

LE TEMPLE DE LA MECQUE

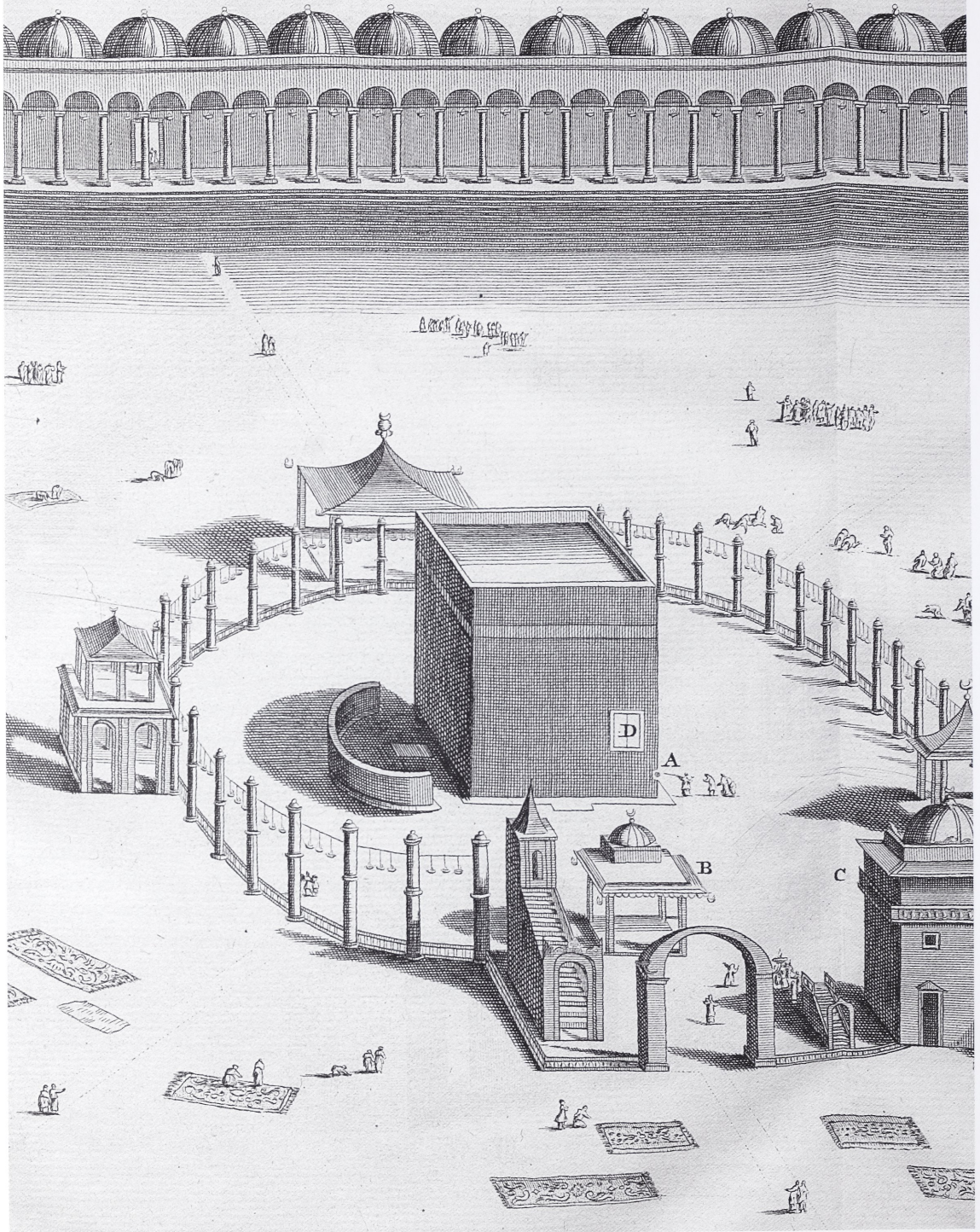


Abb. 47

Ansicht der Al-Haram Moschee in Mekka (Ausschnitt) (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, Taf. nach S. 76, Ausschnitt)

Die Perspektivität der Himmlischen Stadt

Johann Bernhard Fischer von Erlachs Darstellung außereuropäischer Kultbauten und die Tradition der Reiseberichte

