ANALYSE DER BAUMOTIVE UND DER IKONOLOGISCHEN SYMBOLFORMEN DES ERSTEN PROJEKTS FÜR DAS KAISERLICHE LUSTSCHLOSS SCHÖNBRUNN

(Baumeister : Johann Bernhard Fischer von Erlach) (II)

von Keizo NAKAMURA* Mitglied von A. I. J.

1. Einleitung

Das Zweck meiner Betrachtung besteht in einer Interpretation der Baumotive mit vorausgehender Analyse des Bauordnungssystems beim ersten Entwurf für Schönbrunn, sowie in einer Betrachtung der ikonologischen Symbolformen mit Hilfe einer geometrischen Analyse des Gesamtentwurfs.

Die Baumotive und charakteristischen Merkmale des Lustschlosses wurden schon von vielen Autoren besprochen; Die Bildungsmotive des Brunnenplatzes und der konkaven Flügelfassade stammen aus Entwürfen für die Fassade und die Türme der Peterskirche in Rom, aus dem zweiten Louvreentwurf (Sedlmayr)¹⁾, und aus dem Tempel Fortuna in Rom (Norberg-Schulz)²⁾. Später hat FISCHER an diesen Motiven Gefallen gefunden und hat sie vielfach variiert, zum Beispiel in der ersten Skizzen zur "Historischen Architektur" (1704) (Abb.1), in Entwürfen zu einem Lustschloss für König FRIEDRICH I. von Preussen (1705) (Abb.2) und bei der Ausführung vieler Lustgebäude.

Das erste Buch, das die Besprechung der Ruinen von Palestrina zum Gegenstand hat (J. M. SUAREZ, 1655, siehe Anmerkung 3)), enthält drei Abbildungen (Abb. 3, 4, 5), die die wahrscheinliche Struktur des Tempels Fortuna zeigen. Diese Zeichnungen erscheinen 1671 in einem Buch ATHANASIUS KIRCHERS wieder. FISCHER erwarb sich umfangreiches Wissen über alttümliche Architektur, was zweifellos auch auf KIRCHER zurückgeht, der zum Freundeskreis FISCHERS in Rom zählte (Aurenhammer)⁴⁾. Die Idee drängt sich auf, daß FISCHER das Hauptmotiv für Schönbrunn in den Zeichnungen dieses Tempels fand.

Nach Meinung einiger Autoren entspricht die Anlage der Gartenterrasse im Projekt Schönbrunn dem Stil des italienischen Manierismus (Aurenhammer)⁵⁾. Das charakteristische Merkmal des ansteigenden Wegs von Schönbrunn ist der raumbewegende Geist der Treppe, der das ganze Gebäude erfaßt (HAGER)⁶⁾. Und

Abb. 1 Die ersten Skizzen zur "Historischen Architektur". Detail

Abb. 2 Entwürfe zu einem Lustschloss für König Friedrich I. von Preussen. Details

* Dr.-Ing., a.o. Prof. an der Technischen Hochschule zu Ashikaga.
(Manuscript received November 2, 1984)

Abb. 3, 4, 5 Die drei Stiche aus J. M. Suarez,
Praenestes Antiquae, 1655

Abb. 6 Entwurf für den Brunnen auf dem Krautmarkt
in Brunn (Agrams Zeichnung, Nr. 56)

Abb. 7 Titelblatt der "Historischen Architektur"
(Agrams Zeichnung, Nr. 61)

das komplizierte System der Gartenterrassen bildet immer wieder sich verändernde Anblicke für Wagenprozessionen (AURENHAMMER)⁷⁾. Die beiden den Eingang flankierenden Triumphsäulen sind mit Entwürfen MAROTS für das Schloß Mannheim identisch⁸⁾. Der Viermonarchien-Brunnen im Vorfeld von Schönbrunn zeigt ein ganz ähnliches Aussehen wie der Krautmarktbrunnen in Brunn FISCHERS⁹⁾ (Abb. 6). Viele andere ikonologische Interpretationen der Bildwerke von Schönbrunn wurden bis jetzt gemacht. Eine typische Interpretation lautet wie folgt; "Von Versailles ist die Sonnensymbolik übernommen, die in der riesigen Quadriga des Apollo-LEOPOLD gipfelt. Der Kaiser ist aber nicht nur als Apollo die Verkörperung der sieghaften Kräfte des Lichtes, sondern auch als Herkules Sieger über die Mächte der Finsternis: Neben den Triumphsäulen stehen Statuen, die Taten dieses Halbgottes darstellen. Auf den beiden Brunnenbergen des unteren Platzes sind die Zentralgestalten der imperialen Ikonologie polar gegenübergestellt: rechts Apollo, wie er den Python tötet, links Herkules, wie er—umgeben von den vier Weltreichen—den Zerberus bändigt" (Hansmann)¹⁰⁾.

