaltet, wie diese Publication wohl zur Genüge darthun dürfte.

*) Siehe oben die Kopfleiste aus dem Pfeffel'schen Werke.

Tafel III.

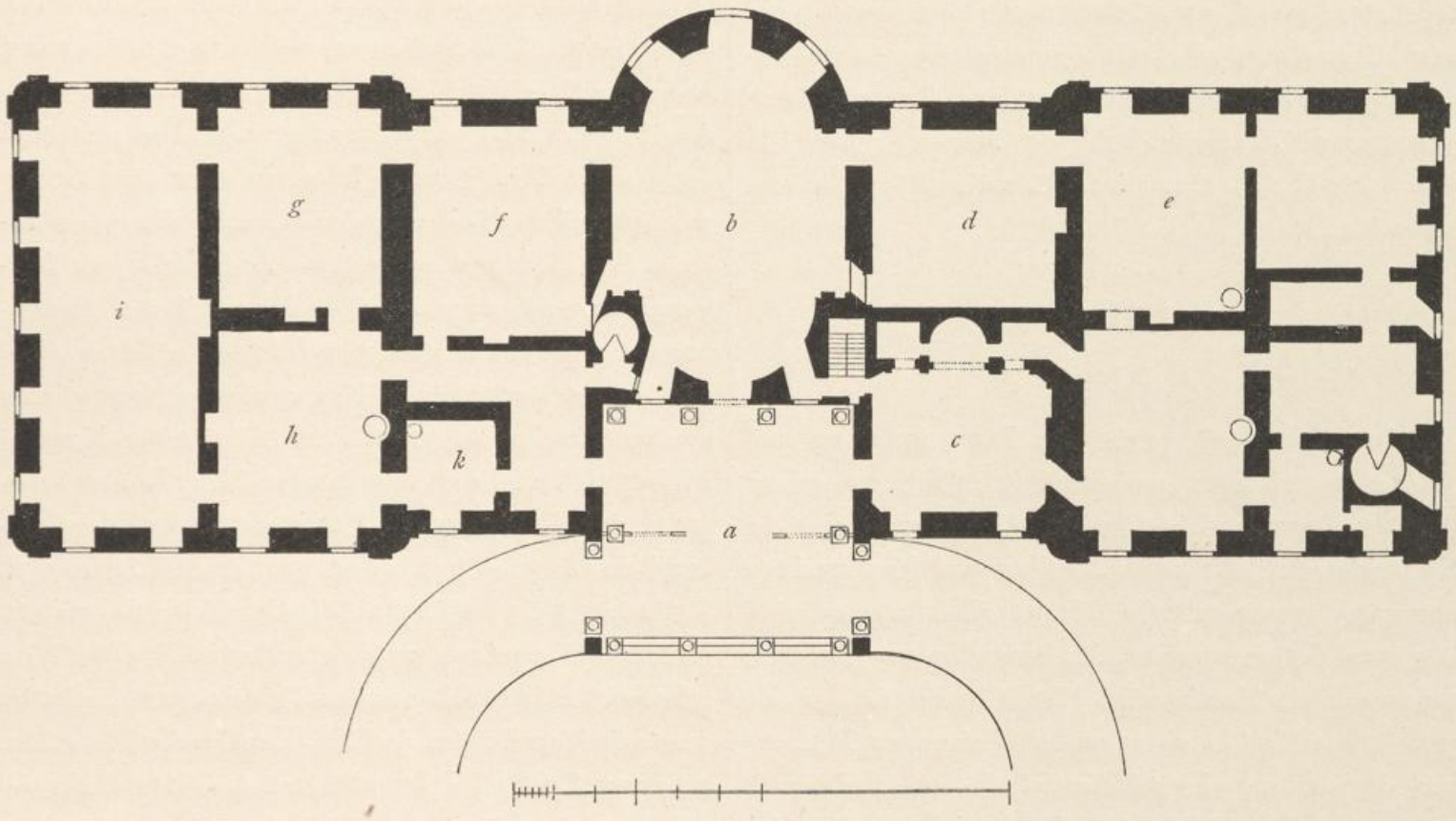
Portale von Schmiedeeisen.

Die beiden Auffahrten von der Heugasse und vom Rennweg hatten bis in neuere Zeit sehr unschöne hölzerne Thore. Es lag sehr nahe, anzunehmen, dass hier, wie im benachbarten Belvedere, ursprünglich eiserne Gitterthore projectirt waren. Seine Durchlaucht Herr Fürst Adolf Joseph fasste nun den Entschluss, seinem Palais diese neue Zierde hinzuzufügen und beehrte Verfasser dieses 1890 mit der Besorgung dieser Angelegenheit, wozu der Architekt Heinrich Adam die Entwürfe lieferte und der Kunstschlosser Mathias Toman die vortreffliche Ausführung besorgte. Die Motive sind gewissenhaft den alten Gittern im Vestibule (siehe Tafel IV), sowie jenen des Belvederes nachgebildet.

Tafel IV.

Brüstungen von Schmiedeeisen.

Zwischen den Säulen des Porticus im Milieu des Palastes sind drei Brüstungsgitter angebracht, das mittlere mit einem Doppelwappen, die beiden seitlichen mit Monogrammen unter dem Fürstenhut. Ersteres ist das Alliancewappen des Fürsten Adam Franz zu Schwarzenberg und seiner Gemahlin Eleonore Amalie von Lobkowitz (geb. 20. Juli 1682, gest. 5. Mai 1741). In dem von Ilg und Kabdebo herausgegebenen »Wiener Schmiedewerk des XVII. und XVIII. Jahrhunderts« (Dresden 1883) ist das mittlere Gitter auf Tafel 24 abgebildet. Herr Archivar Berger war damals der Meinung, es dürfte Daniel Gran dazu die Zeichnung geliefert haben. Ein bei dem Palastbau durch lange Jahre beschäftigter Wiener Schlosser Bernhard Vollaster, welcher von sich selber sagt, dass er dort »sämmtliche« Schlosserarbeiten geliefert hat, könnte also vielleicht der Verfertiger sein, aber noch früher, im Jahre 1715, beschäftigte der Fürst auch den Wiener Schlosser Johann Schöneck und dessen Gehilfen Jean Gollicard.