Matteo Burioni

Wie Serge Gruzinski und Carmen Bernand in ihrem Buch *De l'idolatrie* gezeigt haben, bediente sich die Verurteilung der religiösen Kulte Amerikas als heidnischer Götzendienst dem Vokabular der frühchristlichen Auseinandersetzung mit der heidnischen Antike.¹ Das ethnographische Studium der fremden Kulte wurde also von Beginn an unter dem Leitbild eines an die Antike angelehnten Diskurses geführt, der auch erhebliche Korrekturen an der Verurteilung möglich machte.² Wie früh diese Diskussion in der Kunstliteratur aufgenommen wurde, zeigt *Da pintura antiga* des portugiesischen Malers und Kunsttheoretikers Francisco d'Olanda von 1549, der, informiert durch portugiesische Reiseberichte, bereits annimmt, antike Kunst und Architektur müssten sich vor langer Zeit über die gesamte Welt ausgebreitet haben, so dass letztlich alle Menschen Erben der Antike seien.³ Dass das ethnographische Interesse der Reiseberichte dem antiquarischen Interesse für antike Bauten eng verwandt war, kann an der Beschreibung außereuropäischer Bauwerke spätestens ab Mitte des 16. Jahrhundert gezeigt werden. In dieselbe Zeit datieren auch die ersten veritablen Weltgeschichten von spanischen, portugiesischen, chinesischen, persischen und mexikanischen Autoren und 1546 situiert der persische Buchmaler und Schriftsteller Dust Muhammad die persische Kunst vor einem weiten geographischen Panorama, das europäische und chinesische Werke mit einschließt.⁴ Wenn es im Folgenden um ein Werk gehen soll, das eine Art ‚Weltkunstgeschichte‘ und ‚Kulturgeographie‘ *avant la lettre* begründet hat, so geschieht dies im Bewusstsein, dass der Blick auf das Fremde und die Beschäftigung mit dem Fremden keineswegs eine europäische Sonderleistung ist, sondern dass vielfach andere Kulturen vorangegangen sind.

In seiner *Monadologie* verglich Gottfried Wilhelm Leibniz den Ausschnitt des Weltganzen, der

einer Monade zugänglich sei, mit einer Stadt, die aus unterschiedlichen Ansichten „wie eine andere und durch die unterschiedlichen Ansichten wie vervielfältigt“ erscheine, so dass es ob der Vielzahl der Einzelwesen ebenso viele unterschiedliche Welten gebe.⁵ Die Unmöglichkeit, eine Stadt als Ganzes wahrzunehmen, ihr vielmehr aus unterschiedlichen Ansichten zusammengesetzter Gesamteindruck sind eine schöne Metapher, um eine gewiss fragmentarische und vorläufige Darstellung der europäischen Wahrnehmung außereuropäischer, fremder und heidnischer (Kult-)Bauten zu eröffnen. Und doch ist es mehr als nur eine Metapher, da die Ansichtigkeit der Welt, die Leibniz philosophisch zu begründen suchte, die umfassende Berücksichtigung außereuropäischer Bauwerke im 1721 publizierten Stichwerk des Wiener Hofbaumeisters Johann Fischer von Erlach zu erklären hilft. Fischer von Erlach stütze sich für seine Stiche auf antiquarische Werke und illustrierte Reiseberichte, die er in einer bisher nicht gekannten Weise für sein architekturtheoretisches Werk fruchtbar machte.⁶ Während das unmittelbare kulturgeschichtliche Umfeld des *Entwurffs Einer Historischen Architectur* (Kat.Nr. III.1) in großen Umrissen erkennbar und seine Ausnahmestellung im *mare magnum* der europäischen Kunstliteratur unbestritten ist, so fragt sich doch, welche historischen und systematischen Vorläufer für diesen Versuch einer historischen Synopse der Baudenkmäler unterschiedlicher Kulturen benannt werden können.⁷ Fischer von Erlach nahm in sein Stichwerk nicht nur die sieben Weltwunder und Bauten der römisch-griechischen Antike auf, sondern berücksichtigte im ersten Buch jüdische, ägyptische, syrische und persische Altertümer und nahm in sein drittes Buch arabische, türkische, moderne persische, siamesische, chinesische und japanische Bauwerke auf. Dieses vom Anspruch umfassende, in der Realisierung äußerst fragmenta-

rische Panorama der Weltbaukunst – es sei nur auf das Fehlen Amerikas verwiesen – entstand parallel zur Etablierung des ‚Kaiserstils‘, an dem Fischer von Erlach auch durch seine realisierten Bauten unmittelbar beteiligt war.⁸ Wenn der Kaiserstil sicherlich den Anlass und Rahmen für das in der ersten Fassung 1721 Karl VI. gewidmete Stichwerk bildete, so vermag er jedoch diesen außergewöhnlichen Versuch allein nicht ausreichend zu erklären. Dass eine Rekonstruktion des salomonischen Tempels, dass osmanische Moscheen, chinesische Türme und persische Paläste ein solches Vorhaben sinnvoll bereichern konnten, ist ohne Weiteres einleuchtend. Warum aber bedürfte eine solche Sammlung einer getreuen Ansicht mit ausführlicher Erläuterungstafel der beiden islamischen Heiligtümer von Mekka und Medina? In welcher Hinsicht konnten diese Pilger- und Gründungsorte des Islam für eine habsburgische Baukunst vorbildlich sein? Diese Frage stellt sich um so mehr, da die Vorrede zum Stichwerk, die vermutlich vom Numismatiker und Antiquar Heraeus maßgeblich beeinflusst wenn nicht geschrieben wurde, erläuterte, dass „der Geschmack der Landes-Arten [...] im Bauen ungleich ist [...] daß aber dennoch in der Bau-Kunst aller Veränderung ungeachtet gewisse allgemeine Grund-Sätze sind [...]“.⁹ Trotz der beachtlichen Unterschiede zwischen den Bauwerken postulierte Heraeus nicht nur eine Vergleichbarkeit der gezeigten Baukunst, sondern allgemeine Grundsätze (!), die eine Einheit in der Differenz zu stiften vermochten. Wie wären solche allgemeinen Grundsätze zu denken? Um sich der Beantwortung dieser Frage zu nähern, möchte ich drei Stationen abschreiten. Zuerst soll der Stich von Mekka genauer betrachtet und mit dem Stich in Picards *Céramonies* verglichen werden. In einem zweiten Schritt soll die Beschreibung zweier Bauwerke aus Reiseberichten zeigen, dass schon vor 1600 außereuropäische Baudenkmäler außerordentliche Wertschätzungen erfuhren und dass damit die Geltung der griechisch-römischen Antike schon früh relativiert werden konnte. Schließlich wird dann auf den Wiener Hofbaumeister zurückzukommen sein, um an einer Deutung einiger Tafeln aus dem *Entwurf* die Berücksichtigung der allgemeinen Grundsätze der Baukunst durch Fischer von Erlach selbst