2. Analyse der Baumotive FISCHERS

Die von uns vorgenommene stufenweise Analyse hat ergeben, daß der Formausdruck der Projekt-Zeichnung eine Kombination vielfacher Ur-Motive ist. Ich habe die Zeichnung in Übereinstimmung mit den separaten Motiven in vier Zonen eingeteilt. Dann habe ich die Anordnung aller Motive und deren charakteristische Merkmale analysiert.

Die am Brunnenplatz gelegenen Teile der Schloßflügel (mit konkaver Fassade) (X) (Fig. 2-4) sind von einem anderen Fluchtpunkt aus gezeichnet als die abgelegenen Teile (Y) (Fig. 2-4). Es ist denkbar, daß FISCHER dieses Motiv direkt aus den Zeichnungen CORTONAS im KIRCHER-Druck kopiert hat (siehe Anmerkung 3], 4]). Diese Vermutung stützt sich auch auf ähnliche Andeutungen in der Literatur. Wenn wir diese Hypothese akzeptieren können, hat FISCHER bei seinem Schönbrunn-Projekt lediglich die Öffnungen zwischen den Säulen des konkaven Tempelteils mit einem Mauerwerk geschlossen und zudem die abgelegeneren Schloßflügelteile dem zentralen Motiv

Abb. 8 Schloß St. Germain-en-Laye. Detail

Abb. 9 "Belvedere" im fürstlichen Liechtensteinschen Garten in der Roßau vor Wien. Detail.
("Historische Architektur", Buch V, Tafel XIV)

Fig. 2-4

Fig. 3-3

angefügt. Das gleiche Belvedere-Motiv, das möglicherweise beim Schönbrunn-Entwurf Pate stand, finden wir auch im Titelblatt der "Historischen Architektur" FISCHERS (Abb. 7). Die Anordnung des Brunnenplatzes vor dem Schloß und die beiden sanft ansteigenden breiten Verbindungswege zwischen der zweiten und dritten Terrasse erinnern an die Fassadenstufen des Schlosses St. Germain-en-Laye (Abb. 8). Diese gleiche Form hat FISCHER im "Belvedere im Liechtenstein" (1688) (Abb. 9) nachgebildet.

Die zweite von uns analysierte Zone umfaßt die Gartenanlagen auf der zweiten und dritten Terrasse. Die charakteristische Technik, die hier eine optische Täuschung entstehen läßt, zeigt sich in der Perspektive der Neigungsebene des Geländes und des breiten Verbindungsweges zwischen den Terrassen. Die perspektivischen Verzerrungen der Zeichnung werden durch diese Technik unauffällig gemacht und betonen noch die Großartigkeit des Schlosses. In der Darstellung der wahrscheinlichen Struktur des Fortuna-Tempels bei SUAREZ und im Garten von St. Germain-en-Laye stehen zwei Kolonnaden, die aus dem Hauptbauwerk talwärts hervortreten (Abb. 8). In diesen Strukturen sehe ich das Motiv des oben erwähnten Verbindungswegs zwischen Terrassen zwei und drei (X) (Fig. 3-3). Die steilen Aufgänge zwischen den Terrassen drei und vier (XX) (Fig. 3-3), finden sich auch im Garten von St. Germain-en-Laye und in einer "Persepolis" betitelten Zeichnung FISCHERS (Konvolut der Zeichnungen von Agram Nr. 23) (Abb. 10). Diese Aufgänge werden von drei Fluchtpunkten aus geformt. Mit dieser Technik rückt FISCHER diese Verbindungswege, die bei perspektivisch exakter Wiedergabe nicht mehr im Bild liegen, in die Zeichnung.