Tafel V.

Gewölbe des Vestibuls.

Das Vestibul für die Einfahrt bildete ursprünglich eine Halle, welche sich mit drei vorderen und zwei seitlichen Bogenstellungen nach aussen öffnet. Aus Ursachen der dem Nordwestwind ausgesetzten Lage ist der Raum schon seit Langem aber durch eine hohe Glaswand untertheilt, welche leider freilich das schöne Stuccofeld der Decke durchschneidet. Die Wände der Halle werden von Säulen getragen, deren hyperbarocke jonische Capitäle von einer originellen Schwerfälligkeit sind, so dass ich sie nicht zu den Theilen des Palastes rechnen möchte, welche bereits von Fischer herrühren. In der nach Fürst Fondi's Tode gegebenen Specifica-

tion erscheint die Halle 1715 noch nicht vollendet. Das Stucco an der Decke stellt den Wagen des Helios vor, jenes so beliebte Motiv der Barocke, dem wir auch in dem Kuppelfresco des grossen Saales wieder begegnen werden. Wer der Verfertiger desselben sei, ist uns leider trotz der zahlreichen von Berger veröffentlichten Nachrichten nicht bekannt, sowie überhaupt von den Künstlern der Plafondstuccaturen des Palastes in jenen Rechnungen etc. nichts vorkommt. Nur bezüglich der Galerie werden die Gebrüder Haggenmiller erwähnt, welche auch sonst vielfach, im Landhaus in der Herrengasse, in Klosterneuburg und an anderen Orten arbeiteten, jedoch es scheint, dass sie sich mehr mit dem Stuccolustro als mit figuralem Gypsstucco beschäftigten. Die gewöhnlich um jene Zeit mit letztgenanntem Genre beschäftigten Meister waren in Wien die Bussi, Camesina, Piazzoli, Aliprandi etc. (Grundriss *a*).

Tafel VI und VII.

Innenraum und Decke der Kapelle.

Im Jahre 1728 spricht der Fürst in einem am 1. August aus Graz gesandten Schreiben an seinen Bereiter Meyer, welcher merkwürdigerweise immer die Verhandlungen mit den Künstlern und Handwerkern besorgte, weswegen ihn Gran »Baudirector« titulirte, von der vorzunehmenden Instandsetzung des Oratoriums in der Hauskapelle. Hiemit ist die Ovalgalerie gemeint, welche in so reizvoller Weise den Betraum vor dem Altare kuppelartig abschliesst und durch welche der Durchblick auf die Decke gegeben ist. Uebrigens wird schon 1715 gesagt, dass die Kapelle bereits weiss marmorirt und mit Paramenten ausgestattet wäre. Die architektonische Anlage und Unterbringung der Kapelle in dem verhältnissmässig kleinen Raum ist im Hinblick auf ihre grossartige Wirkung eine Meisterleistung. Die Wände und die Decke sind blos in Weiss mit feinen Goldornamenten gehalten. Nehmen wir auch an, dass diese Decoration erst 1728 vollendet worden wäre, so ist sie doch schon eine sehr frühe Probe von dem Uebergang aus der Barocke zum Rococco in unserer österreichischen Ornamentation. Das an die Wand gemalte Altarbild, Immaculata von Engeln verehrt, hat keinen hervorragenden Kunstwerth und ist keine Arbeit Daniel Gran's (Grundriss *c*).

Tafel VIII, IX, X.

Der Kuppelsaal und seine Fresken.

Unsere Ansichten, welche diesen Raum auf Blatt VIII mit der Eingangswand vom Vestibule und mit der rechten Seitenwand, auf IX mit der linken Seitenwand, endlich auf X mit dem Kuppelgewölbe darstellen, zeigen wohl, dass dieser Prachtsaal zu den grossartigsten Schöpfungen unseres Barockstils gehört. Er reicht durch die ganze Höhe des Hauses empor, hat die Grundrissform eines Quadrates mit an zwei Seiten angesetzten Halbkreisen, von denen sich der südliche an der Gartenfaçade als Exedra markirt. Von dieser Seite allein erhält er auch seine Beleuchtung. Die Kuppel erhebt sich ohne Tambour auf vier Pendentifs, Alles in Fresco decorirt, ausserdem sind auch noch die beiden grossen Lünetten über den Seitenwänden und die Felder in den beiden Halbkuppeln bemalt. Die in Stucco ausgeführte Architektur der Hermenpilaster mit tragenden Halbfiguren, Thüren, Kaminumrahmungen, Wandsäulen und Friese wirkt in Gold und bunten Marmortönen in grossartiger Harmonie zu den leuchtenden Malereien. Der Schöpfer der letzteren ist Daniel Gran, der berühmteste Maler unserer Barocke, der Schützling und Hauskünstler der Schwarzenberg'schen Familie (geb. 1694, gest. in St. Pölten 1757). Es ist hier nicht der Ort, auf die Geschichte des grossen Meisters einzugehen, welcher wahrscheinlich in Wien geboren wurde. Nach neueren Forschungen scheint es, dass sein Verwandter, der bekannte Prediger Abraham a Sancta Clara, ihn dem Fürsten empfohlen habe — die Sage aber lässt ihn Küchenjunge bei demselben sein, dessen künstlerisches Talent sein Gönner zufällig entdeckt hätte. Von dem Fürsten nach Italien geschickt, wo die Venezianer, besonders aber die Werke Carlo Maratta's, auf ihn den grössten Eindruck gemacht hatten, war seine Thätigkeit nach erfolgter Rückkehr gleich dem fürstlichen Hause gewidmet. Zufälligerweise fehlen zwar gerade für seine Arbeit in dem Kuppelsaal die Rechnungen im Archiv, oder er wird daselbst nicht direct als der Urheber genannt, aber 1721 erhält er 300 Gulden auf Verrechnung und drei Jahre später erscheinen noch 450 Gulden für Materialien zum Ausmalen des grossen Saales. Auch bezeichnen ihn schon die Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts als den Autor und, was wichtiger als dies Alles ist, sein von so vielen