und damit die Einlösung des in der Vorrede skizzierten Programms aufzuzeigen.

Die Ansicht von Mekka

Der Stich zeigt Mekka aus der Vogelperspektive (Kat.Nr. III.1 mit Abb.), so dass man das gesamte Bauwerk der al-Haram Moschee überblicken kann. Dem Bauwerk, das mit seinen zwei Nebenhöfen, den Minaretten und Eingängen anschaulich und detailliert geschildert wurde, gilt hier die Aufmerksamkeit. Unzweifelhaft diente dem Wiener Hofbaumeister bei der Wiedergabe des Bauwerks eine verlässliche, vermutlich osmanische Darstellung des Heiligtums als Vorlage, wie Oleg Grabar nahelegen konnte.¹⁰ Diese Vorlage, die sich, wie Fischer anmerkt, im Besitz des Grafen von Huldeberg befand, konnte bisher nicht identifiziert werden. Wahrscheinlich war es eine Vorlage, die den zahlreichen Ansichten von Mekka aus osmanischen Pilgerführern (etwa Harvard Art Museum, Inv. 1985.219.1) glich. Diese zeigen oft nur den Grundriss des Bauwerks, so dass daraus in einem zweiten Schritt die Vogelperspektive gewonnen werden musste. Eine Analyse der arabischen Inschriften und Bildunterschriften veranlassten Grabar zu der Annahme, dass ein des Arabischen kundiger Helfer in Wien Fischer von Erlach beistand. Dies ist deswegen anzunehmen, da die Kalligraphie für eine originale osmanische Vorlage zu schlicht ist, andererseits aber auch nicht von Fischer selbst verfasst worden sein konnte. In der Übersetzung von Grabar lautet sie: „façade of the house of Abraham in the town of Mekka“.¹¹ Daraus schließt Grabar auf einen Helfer, der die Inschrift in Wien für Fischer entwarf.

Die Ansicht von Mekka weist jedenfalls deutliche Unterschiede zu dem Stich in Adrian Reelants *De Religione Mohammedica libri duo* (Kat.Nr. IV.17; Abb. 32) auf, die Bernard Picart als Vorlage für seine seitenverkehrte Darstellung in den *Ceremonies* verwendete (Abb. 47).¹² Ging es bei Fischer vor allem um die Moschee als Bauwerk, möchte Picart einen Eindruck von der Kaaba, den Pilgern und ihre rituellen Handlungen geben. Er wählte den Ausschnitt aus dem Innenhof der al-Haram Moschee so, dass man im Bau zu stehen und mit den Pilgern einen Raum zu teilen scheint. Man sieht kniende und ihre Teppiche

che ausbreitende Pilger, während bei Fischer die Staffagefiguren nur dazu dienen, die Größe und Ausdehnung des Bauwerks zu vermitteln. Solche sprechende Details konnte Fischer offenbar seiner Vorlage nicht entnehmen und beschränkte sich deswegen auf die winzigen Staffagefiguren, die auch die übrigen Tafeln seiner Stichserie bevölkern. Während Fischer von Erlach bemüht war, die Baugestalt der Moschee und ihre Anlage wiederzugeben, steht bei Picard die Kaaba und die Pilgerfahrt im Vordergrund.

Überraschenderweise sind aber gerade einige Baudetails in der scheinbar weniger umfassenden Darstellung von Reelant und mit ihm Picard präziser getroffen (Abb. 32, 47): So sitzen die Kuppel in der al-Haram-Moschee ohne Tambour auf dem Wandelgang auf, auch entspricht die Bogenstellung über Säulen dem tatsächlichem Bau viel eher.¹³ Fischer fügte einen Tambour ein, ersetzte die Säulenstellung durch eine in Rundbogenarkaden sich öffnende Wandgliederung und stellt die Minarette auf merkwürdige Giebeldächer. Offenbar hat also Fischer von Erlach seine Vorlage korrigiert oder Bauteile ergänzt, die auf seiner Vorlage nicht klar genug wiedergegeben waren. Wie schon Kunoth vermutete, glich Fischer das islamische Heiligtum in Baudetails an seine eigenen Vorstellungen von Architektur an. Ich möchte nun vorschlagen, darin die allgemeinen Grund-Sätze der Baukunst zu erkennen, die in der Vorrede zum *Entwurf* postuliert werden. Obwohl sich Fischer von Erlach also bemühte, eine getreue Vorlage für das Bauwerk zu erhalten, zögerte er offenbar nicht Aspekte zu ergänzen oder sogar zu verändern. Solche Veränderungen nahm Fischer auch bei antiken Bauwerken vor, so dass der Status des islamischen Heiligtums durch diese korrigierenden Eingriffe keineswegs geschmälert war.¹⁴ Eine solche detaillierte Wiedergabe von Bauwerken in einem systematisch angelegten Architekturtraktat war bisher antiken oder vorbildlichen zeitgenössischen Bauwerken vorbehalten.