Die Dritte Zone umfaßt die vierte und fünfte Terrasse (Fig. 5-1). Beide konkave Kurven neben der Kaskade entsprechen den konkaven Flügeln des Schlosses. Diese beiden konkaven Formen erzeugen eine optische Täuschung, die den Eindruck einer größeren (als der tatsächlichen) Entfernung des Schlosses vom Beschauer entstehen läßt. Das ellipsenförmige Schloß erscheint uns riesenhaft. Die architektonische Stimmung, die von übereinstimmenden konkaven Kurven im abfallenden Gelände erzeugt wird, finden wir auch in der "Villa Aldobrandini in Frascati" (Abb. 11). Das konkave Gartengebäude des zweiten Projekts Schönbrunn (Abb. 12) zeigt

Abb. 10 "Persepolis" (Agrams Zeichnung, Nr. 23)

Abb. 11 Villa Aldobrandini in Frascati

Abb. 12 Ein Teil des zweiten Projekts Schönbrunn der
"Historischen Architektur" (Buch IV, Tafel III)

Fig. 5-1

diesen Einfluß.

3. Analyse der ikonologischen Symbolformen

Die vierte Zone umfaßt die kreisförmigen Springbrunnen der Vorfelds, die beiden Triumphsäulen und die einfachen Gebäude links und rechts vom Gartentor. Die Aufstellung und die Struktur der Skulpturen geben dieser Zone ihren Charakter. Ikonologische Kunst kommt hier zum Ausdruck. Die Verbindungslinien zwischen Brunnenskulpturen, Triumphsäulen und Quadriga-Kopf ergeben folgende Figur (Abb. 13) : die Köpfe der obersten Brunnenskulpturen auf der sechsten Terrasse (B, C) und die Köpfe der Adlerskulpturen auf den Triumphsäulen derselben Terrasse (D, E) liegen ungefähr auf der gleichen Geraden ; das Teilstück B-C wird von den Punkten D und E in drei gleiche Teile geteilt, nämlich BD, DE und EC. Die Fuß- und Kopfpunkte der vier Skulpturen auf den Säulenpodesten (FJ, GK, HL, IM) können in der Projektzeichnung FISCHERS geometrisch zu der Linie B-C in

Abb. 13 Die räumliche Anordnung der ikonologischen Bildwerke des ersten Projekts Schönbrunn

Beziehung gebracht werden. Zu den Punkten B. D. E und C habe ich von Punkt A aus (Sonnensymbol Apollo als Kaiserstatue) vier Linien gezogen (Abb. 14, 15, 16)¹¹⁾. Ich halte es für möglich, daß die verlängerten Linien die fortgehenden Kurse der vier Pferde der Quadriga (des Sonnenwagens) Sonnenstrahlen symbolisieren, deren Richtung und Kraft in der Hand des Kaisers liegen, der sie zügelt und lenkt. Die Herrschaft besonders über die Gestalten auf den verlängerten Linien soll hier vielleicht geometrisch hervorgehoben werden. Da die Schloßfassade und die Kaiserstatue auf der Quadriga ungefähr nach Norden weisen¹²⁾, steht die Sonne während des Tages hinter der Schloßfassade. Die Besucher stehen sozusagen im Gegenlicht vor der Schloßfassade. Je nach Standpunkt des Besuchers ist die Sonne zeitweise direkt hinter der Kaiserskulptur auf der Quadriga zu sehen.

Ich interpretiere ikonologisch diese geometrische Komposition wie folgt : Der Kaiser JOSEPH auf der Quadriga (Roms)—der als Apollo über das Sonnenlicht herrscht—steht am Ausgangspunkt der Strahlen, die zu den beiden Adlern weisen, welche auf den Globi der Triumphsäulen sitzen,—das Habsburg Spaniens und Österreichs—, und die auch zu den beiden Brunnenskulpturen weisen. Die linke Skulptur (Abb. 17) ist der Herkules, der, von den vier Weltmonarchien (die deutsche, die römische, die griechische und persische) umgeben, den Wachthund der Höllenspforte (Zerberos)—d. h. Türkei—bändigt ; die rechte Brunnenskulptur (Abb. 18) stellt den Apollo dar, der eine riesige Schlange (Python)—d. h. Frankreich—tötet. Wenn diese

Abb. 14 Erstes Projekt Schönbrunn der "Historischen Architektur". Detail der Kaiserstatue

Abb. 15 Triumphbogen der fremden Niederleger zum Einzug Joseph I. in Wien 1690

Abb. 16 Triumphbogen der Wiener Bürgerschaft zum Einzug Joseph I. in Wien 1690. Detail der Kaiserstatue auf der Quadriga

Abb. 17 Erstes Projekt Schönbrunn. Detail der linken Brunnenskulptur ("Historische Architektur". Buch IV, Tafel II)

Abb. 18 Schloß Schönbrunn nach dem ersten Projekt. Detail der rechten Brunnenskulptur (Agrams Zeichnung, Nr. 103)

Interpretation zutrifft, bedeutet das, daß die Sonnensymbolik von LOUIS XIV übernommen wird. Hier wird also (möglicherweise) symbolisch die Weltherrschaft dargestellt, die über die Erde strahlt, so wie die Sonne aus dem Zentrum des ohnegleichen großartigen Schlosses strahlt.