anderen Werken her bekannter Stil sowie sein Colorit lassen sich auch hier unschwer erkennen.

Das grosse Gemälde der kreisrunden Kuppelschale ist eine hochpoetische schwungvolle Composition. In einem mächtigen Wolkentheater, dessen Massen vom aufsteigenden Lichte durchflammt werden, schwebt Aurora mit einer Fackel, von rosentragenden Genien begleitet. Unter ihr stürmen schon aus der Tiefe die Rosse des Sonnenwagens aus der Nacht empor, der strahlende Gott selbst wird aber noch nicht sichtbar. Mehr in Dunkel gehüllte Gruppen zu ihrer Linken deuten noch den Schlaf und die Nachtruhe an, während rechts bereits hellbeleuchtete Gestalten erwacht sind und den kommenden Tag begrüssen. Eine Frau mit der Sichel in der Hand scheint die frühe Tagesarbeit zu bezeichnen, Ruhmesgöttinnen mit Posaunen ziehen dem siegenden Gestirn voran. Die andere Hälfte des Kreises enthält die Daemonen und Genien der Nacht und des Bösen, welche von einem Jüngling mit einer Fackel, dem Morgenstern, in die Tiefe gejagt werden. In den höchsten Höhen des Gewölkes aber thront Venus und ihr Sohn mit dem Pfeile, die Liebe, die das Weltall mit Licht und Leben durchdringt. Dieses Thema — Gran selbst hat es in seinem Plafond des Hetzendorfer Schlosses später wieder behandelt — ist zwar den Meistern jener Zeit sehr geläufig gewesen, aber ich wüsste kaum, dass es mit frischerer Empfindung und Poesie durchgeführt worden wäre. Die Lünette zur Linken hat das Parisurtheil, jene zur Rechten die Dioscuren zum Gegenstande, in den Halbkuppelfeldern sind einzelne Göttergestalten gemalt. Die Blumenstücke unter den Lünetten sollen nach einer handschriftlichen Beschreibung des Palastes von 1746 gleichfalls von Gran gefertigt sein, erinnern jedoch viel bestimmter an Werner Tamm. (Grundriss *b*.)

Tafel XI.

Der Speisesaal.

Ausser der schönen ornamentalen Stuccodecke hat dieses erste Zimmer des Ostflügels heute seinen ursprünglichen Charakter mit einer Empireausstattung vertauscht. Von den vortrefflichen Blumenstücken an den Wänden sind die besten von dem damals in Wien viel beschäftigten Franz Werner Tamm (geb. 1658 in Hamburg, gest. in Wien 1724). Ausgegangen von den Niederländern wie Fyt, Hondecoeter, de Heem etc., erfreut er durch seinen echt malerischen, breiten Vortrag und seine reiche Erfindungsgabe. Bilder des Meisters waren schon anfangs im Palaste vorhanden, doch kaufte Fürst Joseph Adam laut Rechnung noch einige. Auf die prachtvollen vergoldeten Tische im Barockstil kommen wir noch zu sprechen. Die Bronzen, Kandelaber und Uhren sind Pariser und Wiener Arbeiten des Empire.

Tafel XII.

Arbeitszimmer des Fürsten.

Auch hier der originale Stuccoplafond und ein hoher barocker Marmorkamin, die Verkleidung der Wände aus dem Beginne unseres Jahrhunderts. Den Kamin gibt in grösserem Massstabe die Tafel XVI wieder, auf die beiden Bilder Romulus und Remus und Venus mit Amor kommen wir noch Tafel XIV und XV zu sprechen; die auf unserem Lichtdruck nicht sichtbare Eingangswand ziert der Pendant zum erstgenannten Bilde, Ganymed (Tafel XIII). Das Porträt rechts vom Kamin stellt eines der Kinder Karl's I. von England vor, auf der Staffelei darunter Aquarelle.

Tafel XIII und XIV.

Oelgemälde: Ganymed, Romulus und Remus.

Diese beiden grossen und gut erhaltenen Gemälde gelten in der Tradition als Originale von Peter Paul Rubens, was auch die fürstlichen Inventare besagen. In neuerer Zeit wurden sie dem Meister wieder abgesprochen, ich pflichte aber vollkommen der Ansicht Dr. Theodor von Frimmel's (Monatsblatt des Wiener Alterthumvereins 1890, Seite 34) bei, welcher sie für Atelierbilder hält und der Meinung ist, dass an dem Ganymed Rubens selbst wohl Antheil haben möge, der den Gegenstand auch auf einem Bilde in der Madrider Galerie behandelt hat. Die andere Darstellung »Romulus und Remus mit der Wölfin« ist eine Wiederholung des Originals in der capitolinischen Galerie in Rom, eines um 1616 entstandenen Jugendwerkes des Meisters. Eine skizzenhafte Wiederholung befindet sich zu Sanssouci bei Berlin.