Die Wertschätzung von außereuropäischen Bauten in Reiseberichten

Auf seiner Reise nach Afrika gelangte der portugiesische Reisende Francisco Alvarez nach Äthiopien und kam mit einer vergessenen geglaubten

Christenheit in Kontakt, die in Europa auf großes Interesse stoßen sollte.¹⁵ Alvarez beschrieb den Reiseweg, Sitten und Gebräuche und wirkte als Botschafter des portugiesischen Königs. Von besonderem Interesse sind die ausführlichen Beschreibungen der Äthiopischen Felsenkirchen, die erst 1550 in der Venezianischen Übersetzung von Giovanni Battista Ramusio mit Holzschnitten illustriert wurden. Bei der Beschreibung der Äthiopischen Felsenkirche Bet Emanuel zeigt die Ausgabe von Ramusio einen maßstabgetreuen Aufriss und Grundriss (Kat.Nr. V.8 mit Abb.), der mit großer Eleganz die Lage des Gebäudes im Gelände, die Zugänge zu der in den Fels gehauenen Kapelle wie auch den Innenraum mit Stützen und Altar anschaulich darstellt. Alvarez gibt die Maße des Baus an, spricht von einer dreischiffigen Anlage, die jeweils von fünf Pfeilern abgetrennt sei, und erklärt, dass die Sakristei wegen der geringen Grundfläche in einem Mezzaningeschoss, das durch eine Wendeltreppe erreichbar sei, untergebracht worden sei.¹⁶ Immer wieder erwähnt Alvarez bewundernd die außerordentliche Qualität der Steinbearbeitung, geht eigens darauf ein, dass die Bauten keine Fugen aufwiesen und aus dem Fels gehauen seien. In der Mitte des 16. Jahrhunderts konnte man also in Venedig eine ganze Reihe afrikanischer Kirchenbauten in Darstellungen bewundern, die erheblich von der griechisch-römischen Antike wie auch von den frühchristlichen Kirchen Europas abwichen und dennoch als Zeugnis einer lange zurückreichenden christlichen Tradition in Äthiopien gelten konnten. Die Wertschätzung der Bauten beruht – das zeigen Text und Bild des Reiseberichts-, auf den ästhetischen Qualitäten. In solchen Berichten geläufige Kritik an misslungenen Säulenordnungen oder Proportionen sucht man bei der Beschreibung der fünf Felsenkirchen vergebens. Alvarez vermeidet weitgehend die gängige Bauterminologie und versucht in einfacher, verständlicher Sprache den Bauten gerecht zu werden. Das intensive Studium, das in den Architekturtraktaten und antiquarischen Schriften der Antike gewidmet war, überträgt der Verleger Ramusio durch die Hinzufügung von Holzschnitten auf die Äthiopischen Felsenkirchen. Es zeigt sich also, dass schon Mitte des 16. Jahrhunderts außereuropäische Bauten nicht

nur beschrieben wurden, sondern auch sorgfältige Illustrationen angefertigt wurden, die geeignet waren, die Vorstellung einer maßgeblichen, griechisch-römischen Antike zu relativieren.

Dies belegt auch ein weiteres Beispiel: Während seines zweijährigen Aufenthaltes am Hof von Burma hatte der Venezianische Goldschmied Gasparo Balbi Gelegenheit, das Land gut kennenzulernen. 1590 erscheint der Reisebericht in Venedig bei Camillo Borghiminieri im Druck. Balbi berichtet ausführlich von den Hofzeremonien und der Prachtentfaltung des Königs.¹⁷ Die auf den Stufen der Pagoden spielenden Affen und die großen Krokodile haben ihn offenbar besonders beeindruckt: Die Einwohner der Hauptstadt schöpften ständig ihr Wasser aus einem Flusslauf, in dem große, gut genährte Krokodile lebten, denen es immer wieder gelänge, Beute zu machen. Er habe gesehen, wie eine Frau beim Wasserholen von einem Krokodil gepackt worden sei und niemand habe ihr geholfen. Die Burmesen seien davon überzeugt, dass die Seele dessen, der von einem Krokodil gegessen würde, direkt in den Himmel käme.¹⁸ Einer der größten Stupas der Welt, die Shwedagon Pagode in Rangun, widmete Balbi eine eingehende Beschreibung, wobei er den Vorplatz mit der Piazza San Marco, die Portiken mit den Procuratie Nuove und die Pagode selbst mit der Basilika von San Marco verglich.¹⁹ Das Bemühen, die Pracht und Größe des buddhistischen Baus dem europäischen Leser durch anschauliche Vergleiche nahezubringen, ist durchgehend bemerkbar. Die Proportionen und Maße des Baus werden anerkennend genannt. Außergewöhnlich ist die Verwendung lokaler Worte zur Bezeichnung des Gesehenen: So spricht Balbi den Tempel als „pagodo“, die buddhistischen Mönche als „talopoi“, das Kultbild als „varella“ an.²⁰ Offenbar ist ihm bewusst, dass der Bau zu einem eigenen Bautyp gehört, der mit europäisch-lateinischer Terminologie nur unzureichend beschrieben wäre. Die Erwähnung der weitläufigen Zugangstrepfen und der vergoldeten Dächer der Stupa lässt die überwältigende Pracht erahnen, mit der sich Balbi konfrontiert sah. Er sei dann mit einigen Portugiesen in einem Raum gegangen, in dem eine große Glocke mit einer langen Inschrift aufbewahrt gewesen sei. Die sorgfältige, präzise und sauber ziselierte In-

