

Bemerkungen zu Schloß Klesheim

Hans Sedlmayr

1

Ein Vorspiel

Als im Jahre 1930 im Besitz des Fürsten Ferdinand Montenuovo in Wien ein Klebeband mit Zeichnungen Johann Bernhard Fischers von Erlach zum Vorschein kam, fand sich darin auf fol. 10 der Grundriß und der Prospekt jenes aus drei Tiefovalen und drei Quadraten in Sternform gebildeten Gartenhauses, das noch heute im Park von Schloß Klesheim steht. Martin hat dieses „Stöckl“ als Hoyoshaus bezeichnet und angenommen, es sei erst unter Fürsterzbischof Firmian entstanden¹⁾. Doch neben der eigenhändigen Zeichnung Fischers steht von Fischers eigener Hand geschrieben: „Des Erzbisoffen Von Salzburg Ernstus Von Thum Lußt / gbäudte zu Klesheimb Von Fischers V Erlohen / 1694.“ Die nachträgliche Hinzufügung „kleynes“ Lustgebäude zeigt, daß es schon ein großes Lustgebäude gegeben haben muß, als Fischer das Blatt beschriftete. 1693 wird der Fasangarten zu Klesheim als „neu und nunmehr angefangen“ bezeichnet²⁾. Dieses Gartenhaus ist das erste Gebäude im Raum des Fasangartens gewesen.

Das Blatt gehört zu acht (bzw. neun) Entwürfen für Gartenhäuser, die das Thema der Kombination von Vielecken, Ovalen und Quadraten in immer neuer Weise höchst reizvoll variieren. Vielleicht ist es Fischers Idee gewesen, den Fasangarten mit allen diesen „maisons de plaisir“ zu besetzen. Ausgeführt wurde nur diese eine, aber in etwas abweichender Fassung: mit zarten Pilastern statt der gefurchten Lisenen, mit einem niedrigeren Parterre und im Grundriß mit weniger schlanken Ovalen. Statt des entstellenden Blechdaches von heute (Martin, Abb. 18) trug der Bau gewiß eine Balustrade oder eine Brüstung mit Figuren wie in der Zeichnung oder mit Vasen.

Zur Ausführung vorbereitet wurde aber ein zweites dieser kleinen Lustgebäude, aus drei Sechsecken und drei Tiefovalen gebildet (Codex Montenuovo fol. 11). Eine zweite Zeichnung davon findet sich in einem Klebeband der Harrachschen Sammlungen in Wien. Sie trägt eine ausführliche Beschriftung, welche die Verwendung jedes Raums angibt, und die Bezeichnung der Räume durch Buchstaben stimmt mit der am Grundriß im Codex Montenuovo überein. Die Legende bemerkt: „Dieses Gebäude macht in allem 100 Klafter Mauer, ohne das Fundament, welcher Grund mir unbekannt.“ Da der Entwurf für Fischer durchaus gesichert ist, darf man das „mir unbekannt“ auf Fischer beziehen. Das würde dann aber bedeuten, daß dieser Entwurf noch vor der Aus-

¹⁾ Franz Martin, Schloß Klesheim. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band III (XVII), 1924, Seite 193. — Ich verweise auf die Abbildungen dieses Aufsatzes.

²⁾ Martin, a. a. O., 175.

führung des stehenden Gartenhauses entstanden ist, denn *nach* dessen Ausführung war der Grund Fischer natürlich bekannt. Doch läßt der Umstand, daß sich dieses Blatt in der Harrachschen Sammlung befindet, noch ganz andere Deutungen offen, denn Franz Anton Graf Harrach war der Koadjutor des Fürsterzbischofs Johann Ernst Thun. Darauf gehe ich nicht ein.

2

Das Schloß

Der Mittelbau und die Innentreppe

In der Reihe der Entwürfe Fischers für Lustschlösser zeichnet sich der für Schloß Klesheim durch zwei Motive aus, die an keinem der anderen Entwürfe vorkommen³⁾). Erstens dadurch, daß der Mittelbau, der sich zwischen den niedrigen Flügeln durch seine Höhe heraushebt, nicht *einen* Hauptraum einschließt — wie z. B. das um die gleiche Zeit entstandene sogenannte Gartengebäude in Fischers Stichwerk „Historische Architektur“ —, sondern eine Gruppe von *drei* Räumen: den queroblongen Mittelsaal („salon“) und zwei diesen flankierende quadratische kleinere Säle („salette“). Zweitens durch die nach innen, an die Rückseite des Mittelblocks gelegte zweiarmige und zweiläufige Treppe. Sonst liegen bei Fischer monumentale Treppen im Freien (Neualdegg, Lustgebäude Schlick, Gartengebäude), oder es gibt kleinere oder größere abgekapselte Wendeltreppen (wie im „Lustgartengebäude“ und sicherlich auch im „Großen Lustgebäude“). Nur Schloß Engelhartstetten hat in einem Flügel eine monumentale niedrige Innentreppe, und natürlich hatte eine grandiose Innentreppe Schloß Schönbrunn.

Dieses Hintereinanderschalten einer Gruppe von Sälen und eines breiten Treppenhauses, das zum Piano nobile hinaufführt, ist etwas Seltenes, sehr Originelles. Saalgruppe und Treppenhaus bilden einen breiten, geschlossenen Block, doch nur im Grundriß, denn das Treppenhaus ist heute niedriger und hat ein eigenes Dach. Sie hängen in der Erfindung miteinander zusammen und voneinander ab. Das eigentliche „Motiv“ — im Sinne von *movens* — ist der Gedanke des majestätischen Treppenhauses, der ungefähr gleichzeitig in St. Florian und Garsten aufgegriffen wird. Es entfaltet sich zu Seiten der kurzen Mittelachse des Schlosses in je zwei Läufen, von denen der erste (über zweimal zwölf Stufen und ein Zwischenpodest) zu einem Mittelpodium, der zweite rückläufige (ebenso) bis zum oberen Podest vor dem Eingang zum Mittelsaal führt. Aus der Breite des Treppenhauses ergibt sich die Breite der drei davor liegenden Säle im Oberstock wie im Erdgeschoß, wo eine zweite Dreiergruppe von Vestibülräumen sich vorne auf die Auffahrtsrampe öffnet, hinten mit dem Raum des Treppenhauses kommuniziert, wie dieser mit den Sälen des Piano nobile.

³⁾ Der ganze Komplex der Fragen um Schloß Klesheim ist zuletzt von Hans Aurenhammer im Katalog der Johann Bernhard Fischer von Erlach-Ausstellung 1956 sehr eingehend und sorgfältig behandelt worden.

In keinem anderen Lustschloß Fischers gibt es eine so großzügige, aufwendige Anordnung von Auffahrt, Vestibülgruppe, Treppenhaus und Saalgruppe. Die Erklärung dafür liegt gewiß darin, daß Klesheim das Lustschloß für einen regierenden Landesfürsten, also kein „adeliges“, sondern ein „hochfürstliches“ Lustgebäude sein und sich als solches darstellen sollte. Die zeitgenössischen Architekturtraktate unterschieden solche Rangklassen im Schloßbau, auch im Lustschloßbau, sehr deutlich und bewußt. Nicht zufällig trägt Paul Deckers Stichwerk den Titel „Fürstlicher Baumeister“, dagegen J. F. Nettes Stichwerk den Titel „Adelige Land- und Lusthäuser“.

Auf dem Idealentwurf in Fischers Stichwerk „Entwurf einer Historischen Architektur“ (Buch V, Tafel XVII) sieht man ganz deutlich, daß die großen Öffnungen des Mittelsaals an der Rückseite gleich hoch sind wie an der Vorderseite. Der ganze 5achsige Mittelblock ist also eine Einheit und war unter einem einheitlichen Flachdach gedacht, auf dem, wie eine Schachtel, das Gehäuse der Musikempore sitzt.

Ein Leitmotiv

Schloß Klesheim ist aber auch gekennzeichnet durch einen sekundären Einfall von größter Einfachheit und Abwandlungsfähigkeit. Ein einziges Motiv, ein „Leitmotiv“, kehrt in den drei Sälen am Mittelbau des Piano nobile und in dem Treppenhaus, außen wie innen, immer wieder, im ganzen zweifach, immer wieder sinnreich variiert, Wände und Räume differenzierend und zugleich miteinander verbindend. Nicht nur in Fischers Oeuvre ist dieser Einfall ohnegleichen.

Dieses Leitmotiv ist eine hohe, im Rundbogen schließende Öffnung — sei es Türe oder Fenster — von feststehenden Verhältnissen und von konstanter Größe.

In der vollsten Instrumentierung, gerahmt von je einer Halbsäule, zeichnet das Motiv, dreimal wiederholt, die Front des Hauptsales am Mittelbau nach außen aus. Variante A 3mal (Martin, Abb. 6).

An den Außenfronten der flankierenden Säle erscheint es je einmal, gerahmt nicht von Säulen, sondern von dem schwächeren Instrument der Pilaster, die aber verdoppelt sind. Variante B 2mal (Martin, Abb. 8).

An den beiden langen Wänden des Hauptsales innen tritt es, gerahmt von einfachen Pilastern, je dreimal auf. Variante C 6mal.

An den beiden Wänden des Treppenhauses, gerahmt von kleineren Pilastern, je siebenmal, wobei an der inneren Wand die zweite und die sechste Arkade blind sind. Variante C¹ 14mal (Martin, Abb. 10/11).

An den leicht konkaven Schmalwänden des Hauptsales zeigt es sich in einer schlichteren Form, ungerahmt von Pilastern, je einmal, wobei der Bogen auf einem Gesims aufsitzt, welches rings um den Saal läuft, an den langen Wänden hinter den Pilastern durch. Variante D 2mal (Martin, Abb. 13).

In gleicher Form kommt es an den drei an den Hauptsaal angrenzenden Wänden der kleineren Säle vor. Variante D 6mal.

An den beiden äußeren Wänden dieser Salette deutet es eine Öffnung nur an, gleichsam wie ein verklingendes Echo der Form D, als

ein Blendbogen, der von dem umlaufenden Gesims aufsteigt. (Unter dem Blendbogen sitzt die viel kleinere rechteckige Tür, welche die in den drei Sälen angebahnte Enfilade fortsetzt.) Variante E 2mal (Martin, Abb. 13).

Schließlich steht es an der Außenseite des Treppenhauses gegen den Garten zu in seiner prosaischesten Form, als fortlaufende siebenfache Pfeilerarkade, ein wenig an einen römischen Aquädukt erinnernd. Variante E 7mal (Martin, Abb. 7).

Variante A 3mal, B 2mal, C 6mal, C¹ 14mal, D 8mal, E 2mal, F 7mal = insgesamt 42mal.

Diese sechs Varianten sind nie alle auf einmal zu übersehen. Doch den, der vor dem Schloß vorfährt, dann durch das Vestibül und das Treppenhaus in den großen Saal und endlich von diesem in einen der kleineren Säle kommt, begleitet das „Leitmotiv“ in fünffacher Metamorphose, langsam an Feierlichkeit abnehmend, bis in die schlichteren Zonen der Flügel hinein. Am ergiebigsten ist dabei ein Standpunkt in der Mitte des großen Saales, hier sieht man es, wohin der Blick sich wendet. Durch die drei Öffnungen der inneren Längswand führt es den Blick zu den Wiederholungen an der äußeren Wand des Treppenhauses (Martin, Abb. 12), durch die großen Türen und Schmalwände zum Ausklang in der entsprechenden Wand der Salette (Martin, Abbildung 13). Nur an der Außenseite des Treppenhauses bleibt es sozusagen für sich, und wirklich hat man Mühe, zu erkennen, daß es noch immer die gleiche Form ist, die einen an der Schauseite empfangen hat und die den Reichtum der Interieurs des Mittelbaues allein bestreitet. Auch muß man sich erst klarmachen, warum das Mittelfenster hier nicht durch abweichende Höhe hervorgehoben werden konnte: es würde sonst aus den 42 Wiederholungen herausfallen. Es muß genügen, daß der Mittelintervall etwas breiter ist als die übrigen.