4. Schluß

Nachdem ich die Baumotive und die ikonologische Symbolformen interpretiert habe, wird der Gesamtcharakter der Zeichnung verständlich.

Viele Baumeister haben bisher königliche Paläste entworfen. Aber das Wesen des Nationalisten FISCHER, der seine Architektur von einer Reichsideologie bestimmen läßt, war auch zur Zeit des Absolutismus sehr selten. Die Interpretation der Grundstruktur offenbart eine Anordnung architektonisch auffallender Punkte, die den symbolischen Ausdruckswert der Bildwerke vielleicht mit geometrischen Mitteln steigern soll.

Ich fasse als Ergebnis zusammen, daß die räumliche Anordnung der ikonologischen Bildwerke eine geometrische Ordnung erkennen läßt. Ich habe im ersten Projekt Schönbrunn analysiert, auf welche Weise die Elemente des Fischerschen Ausdrucks mit der Ganzheit der Zeichnung in Beziehung stehen; der ikonologische Ausdruck steht mit dem Bauausdruck in Verbindung. Wir können im Projekt diese beiden Manifestationen nicht trennen. Die harmonische Ausdruckskunst FISCHERS offenbart sich nicht nur in Übereinstimmung mit den Baumotiven. Eine Ideologie kommt zum Ausdruck. In diesem ersten Projekt Schönbrunn haben wir einen Ausdruck des philosophischen Begriffs der Harmonie von GOTTFRIED VON LEIBNIZ vor uns (siehe Anmerkung 13)).

Anmerkungen

- 1) "FISCHER muß persönlichen Zugang zu den Zeichnungsbeständen BERNINI gehabt haben, einen Zugang, den BERNINI gewiß nicht jedem gewährte, und einem Ausländer schon gar nicht. Denn FISCHER hat Abzeichnungen von Entwürfen BERNINI besessen, die nicht veröffentlicht waren, als er sie verwertete: von dem ersten Louvreentwurf, von dem zweiten Louvreentwurf, von einem Entwurf für die Kathedra, von Entwürfen für die Fassade und die Türme der Peterskirche und sicherlich noch manche andere. Sein Zeichenstil in allen seinen Varianten hat sich an den Zeichnungen BERNINI und seiner Schule gebildet" (HANS SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien, 1976, S. 22-S. 23).
- 2) "A central longitudinal axis is defined by the monumental gate flanked by two Roman triumphal columns, a series of recesses in the terraces, and finally by a large oval *cour d'honneur*. The extended French layout, thus, is combined with ideas taken from ancient Roman architecture, such as the hillside terraces and the terminating *exedra* that resemble the disposition of the Temple of Fortuna in Praeneste (Palestrina). The volumetric relationships, however, as well as the monumental scale created by the main colossal order, are clearly influenced by BERNINI's projects for the Louvre" (CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, Late Baroque and Rococo Architecture, New York, 1974, p. 15).
 "FISCHER's ultimate model for this terraced approach to the entrance of Schönbrunn Palace may have been the Temple of Fortuna at Praeneste (Palestrina) near Rome, which he could have known from sixteenth- or seventeenth-century reconstructions, or even from studying the ruins himself. This temple had certainly had a great influence on architects ever since the sixteenth century" (HANS AURENHAMMER, J.B. Fischer von Erlach, Cambridge, Massachusetts, 1973, p. 52-p. 53).
- 3) "The first work on the ruins of Palestrina, J. M. SUAREZ's *Praenestes Antiquae libri duo* of 1655, contains three engravings after CORTONA, showing the whole temple area—a ground-plan, view and isometric projection. It is these engravings which are largely responsible for subsequent ideas of the appearance of the ancient site. The view and the isometric drawing reappear as early as 1671 in KIRCHER's *Latium (Athanasii Kircheri Latium. Id est, Nova et parallela Latium veteris tum novi Descriptio*, Amsterdam, 1671); copy engravings by PIETRO SANTI BARTOLI appeared in 1699; and in 1743 J.R. VOLPI used SUAREZ's plates for his work *Vetus Latium Profanum*. Finally all three engravings were republished by CANINA in poor outline reproductions" (RUDOLF WITTKOWER, Studies in the Italian Baroque, No. VI, PIETRO DA CORTONA's Projekt for Reconstructing the Temple of Palestrina, Wallop, Hampshire, 1982, p. 116).
- 4) "As a result of his association with BERNINI and his studio FISCHER came into contact with the circle of scholars who were gathered around Queen CHRISTINA... He also had access to the other great collections of antiques in Rome. Many of the drawings he made at this time were to be published later, in modified forms, in his history of architecture. His contacts in Rome with the circle of archaeologists and antiquaries enabled him to acquire considerable knowledge of ancient art and, what is more, of the scientific methods which were then beginning to be used in the study of archaeology. This formed the basis for his own attitude towards the ancient world. Later on he was to make use of the works of these Roman archaeologists in his own history of architecture. Among them was the scholarly Jesuit ATHANASIUS KIRCHER (1602-1680), who taught at the Collegium Romanum, was the Pope's librarian, and was also very highly regarded by Queen CHRISTINA (HANS AURENHAMMER, op. cit., p. 20-p. 21).