schrift habe jedoch niemand entziffern können. Olga Pinto weist in ihrem Stellenkommentar darauf hin, dass die Mon-Sprache im Burma des 16. Jahrhunderts offenbar nicht mehr verstanden wurde.²¹

Offensichtlich konnten also außereuropäische Bauwerke und Kultorte vor 1600 präzise beschrieben, vereinzelt auch illustriert und in ihrer ästhetischen Wirkung gewürdigt werden. Es wurde bewusst darauf verzichtet, einen Reisebericht zu verwenden, wie er wohl Fischer von Erlach als Vorlage für sein Stichwerk dienen sollte.

Abschattungen der Himmlischen Stadt

Für den Stich der Porzellanpagode von Nanjing (Abb. 48), ein heute zerstörter Bau des 15. Jahrhunderts, griff Fischer von Erlach auf zwei Stiche aus dem Gesandtschaftsbericht von Joan Nieuhof zurück (Kat.Nr. V.16 mit Abb.).²² Er korrigierte die etwas unbeholfene Vogelschau des Niederländers, die bestrebt war, das Bauwerk in seiner monumentalen Größe vor Augen zu stellen. Bei Fischer von Erlach stehen die Bauten dagegen in einer weitläufig fluchtenden Landschaft, denkmalhaft isoliert als Bauwunder der Epoche und des Landes. Schon Nieuhof zählte die Porzellanpagode unter die Weltwunder und bezeichnet sie als „prächtig Kunstwerk“²³. Fischer von Erlach hat nun die zwei Stiche von Nieuhof, die in der Anzahl der Geschosse und der Angabe der Begleitbauten voneinander abweichen, zu einem Stich kombiniert, indem er den Torbau in das Sockelgeschoss der Pagode einfügte. Die Attraktivität des Turms lag neben seiner aufwendigen Verzierung mit bunten Porzellanfliesen sicherlich in der Isolierung des scheinbar funktionslosen Bauwerks, das in europäischen Augen deswegen besonders gut als kaiserliches Denkmal lesbar war. Von Ferne konnte es den europäischen, an der Antike geschulten Blick antike Säulenmonumente in Erinnerung rufen, die in Fischer von Erlachs *Entwurff* eine entscheidende Rolle spielen. Es ist schon vielfach darauf hingewiesen worden, dass die Kombination von Säulenmonumenten und Kuppel bei der Karlskirche in Wien ihre Vorlage in osmanischen Moscheen fand.²⁴ Vermutlich sah Fischer von Erlach in der schlanken Form der osmanischen Minarette eine Abwandlung der kaiserzeitlichen Triumphsäulen.²⁵ Die Kons-