Man hat an der Außengestalt von Schloß Klesheim manches hart, steif, kahl oder auch unentschieden gefunden — verglichen mit den früheren Lustschloßentwürfen Fischers —, ich habe diesen Tadel mitgemacht und er ist bis zu einem gewissen Grad berechtigt. Wirklich scheint sich hier schon etwas ganz anderes vorzubereiten, zunächst nur zurückhaltend und noch im Rahmen der alten Aufgabe: die kommende Blockhaftigkeit von Fischers späten Palästen, das Komponieren mit Kuben, die sich durch scharfe Schnitte auseinandertrennen lassen. Aber wer das leichte Spiel mit einer großartig einfachen und variablen Leitform gesehen und seinen Sinn durchschaut hat, wird daran die „Klaue“ eines ganz großen Architekten erkennen und eine ans Musikalische grenzende Art der Phantasie, der Einbildungskraft.

Feinheiten der Durchführung

Um den Zusammenhang der verschiedenen Bauteile leise, aber deutlich zu betonen, setzt Fischer sehr überlegt kleine, sozusagen tertäre Motive ein.

So sind alle Ordnungen des Mittelbaues ionisch und auf der Höhe der Bogenansätze läuft außen ein mehrfach profiliertes Kämpfergesims um den Mittelteil herum.



Prospect des Neuen Lust-Gebäudes Sei
ner Hochfürstl. Gnaden zu Salzburg, Clesheim oder
die neue Favarite genanti.

Vue d'une Maison de plaisirance de Son
Alteze Mgr l'Archevêque de Salzbourg nommee Clesheim
ou la nouvelle Favarite

Abb. 1 Schloß Klesheim. Idealentwurf aus Fischer's von Erlach
Stichwerk „Entwurf einer Historischen Architektur“

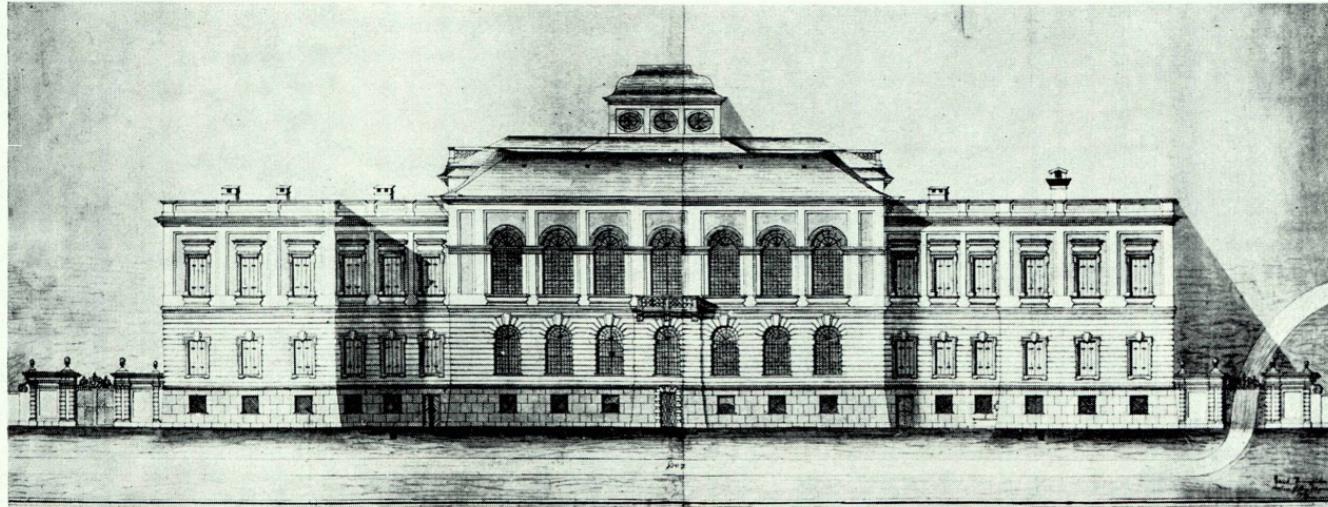


Abb. 2 Schloß Klesheim. Bauaufnahme der Rückseite von Reinitzhuber 1769

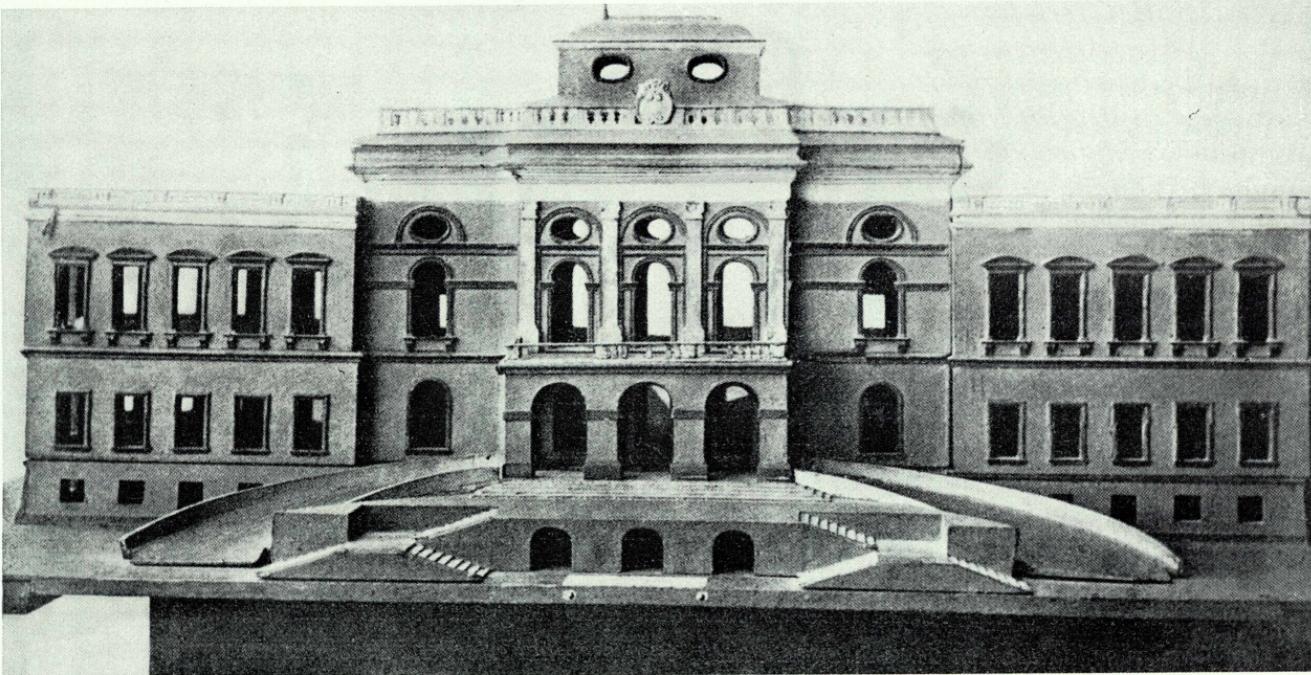


Abb. 3 Schloß Klesheim. Hölzernes Modell im Museum Carolino Augusteum,
Vorderseite