"Festzustellen, wann die ersten Vorzeichnungen für die Stiche der 'Historischen Architektur' entstanden sind, welche

Blätter das waren und in welcher Reihenfolge die übrigen Vorzeichnungen folgten, ist bisher nicht gelungen. Es ist naheliegend anzunehmen, daß ein beträchtlicher Teil der Vorzeichnungen in dieser arbeitslosen Zeit entstanden ist. Doch die Entstehungsgeschichte des Werks ist noch nicht geschrieben und wird vielleicht auch nie geschrieben werden können. Die erste Anregung zu diesem Werk hat FISCHER von den Gelehrten am Hof der Königin CHRISTINE bekommen : von BELLORI, von KIRCHER, vielleicht von CASSIANO DEL POZZO. Später hat der Unterricht für JOSEPH I. sicherlich 'Historische Architektur' mit einbezogen (HANS SEDLMAYR, a. a. O., S.130).

- 5) "The whole arrangement, with several different architectonically fashioned terraces, fountains and cascades descending from the palace to the entrance gate, is in accordance with the Italian Mannerist style of garden layout which had also become widespread in France (An example of this is Saint-Germain-en-Laye near Paris, 1605 onwards). The terraces supported by arcades are reminiscent of the orangery at Versailles" (AURENHAMMER, op. cit., p.53).
- 6) "Der ansteigende Hang von Schönbrunn ist zu einer reichen Terrassenanlage ausgestaltet. Feierliche Einzüge mit Roß und Wagen erreichen die Höhe des Schlosses über sanftgeneigte Rampen von Stufe zu Stufe aufsteigend, wobei die in der Mitte prächtig herabrauschenden Wasserspiele und gewaltigen Unterbauten in rhythmischer Hin- und Herwendung umfahren werden. Der raumbewegende Geist der Treppe hat hier ein ganzes Gelände erfaßt" (WERNER HAGER, Die Bauten des deutschen Barocks, 1690-1770, Leipzig, 1942, S.75).
- 7) "Behind this spacious courtyard the hill was to be cut into terraces, and a complicated system of wide ramps, cascades, terraces with basins and French parterres was to lead up to the huge palace itself. This configuration would have allowed sufficient space for ceremonial entries, providing a constantly changing background for the procession of carriages" (AURENHAMMER, op. cit., p.52).
- 8) "FISCHER may have derived the idea of using two TRAJAN's columns at the entrance to Schönbrunn from JEAN MAROT's design for Mannheim Palace—though it would seem more likely that he used them mainly because of their iconographical significance (the 'pillars of Hercules')" (Ibid, p.53).

"Der Entwurf teilt den Charakter eines 'Präsentationsstückes' mit dem berühmten Entwurf MAROTS für Schloß Mannheim, welcher, nach den überzeugenden Darlegungen JÖRG GEMERS, die gleiche Funktion hatte... Daß das Schloßprojekt im engsten Zusammenhang mit den politischen Ambitionen des Kurfürsten steht, machen die Krone auf dem Postament der Reiterstatue im Tor und der Reichsapfel auf den Dächern der Ravillons ebenso sichtbar wie die beiden den Eingang flankierenden Triumphsäulen, die BERNINI zur Verherrlichung LUDWIGS XIV. auf der Place de Carrousel in Paris hatte aufstellen wollen" (SEDL MAYR, a. a. O., S.52).