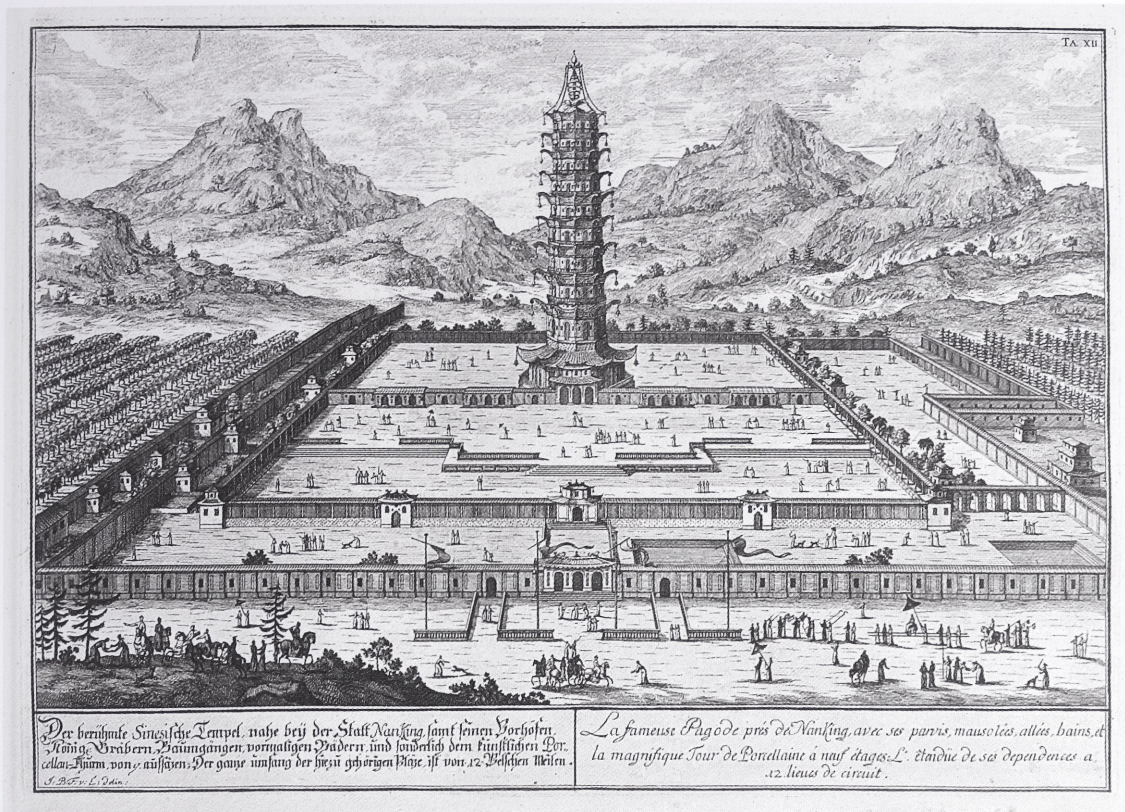


Abb. 48

Porzellanpagode von Nanjing (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 3. Buch, Taf. XII)

tanz gewisser architektonischer Würdeformeln, die sich durch den unterschiedlichen Geschmack der Länder abgewandelt und damit kaum wieder erkennbar durch das gesamte Werk ziehen, ist wohl programmatisch gemeint. Auch bei der Darstellung des Sonnentempels von Ninive, den Fischer von Erlach nach einer Medaille im Besitz Giovanni Pietro Belloris gestaltete, wurde das Säulenmonument, diesmal als Rauchsäule, sechsfach um einen zentralen Kuppelbau gruppiert (Abb. 49).²⁶ Die Postamente der Säulen sind eindeutig von kaiserzeitlichen Monumenten übernommen.

Wie sind nun die unterschiedlichen Bauwerke als der *Entwurf Einer Historischen Architectur* zu verstehen? Offenbar werden gewisse Baugliederungen trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede als universale, kaiserliche Würdeformeln gelesen. So könnten für Fischer von Erlach die Trajanssäule, die Minarette der osmanischen Moscheen, der Porzellanturm in Nanjing wie auch der Tempel von Ninive alle als Abwandlung des Säulenmonuments gegolten haben. Zu beachten

ist ferner die unauffällige Vereinheitlichung der Baudenkmäler im Sinne einer universal gültigen Architektursprache, wie sie in den allgemeinen Grundsätzen der Baukunst in der Vorrede angesprochen wird. Die Kultbauten „des Altertums und fremder Völker“ sind, wie es auf dem Titelblatt heißt, je spezifische Ausgestaltungen eines nie die gesamte Wahrheit erfassenden Blicks auf göttliche Baukunst. Nur wenn man sie alle versammelt, kann man sich durch die Einsicht in die Grundprinzipien der göttlichen Baukunst nähern. So werden alle im Stichwerk gezeigten Bauten zum schwachen Abglanz einer niemals vollständig zu erfassenden göttlichen Baukunst, auf die die unterschiedlichen Völker alle gemeinsam bezogen sind und die sie je unterschiedlich verstehen. Während in Chatelins *Atlas Historique* (Kat.Nr. V.23) die sieben Weltwunder den großen Weltreichen zugeordnet wurden, entwarf Fischer von Erlach in seiner das Stichwerk eröffnenden Karte eine Kulturgeographie, indem er die Bauten miniaturisiert in die Landkarte eintrug (Abb. 50).²⁷ Die Anregung, die Bauwerke