Tafel XV.

Oelgemälde: Venus und Amor.

Das gefällige, reizvolle Bild befand sich bis vor Kurzem im Palaste auf dem Mehlmarkt, ist aber ein alter Besitz des fürstlichen Hauses und war auch früher

schon einmal im Gartenpalais. In einem Inventare des letzteren aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts erscheint es im Schlafzimmer des Fürsten und wird ein Werk des Albani genannt. Es wurde von dem Fürsten Joseph im Jahre 1791 in Rom aus leider nicht bekanntem Besitze erworben und damals im September durch Vermittlung des Hofraths Reiffenstein sammt einer Kiste Bücher und Kupferstiche, wie es scheint, nach Frauenberg gesendet. Denn am 23. November desselben Jahres schreibt der Hofmeister (späterer Archivsdirector) Martin Forch von dort nach Wien, das Bild von Albani sei auf Befehl Seiner Durchlaucht aus Rom gebracht worden, müsse aber vom Schimmel gereinigt werden. Ueber den Kostenpreis liegt keine Aufschreibung vor, woraus sich ergeben dürfte, dass denselben der Fürst selber in Rom erlegt habe.

Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass der auf den akademisch gebildeten Körper gesetzte Kopf der Venus ein, wennauch idealisirtes, Porträt sei, das Individuelle blickt deutlich daraus hervor. Es existiren auch in dieser Beziehung einige übrigens ganz unhaltbare Vermuthungen in Bezug auf die dargestellte Persönlichkeit. Begründeter als dieselben scheint mir eine Untersuchung, welche ich hieher setzen möchte. In der ehemaligen Ambrasersammlung, jetzt im Hofmuseum, befindet sich ein Frauenporträt, Oelgemälde, Brustbild im blauen Gewande, mit einem Palmzweig in Händen; Primisser in seiner Beschreibung der Ambrasersammlung (Wien, 1819, Seite 97, Nr. 127) bezeichnet nach den alten Inventaren das Porträt als Vittoria, Grossherzogin von Florenz, geborene Herzogin von Urbino, welche hier als heilige Claudia aufgefasst sei. Aus derselben Sammlung herrührend und ebenfalls heute noch im Hofmuseum (Hochparterre, Saal XV) befindet sich auch das lebensgrosse Bildniss derselben Dame als Kind (Primisser Nr. 130). Die Züge des ersteren Bildes, der sogenannten heiligen Claudia, alle Formen des Gesichtes, die Tracht der seitlich herabfallenden Haare, auch die Haltung des Kopfes stimmen nun ganz genau mit unserer Venus überein, so dass ich nicht daran zweifeln kann, dass auch hier die Grossherzogin gemeint sei. (Siehe die nebenstehende Illustration.) Es kommt dazu der Umstand, dass diese Dame sich gerne in derartigen heiligen oder mythologischen Verkleidungen darstellen gelassen zu haben scheint, denn Passeri erzählt, sie habe sich als Meeresgöttin von Nymphen und Tritonen umgeben, auch in einem Waschbecken von Majolica malen lassen, welches später als ein Geschenk des Cardinals Linti an den Cardinal Corsini gelangte, und das kaiserliche Museum in Wien besitzt noch ein Bacino mit solcher Darstellung. (Hochparterre, Saal XX. Vitrine XI, Nr. 32.)

Selbst die gewiss irrige Bezeichnung des Francesco Albani als des Künstlers beleuchtet vielleicht die richtige Spur. An ihn ist wohl nicht zu denken, wohl aber haben diese Bilder Manches, was entfernt einigermassen an Carlo Dolce gemahnt, und dieser Maler war in Florenz für den grossherzoglichen Hof mehrfach beschäftigt. Zu demselben Hofe aber stand auch Erzher-

zogin Claudia Felicitas, spätere zweite Gemahlin Kaisers Leopold I. und Tochter Erzherzogs Ferdinand Karl von Tirol und der Anna von Medici, in Berührung, deren Bildniss derselbe Dolce entworfen hat. (Siehe: Ilg, im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereins, 1892 Seite 225 f.) Vittoria war die Letzte aus dem berühmten alten Hause Urbino-Montefeltre, Tochter des Erbprinzen Francesco Ubaldo, welcher 1605 geboren war und 1623 starb. Er heiratete Claudia von Medici; die Tochter Vittoria erblickte aber erst nach ihres jung verstorbenen Vaters Tode 1623 das Licht der Welt. Ihre Mutter Claudia vermählte sich in zweiter Ehe mit Erzherzog Leopold V. von Tirol, Vittoria aber wurde später die Gemahlin des Grossherzogs Ferdinand II. von Toscana. Der ältere Sohn ihrer Mutter Claudia aus deren zweiter Ehe, Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol, verheiratete sich mit Anna von Medici, der