- 9) "Das könnte WAGNER VON WAGENFELS gewesen sein, dessen Definition des Kaisertums : 'Kaiser sein, heißt nichts anderes, als größter Herr der Erde sein' in der erdbeherrschenden Placierung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn architektonische Gestalt gefunden hat. Seiner deutschen Deutung des Gedankens von den vier Weltmonarchien—die deutsche steht als letzte über der römischen, der griechischen ALEXANDERS des Großen und der persischen—könnte der Viermonarchien-Brunnen im Vorfeld von Schönbrunn entsprochen haben ; das Programm des ganz ähnlich konzipierten Krautmarktbrunnens weicht freilich davon ab." (Ebd., S.38-S.39).

"Nach WAGNER VON WAGENFELS sind die vier Tiere der Danielvision : 1. Der Löwe mit Adlerflügeln=assyrisches und persisches Weltreich. 2. Der Bär mit drei Reihen von Zähnen=griechische Monarchie. —3. Der Panther mit vier Flügeln und vier Köpfen=römisches Weltreich.—4. Das Tier mit den zehn Hörnern=Deutsches Reich.—Die krönende Figur, Allegorie des 'letzten' Weltreichs, wird in Urkunden des Brünner Stadtarchivs 'Europa' genannt (AURENHAMMER).—Der Hercules im Limbus, welcher den dreiköpfigen Cerberus bezwingt, ist Allusion auf den Kaiser als Bezwinger seiner Feinde : Osmanisches Reich, Frankreich, ungarische Rebellen" (Ebd. S.248).

- 10) WILFRIED HANSMANN, Baukunst des Barock, Köln, 1983, S.121.
- 11) "FISCHER selected several independent motifs from ancient Roman triumphal architecture and combined them in such a way that looked like a unified whole to the spectator. His festival buildings, moreover, did not merely provide a background for pageantry but were three-dimensional structures which presented a succession of constantly changing forms to those who moved around or through them. ...In the arch of the foreign merchants FISCHER combined three elements—the triumphal arch, the triumphal column, and the statue of the ruler enthroned on the globe. ...The arch of the city council was a two-storeyed triumphal gate. Its lower part was a combination of a circular temple and a triumphal arch with the main opening capped, in the manner of BORROMINI, by FISCHER's favourite, 'diadem arch'. Above this structure he placed a second, but lighter and less substantial, triumphal gate, the form of which was in striking contrast to that below. This served as the framework for the quadriga of triumphal monarch" (AURENHAMMER, op. cit., p.46-p.48).
- 12) Vgl., Josef Glaser, Schönbrunn Chronik, Wien 1969, beigelegte Karte der Umschlagseite, Plan I "Wachstumsplan von Schönbrunn".
- 13) Über den allgemeinen Zusammenhang mit dem philosophischen Begriff der Harmonie von Leibniz und dem ersten Projekt Schönbrunn sagen SCHULZ, AURENHAMMER und BRUCHER wie folgt :
 "If built as originally planned, Schönbrunn would have been the culminating synthesis of the basic experiences of Western architecture, comparable in scope only to the great visions of LEIBNIZ. Whereas the philosophy of LEIBNIZ was directed

toward the future, the state architecture of FISCHER belonged to a world concept which was approaching its end" (NORBERG-SCHULZ, op. cit., p.15).

"FISCHER's basic architectural principle, which can be seen in each of his buildings with several different aspects, consisted in aggregating structural elements, without mutual fragmentation, in the interest of a higher unity formed by independent part. This principle has much in common with LEIBNIZ's doctrine of monads. FISCHER's buildings, constructed from self-contained, individual elements so combined that they formed a harmonious whole, clearly make a constantly changing impression on the person who looks at them different points of view. LEIBNIZ similarly took the city, which also appears differently from various viewpoints, as his example for the universe. Although the infinite number of monads means, he taught, that there may seem to be infinite aggregations of different universes, there is nonetheless really only one universe, seen from the various viewpoints of the infinite number of individual monads. As a result there is the greatest possible diversity, but at the same time the greatest possible order in the universe, in other words, the greatest possible perfection (see LEIBNIZ's Monadology, 57, 58). (AURENHAMMER, op. cit., p.163).

