



# DIE FRESKENAUSSTATTUNG IM GARTENPALAIS LIECHTENSTEIN

Fürst Johann Adam Andreas I., der Bauherr des Palais, träumte davon, das gesamte Gebäude mit einem durchgehenden Programm von Bologneser Künstlern ausstatten zu können. Aber schon sein erster Kandidat, der Bolognese Marcantonio Franceschini (1648–1729), mit dem er einen intensiven Briefwechsel führte, enttäuschte den Auftraggeber: Er war nicht dazu zu bewegen, selbst als Freskant nach Wien zu kommen. So sah sich der Fürst schließlich an österreichische Künstler verwiesen. Seine Wahl fiel auf Johann Michael Rottmayr, der zuvor schon in Salzburg und für das Kaiserhaus gearbeitet hatte. Ihm übertrug der Fürst die Ausstattung der Sala Terrena, der beiden im Erdgeschoss gelegenen Appartements mit je drei Räumen und schließlich auch die Ausmalung der beiden Treppenhäuser mit monumentalen Deckenspiegeln, die lange Zeit verloren geglaubt waren.

Für den Höhepunkt im Ausstattungsprogramm, den Herkulesaal, konnte er den großen Meister des römischen Barock, Padre Andrea Pozzo (1642–1709), gewinnen, der dort 1704 mit dem Fresko *Aufnahme des Herkules in den Olymp* ein unglaublich vitales Alterswerk schuf.

## DIE KRÄFTIGE FARBIGKEIT DER FRESKEN ROTTMAYRS

Die Deckenbilder im Erdgeschoss zeigen eine souveräne Handhabung der Freskotechnik. Die Tagwerke (Putzgrenzen) umfassen meist eine ganze Figur mit umgebendem Wolkenraum. Rottmayr übertrug seine Entwürfe mit Rasternetz und Kartons auf die Decke. In den feuchten Putz gravierte er skizzenhaft die Umrisse vor. In der malerischen Ausführung ging er mit diesen Entwürfen jedoch sehr frei um. Die Deckenbilder Rottmayrs bilden einen frühen Höhepunkt illusionistischer Freskenmalerei in Österreich. Über der Architekturmalerei – der Quadratur, die vielleicht von Rottmayr selbst stammt – öffnet sich der Blick in den Himmel der Götter.

Für die Frühzeit des Künstlers ist die kräftige Farbigkeit der Fresken charakteristisch. Für das Jahr 1707 ist die Beschaffung von teurem Ultramarinblau durch den Maler bezeugt. Rottmayr hat zudem 19 Buch Blattgold verarbeitet. Die plastische Modellierung seiner Figuren erzielt Rottmayr nicht durch Abstufungen in der Helligkeit einer Farbe, sondern durch starkes Changieren, etwa von Rosa über Violett bis zu kräftigem Blau. Der gute Erhaltungszustand der Fresken gibt die Brillanz der Farben authentisch wieder.

## DIE ILLUSIONISTISCHE ARCHITEKTURMALEREI DER FRESKEN POZZOS

Pozzo trat zum Fürsten Johann Adam Andreas I. schon während der Arbeiten an S. Ignazio in Kontakt. Die Vermittlung übernahm Fürst Anton Florian, der kaiserlicher Botschafter am päpstlichen Hof in Rom war. Vermutlich vermittelte Johann Adam Andreas I. den Maler auch an den Wiener Kaiserhof. Pozzos Fresko zeigt die Taten des Herkules und seine Aufnahme in den Olymp. Die Geschichte nimmt rund um den Saal die Randzone in der Architekturmalerei ein, in der Mitte öffnet sich der Blick in den Götterhimmel.

Da der Betrachter in dem Saal verglichen mit dem Kirchenschiff einer Barockkirche, die Pozzos übliche Aufgabenstellung war, seinen Standpunkt nur geringfügig ändern kann, musste der Maler bei der Komposition des Deckenspiegels auf starke Bildzusammenhänge achten. Die Figuren des Götterhimmels sind daher weitestgehend bildparallel wiedergegeben, weshalb sie aus dem Blickwinkel des Betrachters stärker miteinander verbunden wirken. Die Darsteller der Bewährungsproben des Helden sind dagegen dem dramatischen Geschehen entsprechend sehr bewegt und oft stark verkürzt wiedergegeben. Durch ihre ausgreifenden Bewegungen verstärken sie den Eindruck eines sich in die Tiefe entwickelnden Raums.