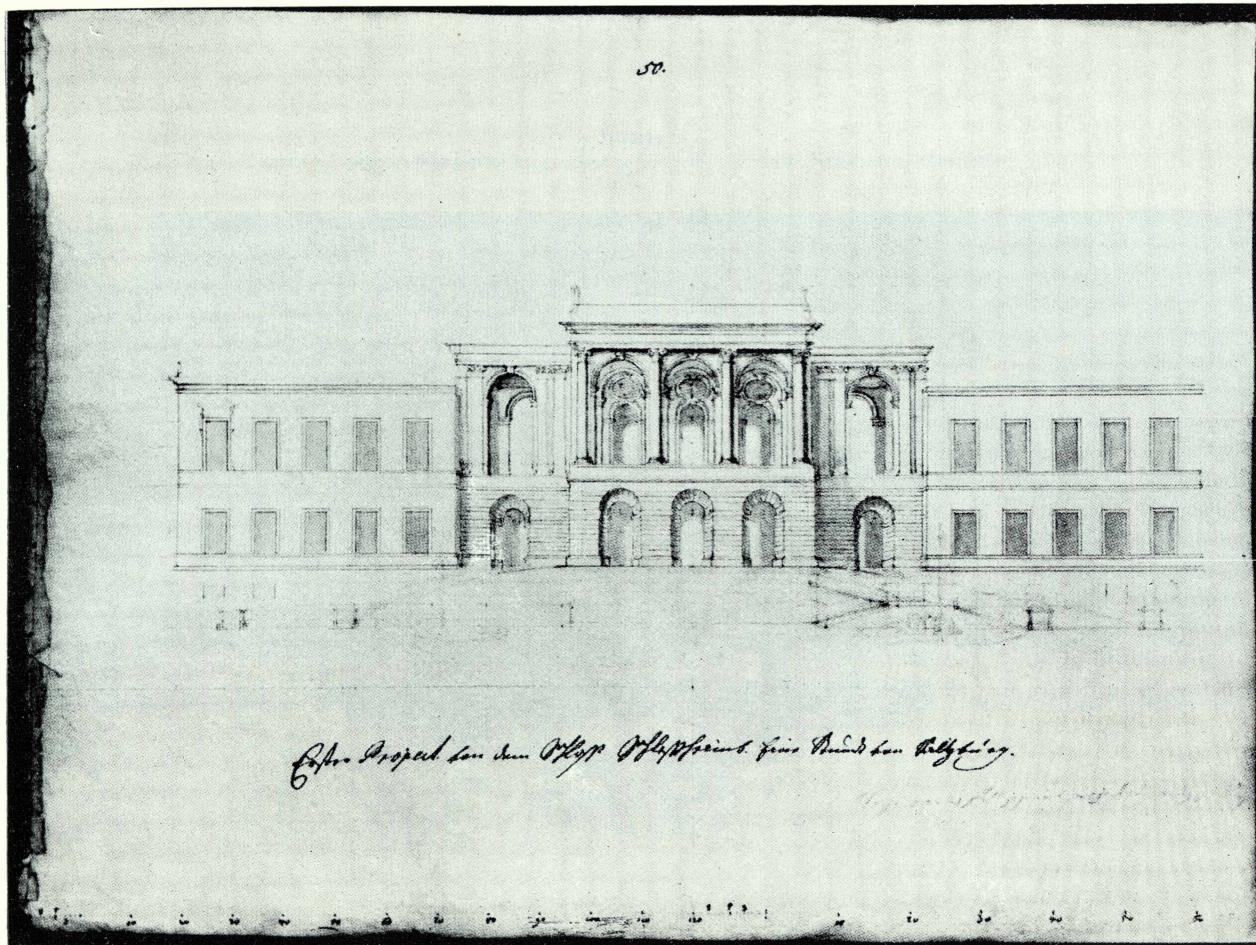


Abb. 4 Schloß Klesheim. „Erster Project“, Handzeichnung Fischers in Agram

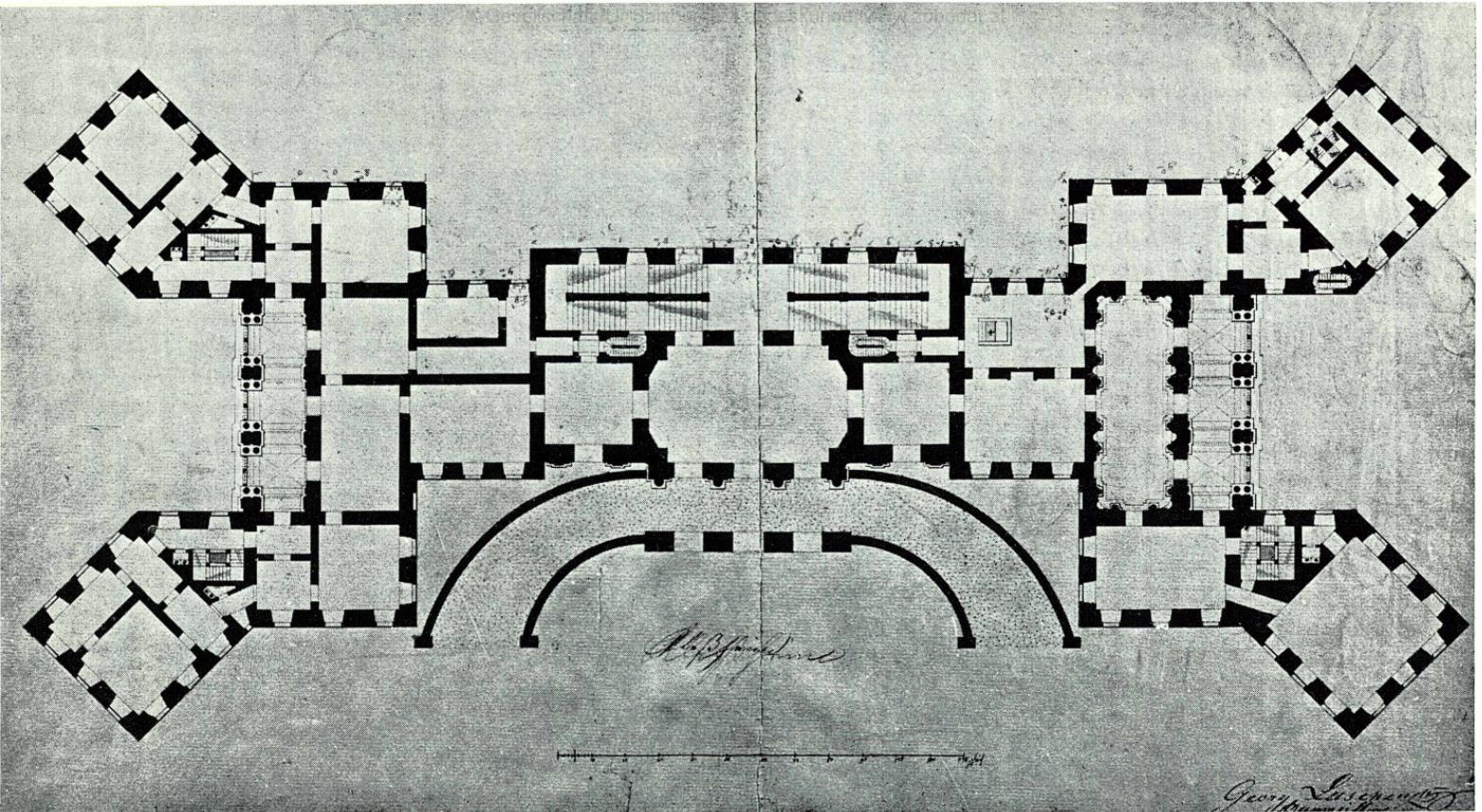


Abb. 5 Schloß Klesheim. Erweiterungsentwurf Giuseppe Galli-Bibiena,
nach einer Kopie von Laschenzky

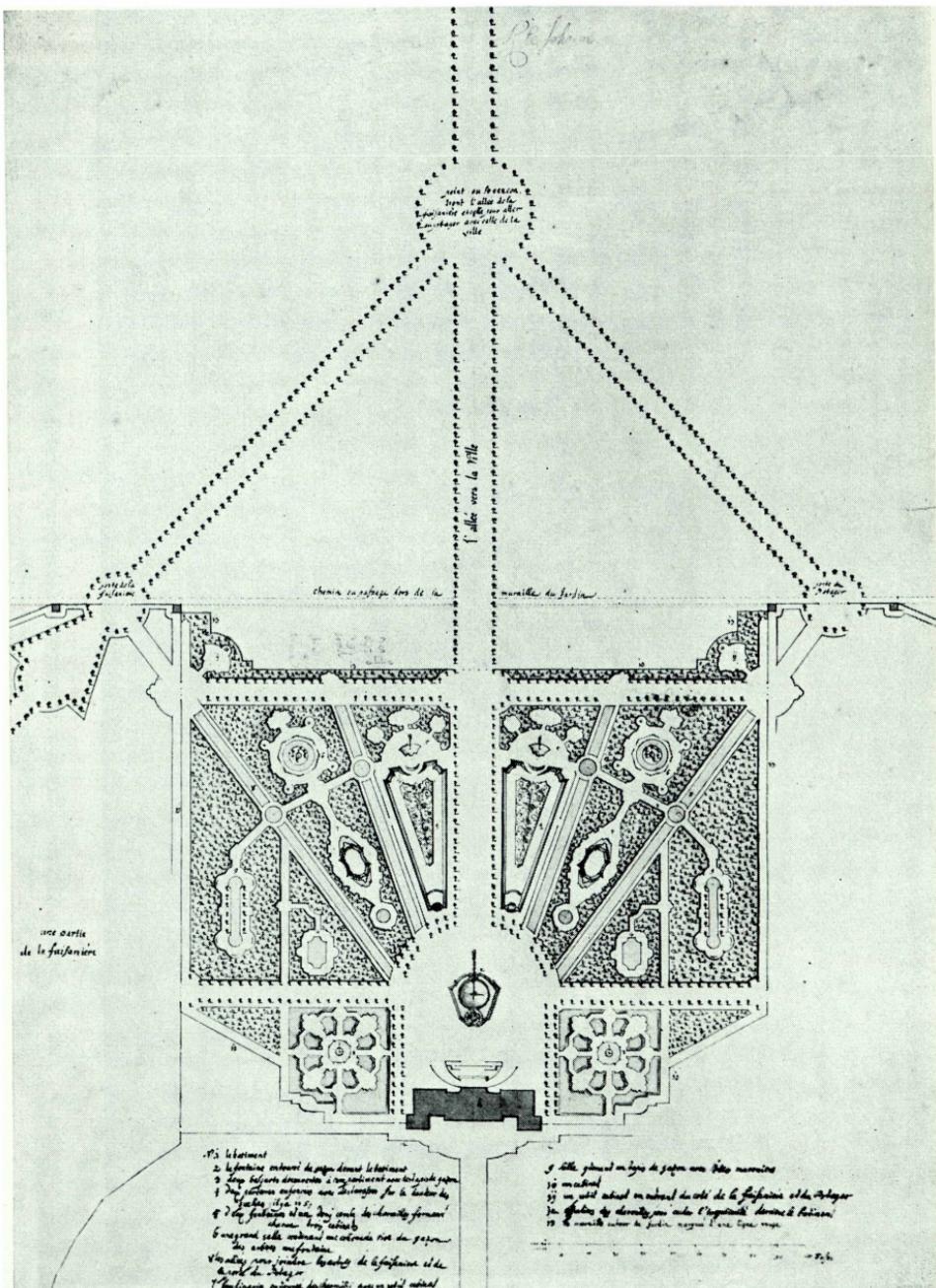


Abb. 6 Schloß Klesheim. Entwurf für den Garten vor dem Schloß,
von Danreiter 1728

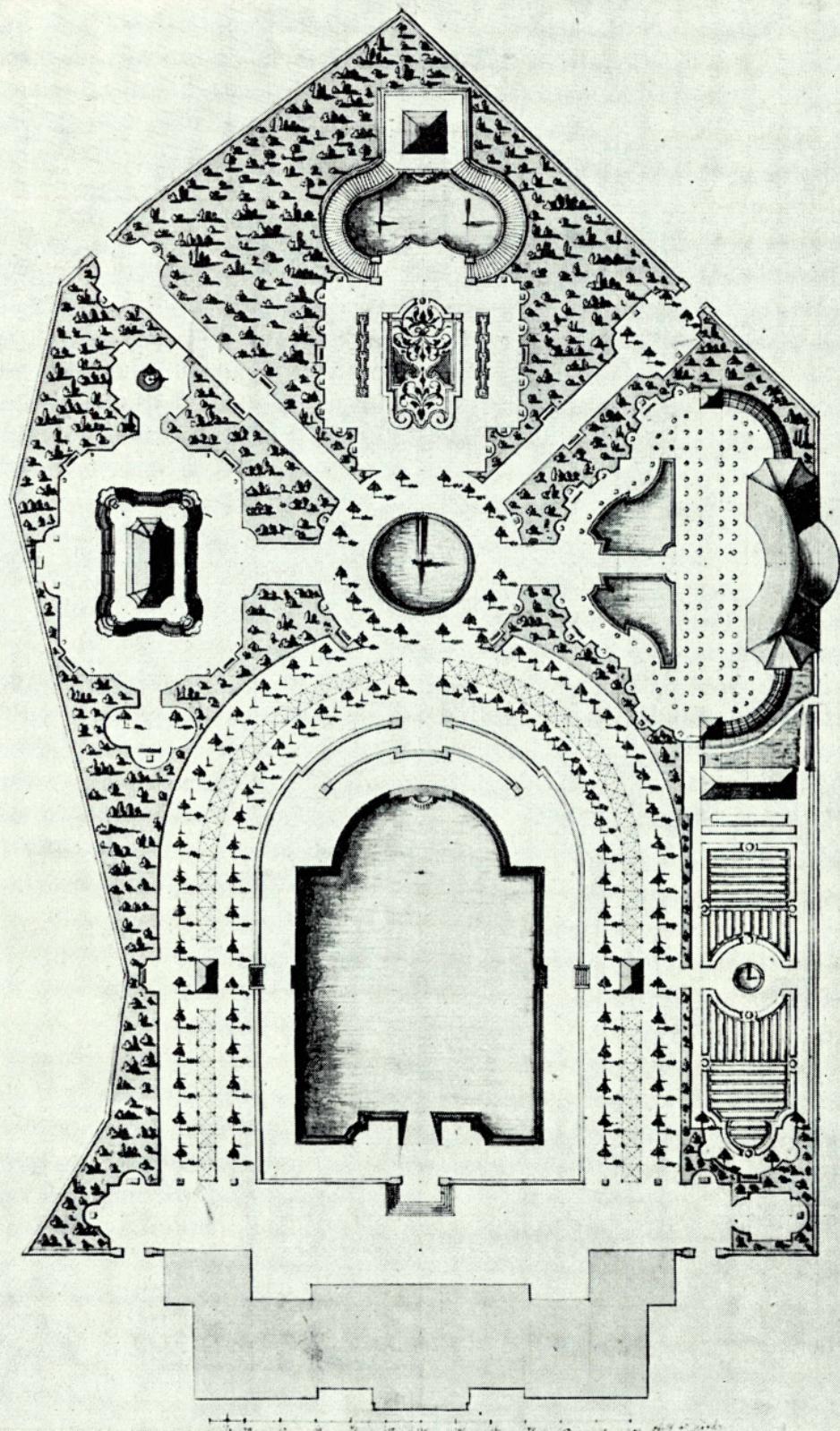


Abb. 7 Schloß Klesheim. Entwurf für den Garten hinter dem Schloß, von Danreiter 1728