"Bei der Erstellung des ikonologischen Programms dürfte der Philosoph LEIBNIZ, über dessen Wertschätzung FISCHER verfügte, wesentlich mitgewirkt haben. LEIBNIZ übergab dem Kaiser 1688 ein Manifest, die 'Geschwinde Kriegsverfassung', und dürfte auch beträchtlich dazu beigetragen haben, dem Hof das architektonische 'Präsentationsstück' FISCHERS in seiner ganzen Tragweite wirksam vor Augen zu führen" (GÜNTER BRUCHER, a. a. O., S.143-144).

Analyse dieser konkreten Zusammenhänge mit der Interpretation des Raumstruktursystems und dem philosophischen Begriff der Harmonie von LEIBNIZ werden Gegenstand meiner zukünftigen Studien sein.

Verzeichnis der Abbildungsliteratur

1. Sedlmayr, a. a. O., Abb.131.
 2. Ebd., Abb.126.
 - 3,4,5. Wittkower, op. cit., p.119.
 6. Die graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Agram.
 7. Fischer, "Historische Architektur", Leipzig, 1725. rpt., Gregg, 1964.
 8. Schokichi Harigaya, Geschichte des europäischen Gartens, Seibundoshinko-Verlag, Tokio, p.121 (Japanisch).
 9. Wie unter 6)
 10. Wie unter 7)
 11. Sedlmayr, a. a. O., Abb.275.
 12. Wie unter 6)
 13. Wie oben.
 14. Wie oben.
 15. Sedlmayr, a. a. O., Abb.40.
 16. Aurenhammer, op. cit., p.48.
 17. Wie unter 6)
 18. Wie unter 7)
-

シェーンブルン城第1計画案における建築モチーフ及び イコノロギー的象徴形態の分析（梗概）

（バウマイスター：ヨハン・ベルンハルト・フィッシャー・

フォン・エルラッハについて）〔Ⅱ〕

正 会 員 中 村 恵 三*

本稿は、建築家 J. B. フィッシャー・フォン・エルラッハ（1656-1705）の考案したシェーンブルン城第1案（1688）の建築モチーフの考察と、その形態構成表現の柱ともなる彫像作品群の象徴表現の解釈、即ち象徴性の意味関連を考察する事（イコノロギー解釈）を目的としている。既に前稿〔Ⅰ〕で、この計画案の要素となる各建築形態が独立的モチーフであり、合成的表現によって、統一ある運動をもつ一つの全体として表現されていることを指摘した。

本論では、この構成技法との関連性を踏まえて、建築モチーフの由来及び特色を考察し、またイコノロギー的表現においては、各彫像群の寓意的解釈に図版全体の幾何学的秩序を関係付けた象徴表現の分析をしている。即ちこの計画案の意味内容に、部分と全体との間の必然的統一関連性を求め、寓意像の存在理由に新たな解釈を加えようとするものである。

本論では、この図全体の4つの段階ごとの集まりの分類化、つまり城郭部分、2つの庭園テラス部分、そして

主要な彫刻作品のある最下層テラスに分け、分析することで、計画案の個々の造形物の由来と特徴を明らかにしようとした。

その結果、この計画案が古代ローマのフォルテューナ神殿復原図、また従来、抽象的にしか指摘されていなかったフランスのサン・ジェルマン・アン・レーの影響を、形態構成分析の考察に基づき、より実証的にその直接的影響を指摘した。また彫像作品間に存在する幾何学的構成表現が、象徴表現となっていると云う筆者の指摘は、城郭上方の皇帝像が下層の4つの彫像群を放射状に支配すると云う構成に基づくものである。これは、太陽神に姿を借りた皇帝像が「世界支配」を象徴化していると云う指摘である。それは、この調和的統合表現によって、一つの観念形態を象徴化するイデオロギー表現の存在を意図したものであろう。最後に、この計画案のイコノロギー表現に関与していたとも云われる哲学者ライプニッツの「調和の哲学概念」の関連性を述べているが、前稿〔Ⅰ〕の考察も含めこれは彼の哲学概念の視覚上の表現であると云う従来からの観念的指摘に対する、一つの実証的解釈の試みともなっている。

* 足利工業大学 助教授・工博
（昭和59年11月2日原稿受理）