Die illusionistische Architekturmalerie bietet den Figuren der hier gezeigten Szenen einen eigenen Handlungsraum, der klar von jenem der Decke abgegrenzt ist. Die Quadraturmalerei ist eher einfach gehalten. Sie setzt das „Höhenwachstum“ des Raumes über die tatsächlich ansteigende Hohlkehle in den bereits flachen Deckenspiegel hinein fort.

## GEMÄLDEAUSSTATTUNG

Gleichwohl der Fürst daran scheiterte, Marcantonio Franceschini als Freskant nach Wien zu bringen, konnte er ihn schlussendlich doch für die Lieferung fast der gesamten Ausstattung an Ölbildern im Palast gewinnen. Beabsichtigte Johann Adam Andreas I. ursprünglich, die Wände im Inneren des Palastes flächendeckend mit einem geschlossenen Programm von Ölgemälden gleichsam zu tapezieren, so musste er bald einsehen, dass dieser Plan sowohl zeitlich als auch finanziell unrealistisch war, und zu anderen Methoden und Techniken der Raumdekoration greifen. Zug um Zug bestellte er bei Franceschini Ölbilder, die in die Deckenspiegel eingesetzt wurden. Franceschini ist in Bologna mit dem auf Annibale Carracci zurückgehenden Klassizismus aufgewachsen, der hier durch das 17. Jahrhundert als stilistische Strömung neben dem Barock eine kontinuierliche Fortsetzung fand. Domenichino, Reni und Albani führten diese Tradition weiter, auf der Franceschini aufbauen konnte. Er setzte die Tendenzen des Klassizismus besonders rigoros um und strebte in der Präsentation der Erzählung nach absoluter Klarheit. In der Auseinandersetzung mit dem klassischen antiken Kanon der menschlichen Figur wurde nicht nur die Schönheit der Form idealisiert, sondern auch die Schönheit der Linie als Stilmittel in den Mittelpunkt gerichtet. Für die Klarheit der Form war auch eine gleichmäßige Ausleuchtung wichtig. Die Farbe war der Form untergeordnet: Sie sollte diese klar definieren und kein eigenständiger Ausdrucksträger sein.

## STUCKAUSSTATTUNG

In einzigartiger Vollständigkeit ist die Stuckdekoration des gesamten Palais erhalten. Sie stammt aus der Hand von Santino Bussi (1664–1736), der im Halsband eines Hundes auf einer Jagdtrophäe im Erdgeschoss sein Werk auch signierte; es stellt zweifellos eine der qualitativsten Stuckausstattungen des Hochbarock auf Wiener Boden dar.

Bemerkenswert ist vor allem der originale Zustand, sind doch die Stuckdekorationen des 18. Jahrhunderts in fast allen anderen Wiener Ausstattungen im 19. Jahrhundert intensiv überarbeitet worden, weil sie dem Repräsentationsanspruch des Historismus nicht mehr genügten. Santino Bussi kam 1694 auf Einladung des Fürsten Liechtenstein aus Mailand nach Wien. Damals war in der Residenzstadt ein regelrechter Bauboom ausgebrochen, den Bussi für sich zu nutzen wusste. In der Ausstattung der Paläste des frühen 18. Jahrhunderts war er der führende Stukkateur. Neben dem STADT- und dem GARTENPALAIS Liechtenstein stuckierte er das Winterpalais und das Obere und das Untere Belvedere des Prinzen Eugen sowie die Palais der Familien Trautson und Harrach. Die Stuckausstattung des GARTENPALAIS folgt unmittelbar auf jene des STADTPALAIS.