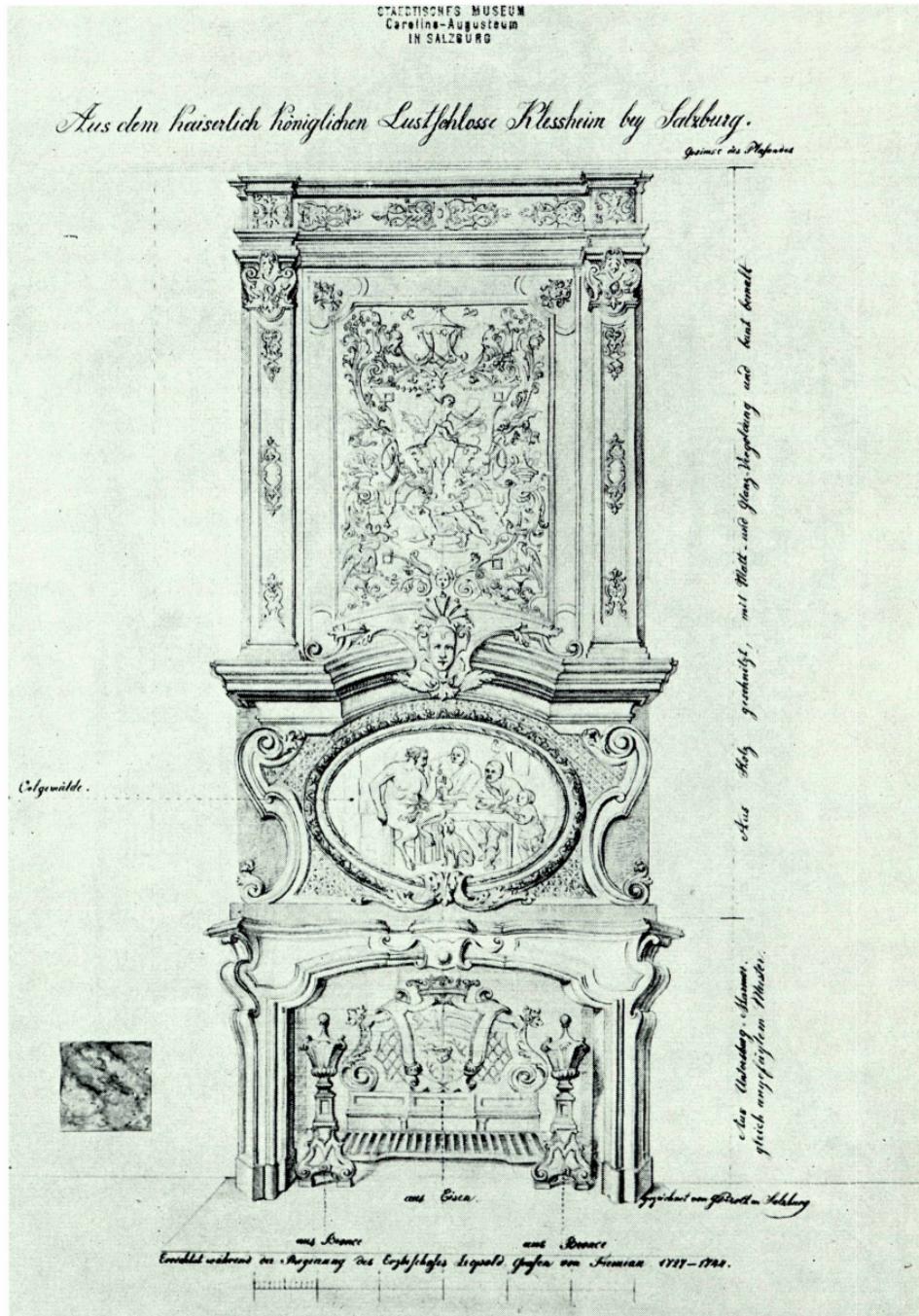


Abb. 8 Schloß Klesheim. Grünmarmorner Kamin in der Anticamera Firmians, zwischen 1727 und 1733, vielleicht von Danreiter

Auf der Darstellung des Stiches der „Historischen Architektur“ erscheint als Krönung des kleinen Aufsatzes in der Mitte des Daches, dann als Krönung des Mittelbaus (heute jedoch nicht an dessen Rückseite), als Brüstung der fünf großen Fenster am Mittelbau und schließlich als Geländer der Auffahrt und der Freitreppe vor dem Schloß — also auf vier Ebenen — dieselbe Balustrade aus stehenden Ovalen, sich mehr und mehr ausbreitend. An den äußersten Punkten des Baues, nämlich an den Ecken des kleinen Dachaufsatzes wie an den Ecken der Flügelrisalite sitzen dieselben Adler. Verbindet man sie in der Vorstellung, so schreiben sie die ganze Dachzone in einen imaginären flachen Giebel ein, dessen Schenkel genau durch die Köpfe der Figuren auf den Ecken des Mittelbaus hindurchgehen.

Bei der letzten Restaurierung, im Jahre 1968, trat erst die ungemeine Feinheit und Präzision der Profile aller Art hervor, so zum Beispiel hauchzarte gehäufte Profile unter dem Dachansatz. Ganz geringe Anomalien beleben die strengen Formen, so stehen in den Feldern kleine Rahmenstücke schräg zum Grund, eine Feinheit, die nur der bemerkt, der sehr genau hinsieht. An griechischen Tempeln kommen ähnliche bewußte Milderungen der Regel vor. Dieser „Barock“ Fischers ist alles andere als „impressionistisch“, er fordert ein haarscharfes Betrachten und eigentlich das Auge eines „Fachmannes“, um alle angebrachten Feinheiten zu erfassen.

Es ist noch kaum beachtet worden, daß in der Vorderansicht der Mittelteil mit seinen „Ordnungen“ gegen die Flügel kontrastiert, während in der späteren Rückansicht die Front des Treppenhauses mit den Flügeln sozusagen auf einen Nenner gebracht ist: sie zeigt um die Bogen herum das gleiche Rahmenwerk wie die Flügel.

3

Geschichte der Entwürfe

Das Erste Projekt

Die Beobachtung des „Leitmotivs“ gibt ein Mittel an die Hand, die Reihenfolge von Fischers Entwürfen zu erkennen und sie in relativer Chronologie zu ordnen.

Wir besitzen für Schloß Klesheim nur vier eigenhändige Zeichnungen Fischers, nämlich: (A) Einen Aufriß in Agram, beschriftet, doch nicht von der Hand Fischers: „Erster Project von dem Schlos Klesheim Eine Stund von Saltzburg“. — (B) Einen Grundriß im Codex Montenuovo der Albertina, beschriftet von Fischer selbst: „Grundt Ris von Klesheim Der Ertzbisof Von Saltzbourg Erbauet als Ernestus Von Thun durch Fischers V Erlach / 1702.“ — (C) Einen halben Aufriß im Codex Montenuovo, in einem abweichend von der Tafel XVII in der „Historischen Architektur“. — (D) Die Vorzeichnung für denselben Stich in der „Historischen Architektur“, in Agram. — Dazu (E) diesen Stich selbst und (F) ein hölzernes Modell im Museum Carolino Augsteum von Salzburg.

In allen diesen Entwürfen sind die Gestalt des Gebäudes im ganzen,

das Verhältnis von Mittelbau und Flügeln, die Zahl der Fensterachsen und die Verhältnisse der Stockwerke schon vollkommen festgelegt. Mit anderen Worten: Wir besitzen für Klesheim keine „ersten“ Entwürfe, keine Skizzen, auf welchen man die Idee noch im statu nascendi sehen könnte. Was die vorhandenen Entwürfe unterscheidet, sind nur die Einzelheiten der Durchführung.

(A) Von diesen vorhandenen Zeichnungen gibt die als „erster Project“ bezeichnete in Agram den frühesten Zustand wieder. Sie ist nicht ganz ausgeführt, am Mittelbau fehlen die Dachbalustraden und der kleine Aufsatz, die Flügel sind nicht durchgezeichnet, nur ganz links ist eine der Fensterrahmungen angedeutet, es fehlen die lisenenartigen Rahmenprofile um die Fenster und es bleibt ungewiß, ob das Souterrain schon in diesem Entwurf Nutzungen erhalten sollte. Die Unterschiede gegenüber dem Stich der „Historischen Architektur“ sind: Erstens, die fünf Öffnungen im Erdgeschoß des Mittelbaus sind muldenförmig in die Wand eingelassen, ein französisches Motiv, nicht in sie eingeschnitten. Zweitens kommt der Mittelsaal nicht mit einer Schmiege nach vorn, sondern mit einer energischen Stufe. Die Dachkontur steigt treppenförmig an. Drittens, und das ist das weitaus Interessanteste, sieht man durch die drei großen Bogen der Front die Wand zwischen Hauptsaal und Treppenhaus und erkennt, daß hier über kleineren Bogenöffnungen querovale Oberlichten sitzen, welche die Scheitel der Bogen darunter tangieren. Das bedeutet aber: Auf dieser Stufe ist der Königsgedanke, *alle* Öffnungen des Mittelbaus aus Variationen *einer* konstanten Grundform zu entwickeln, noch nicht ganz durchgedrungen.

Der Grundriß im Codex Montenuovo⁴⁾

(B) Auf dem Grundriß des Piano nobile im Codex Montenuovo sind die Öffnungen zwischen dem Hauptsaal und dem Treppenhaus schon gleich breit wie die in der Front, nicht aber die Öffnungen an den Schmalseiten des „Salon“; diese sind vielmehr deutlich schmäler. Auch jetzt hat sich das Prinzip der einheitlichen Öffnungen am Mittelbau noch nicht ganz durchgesetzt. Der auffallendste Unterschied zum stehenden Bau aber ist, daß in der kurzen Achse des Schlosses, in der Mitte der Gartenfront des Treppenhauses, ein quadratischer Raum hervortritt. Er ist nicht nur durch die Beschriftung als „chapelle“ bezeichnet, sondern auch durch den eingezeichneten Altar. In jeder freien Seite des quadratischen Raums sitzt ein Fenster von Normformat. Eine Kapelle in der Achse des Hauptaales und erreichbar über den Podest der Treppe wäre im Lustschloß eines geistlichen Fürsten gewiß sehr sinnvoll platziert. Das Mißliche und auf die Dauer Unhaltbare dieser Idee aber ist, daß sie in der Mitte der Gartenfront einen einachsigen Annex anfügen muß, der, von außen wie ein Turm oder Erker wirkend, für die barocke Auffassung vom Gleichgewicht viel zu schwach gewesen wäre, um den Mittelakzent der neunzehnachsigen Gartenfront zu bilden.

⁴⁾ Siehe die Abb. 210 in meiner Fischer-Monographie von 1956.

Vorzeichnungen und Stich der „Historischen Architektur“

(C) (D) Diese beiden Zeichnungen und natürlich auch der Stich (E), für den (D) die Vorzeichnung ist, stehen genetisch auf einer Stufe. (A) (C) (D) und (E) weichen von dem ausgeführten Bau in einem bemerkenswerten Punkt ab: Die Scheitel der großen Bogenöffnungen des Mittelbaus tangieren das Gebälk des Mittelbaus, was durch ihre Keilsteine noch geflissentlich betont wird. Am ausgeführten Bau bleibt aber zwischen den Bogenscheiteln und dem Gebälk ein beträchtlicher Zwischenraum, der durch skulptierte Figuren und Ornamente ausgefüllt ist. Und da diese Bogenöffnungen das Leitmotiv geben, war in Fischers Vorstellung der Mittelbau ursprünglich viel luftiger geplant, als er es heute ist. Das Einsinken der Fenster ist ein Verlust, der dem Mittelbau etwas von dem Aufsteigenden nimmt. Man sieht das gut, wenn man das Kämpfergesims verfolgt: es liegt am Bau in der Höhe der Fensterdächer der Flügel, im Stich der „Historischen Architektur“ oberhalb von diesen Verdachungen. Erst jetzt war es möglich, und nötig, über den fünf großen Öffnungen Figuren und Ornamente anzubringen. Ich meine, daß die Verkleinerung der Öffnungen einem Wunsch des Bauherrn folgte; sie sollte den Bau bewohnbarer machen. In seinem 1721 publizierten Stichwerk hat Fischer nicht den tatsächlichen Zustand des damals längst fertigen Baues wiedergegeben, sondern — wie in manchen anderen Fällen — dessen „idealische“ und leicht fantastische Gestalt, wie sie ihm ursprünglich vorgeschwoben war, festgehalten.

Ein anderer, geringerer Unterschied ist, daß sich über den Doppelpilastern an den Flanken des Mittelbaus deren verkröpftes Gebälk in gleichfalls verkröpften Schmiegen bis zur Dachbalustrade fortsetzt, auch das eine stärkere Betonung der Vertikalen. Und auch, daß die Halbsäulen des Mittelbaus sich in vorgekröpften hohen Sockeln fortsetzen, ist ein vertikales Moment.

Das hölzerne Modell

(F) Eine wirkliche Crux ist die Einordnung des hölzernen Modells in die Reihenfolge der Entwürfe.