Tochter Cosimo's II. von Toscana, somit der Schwester von Ferdinand II. von Toscana, und ihrer beiden Sprössling war die spätere Kaiserin Claudia Felicitas, welche Dolce malte. Das Vorkommen des Porträts der Vittoria in der Ambrasersammlung erklärt sich somit sehr einfach, die kaiserliche Galerie besitzt auch noch ein schönes Brustbild der Claudia Felicitas von Dolce, sowie zwei andere von derselben Dame, welche von geringeren Händen nach ihm gemalt scheinen. Vittoria erscheint auf unserem Bilde noch in blühendster Jugend; sie kann höchstens zwanzig Jahre alt sein, als Italienerin vielleicht noch jünger. Das Bild der 1623 Geborenen wäre demnach spätestens 1643 gemalt, zu welcher Zeit der 1616 geborene Carlo Dolce siebenundzwanzig gezählt haben würde. Ich glaube schon deshalb aus zeitlichen Gründen zwar nicht an die Urheberschaft dieses Künstlers, den wir erst in den Siebzigerjahren des Jahrhunderts am Florentiner Hofe beschäftigt finden, wo er die damals mehr als fünfzig Jahre alte Vittoria nicht mehr als diese Venus wiedergeben konnte. Er malte dort damals eben ihre junge Nichte Claudia Felicitas, die Kaiserbraut, der er auch zu dem Zwecke nach Innsbruck nachreiste. Abgesehen davon, hat das Gemälde ausser der zarten, süsslichen Auffassung im Colorite nichts, was an Dolce selbst erinnern würde. Das cokettirende Nackte ist gar nicht in seiner frömmelnden Art, ebensowenig der dralle, ganz Guido Reni'sche Amor in ihrem Schosse und endlich die tiefdunkelbraune Landschaft gleichfalls nicht. An Albani's heitere, farbenbunte Manier ist aber bei dem Bilde ebensowenig zu denken, man kann daher wohl nur sagen, dass hier irgend einer der zahlreichen Meister vorliegen müsse, welcher, der Bolognesischen Schule verwandt, bereits auch in vielfacher Hinsicht an die Richtung des späteren Dolce gemahnt, vornehmlich in der Formbehandlung und süsslich-eleganten Auffassung.

Tafel XVI.

Kamin.

Der bereits erwähnte Kamin im Arbeitszimmer ist aus grauem Marmor gearbeitet und mit Vergoldungen decorirt, doch gehört er nicht ursprünglich zur Ausstattung des Hauses, sondern wurde erst nach der Demolirung des Stadtpalais hieher versetzt. Eine überaus effectvolle Arbeit ist der reichgeschnitzte vergoldete Spiegel im Obertheile des Kamins.

Tafel XVII.

Schlafzimmer des Fürsten.

Nebst dem alten Stuccoplafond und den überreich geschnitzten Supraporten der Eingänge zeichnen das Schlafzimmer drei Gegenstände aus. Der Kamin, welchen die Tafel XVIII darstellt, und an der Hinterwand des Zimmers zwei lebensgrosse Oelgemälde, Pendants. Der Gegenstand des einen ist Fürst Johann Nepomuk zu Schwarzenberg (geb. 4. Juli 1742, gest. 6. November 1789), derjenige des zweiten seine Gemahlin Maria Eleonora, geborene Prinzessin von Oettingen-Wallerstein (geb. 22. Mai 1741, gest. 25. December 1797). Jedes der Porträts ist signirt F. Oelenhainz fecit A. 1788. August Friedrich Oelenhainz, zu Endingen in Württemberg 1749 geboren, starb in Wien 1804. In Stuttgart von Beyer gebildet, wurde er 1769 Schutzverwandter und 1789 Mitglied der Wiener Akademie und war hier ein beliebter Porträtkünstler, welcher seine Gegenstände mit Vorliebe in einer versüsslichten Rubensmanier darzustellen pflegte. (Grundriss h.)

Tafel XVIII.

Kamin.

Auch der Kamin an der Seitenwand des Schlafzimmers wurde aus dem Stadtpalais übertragen. Die Decoration ist eine einfachere als bei dem vorigen. Das Kaminsims bekrönen zwei Putti mit einer Vase, in dem Ovalmedaillon darüber ist die Besiegung Goliaths durch David en relief gebildet.

Tafel XIX.

Plafond im kleinen Cabinet.

In dem erwähnten Verzeichniss von 1715 erscheint dieses kleine quadratische Cabinet neben dem Schlafzimmer des Fürsten unter der Angabe »14«. Ein Cabinet ohne Fussboden und Lamperien, aber ein mormorsteinerner Kamin; das Gemach war also bis auf den noch vorhandenen Kamin damals unvollendet. Erst 1718 ging es mit dieser Sache vorwärts, denn damals berichtet der Bereiter Meyer am 14. Juli, im Cabinete des Fürsten würden die Vergolder im Laufe der Woche fertig, Daniel Gran aber sei bereit, die Decke ad interim in Fresco zu machen, wenn er mit der in Oelfarbe projectirten Malerei nicht zu Stande kommen sollte. Der schon zubereitete Fussboden soll nächstens gelegt werden. Darauf entscheidet der

Fürst, die Malerei solle nur in Oel ausgeführt werden, wozu der Maler auch genug Zeit habe, da er, der Fürst, dieses Jahr das Palais nicht mehr beziehen werde. Die Arbeit ging auch fleissig vorwärts, wie Meyer am 20. August meldet. Die Spiegel und Ornamente waren schon vergoldet. Nur noch das Bild an der Decke fehlte. Wahrscheinlich war der Vergolder der schon genannte Maler Johann Franz Hörl. Nach einem Inventar von 1732 befanden sich in diesem Cabinet ausser dem noch vorhandenen Kaminspiegel auch viele Malereien der Thiermaler Hammilton, welche heute daraus entfernt sind. An ihrer Stelle sieht man heute eine Suite von Aquarellen von M. A. Maestri (starb um 1812, Nagler, Künstl.-Lex. VIII, pag. 177), farbige Nachbildungen der sogenannten Stunden des Tages und der Nacht von Raffael, richtiger die Horen, nach den nicht mehr erhaltenen Originalen von Giovanni da Udine und Perino del Vaga in der Salla dell' appartemento Borgia im Vatican, nach älteren Aufnahmen gemalt. Diese zierlichen Malereien sind bezeichnet: Mich. Ang. Maestri fece in Roma. Gran's auf Leinwand ausgeführtes Deckengemälde, umgeben von einer sehr reichen ornamentalen Stuccatur, stellt weibliche Gestalten und Genien in Wolken vor. (Grundriss *k*.)