Im plastischen Dekor spiegeln sich die zwei Hauptthemen der malerischen Ausstattung: Allegorien und mythologische Szenen liefern *exempla virtutis*, also Beispiele tugendhaften Handelns, oder illustrieren das fürstliche Landleben. Für die Ausschmückung des Vestibüls schloss Bussi 1704 einen Vertrag, den er bereits im folgenden Jahr erfüllte. Ab 1706 arbeitete er am Stuck der Treppenhäuser und des Piano Nobile. Bis 1708 folgten der vergoldete Wanddekor an den Seitenwänden des Festsaaes und der einfachere Stuck im zweiten Stock.

## VESTIBÜL UND SALA TERRENA

Ein Wölbungssystem aus Jochen und Gurtbögen bestimmt im Vestibül und der Sala Terrena die Deckengliederung. Die Fresken Rottmayrs in den Jochen werden von Stuckreliefs flankiert. Die Zwischenräume füllen zarte Akanthusranken, Laubwerk und Blattschnüre. Auf die Gurte sind schlanke Kandelabergrotesken mit Putten und verschiedenen Tieren gesetzt oder einfach nur Blumengebinde. Breitere Gurte bieten Jagdtrophäen und kleinen Jagdszenen Platz: Störche schnappen nach Fröschen, Reiher nach Trauben. Putten und Satyren bevölkern Gebinde aus Zweigen und Blumen.

Der Stuck in der Sala Terrena bietet auch die erste Begegnung mit dem Herkulesthema, das im großen Saal im Piano Nobile im Fresko von Andrea Pozzo ins Monumentale gesteigert wird.

## STUCKDECKEN IM ERSTEN STOCK

Die Stuckdecken der Räume im Piano Nobile haben runde oder achteckige Mittelspiegel, die der Dekor einfasst. Die große Galerie mit ihren geschwungen konturierten Spiegeln folgt demselben Schema. Meist sind in die Ecken Medaillons mit Reliefs gesetzt. Ein profiliertes Band, in Winkeln und Rundungen verlaufend, verbindet diese zu einem Rahmen, um den sich Blattranken winden oder an dem Blütenfestons hängen. Der Grundtypus wie auch die Ausformung wird aber in jedem Raum leicht variiert, sodass keine Decke der anderen gleicht.

In den Medaillons finden sich Reliefs der Kardinaltugenden, antike Feldherrenbüsten, Personifikationen der Weltteile, kämpfende und raubende Kentauren sowie ein Siegeszug eines lorbeerbekränzten Feldherrn, der in seinem Gefolge die Kriegsbeute und Gefangene mitführt. In der Großen Galerie nehmen Herkuleszenen das Thema des Freskos im Festsaal auf.

Santino Bussis zartes Rankenwerk war um 1700 in Wien stilprägend. Es entwickelte sich aus der kräftiger ausgebildeten Akanthusornamentik. Diese wurde im deutschen Raum ab ca. 1650 verstärkt aufgegriffen. Hier bekam sie die Form von sich organisch rankendem Laubwerk. Bussis Blattwerk zeigt sehr individuelle Formen. Wo das Motiv zum Rand hin ausläuft, reduzieren sich die fleischigen Stengel zu fast fadenförmigen, linearen Gebilden und die Plastizität der kräftigen Blätter verliert sich in seichtes Relief.

## ENTDECKUNG UND RESTAURIERUNG VERLOREN GEGLAUBTER ROTTMAYR-FRESKEN

Seit April 2006 sind nunmehr die vollständig fertig restaurierten Treppenhäuser des GARTENPALAIS Liechtenstein in der Rossau wieder öffentlich zugänglich. Im Zuge der Restaurierungsarbeiten des Palais waren bedeutende Fresken Johann Michael Rottmayrs in beiden Treppenhäusern wieder entdeckt worden. Nach langer und eingehender Diskussion entschloss sich Fürst Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein, diesen für die Kunstgeschichte so bedeutenden Fund restaurieren und die Fehlstellen rekonstruieren zu lassen.