Bei den Zerstörungen des letzten Krieges, von denen das Museum Carolino Augusteum betroffen wurde, ist auch das Modell fragmentiert worden, und leider fehlen gerade Teile, die Aufschlüsse hätten geben können, vor allem das Wappen in der Mitte, welches auf der alten Fotografie der Vorderseite noch undeutlich zu sehen ist. Die Hinterseite ist ärgerlicherweise niemals fotografiert worden. Auf die Fotografie der Hauptfront und auf die erhaltenen Teile des Modells muß sich also seine Beurteilung stützen. Übrigens ist dieses Modell eine recht rohe Arbeit.

Die Verhältnisse von Mittelbau und Flügeln wie die der Stockwerke sind auf dem Modell dieselben wie an den Zeichnungen. Das erhaltene Mittelstück des Modells zeigt im Oberstock die gleiche Disposition der Innenräume: den Hauptsaal mit den leicht konkaven Muldungen seiner Schmalseiten, die flankierenden quadratischen Säle mit ausgerun-

deten Ecken. Auf der alten Fotografie des Modells sieht man, daß die Führung der Rampen und Treppen vor dem Mittelbau genau jener der Zeichnungen und des Stichs entspricht, nur ist — Überraschung! — vor dem Mittelsaal schon jene vorspringende Terrasse angefügt, welche die Auffahrt überbaut. Sie kommt auf keiner der Zeichnungen und auch auf dem Stich der „Historischen Architektur“ nicht vor und ist erst unter Firmian ausgeführt worden.

Ganz verschieden ist die Gestaltung der Wände am Mittelbau und an den Flügeln. Am Mittelbau stehen nicht die hohen Arkaden, sondern viel kleinere Rundbogenfenster, über denen, durch ein durchgezogenes Gesims abgetrennt, in einer Halbbogenlunette je ein querovales Ochsenauge sitzt. Die Kämpfer der Rundbogenfenster sind als ein zweites, schwächeres Gesims durchgezogen. An dem schon hier mit leichter Schmiege vorgezogenen Mittelsaal stehen neben den Fenstern statt der Halbsäulen Pilaster. An den Flanken des Mittelbaus sitzen die Fenster, etwas exzentrisch, ohne rahmende Ordnungen, in der Fläche. Rundbogenöffnungen und Ochsenaugen wiederholen sich innen je dreimal an der langen Seite des Mittelsaals.

Im Hauptstock der Flügel haben die hohen rechteckigen Fenster ein Rahmenprofil mit leicht angedeuteten Ohren, die Sohlbank ruht auf zwei Konsolen, den Abschluß bilden kräftige Segmentgiebel. Neben den hohen Fenstern der Flügel und ihrer durch kein horizontales Gesims unterteilten Wand scheint der Mittelbau etwas einzusinken; seine horizontalen Gesimsbänder geben ihm etwas Gestückeltes und Breites.

Der kleine Dachaufbau über dem Mittelsaal hat am Modell nur zwei querovale Fenster — in den Zeichnungen und am Stich drei — (an seiner Schmalseite nur eines statt zwei), auch ladet er stärker aus, bis über die Mittelachse der Seitenfenster des Hauptaales und bekommt dadurch etwas Schwerfälliges.

Soweit die Unterschiede in der Vorderansicht. Von der Rückfront hat sich nur die Wand des Parterres erhalten. Sie ist flach wie das Brett, aus dem sie gefertigt ist, zeigt sieben Öffnungen, jedoch die mittlere etwas breiter und höher als die übrigen und von zwei kräftigen Mauervorsprüngen ohne Kapitelle gerahmt. An dem erhaltenen Dach des Modells sieht man deutlich, daß es nur die drei Mittelsäle deckt, nicht das Treppenhaus. Über diesem muß man ein eigenes, tiefer heruntergezogenes Dach annehmen, wie es dann die Bauaufnahme Reinitzhubers von 1769 tatsächlich zeigt. Hier war für Ochsenaugen über den Bogenfenstern kein Platz. Das hieße aber, daß am Modell die Decke des Treppenhauses schon über den Bogen ansetzte, während die Ochsenaugen in den Wänden der Säle auf den toten Raum zwischen Treppedecke und Treppendach gegangen wären. Es ist jammerschade, daß die Zerstörung des Modells auf diese Frage keine eindeutige Antwort zuläßt. Doch sitzt auch noch am ausgeführten Treppenhaus die Decke bedeutend tiefer als im Hauptaal (Martin, Abb. 12).

Nach dieser Beschreibung könnte man meinen, daß das Modell einen Zustand noch vor der frühesten der Zeichnungen, dem Aufriß in Agram, darstellt. Dem scheint zwar die Beschriftung dieses Blattes „Erster Project von dem Schloss Klessheimb . . .“ zu widersprechen, doch diese Beschriftung ist nicht von Fischers Hand. Und gerade auf

dieser Zeichnung sieht man durch die drei hohen Öffnungen des Hauptsäales an dessen Hinterwand gegen das Treppenhaus zu (in nur leicht variierter Form, nämlich nicht durch ein Gesims abgetrennt) über den kleineren Bogentüren querovale Ochsenaugen, also das Leitmotiv des Modells. Ja noch mehr: Neben den Pilastern der Vorderfront sieht man am Modell das Profil der Lunetten um die Ochsenaugen sich vertikal bis zum Boden fortsetzen: das spätere Motiv der großen Bogenöffnungen deutet sich schon an. Schließlich verlangen am Modell die ungleich breiten Flächen neben den Fenstern der beiden quadratischen Säle geradezu nach einer Kaschierung, welche dann die Doppelpilaster des „ersten Projekts“ tatsächlich bringen.

Das Modell (F), das erste Projekt (A), der Grundriß in Agram (B) und der Stich der „Historischen Architektur“ (E) würden also eine sinnvolle Entwicklungsreihe bilden, die nicht umgekehrt werden kann. Im ersten Projekt wären die Öffnungen mit Ochsenaugen noch ein Rest aus dem Modell. In dem Modell wären die angedeuteten großen Öffnungen schon ein Vorklang der späteren Zeichnungen.

Damit scheint zwar die relative Chronologie des Modells gesichert, doch nicht die absolute. Die gliedernden Motive des Modells machen gegenüber den durch Zeichnungen überlieferten Entwürfen zweifellos einen altertümlichen, schweren Eindruck, der befremdet. Das wird besonders augenfällig, wenn man das Modell mit dem Entwurf eines „Gartengebäudes“, Tafel XX der „Historischen Architektur“ vergleicht, dessen Entstehung für die Zeit um 1699/1700 gut gesichert ist, also für die Zeit des Baubeginns von Klesheim. Wieviel leichter, zarter ist hier alles. Segmentgiebel über Fenstern hat Fischer nur in den frühen neunziger Jahren angebracht. Wäre es möglich, das Modell noch in die Zeit um 1694 zu setzen, als Fischer für Johann Ernst Thun das „kleine Lustgebäude“ errichtete? Oder sogar noch früher, um 1690? In der Hauptfront des Lustgebäudes für Schlick stehen jene großen Bogenöffnungen, die in den Entwürfen für Klesheim wiederkehren, in der Wand des dahinter liegenden Saales aber über kleineren Türen querovale Ochsenaugen. Auch ist die Rückfront des Schlickschen Gartengebäudes ebenso kahl wie die Rückfront von Klesheim auf dem Modell, und auch der scharfe Kontrast zwischen den großen Ordnungen des Mittelbaues an der Hauptfront und den zurückhaltenden Flügeln ist derselbe.

Doch alle diese Erwägungen führen in die Irre. *Denn der Entwurf des Modells kann gar nicht von Fischer sein.* Der Bildhauer-Architekt Fischer hat an allen seinen „Lustgebäuden“ den Mittelteil, auch wenn er aus zwei hintereinander liegenden Räumen bestand, wie am Gartengebäude Schlick, immer als einheitlichen Block behandelt; siehe oben Seite 255. Dem Treppenhaus ein niedrigeres Dach zu geben, lag ihm ganz fern.

Gerade darin aber liegt — außen, doch auch innen — die große Schwäche des Modells, die man nicht bemerkte, wenn man nur nach der Fotografie der Vorderseite urteilt. Wie nachteilig diese Lösung für die Rückseite werden mußte, zeigt die Bauaufnahme Reinitz-hubers überdeutlich. (Dazu unten Seite 268.)

Der Sinn dieser Änderung war gewiß, den Bau wohnlicher zu

machen. Deshalb die kleinen Öffnungen mit den Oberlichten, welche der Entwerfer aus dem „Ersten Project“ übernommen hat. Unmittelbar nach diesem und bevor die Ordnungen der Hauptfront aufgeführt waren, zwischen 1700 und 1705, muß das Modell entstanden sein. Die Änderung entsprach offenbar einem Wunsch des Bauherrn, welchem auch Fischer nachgeben mußte, als er die Öffnungen des Mittelteils niedriger machte als in dem Idealentwurf. Auf dem Entwurf (C) ist sogar der ganze Mittelteil niedriger geplant gewesen, sehr zum Nachteil. Nach Fischers Abgang im Sommer 1709 — oder erst unter Firmian — (?) — ist dann das Treppenhaus nach dem Modell ausgeführt worden und damit hat sich die ganze Rückseite verändert.

Wer der Entwerfer des Modells gewesen ist, wissen wir nicht. Die „almodischen“ Segmentgiebel über den Fenstern der Flügel lassen an einen Italiener der älteren Schulung denken.

4

Baugeschichte unter Thun und Harrach

Baubeginn und Fortschritte

Die Quellen zur Baugeschichte hat Franz Martin zusammengestellt und veröffentlicht, auf sie stützt sich die folgende Darstellung der Baugeschichte. Die wichtigsten Daten sind folgende:

Der Baubeginn ist mit aller Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1700 festzusetzen, denn am 9. März 1700 verlangt die Hofbaumeisterei „demnach Ihr h[er]o h[er]o. Gnaden gnädigst resolviert sein, diesen egehenden Früeling mit dem neuen Gepey zu Klessheimb einen Anfang machen zu lassen“, die Stellung von Roboten behufs Herbeischaffung von Baumaterialien. Nimmt man diesen Baubeginn als gegeben an, dann ist in der Unterschrift auf dem Blatt im Codex Montenuovo: „Grundt Ris von Klesheimb Der Ertzbisoff Von Saltzbourg *Erbauet ... 1702*“ das Wort „erbauet“ als Präsens zu lesen. Die Stelle heißt, daß der Bau gegenwärtig 1702 *im Bau* ist, und das stimmt ja. 1705 arbeitet man nach einem von Fischer hinterlassenen Riß schon an den marmornen Fensterstöcken, 1707 wieder nach einem von Fischer gemachten Riß und Modell (!) schon an dem „dreifachen großen neuen Wappen“. 1708 arbeiten die Stuccatore „nach Fischers Riß und Abredung“ an den Kapitellen, Ornamenten usw.

Als Johann Ernst Thun am 20. April 1709 starb, ging unter seinem Nachfolger Franz Anton Harrach die Ausstattung ohne Bruch weiter. „Mit dem Herrn Fischer ist vor dessen Donnerstag (6. Juli 1709) erfolgten Abreise alles notwendige abgeredt, dann von ihm den Meistern, wie sie ein und anderes zu machen haben, angegeben, die gemachten Riß hinterlassen und theils von Wien herauf zu schicken übernommen worden“. Das war der letzte Aufenthalt Fischers in Salzburg. Am 5. August schreibt der Baudirektor von Rehlingen an Harrach: „Der Bildhauer Mandl kann die hf. Wappen in dem dreyfachen großen Wappenschild auf hierbeyliegend entworfene Art verändern“, nämlich

darauf das Wappen und den Fürstenhut des 1706 ad personam gefürsteten Erzbischofs anbringen, und mit dieser Wappenänderung scheint der Bau seine abschließende Krönung erhalten zu haben.

Was der Grund dafür gewesen ist, Klesheim aufzugeben, wissen wir nicht. Die Vermutung liegt aber nicht fern, daß der Harrachsche Hofarchitekt Lukas von Hildebrandt dem neuen Fürsterzbischof die Nachteile des von seinem „ewigen Rivalen“ Fischer entworfenen Baues recht deutlich gemacht haben wird. 1709 beginnen die Arbeiten Hildebrandts in der Residenz und 1709 oder 1710 ist er auch schon mit der Leitung der Bauarbeiten an Schloß Mirabell betraut⁵⁾). Klesheim aber steht von 1709 bis 1727 unbenutzt da.