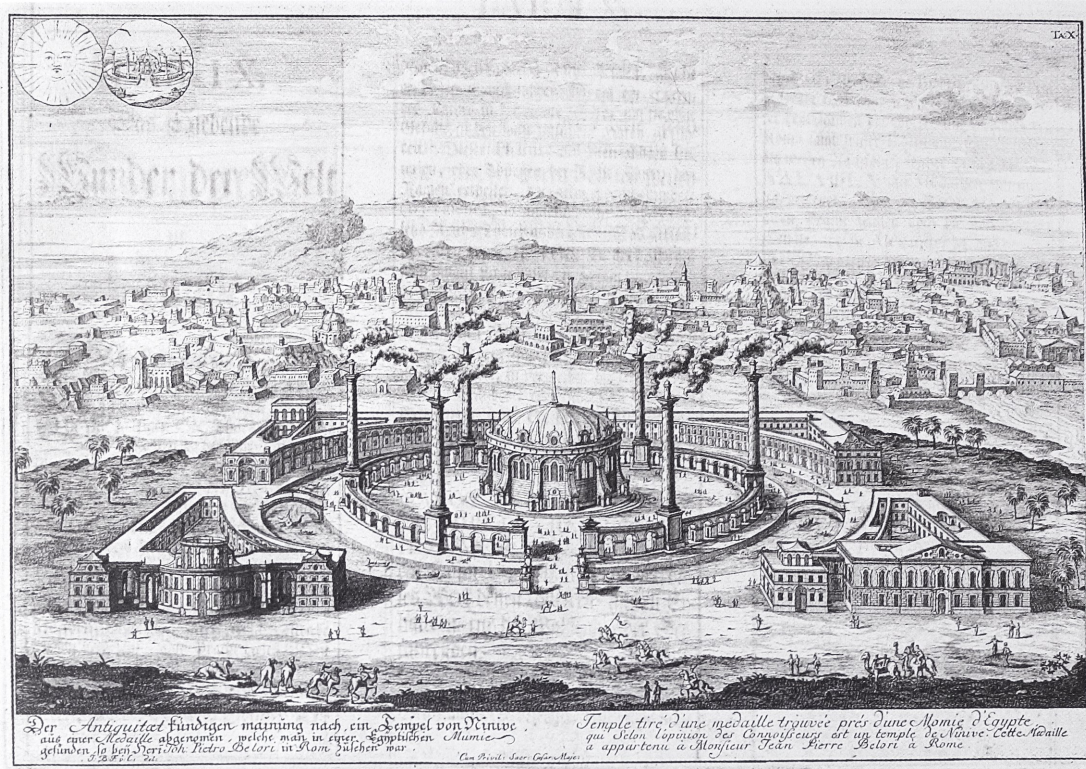


Abb. 49
Sonnentempel von Ninive (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 1. Buch, Taf. X)



Abb. 50
Landkarte mit eingetragenen Gebäuden (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 1. Buch, Taf. 5)

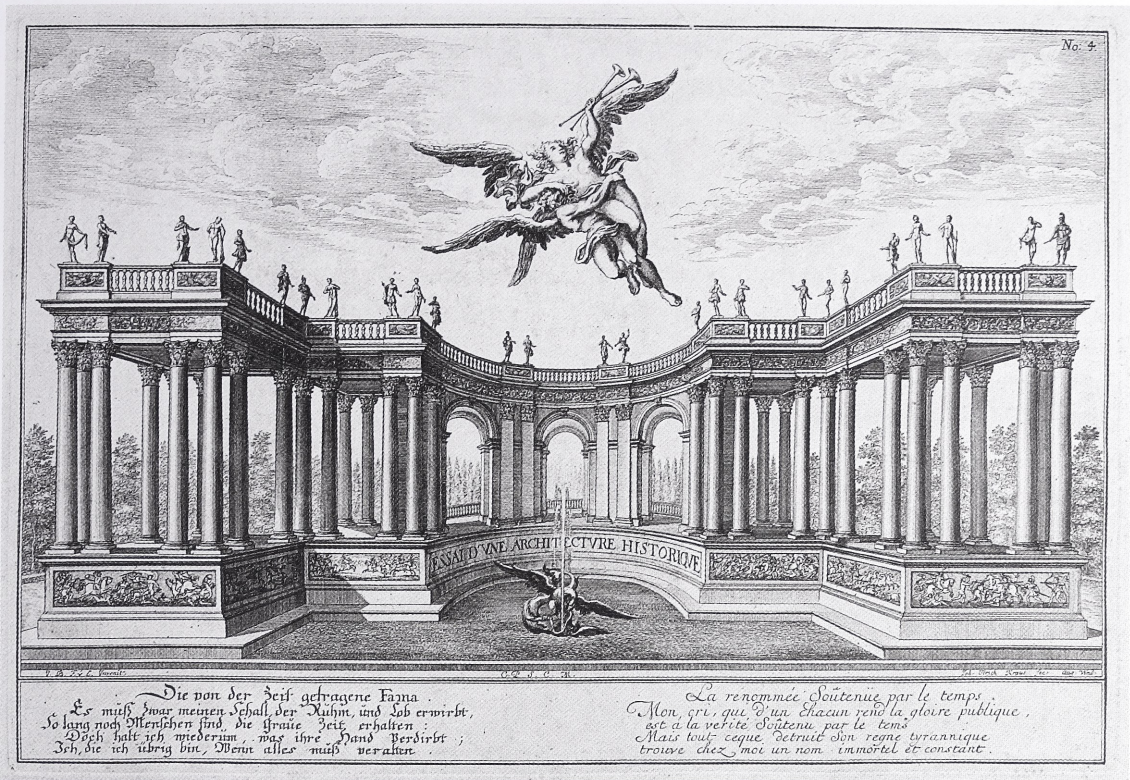


Abb. 51

Allegorisches Titelkupfer zum Entwurf einer Historischen Architectur (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 1. Buch, Taf. 4)