Tafel XX—XXIII.

Die Galerie.

Die Galerie legt sich als oblonger Saal quer an der Ostseite des Palastes vor und hat je zwei Fenster nach Hof und Garten, nach der Seitenfaçade aber fünf. Sie steht in Verbindung mit dem Arbeitszimmer und mit dem Schlafzimmer des Fürsten. Im Jahre 1715 hatte sie noch nichts als den mit Marmorsteinen gepflasterten Estrich. Erst 1725 fingen die schon genannten Marmorirer, Gebrüder Johann und Balthasar Haggenmüller, nach einem Entwurf, dessen Erfinder wir leider nicht kennen, die prachtvolle Stuccatur der Wände in Marmorimitation für 1800 Gulden zu besorgen an. Als dies Ende Mai hergestellt war, machte sich Hörl an die Vergoldung mit bestem Ducatengold, um 1550 Gulden. Vom 27. Jänner des Jahres 1726 ist auch der Vertrag vorhanden, welcher mit Daniel Gran wegen der Anbringung der Fresken in dem Spiegelgewölbe für 2500 Gulden abgeschlossen wurde. Die Stoffwahl und Idee dieser Gemälde scheint sich derjenigen des Kuppelsaales anzuschliessen, denn, wenn dort der Morgen vorgestellt ist, so sehen wir im Mittelbilde des Galerieplafonds den Sonnengott auf der Höhe seiner Bahn, im Mittag also. Apollo thront mit der Lyra auf einem Wolkenberge, um ihn gruppiren sich die Weisheit, die Wahrheit, der Ruhm, die Vorsehung, die Astronomie, Minerva nnd die Grazien, während die Thorheit und die Böswilligkeit in die Tiefe gedrängt erscheinen. Auf den Seitenbildern sind die Abenteuer des Telemach vorgestellt, wozu offenbar der berühmte, 1699 erschienene Roman des François de Salignac de Lamothe Fenelon Anregung gab, welcher damals eine Lieblingslectüre der vornehmen Welt war. Fürst Adam Franz hatte 1712 schon eine Suite Gobelins dieses Gegenstandes in Brüssel weben lassen, welche das fürstliche Haus auch heute noch besitzt. Gran war schon am 12. October mit den Fresken fertig und hatte die bereits erwähnten Entwürfe für die glasbehangenen Wandleuchter, sowie auch die Blumenstücke in den Ovalen der Wände vollendet. Es sind letzterer sechs, auf Kupfer gemalt, welche man auch heute noch dort erblickt. Abwechselnd mit denselben sind hier über den Fenstern und über den Wandfeldern ferner einige Ovalporträts angebracht, welche der Fürst mehreren um sein Haus verdienten Persönlichkeiten widmete. Man sieht da den fürstlichen Hofrath Adolf von Prangh, den Bereiter Andreas Meyer, Daniel Gran selbst und das Bild eines alten Mannes, welcher angeblich Gevatter des Erbprinzen Joseph Adam (geb. 1722) gewesen sein soll. (Nach dem damals in vornehmen Häusern üblichen Brauche, bei der Geburt von Prinzen arme Leute als Taufzeugen oder »Gevatter« aus Barmherzigkeit anzunehmen.) Mit letzterem Bild steht die Sache übrigens nicht klar. Das Inventar von 1732 sagt, die Porträts seien von dem Maler Maximilian Handel, auch Haennel, Hennel oder Hanel; der alte Mann, nicht auf Kupfer, sondern auf Holz gemalt, wäre von Tintoretto, was chronologisch natürlich unmöglich ist. Ob nun das Bild des alten Mannes in Pelz wirklich den Gevatter vorstelle oder ein anderes, damals für Tintoretto gehaltenes Werk sei, welches man nur herbeinahm, um die Lücke auszufüllen, lässt sich heute kaum mehr entscheiden. Maximilian Joseph Haennel, der Maler der anderen Porträts, war in Böhmen 1696 geboren, er starb in Wien 1758.

Sehr bemerkenswerth ist die pompöse Architekturmalerei, welche den Rahmen der äusserst lieblichen

farbenfrischen Deckenbilder Gran's bildet. Sie rührt bei Plafonds dieses Meisters in der Ausführung nicht von ihm selbst her, sondern er bediente sich zu diesen effectvollen Decorationen der Gehilfen Francia, Tassi oder Widon. Die Stuccatur der Wände, Thür- und Fensternischen, Panneaux und Vasen von den Gebrüdern Haggenmüller stempelt diesen Saal zu einer der vorzüglichsten Proben barocker Innenarchitektur der Zeit. Nebst den Ornamenten begegnet in den figuralen Reliefs, Medaillons und Vasenbildern eine Fülle der reizvollsten Erfindungen; wir machen in dieser Beziehung auf die vier Compositionen der Tafel XXIII aufmerksam, welche die Messkunst, Geographie, Architektur und Geometrie vorstellen.

Nach Küchelbecker waren in diesem Saal 1730 ebenfalls Bilder von den Hammilton an den Wänden zu sehen. Heute befinden sich dort sehr verschiedene Gemälde in Rahmen, über welche wir hier nicht eingehend handeln, da sie doch nicht hervorragend genug sind, um ihnen besondere Abbildungen zu widmen und auch in unserer Gesammtansicht des Saales dieselben nicht deutlich genug ersichtlich werden. Wer genauere Auskünfte sucht, findet solche in dem gedachten Aufsatze von Dr. von Frimmel. Es sind Thierstücke von Carrée 1691, Bacchus und Ceres von Uitewael 1618, eine Landschaft von Adriaen van der Velde 1656; Thomas Wyck, Landleute; ein Lingelbach von 1667, Thierstücke von Johann Georg Hammilton; Landschaften von Bout und Boudewyns; die eherne Schlange, vielleicht von Ludovico Carracci; Blumenstücke von Tamm. (Grundriss *i.*)

Tafel XXIV.