Aus den Rechnungen des Jahres 1709 kann man entnehmen, daß es damals in Klesheim einen Gartendirektor gab⁶⁾ und daß an dem Garten gearbeitet wurde. Bezahlungen erhielten: diejenigen, „so bey Schlagung der Pfäll zum Bosquet *in dem neuen hf. Garten* zu K. gebraucht wurden“, „Martin Mayr, gfl. Lodronischer Gärtner, umb alhero gegebenen Puxbaum“, „Balthasar Reithmayr, Ingenieur, umb wegen Abmessung und in Grund gelegte hf. Bau- und andere Felder zur Machung der Alee“⁷⁾). Laut Inventar lag im Jahre 1744 bei der Hofbaumeisterei noch ein „Riß von Jean Lucca zum Salettl bei den Glashäusern in Clesshaimb⁸⁾\“. Von dem Aussehen dieses damals mindestens begonnenen Gartens können wir uns aber keine Vorstellung machen.

Zur Ikonologie

Die Ausmalung von Räumen des Schlosses hat erst unter Harrach begonnen, und zwar in den Zimmern, welche der Erzbischof selbst zu bewohnen gedachte. Die Ausmalung wurde Giulio Quaglio, manchmal auch Quadrio und in den Briefen oft einfach „der welsche Maler“ genannt, übertragen. Er wird in Klesheim neben dem Gartendirektor in ein Zimmer logiert.

Schon am 15. Juli 1709 berichtet Rehlingen: „Zu Cleshaimb hat der welsche Maler negst verwichnen Donnerstag in der hf. Retirade wirklich zu malen angefangen und vermeint, mit dem mittleren Feld, worin der Abraham, wie ihme die 3 Engel erscheinen, vorgestellt würdet, bis nächsten Mittwoch fertig zu werden.“ In einem späteren Brief überschickt aber Rehlingen „die übrigen zwei Disegni von der Agar und dem Abraham, welche in die hochfürstl. Retirade von dem Maler erst kürzlich gezeichnet und gleich gemahlet worden“. Die erste Idee ist also etwas abgeändert worden. Am 5. September heißt es dann: „Der Giulio Quaglio wird heut oder morgen mit völliger Ausmalung der hf. Retirade fertig“. Die Retirade ist der auf dem Grundriß im Codex Montenuovo mit „reti/audience“ bezeichnete Raum vor der

⁵⁾ Bruno Grimschitz, Johann Lukas von Hildebrandt, Verlag Herold Wien, 1959, Seite 66 ff. und 106.

⁶⁾ Martin, Seite 180.

⁷⁾ Martin, Seite 184.

⁸⁾ Martin, Seite 190; Grimschitz, a. a. O., Seite 116.

„chambre à coucher“ im äußersten nordwestlichen Flügel. Seine Decke ist heute geweißt. Es würde die Mühe lohnen, zu sondieren, ob unter der Tünche nicht doch noch das Gemälde steckt.

Erhalten ist das Deckengemälde des „Cabinets“ — auf dem Grundriß unmittelbar neben dem Schlafzimmer an der Gartenseite —, dessen Ausmalung gleich danach an die Reihe kam. Quaglio hatte verlangt, daß vorher in diesem kleinen Raum „die obere Ausschallung geendert und mit dem Gesimbs als ob es ein rechtes Gewelb wäre, etwas herabgezogen werden müß“, „damit es (das Deckengemälde) wegen der Enge nit unproportioniert hoch herauskomme“. Quaglio will sich „erst nach solcher Verfertigung resolvieren, was er dahin malen könne“. Es gibt also zunächst noch kein Gesamtprogramm.

Doch das ändert sich. „Wir vermeinten beede unmaßgeblich“, schreibt Rehlingen an den Fürsterzbischof, „weilen vermutlich Ihr Hoher Gnaden etc. etc. zu Cleshaimb *die bereits angefangenen Historien aus der hl. Schrift durchaus continuieren lassen werde*, es solle in dieses Cabinet etwas kommen, was der Historie des Abraham vorgehet, also würde sich wohl schicken, wann das Opfer, welches der Noe nach dem Sindfluch (sic!), da er mit seinem Weib und Kind wiederum aus der Arche getreten ist, Gott von allen in der Arche bei sich gehabten Thieren abgelegt hat, entworfen würde, welches Opfer, weilen es unter freiem Himmel geschedhen, also wegen der Luft in die Höhe gar anständig wäre, auch die Figuren und zum Opfer bereite Thiere gar wol ausgeteilt werden könnten.“ (Rehlingen an Harrach, 22. August 1709).

Am 29. August heißt es dann: „Schließe ich untertenigst bei dass von dem welschen Maler inmittels gemachten Disegno für das hochfürstl. Cabinet zu Clesshamb, wo er vermeinet, dass er im Werk de sotto insù, wie er es nennet, gar guet oder noch besser als in der Zeichnung herauskommen werde, weilen es auf dem flachen Papier den Effekt, wie in dem Gewölb nit machen kann. Er will auch in dem Werk etliche zum Opfer bereite Thier, die er in der Zeichnus vergessen hat, beyfiegen ... Der Noe kommt just in die faccia gegen den Eingang. In der Architektur seind in denen 4 Schildern die drey virtutes theologicae: fides, spes et charitas cum amore divino angezeigt, welche nur chiaro in scuro wie bassi rilievi gemacht werden.“ (Rehlingen an Harrach — Martin, Abb. 16).

Das Programm stand also nicht von Anfang an fest, sondern bildete sich erst nach und nach, wobei Rehlingen und Quaglio annahmen, daß der Fürsterzbischof „die bereits angefangenen Historien aus der hl. Schrift *durchaus continuieren werde*“. Es ist also für das Klesheim Franz Anton Harrachs ein rein geistliches Programm wenigstens in Aussicht genommen worden, für ein Jagdschloß gewiß etwas nicht Gewöhnliches. Man könnte sich denken, daß in den rechten Flügel alttestamentarische Historien, in den linken (mit Kapelle) neutestamentliche kommen sollten, doch hat man so weit wahrscheinlich noch gar nicht gedacht. Auch könnte man vermuten, daß für das Schlafzimmer eine Historie „zwischen Noa und Abraham“, oder vielleicht die zuerst für die Retirade geplante Historie von Abraham und den drei Engeln, geplant gewesen ist.

Auf dem Stich der „Historischen Architektur“ stehen in den rein „idealischen“ Propyläen zwei Statuen: eine weibliche Figur mit einem Herz in der erhobenen Hand (= amor divino) und der Apoll vom Belvedere (Schutzherr der Musen) — Anspielungen auf die Tugenden des Bauherrn.

Die Kapelle

Eine Kapelle erscheint zuerst im Grundriß von 1702 (siehe oben, Seite 258).

In dem Vertrag vom 29. Oktober 1708, also noch unter Thun, hört man dann, daß „die Stuccadore in der Capellen 6 Capitelli compositi, dann ober denen vier Fenstern 4 saubere Ornamenten, item auf dem Pogen des Eingangs in und auswendig zwei Cartelen“, das sind Cartouchen, „wie auch unter dem Oratorio daselbst ein wenig Ornament von Quadratur zu machen übernommen“ haben. Es handelt sich also um eine größere Kapelle; in welchem der Räume sie gedacht war, ist nicht festzustellen.

Dieser Plan wird fallengelassen, denn in der Abrechnung vom 6. Juli 1709, also schon unter Harrach, werden von der vereinbarten Bezahlung fl. 75 abgezogen für „die Arbeit in der Capellen, welche *nit ist gemacht worden*“. In einem Brief Rehlingens vom 8. Juli 1709 heißt es dann, daß die welschen Stuccadore das „*was bei der gnädigst resolvierten Veränderung ausbleibt, hinfür in der neuen Capellen ersetzen*“ werden. Gleich zu Beginn des neuen Regimes ist also, auf Wunsch Harrachs, eine neue Kapelle entworfen worden, und zwar von Fischer von Erlach. In der Jahresschlußabrechnung der Hofbaumeisterei von 1709 erhält Diego Francesco Carbone „wegen der in dem Saal, Capelle etc. etc, *nach des Herrn Fischers Riss* angedingten Stuchatorsarbeit“ eine Anzahlung von fl. 150 auf insgesamt fl. 350. Das ist jene Kapelle, die dann in den Bauaufnahmen Reinitzhubers von 1769 zu sehen ist und deren architektonische Gliederungen noch heute vorhanden sind, während ihr Altar verschwunden ist, als unter Ludwig Viktor die Kapelle in einen anderen Raum verlegt und ihr Raum zu einer Bibliothek wurde. Das Altarbild, eine Auferstehung Christi, befindet sich heute in der Pfarrkirche Siezenheim⁹⁾.

Diese Kapelle ist kaum beachtet worden. Sie zeigt Fischers einfache und doch großzügige Disposition, das leichte Spiel mit nur zwei Motiven: Nischen und ionischen Doppelpilastern.

Sie hat an den kurzen Seiten je zwei Nischen, im Korbbogen schließend, dazwischen zwei Pilaster mit gemeinsamem Architrav. An der langen Seite, dem Garten zu, stehen ihre drei Fenster in ganz gleichen Nischen, dazwischen zwei Pilasterpaare. An der langen Seite gegen die Räume des Südflügels sitzt in einer gleichen Nische, im Südosten, ein Fenster, in den folgenden beiden Intervallen aber verwandeln sich die Nischen in flache Korbbogenblenden, in denen die Türen sitzen. Zwischen den Blenden und zwischen Blende und Fensternische wieder Pilasterpaare. Doch sind an den langen Seiten die gekuppelten Pilaster weiter auseinander gestellt als an den kurzen Seiten. In den Ecken

⁹⁾ Österreichische Kunstopographie XI, 455, Gemälde Nr. 2.

schließlich rücken die Doppelpilaster ganz nahe zusammen, werden aber jeder zur Hälfte verdeckt durch eine leicht verkröpfte Lisene, ein sehr originelles Motiv. Der Wechsel der Pilasterabstände und der Übergang von den konkaven Formen der Nischen zu den flachen der Bogenblenden gibt dem schlichten Raum ein feines Leben. Das Relief ist ganz zart, die Pilaster kommen nur wenige Zentimeter vor die Wand, die Stufe der Blenden ist nur fingerdick. Die sparsame Eleganz der Formen hat nichts Sakrales. Ungeniert bringt Fischer an der kurzen Altarseite, wo man *eine* Nische erwarten würde, *zwei* Nischen an, um das Leitmotiv an allen Wänden gleichmäßig durchzuführen. Der Altar stand also vor einem Doppelpilaster, er hatte ein geschwungenes Postament.

Auf dem Längsschnitt bei Reinitzhuber (Nr. 4) ist über dem Bogen der Fensternische auf der Evangelienseite des Altars eine stuckierte rechteckige Umrahmung zu sehen und war gewiß vorhanden (wie übrigens auch an dem entsprechenden Fenster im Nordflügel). Dann aber wohl auch über den übrigen Fenstern der Kapelle, wenn nicht ausgeführt, so doch geplant. Der Grundriß bei Martin zeigt am Spiegelgewölbe der Decke vier Gurte, welche die Doppelpilaster der Längswände miteinander verbinden. Heute ist davon nichts mehr zu sehen, statt dessen sitzt im Spiegel ein aus Kurven und Gegenkurven gebildeter oblonger Stuckrahmen.

Ein Kamin

Der rotmarmorne Kamin in der chambre à coucher des Fürsterzbischofs geht auf einen Entwurf Fischers zurück (Martin, Abb. 17).