## GESCHICHTE

In einem am 30. Oktober 1705 unterzeichneten Kontrakt beauftragte Fürst Johann Adam–Andreas I. den Künstler Johann Michael Rottmayr *auch zwey Sofitti über die zwey grosse Stiegen zu malen*. Im 19. Jahrhundert sind in beiden Treppenhäusern, wohl durch Wassereinträge verursacht, Teile der Fresken abgestürzt beziehungsweise beschädigt worden. Man wählte – wie so oft in der Nutzungsgeschichte fürstlicher Bauten – den billigsten Weg: In beiden Treppenhäusern wurden jene großformatigen Gemälde Antonio Belluccis appliziert, die im Zuge der Umgestaltung des fürstlichen Palais in der Bankgasse nach dem Umzug der Galerie in das Gebäude in der Rossau frei geworden waren. Man montierte jeweils ein großes Mittelstück – das Bild im östlichen Stiegenhaus wies ein Ausmaß von 12 x 8 Metern auf – und darum herum in den Ecken vier ovale Trabantenbilder. Sie wurden mit einfachen Stuckrahmen gefasst, die Restflächen überzog man mit Stuckputz. Durch die Überdeckung verblasste das Wissen um die originale

Freskenausstattung. Nur eine Beschreibung des Palais aus dem Jahr 1815 lieferte Anhaltspunkte hinsichtlich der Ikonografie der Darstellungen und bot Anlass zu Vermutungen nach noch vorhandenen Freskenresten unter den Ölbildern.

## DER ENTSCHLUSS ZUR FREILEGUNG

Um das Ausmaß der Fehlstellen und die Beeinträchtigung durch die Hacklöcher realistisch abschätzen zu können, wurden eingehende Befundungen durchgeführt; auch diese Untersuchungen kamen zu dem Ergebnis, dass man den Entschluss zur Freilegung wagen könnte. Den entscheidenden Diskussionspunkt bildete die Frage, wie man mit den Fehlstellen umgehen sollte. Das Spektrum reichte hier von einem neutralen Schließen der zerstörten Flächen mit dem Unterputz über ein neutrales Schließen durch Farbflächen, eine Lesbarmachung der Inhalte durch eine Ergänzung in Grisailletechnik bis hin zu einer vollständigen Rekonstruktion. Fürst Hans-Adam II. entschloss sich nach eingehender Beratung und Diskussion für eine Totalrekonstruktion, die als einzige den dekorativen Wert des Freskos für das Gesamterleben der ursprünglichen barocken Ausstattung wiedergewinnen konnte.

Voraussetzung für den Entschluss zur Aufdeckung des Freskos war eine Aquarellskizze Rottmayrs aus einer norditalienischen Privatsammlung. Lange wurde diese Skizze mit dem Auftrag des Salzburger Barockmalers für Schönbrunn in Zusammenhang gebracht.

Erst Hellmut Lorenz erkannte 1989 die Beziehung zum Fresko im östlichen Treppenhaus, ohne damals jedoch den Beweis dafür antreten zu können. Die Freilegung bestätigte 2002 schließlich seine Mutmaßung. Die Skizze, die alle mittleren Figurengruppen sowie auch die verloren gegangenen Partien zeigt, stimmt glücklicherweise exakt mit den ausgeführten Teilen des Freskos überein.

## DIE RESTAURIERUNG (2002–2006)

Die Arbeiten begannen im Spätsommer 2002 im östlichen Treppenhaus. Zuerst wurden die gesamten Überputzungen abgenommen, dann das schützende Gitter aus Draht entfernt. Danach konnte man das gesamte Fresko einer sorgfältigen Reinigung unterziehen. Waren es im Mittelteil vor allem eine Unmenge an Spinnweben und etwas Staub, die an der Oberfläche hingen, musste auf den überputzten Flächen ein dünner Film aus Kalkmilch entfernt werden, der diese Flächen anfänglich etwas trüb erscheinen ließ.

Schon nach dieser Reinigung hatten sich die freien Flächen im Mittelteil und die ehemals überputzten Flächen sehr angeglichen. Erfreulich war insbesondere der Zustand der Fresken in ihren erhaltenen Teilen: Geschützt vor Licht und fast ohne zu verstauben hatten sie die letzten zwei Jahrhunderte in all ihrer Farbkraft überlebt.