Erster Salon der Fürstin.

Wir betreten hiemit den Flügel zur Rechten vom Kuppelsaale, von dem der Bereiter Meyer im Jahre 1728 dem Fürsten meldet: »Wir avanciren auch schon auf Ihrer Durchlaucht der Fürstin Seite.« Nach dem Verzeichniss von 1715 scheinen übrigens diese Räume auch schon früher eingerichtet gewesen zu sein, doch wurden sie wohl erst 1728 neu und prachtvoll in Stand gesetzt. Wie sie sich heute darstellen, enthalten sie Ursprüngliches nur noch an den reizvollen Stuccoplafonds, die Wände zeigen Spuren von Empire-Ausstattung, theilweise Rococco, das Mobiliar ist alt und durchaus sehr kostbar, jedoch grösstentheils aus verschiedenem Besitz nach dem feinen Geschmack der jetzigen Bewohnerin, Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Ida, zusammengetragen. Hervorragend sind die werthvollen Möbelgarnituren von Seidenbrocat, die vergoldeten Barocktische mit Marmorplatten, die Chinoiserien von Porzellan und Vieux-Lacque etc. Die grossen Landschaften an den Wänden, italienische Gegenden in idealisirter Auffassung, sind von Laurenz Schönberger gemalt (geb. Vöslau, 4. März 1768, an der Wiener Akademie Schüler Wutky's; gest. in Mainz 1848), welcher neben den classischen Franzosen der idealen Landschaftskunst aber auch Salomon Ruysdael häufig zum Vorbilde nahm, wie das z. B. auch aus den vorliegenden Proben erhellt, welche wohl seine grossartigsten Leistungen sein dürften. (Grundriss *d.*)

Tafel XXV.

Zweiter Salon der Fürstin.

Die grösste Zierde dieses Raumes besteht in den graciösen gewebten Rococco-Tapisserien von bunter Seide und dem kolossalen reichgeschnitzten Kaminspiegel, deren noch mehrere im Palais vorhanden sind. Bemerkenswerth ist auch das Liechtensteinische Familienbild über dem Sofa zur Linken. (Grundriss *e.*)

Tafel XXVI—XXVIII.

Supraporten.

Es sind sechs in Oel auf Leinwand gemalte Bilder über den Thüren auf beiden Flügeln der Appartements, aus neuerer Zeit herrührend. An ihrer Stelle scheinen sich die nicht mehr vorhandenen von Peter Strudel befunden zu haben, welchen wir, unter dem Fürsten Adam ausgeführt, in den Urkunden begegnen. Die jetzigen sind von dem Wiener Maler Friedrich Schilcher (geb. Wien. 1811, gest. daselbst 6. Mai. 1881). Die freundlichen Darstellungen in hellem Colorit schildern Kindergestalten als Bacchanten, mit Blumen, mit Kunstwerken, mit Obst, beim Vogelfang und bei der Jagd. Es ist für den Alt-Wiener Meister, der mit seinen gefälligen Compositionen noch ziemlich auf den Traditionen des Barockstils fusste, eine ehrende Thatsache, dass diese seine Schöpfungen sich recht erträglich in die übrige echt barocke Pracht dieser Appartements einfügen. Die ursprünglichen Supraporten von Strudel stellten ohne Zweifel ebenfalls Kinderfiguren vor, wie solche von der Hand des Meisters noch in der kaiserlichen Galerie bewahrt werden.

Tafel XXIX.

Prachttische.

Möbel solcher Gattung durften in den Palästen der Grossen jener Zeit nicht fehlen. Die kolossalen Marmorplatten wurden meistens aus Italien beschafft. Die reich gearbeiteten und ganz vergoldeten Gestelle aber sind einheimische Schnitzarbeit. Auf dergleichen bezieht sich eine Correspondenz des Fürsten Adam mit seinem Hofmeister Lenneg vom September 1720, worin von Tischplatten von weissem Marmor und von solchen mit Adern »als wäre Goldstreu darin« die Rede ist. Für den Prinzen Eugen, als er das Belvedere einrichtete, besorgte der berühmte Kunstfreund Cardinal Alessandro Albani aus Rom derartige Tafeln, die sammt den, den unsrigen ganz verwandten Gestellen im Belvedere auch heute noch aufbewahrt werden. (Vgl. A. Ilg, »Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund«. Wien 1889, pag. 13.)

Tafel XXX.

Pfeileruhren.

Die geschmackvoll decorirte Uhr zur Linken im Stile Ludwig's XV. ist in Boule-Technik in verschiedenen Farben reich eingelegt, ausserdem mit gegossenen und vergoldeten Bronzefiguren und Ornamenten montirt. Die Gruppe der Diana und die Hirschkühe scheinen eine Bestimmung des Prachtmöbels für ein Jagdschloss anzudeuten. Auf dem Zifferblatte liest man die Adresse des Uhrmachers Le Roy à Paris. Dieser berühmte Meister stand in königlichen Diensten (siehe H. Havard, Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration, Paris 1888, II. col. 1207). Es ist nach der Zeit und der Schönheit der Ausführung sehr wohl möglich, dass das Gehäuse von dem berühmten in Paris 1732 gestorbenen Kunsttischler Carl Boule selbst herrühren könnte.