Der Platz für den Kamin war schon in dem Grundriß von 1702 vorgesehen. Am 8. August 1709 schreibt Rehlingen an Harrach: „Hab ich, von Rehlingen, von dem Herrn Fischer auf Verlangen, dass er etliche saubere Camin-Riss auf holländische und andere Art wie auch eine ausführliche Entwerfung zu den nach Clesshamb gehörigen Thüren von Wienn heraufschicken solle, wo er auch versprochen, verwicthenen Sambstag und Erchtag die hie beigelegte zwey Schreiben und Riss ... erhalten und den Camin betreffend hierüber in eventum von dem hiesigen besseren Bildhauer in Holzarbeit auch von dem Tischlermeister (dann die Stainarbeit in der hf. Steinmetzhütten durch eigene Leuth gemacht wird) die hie beikommenden Yberschläg abgefördert ... Die Bildhauer- und Tischlerarbeit werden vermutlich vergult werden müssen, wovon Herr Fischer zwar nichts schreibet.“ In den Hofbaumeisterrechnungen des Jahres 1709 ist dann ausgewiesen: „Dem Sebastian Stumpfegger, Steinmetzmeister alhie, umb wegen Machung und nunmehr verfertigten rotmarmorsteinernen Kamin fl. 65.“

„Holländisch“ war an diesem Kamin freilich nur die Auskleidung der inneren Seitenwände des Kaminschachtes mit Delfter Kacheln. Sie ist auf der Abb. 17 bei Martin noch zu sehen, heute nicht mehr vorhanden. Die Form des Kamins selbst ist aber eine der barockesten, komplizierertesten im gesamten Oeuvre Fischers. Es lohnt sich, ihn genau zu betrachten, man lernt daran etwas von barocken Gestalten überhaupt. Schon die prächtige Materie des tiefroten, auf Hochglanz po-

lierten Marmors ist von starker Wirkung; die tiefen, runden und weichen Kehlungen, die im Querschnitt reiche Kurven bilden, geben ihm etwas lebendig Körperliches, das zum Anfassen lockt.

Der Kamin besteht aus der Rahmung der rechteckigen Kaminöffnung und dem Aufsatz samt Spiegel darüber. Diese Teile bedingen sich gegenseitig. Das äußerste flache Profil der Rahmung steigt vertikal auf, bildet flache Ohren und knickt dann zu einem flachen Giebel um, der nicht schließt. Das nächste wulstige und tief gekehlte Profil begleitet das erste und verbindet sich in der Mitte mit der anderen Hälfte durch zwei nach unten hängende, dann steigende Kurven und ein kurzes horizontales, leicht konkaves Stück. Das dritte Profil, das innerste, rundlich und zart unterteilt, folgt dem zweiten und führt seine Bogen in einer Spitz zusammen. Aus den Mulden des zweiten Profils steigen zwei auseinanderstehende Volutenbogen auf, zuerst in steilem, dann in flachem Bogen, und enden wie zwei Flügel. Sie sind nach der Art eines Gebälks profiliert und werden vor ihrer Endigung von zwei „richtigen“, sich flach und schwer nach unten einrollenden Voluten gestützt, die zusammen mit dem Volutenbogen ein flaches Feld rahmen und auf den Schrägen des gesprengten Giebels aufruhen. In den Winkel zwischen die Volutenbögen fügt sich das stehende Oval des Spiegels ein, innen gerahmt mit ganz zarten Leisten, oben mit einem kleinen, wohl vergoldeten Blütenfeston verziert und außen eingefaßt von einem kräftigen Profil aus Kurven und Gegenkurven, das oben in einer Art Agraffe schließt. Der Kontur des Ganzen ist bizar, die Formen aber in ruhigem Gleichgewicht.

Das zweite Profil erinnert an die kühnen Türrahmen Borrominis und mehr noch an die handtiefen Kehlungen Prandauers. Die beiden auseinanderstrebenden Volutenbogen sind ein im Manierismus aufgekommenes Motiv, das sich z. B. bei Buontalenti findet.

Die Idee des Aufsatzes hat Hildebrandt, der sich so oft an Einfällen Fischers inspiriert, schon ein Jahr später für seinen Aufbau über der Kamminische mit dem Jüngling von Magdalenenberg in der Galerie der Salzburger Residenz variiert¹⁰⁾.

5

Baugeschichte unter Firmian

Die Fertigstellung des Treppenhauses und der Terrasse

Keysslers Bericht

Ein neuer Bauabschnitt beginnt erst unter Fürsterzbischof Leopold Anton Graf Firmian (1727—1744).

Schon im November 1727 heißt es: „Sollen aus mündlich genädigster Anbefehlung zu den neu hf. Gebey nach Cleshaim nit allein die erforderliche weissmarmorsteinernen Postamente, Fuess- und Obergesimsbäser samt etlichen Tragsteinen auf die Hauptstiegen und Balcon daselbst

¹⁰⁾ Grimschitz, a. a. O., Seite 67 und Tafel 73.

verfertigt, sondern auch die Stiegenplatzl mit Höglauerstein und theils mit Ziegel gepflastert . . . werden.“ Das heißt: Das Treppenhaus, für welches schon im Jahre 1709 „allher gegebene Stigenstaffeln“ von Georg Höglauer aus Högl verrechnet worden waren, stand bis 1727 nur im Rohzustand. Erst jetzt bekommt es seine vollständige Ausstattung.

Ein Problem ist die merkwürdige harte Gestaltung der Decke über dem Treppenhaus, welche durch stark unter der Decke vorspringende Querbalken in sieben vertiefte rechteckige Felder abgeteilt ist. Eine Decke muß schon 1708 vorhanden gewesen sein, denn 1708 bekommen die „Stuccadore“ den Auftrag, „auf der Stiegen die 4 Nichien mit Muscheln zu ornieren“, was selbstverständlich voraussetzt, daß das Stiegenhaus schon unter Dach gewesen ist. Vielleicht sollte jedes der sieben Deckenfelder noch eine Auszierung mit Stuck bekommen, doch läßt sich dafür kein Auftrag nachweisen. Aber auch dann noch hätte das harte Einschneiden der Deckenbalken in das Gebälk über den Pilastrern etwas Befremdendes. Besonders aber die flache Platte, die an den Enden des Treppenhauses über den Mittelpoden direkt auf den Pilastern lastet, ist Fischer kaum zuzutrauen. Und erst recht nicht die Außenseite des Treppenhauses. Sie ist — so wie es das Modell vorgesehen hatte — jetzt nicht höher als die Flügel samt der Attika. Der Mittelteil hat seine Dominanz eingebüßt, sein heruntergezogenes Dach überschneidet den Hauptsaal sehr unglücklich.

In demselben Aktenstück, das den Ausbau der Treppe überliefert, also im November 1727, heißt es, es sollen „etliche neue Thüren Füchter und Verkleidungen wie auch einige Fensterstöck und Ram gemacht und neue Fussböden gelegt, dann die bedürftig neuen Thürschlösser und Bänder neben anderem Zugehör gerichtet und auch die neuen Fensterrahmen verglast und sodann alle diese vorgeschriebene Arbeit ehestens in guetem Zustand gebracht werden“. Die Absicht, das Schloß bewohnbar zu machen, ist deutlich. Damals dürfte der kleine Dachaufsatz (die Musikempore) sein geschweiftes Dach bekommen haben, das man auf späteren Bauaufnahmen, aber auch schon auf (C), sieht.

Der vielgereiste Johann Georg Keyssler hatte das Schloß gesehen und schreibt am 13. Juni 1729: „Es fehlet aber noch vieles daran, sonderlich, nachdem der itzige Erzbischof einen Theil des schon gestandenen Gebäudes wieder abbrechen lassen.“ Bei dieser merkwürdigen Nachricht kann es sich wohl nur um Änderung des Treppenhauses handeln. „Vom Garten ist noch gar nichts imstande.“ „Der Erzbischof hat 4—5 Zimmer und an der anderen Seite des Saals gegen Salzburg wohnt sein Liebling und Schwestersohn, der Oberjägermeister Graf Arco mit seiner Gemahlin. Alles, was sonst zum Hofe gehört, hält sich in Salzburg auf und würde der Landesherr selbst nicht so eingeschränkt leben, wo die Liebe zur Jagd diesem Schlosse nicht den Vorzug vor anderen bequemer Wohnungen gegeben hätte.“

Erst 1731 wurde an der Stadtseite die Terrasse vor dem Mittelsaal, über der Auffahrt, angebaut, die schon im hölzernen Modell vorgesehen war. Es wurde die vereinfachte Auffahrtsrampe ausgeführt und an deren Beginn „vier ligent weiss marmorsteinerne Hirsch“ von Pfäffinger, mit den Sternen im Geweih, dem Emblem Leopold Antons.

Den Zustand nach dem Anbau der Terrasse zeigt ein rosa lavierter Grundriß des Parterres (M. C. A., Inv.-Nr. 2560/49).

Nun war zwar das Gebäude fertig, doch wenn man Gärtner glauben darf, so hätte „sich 1732 noch kein Fürst in Klesheim anständig aufhalten können, da erst Stuart den Ort wohnlich und prächtiger eingerichtet habe“.

Zwei Gartenentwürfe Danreiters

In die Zeit der Ausgestaltung des Schlosses nach 1727 fällt ein kolorierter Gartenriß für Schloß Klesheim, signiert „inv. par Frantz Anton Danreiter 1728“ (Museum Carolino Augusteum, Inv.-Nr. 841/49), und zwar für die Gartenanlage gegen die Stadt zu. Die beigegebene Abbildung erspart eine Beschreibung.

Dazu gehört, in gleicher Ausführung, ein zweiter Entwurf für einen Garten an der Rückseite des Schlosses, unsigniert, doch unverkennbar von der Hand Danreiters (M. C. A., Inv.-Nr. 2751/49). Er wiederholt das Motiv eines hufeisenförmigen, von Alleen umsäumten Platzes vor dem Schloß, welcher hier von einem Bassin eingenommen wird, doch in größerem Maßstab. Dieser Entwurf ist wiedergegeben auf dem Stich Tafel 18 der „Vier und Zwanzig Garten-grund-risze neu entworfen und unterthänigst überreicht dem Hochgeborenen Herrn Franz Lactanz des Heil Röm Reichs Frey Herrn von Firmian“ etc. etc. „von Franz Anton Danreiter Hoch Fürstl. Gart. Inspectore Verlegt von Johann Andreas Pfeffel, Kayl. Hoff Kupferstecher in Augspurg.“

Wieviel oder ob überhaupt etwas von diesen Entwürfen ausgeführt wurde, ist nicht festzustellen.

Damals scheint auch Fischers blütenförmiges Gartenhaus für die Benutzung hergerichtet worden zu sein. Darauf deutet m. E. eine rosa lavierte Zeichnung des Grundrisses (M. C. A., Inv.-Nr. 955/49), in derselben Art ausgeführt wie der erwähnte Grundriß des Schloßparterres. Sie sieht in zwei Zimmern Öfen vor, die vom Stiegenhaus aus beheizbar gemacht werden sollen und im Parterre eine Küche.

Ein anderer Kamin

In den Rechnungen zum Jahre 1733 finden wir Zahlungen zu einem neuen Kamin: „Georg Doppler, Steinmetzmeister aus Himmelreich, für von demselben erhandelten grün gesprengten Stein zum Kamin nach Klesheim“; „Joh. B. Tschiderer, Hofvergolder, wegen *des neuen Camin* 217 fl.“. „Dem Maler Zanusi umb nach C. gemahlenen Camin.“ Dieser Kamin ist zu sehen auf dem Längsschnitt (2) bei Reinitzhuber 1769, und zwar in der „Antichambre“ des nördlichen Flügels, neben dem quadratischen Saal. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat Pezold ihn gezeichnet (M. C. A., Inv.-Nr. 5478/49). Heute ist er nicht mehr vorhanden.

Da wir eine Abbildung dieser Zeichnung beigeben, erübrigt sich eine ausführliche Beschreibung.