Danach gingen die Restauratoren daran, zuerst die Hacklöcher und anschließend die kleineren Fehlstellen mit Kalkmörtel zu schließen. Hier lag das Geschick darin, die Kittungen in ihrer Oberflächenstruktur möglichst an den Originalbestand anzugleichen. In den großen Fehlstellen wurde die alte Verrohrung – der Putzträger – zuerst abgenommen und dann wurden auf die Deckenbalken zwei einander kreuzende Lagen von Schilfrohr aufgebracht, die als neuer Träger des Unterputzes fungieren. Mehr als eineinhalb Jahre nahmen die Retuschen in Anspruch. Der Zustand der Fresken beruhigte sich zusehends, bis der verantwortliche Restaurator Herbert Schwaha daranging, den letzten Schritt zu setzen: die Ergänzungen vorzunehmen. Alle fehlenden Teile wurden 1:1 auf Folien vorgezeichnet, deren Umriss dann in den Freskoputz eingraviert.

So wie am historischen Vorbild auch kann man diese Gravuren im Putz noch nach dem Ausmalen deutlich ablesen. Der Restaurator bediente sich aber auch der Technik, die Komposition in Kohle grob auf den Unterputz vorzuskizzieren. Auch in der Abfolge der Arbeitsschritte lehnte man sich wieder an die historischen Arbeitsteilungen und -techniken an. Zuerst wurde die Quadraturalerei ergänzt, die Scheinarchitektur, die den Blick nach oben in den Himmel freigibt. Erst danach ging Herbert Schwaha daran,

auch die Figurengruppen zu ergänzen. Schaffte er ein programmiertes Tagwerk nicht, wurde die weiß gebliebene Fläche wieder ausgeschnitten und abgekratzt. Sollte ein Kompartiment gar einmal misslungen sein, wurde es ebenso abgekratzt und die Arbeit dann am nächsten Tag noch einmal durchgeführt.

Diese klassische Freskotechnik wandte man auch ursprünglich an. Sie bewirkt durch eine Silikatschicht, die sich an der Oberfläche ausbildet, eine optimale Bindung der Farbpigmente und eine Leuchtkraft der Farben, die in keiner anderen Technik erreichbar ist.

### DAS FRESKO IM ÖSTLICHEN TREPPENHAUS: DIE AUFNAHME DES MILITÄRISCHEN GENIES IN DEN OLYMP

Das Deckenfresko im östlichen Treppenhaus des GARTENPALAIS Liechtenstein stellt auf einer Fläche von etwa 220 Quadratmeter beinahe den kompletten klassischen Götterhimmel dar. Die Komposition umfasst drei Hauptgruppen, die, mit Rücksicht auf die wechselnden Blickpunkte des Treppenhauses, gegeneinander um 90 Grad gedreht angeordnet sind. Bezugnehmend auf die zentrale Darstellung, in der ein Knabe – zu deuten als Verkörperung des militärischen Genies des Erbauers des GARTENPALAIS, Fürst Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein – von der Göttin Minerva in den Götterhimmel getragen wird, trägt das Fresko den Titel „Aufnahme des militärischen Genies in den Olymp“. Diese so genannte Apotheose wird durch einen Genius symbolisiert, der dem Knaben Lorbeerkranz und Palmzweig reicht, darunter spielen zwei Putti mit der Keule des Herkules.

### DAS FRESKO IM WESTLICHEN TREPPENHAUS: DER STURZ DER GIGANTEN

Im westlichen Treppenhaus ist der Kampf der Giganten gegen die Götter dargestellt. Im Mittelpunkt steht Zeus, von einem Adler getragen, der sein Blitzbündel gegen die Giganten richtet. Wie hinter einer Wolkenbank als Schild stehen Mars, Venus, Merkur und Diana – das Geschehen verfolgend. Minerva wirft sich sehr viel aktiver in den Kampf, sie schützen nicht die Wolken, sondern ein prächtiges Medusenbild. Im Gegensatz zu den schönen Körpern und Gesichtern der Götter stehen die kraftstrotzenden Leiber der Giganten, die ineinander verschlungen ihren Kampf gegen die Götter führen. Mächtige Steine stemmen sie, um sie gegen die Götter zu schleudern. Großartig ist die Komposition: Ist sie im östlichen Treppenhaus auf die Mitte konzipiert, bewegen sich hier die Figuren aus den Rändern in die fast noch leere Mitte hinein.