Die andere Standuhr ist dagegen eine Wiener Arbeit, deren Gehäuse bereits das beginnende Empire im Stile verräth. Das Uhrwerk trägt die Inschrift: Invenit et direxit Fr. David, A. S. Caietano, construxit Josephus Ruetschman. David a Sancto Cajetano, Laienbruder bei den Augustinern in der inneren Stadt Wien, geb. am 5. October 1726 zu Lembach im Schwarzwald, war zuerst als Tischler im Kloster Mariabrunn bei Wien thätig. Im Jahre 1754 legte er die Gelübde ab. Er wurde ein berühmter Constructeur complicirter Uhrwerke und starb am 4. Februar 1796. Eine grosse derartige Uhr, für Kaiser Carl VI. gefertigt, befindet sich noch in den Appartements der kaiserlichen Burg. Die hier abgebildete zeigt den täglichen Sonnenstand im betreffenden Sternbild nach Graden, das Perigaeum und Apogaeum, den Stand des Mondes im Thierkreis, die bürgerliche Wiener Zeit und die italienische, den Durchgang des Mondes durch den Aequator, Phasen und Alter des Mondes und die Wochentage. Eine solche Uhr, welche er am 21. März 1769 vollendete, befand sich noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts im Augustinerkloster, dessen Museum in der Dreissigerjahren veräussert wurde. Vielleicht ist es die vorliegende. Der sonst unbekannte Ruetschman ist offenbar nur der Handwerker, welcher den Mechanismus nach David's Angabe zusammenstellte, es ist also ganz unrichtig, wenn Freddy in seiner Descrizione della Citta di Vienna, 1801, David und Ruetschman zu einer und derselben Person macht.

Tafel XXXI.

Oefen.

Diese gefälligen Thonöfen mit vergoldeten plastischen Verzierungen auf weiss glacirtem Fond, im zierlichen, einfachen Stil des Rococco, befinden sich in den Wohnräumen der Fürstin.

Tafel XXXII—XXXVIII.

Figurengruppen und Vase im Garten.

Da der Garten des Palastes heute nur mehr mit seiner Terrassenanlage und theilweise mit dem grossen Parterre an der Südfronte des Gebäudes, sowie endlich mit einigen Teichen noch etwas vom ursprünglichen Zustande verräth, in der Hauptsache aber in modern-englischem Geschmack umgestaltet worden ist, so begnügen wir uns hier mit der Wiedergabe einiger seiner alten plastischen Zierden. In den verschiedenen Theilen des grossen Parterres sind ausserordentlich malerisch eine Reihe von mythologischen Sandsteingruppen aufgestellt, sämmtlich die Entführung von Göttinnen oder Nymphen darstellend, wie solche Compositionen in der decorativen Sculptur, aber auch im Kunstgewerbe, Elfenbeinschnitzerei, Bronzeguss etc. seit der italienischen Spätrenaissance allgemein beliebt geworden waren. Die beiden classischen, wenn auch nach der Zeit und dem

Stilgefühl sehr verschiedenen Ausgangspunkte für die unzähligen Schöpfungen dieser Richtung sind die Gruppe des Raubes der Sabinerinnen von Giovanni da Bologna in Florenz und jene des Apoll und der Daphne von Lorenzo Bernini in Rom. In der damaligen Künstlersprache werden diese Motive immer raptus genannt. Der Meister sämmtlicher Gruppen im Schwarzenberggarten ist der damals in Wien viel beschäftigte und hoch angesehene Lorenzo Mattielli, über welchen in meiner Fischer-Monographie, pag. 778 u. f., sehr ausführlich gehandelt ist. Nach den erhaltenen Rechnungen erscheint er von circa 1716 an vielfach beschäftigt für die Statuen und Fontainen im Garten.

Von den hier mitgetheilten Gruppen ist erkennbar: Tafel XXXII Apollo und Daphne XXXIII, Pluto und Proserpina, XXXVI Nymphe, den Hylas raubend, XXXVII Boreas uud Orythyia. — In dem von barocker Kunst erfüllten Oesterreich wimmelte es in dessen zahllosen Gärten und Schlössern dereinst von derlei plastischen Darstellungen mythologischer Entführungen der göttlichen Liebe. Die heftigen Bewegungen der dabei betheiligten, activ sowie passiv betheiligten Gestalten, ein gewohntes Motiv jener Künstler, prägte sich auch dem Volksverstand ein, und es hat sich daher heute noch in der Volkssprache von einem sich wild geberdenden Menschen der Ausdruck erhalten: Er hat seinen raptus! Es rappelt bei ihm! und Raimund's »Rappelkopf« ist die classische Fassung des Begriffes geworden. Das ist die Persiflage und Ironie des nüchternen und humoristischen Volksgeistes über die Uebertreibungen einer ihm fremd gewordenen Kunst des gesellschaftlichen Wesens seiner Tage. Trotzdem wollen wir aber über jene, allerdings manierirten Raptus-Darstellungen der barocken Gartenkunst doch nicht gar zu streng zu Gericht sitzen. Was sie vielleicht an realistischer Wahrheit vermissen lassen, das ersetzen sie doch durch eminenten künstlerischen Sinn für die Wirkung in der Natur des lebendigen Grüns. Ihre gesteigerte Lebhaftigkeit ist im Rahmen der ruhigen Gartenlandschaft meisterhaft erwogen und beweist durch die Wirkung, dass ihre Meister sehr wohl wussten, was sie wollten. Solche bewegte Gruppen sind eben fröhlich und lustig unter den leise wehenden Büschen und Bäumen, während antik-starre Figuren den Park zu einem Freithof stempeln. Das verstanden jene gewandten erfahrenen Künstler und machten damit ihre Zeitgenossen fröhlich. Aber die Modernen haben eben das Letztere verlernt mit ihrer trübseligen Kunst von Heute.