Der Kamin selbst wäre nach der Beschriftung von Pezolds Blatt aus rosa Untersberger Marmor, nicht aus grün gesprengtem. Trotzdem

muß es sich um denselben Kamin handeln. Er hat eine innere Rahmung in Form einer barocken Kartusche; wie weiche gefaltete Bänder fallen die außen rahmenden Voluten. Ein Aufbau „aus Holz geschnitten und mit Matt- und Flachvergoldung und bunt bemalt“ (Pezold) reicht bis zum Plafond, er besteht aus zwei „Stockwerken“. In dem querrechteckigen unteren rahmen zwei S-förmige Voluten ein Queroval, in welches das Ölgemälde eingelassen ist. Dieser Teil schließt mit einem kräftigen, fein profilierten Gebälk, das sich in der Mitte leicht nach oben aufbiegt. Hier verklammert die Blattmaske die beiden Stockwerke miteinander. Im oberen rahmen zwei mit feinem Bandelwerk verzierte Pilaster und ein ebensolcher Architrav ein hochrechteckiges Wandfeld, welches nicht von dem herkömmlichen Spiegel eingenommen wird, sondern von einer Dekoration aus typischen Bandelwerk-motiven. Zwei Kaminblöcke aus Bronze haben Kandelaberform, die Kaminrückwand aus Eisen, in Form einer barocken Kartusche, trägt das Wappen Firmians.

Der Kamin und sein Aufbau sind typisch für die Stilstufe des „zarten Stils“ der frühen dreißiger Jahre und in starker Kontrast zu dem Kamin Fischers. Das Gemälde Zanusis zeigt einen Satyr, der bei Bauersleuten eingekehrt ist, doch nicht bei antiken, sondern bei salzburgischen der Zeit — ein „gemütliches“ Régencemotiv.

Der Entwerfer des sehr qualitätvollen Werks erscheint nicht in den Rechnungen. In Betracht kommt Daureiter, schwerlich Stuart.

Ein Entwurf für die Erweiterung des Schlosses

Das Inventar der Hofbaumeisterei von 1740 weist, nach Martin, „auch einen ‚Klesheimer Riss von Bibiena, Grund- und Aufriss‘“ auf, „was darauf schliessen läßt, daß sich der Erzbischof durch ein Mitglied der Wiener Künstlerfamilie Galli-Bibiena einen Entwurf für den Umbau von Klesheim“ machen ließ¹¹⁾). Die Risse, die dort verzeichnet sind, sind offenbar dieselben, für die laut Hofbaumeistereirechnung vom November 1732 Bibiena eine Bezahlung erhalten hatte: „Herrn Ingenieur Bibiena zur Contentierung seiner gemachten Riss, mit gnädigstem Vorwissen 200 fl.“ Diese Risse müssen also zwischen 1727 und 1732 entstanden sein, am wahrscheinlichsten doch zu Beginn des Vorhabens. Die Originale haben sich bis heute nicht gefunden.

Den Grundriß von Bibienas Entwurf glaube ich nun in einem Blatt zu erkennen, das „Georg Laschenzky/Baumeister“ signiert ist und von Laschenzkys Hand stammt (Museum Carolino Augusteum, Alte Inv.-Nr. 483/XLIV/7). Es zeigt das Parterre des Schlosses, erweitert durch vier über Eck gestellte „Pavillons“ an den Flügeln, durch säulenreiche Galerien und neue Treppenhäuser in den Flügeln. Dieser Entwurf kann unmöglich von Laschenzky stammen. Seine Qualität ist viel zu hoch für den mediokren Maurermeister aus Wien, der Stil paßt nicht in die klassizistische Zeit und gar nicht zu dem steifen Klassizismus Laschenzkys, und schließlich gibt es weder eine Nachricht, noch ist es wahrscheinlich, daß Colloredo an einen so großartigen Aus-

¹¹⁾ Martin, a. a. O., Seite 190.

bau von Klesheim gedacht hätte. Wohl aber paßt das Motiv der vier über Eck angehängten Risalite sehr gut in den Kreis der Bibiena, die seit 1710 am Theater das Motiv der „scena per vedere al angolo“ aufgebracht hatten, und in ihre Sphäre passen auch die reichen seitlichen Eingangshallen des neuen Entwurfes.

Das Problem einer organischen Erweiterung des Baues hat der Entwerfer glänzend gelöst. Er nimmt die Enfilade, welche durch die drei Mittelsäle des alten Baues geht, als Symmetriearchse für die Entwicklung der Flügel, hängt an die bestehenden Risalite der Gartenseite um 45 Grad gedrehte quadratische Eckpavillons an, entsprechende an der Stadtseite, die er durch vorgezogene Trakte mit dem Corps de logis verbindet. Die über Eck stehenden Pavillons verbindet er in der Tiefe mit prächtigen Galerien, deren drei große Öffnungen er mit Doppelsäulen unterfängt. So gewinnt er an den Flanken vollkommen symmetrische Seitenansichten, die das alte Klesheim nicht besessen hatte. Hinter die Vestibülgalerie legt er an der Nordseite einen großen Quersaal, eine „sala terrena“, reich instrumentiert mit doppelten Halbsäulen und Nischen dazwischen, und in beide Flügel kleine neue Treppehäuser.

Der originelle Erweiterungsentwurf paßt gut zum Stil der Bibiena in den zwanziger, dreißiger Jahren.

Welchem der Bibiena ist er zuzuschreiben? Weder Francesco noch Ferdinando Galli Bibiena kommen in Betracht, sondern nur des letzteren Söhne Giuseppe (1696—1753) und Antonio (1700—1774). Von beiden wissen wir, daß sie Entwürfe nicht nur für Theaterdekorationen, sondern auch für Bauten gemacht haben. Da die Originalrisse, welche die Handschrift erkennen hätten lassen, nicht aufgetaucht sind, fällt eine Entscheidung schwer, zumal da wir über die Bauten dieser beiden keine gründlichen Forschungen besitzen. Es bleibt also eine unbewiesene Hypothese, wenn ich als Entwerfer Giuseppe Galli-Bibiena annehme, der durch seine Ernennung zum Ersten Theatralingenieur des Wiener Hofes im Januar 1727, also im selben Jahre als Firmian Erzbischof wurde, sich dem neuen Landesherrn von Salzburg empfohlen haben dürfte.

6

Nach Firmian

Bauaufnahmen

In der Mappe 210 des Museums Carolino Augusteum liegen acht große lavierte Bauaufnahmen von Schloß Klesheim, auf die mich zuerst Erich Hubala aufmerksam gemacht hat (Inv.-Nr. 2555/49 ff.). Sie sind unbeholfen gezeichnet, aber genau, und in kurioser Orthographie beschriftet:

1. Das fodtere fäschäta Des hochfürstlichen Reßidenz Clösshamb / Jakob Reinitzhueber / Maurer Pällir / hats gemacht 1769.
2. Das Provill yber lang Vornaus
3. Die hinntere fäschäta
4. Das ProVüll hinten aus

5. Das fäschäta auf der Seitten
6. Das ProVüll yber Zwerch
7. Der dritte oder HaubStockh
8. Der andtere grundri.

Am interessantesten ist die Ansicht der Gartenseite (3), denn hier sieht man das heute nicht mehr vorhandene ursprüngliche Souterrain mit einem Bossen-Portal in der Mittelachse, aus weißem Marmor, unter dem Balkon, und man erkennt das eigene Dach über dem Treppenhaus. Auf (4) sieht man den rotmarmornen Kamin, auf (2) den grünmarmornen Kamin aus der Firmianzeit.

Hübners Beschreibung

Im 1. Band seiner „Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg“ hat Lorenz Hübner 1792 das „hochfürstl. Sommer- und Jagd-Schloss Clessheim“ ausführlich geschildert. Wir erfahren daraus die Verwendung der Räume im Parterre und auch manches über die Gärten. „In das Innere des Schlosses kommt man aus der Bogenlaube . . . durch drei hohe Bogengänge, welche gewöhnlich mit Gittern geschlossen sind, in einen großen und breiten Saal für die Trabantenwache. Dieser Vorsahl hat . . . 3 Arkaden in der Mitte, und nach hinten eine auf jeder Seite, wodurch man in die Wohnungen der Hofleute, in die Küche, Keller, Confectstube und in die Trabantenstube kommt.“ „Unter der Bogenlaube des Mittelgebäudes sind 3 Eingänge in das Schloss für die Hofbediensteten.“ Im oberen Geschoß „ist ein grosser prächtiger Sahl und auf beiden Seiten sind die fürstlichen, etwas unproportioniert hohen Zimmer mit sehr einfachen, meistentheils veralteten Geräthschaften und einigen zum Theile sehr guten Gemälden, wovon aber die besten für die hochfürstliche Bildergalerie bestimmt sind. Es sind hier auch verschiedene Speisesähle, eine Kapelle und einige sehr hohe, und meistens unbequeme Wohnzimmer, weshalb sie auch gegenwärtig ganz unbewohnt sind.“

Hübner beschreibt vor dem Schloß einen runden Rasenplatz, neben dem Schloß rechts und links vier Rasenparterres, daran anschließend je ein Boskett, in dem linken eine „künstliche Einsiedeley“ und die Grabhöhle des Einsiedlers. Hinter dem Schloß gibt es einen englischen Garten mit einem runden „künstlich in Stukk ausgezierten“ Fischerhäuschen, davor auf einem „Steinhaufen“ in der Mitte eines kleinen Teiches einen wasserspeienden Triton. Ganz hinten, auf einer aus Rasenstufen gebildeten Terrasse erhebt sich auf einem hohen vier-eckigen Piedestal, mit dem Wappen des Erzbischofs Wolf Dietrich „eine colossalche Statue des Herkules von Marmor, welche aus demjenigen Theile des fürstlichen Residenzgebäudes, der nunmehr erbauet wird, hierher übersetzt worden ist“. — Das Ganze ist ein Sammelsurium im Geschmack des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts.

Auf die Beschreibung der Nebengebäude und der Nutzgärten, der Mauern und ihrer Tore bei Hübner (erster Band, Seite 494 ff., und besonders 500) gehe ich nicht ein.

Veränderungen unter Erzherzog Ludwig Viktor

1866 schenkte Kaiser Franz Joseph das Schloß seinem Bruder Ludwig Viktor.

1879 wurde die Kapelle in einen Raum zwischen dem Treppenhaus und der alten Kapelle verlegt, die jetzt zur Bibliothek wurde (siehe den Grundriß Abb. 4 bei Martin).

Über die damalige Ausstattung unterrichtet der umfangreiche illustrierte Katalog „Gesamteinrichtung Schloß Klesheim / Nachlaß Erzherzog Ludwig Viktor“. Sie wurde 1921 im Wiener Dorotheum versteigert. Die Kenntnis dieses Katalogs verdanke ich Erzherzogin Franziska von Österreich.

Nach 1938

Als das Schloß zum Gästehaus Hitlers wurde, wurde an der Rückseite eine Terrasse auf schweren, fast kyklopischen Bogen aus rohem Konglomerat angebaut, die zu der feingliedrigen Architektur des Gebäudes nicht paßt; auch stimmt die Verteilung der Bogengruppen nicht mit den Achsen der Türen und Fenster überein. Im Südflügel des Hauptstocks wurden drei Räume zu einem Saal mit fünf Fenstern zusammengezogen; seine Wände sind mit kanellierten ionischen Doppelpilastern dekoriert, die mit ihren im Verhältnis zu den Kapitellen zu breiten Schäften anspruchsvoll, aber unlebendig wirken. An dem rotmarmornen Kamin wurde der Spiegel durch ein Relief in weißem Stuck, Faun und Nymphe, ersetzt, das sich dem Werk Fischers von Erlach recht qualitätsvoll einfügt.

An der Grenze des Parks gegen die Stadt wurden zu Seiten der großen Achse die beiden niedrigen, eingeschossigen Wachhäuser errichtet, mit Rustikalgliederungen ihrer Wände, und zwischen ihnen zwei kleine Torpavillons, welche das eigentliche Tor mit seinem Gitter zwischen sich nehmen, nach dem Muster der Einfahrt von Schloß Schönbrunn, doch nicht wie dort Obelisken, sondern übergroße Adler tragend.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 1969

Band/Volume: [109](#)

Autor(en)/Author(s): Sedlmayr Hans

Artikel/Article: [Bemerkungen zu Schloß Klesheim. 253-274](#)