Abb. 52

Ägyptische Vasen (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 5. Buch, Taf. 5)

als Abschattungen einer göttlichen Baukunst aufzufassen, konnte Fischer von Erlach über Carl Gustav Heraeus von Leibniz erhalten haben.²⁸ Dies zeigt sich schon am Titel *Entwurf*, der eine baukünstlerische Umsetzung eines beliebten Leibnizschen Buchtitels ist und auf dem Titelpuffer als „Essai d'une Architecture Historique“ firmiert (Abb. 51). Auch der ostentative Einsatz des unbestimmten Artikels gibt das Buchprojekt als eine mögliche, vorläufige Sichtung der Baukunst unterschiedlicher Regionen und betont damit den epistemologischen Status des Projekts. Es gibt zwar allgemeine Grundsätze der Baukunst, diese können jedoch wegen der Begrenztheit des menschlichen Verstandes nicht vollständig erfasst werden. Die einzige Möglichkeit, sich ihnen zu nähern, ist eine möglichst breite Sammlung anzulegen, aus der gewisse Grundsätze herausgelesen werden können. Die außereuropäischen Bauwerke sind dabei nicht Kuriosa oder Exotica, sondern ebenso gültige Proben der göttlichen Baukunst, nur von einem ganz anderen, kulturellen Standpunkt aus wahrgenommen. Damit soll überhaupt nicht gelehnet werden, dass Kaiserstil, imperialer Gedanke und katholisches Bekenntnis für Fischer von Erlach eine bedeutende Rolle spielten. Die phantastische Ausgestaltung der Bauten und teilweise willkürliche Umgang mit Quellen wäre dann als kombinatorische Suche und Annäherung an eine immer nur in Ausschnitten dem menschlichen Geist zugängliche Baukunst zu lesen. Wenn die Vorstellung der Baudenkmäler der Welt als Abschattungen der Himmlischen Stadt diesem ersten Kompendium der Weltbaukunst den Weg geebnet hat, so wurden aber die konkrete, präzise nachvollziehbare Gestalt der Bauwerke, die in der Tradition der Reiseberichte eine große Rolle spielte, aufgegeben. Die konkrete Gestalt des Bauwerks wird bei Fischer von Erlach nicht respektiert oder sorgfältig wiedergegeben, sondern bildet nur den Ausgangspunkt für die persönliche Erfindungsleistung.

Die Erfindungsleistung kommt besonders deutlich im fünften den Vasen gewidmeten Buch zum Ausdruck. Die Vasen sind Objekte, die in dem Stil der Landesart gebildet sind, wobei hier, wie Kunoth zeigen konnte, Kunstkammerobjekte und freie Erfindungen Fischer von Erlachs zu-

sammengestellt sind.²⁹ Auf einem Blatt hat Fischer von Erlach seinen italienischen Lehrern und Freunden eine Hommage dargebracht (Abb. 52).³⁰ Zu sehen sind ägyptische Vasen aus der Sammlung Chigi, aus der Sammlung des Antiquars Giovanni Pietro Bellori, des Neapolitanischen Architekten Francesco Antonio Picchiatti³¹ sowie des Autors selbst. Die mit D bezeichnete ‚Vase‘ des tierköpfigen ägyptischen Gottes Anubis ist kaum mehr als Gefäß erkennbar, verweist in ihrer sonderbaren Gestalt auf die Erfindungskraft des Stechers. In der Gestalt des tierköpfigen Gottes scheint die Ablehnung grotesker Missbildungen und Monster, wie die Götzenbilder in europäischen Reiseberichten gerne bezeichnet wurden, aufzuzuscheinen (siehe etwa Kat.Nr. V.9). Das Monströse tritt aber im Gewand der ägyptischen Weisheit auf, wie auch Fischer von Erlachs sprühende Phantasie durch ein Bildungsprogramm gebändigt und in historische Bahnen gelenkt ist. Im Ergebnis jedenfalls stellte der *Entwurf Einer Historischen Architectur* erstmals umfassend außereuropäische Bauwerke in den Horizont einer vergleichenden Architekturgeschichte.

¹ BERNAND / GRUZINSKI 1988. Siehe auch den neueren Aufsatz von RUBIÈS 2006. Für die Bedeutung dieser Debatte für die Kunstwissenschaft siehe NOVA 1995; Avinoam SHALEM: Objects as carriers of real or contrived memories in a cross-cultural context, in: Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 4, 2005, S.101–119; Gerhard WOLF: Alexandria aus Athen zurückerobert? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien, in: Margit Mersch / Ulrike Ritzerfeld (Hrsg.): Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen, Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters, Berlin 2009, S. 39–62.

² Im Falle von Bartolomé de las Casas etwa siehe PAGDEN 1986, S. 119–145.

³ Siehe FRANCISCO D'OLANDA: I Trattati d'Arte, hrsg. von Grazia Modroni, Livorno 2003, S. 44; FRANCISCO DE HOLANDA: Da pintura antiga, hrsg. von José da Felicidade Alves, Lissabon 1984, S. 40. Siehe auch SYLVIA DESWARTES ROSA: Antiquité e nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda, in: Revue de l'art 68, 1985, S. 55–72. Zu Vasari, Francisco d'Olanda und Dust Muhammad siehe

- Matteo BURIONI: *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle Vite del Vasari*, in: Katja Burzer u.a. (Hrsg.): *Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Genesis, Topoi, Rezeption*, Venedig 2010, S. 153–160, insb. S. 156–158.
- ⁴ Zu einer Fülle von Weltgeschichten, die im 16. Jahrhundert auf der gesamten Welt geschrieben wurden siehe Sanjay SUBRAHMANYAM: *On World Historians in the Sixteenth Century*, in: *Representations*, 91, 2005, S. 26–57. Zu Dust Muhammad siehe David J. ROXBURGH: *The Persian Album, 1400–1600. From Dispersal to Collection*, New Haven / London 2005, S. 275ff. u. S. 302ff.; David J. ROXBURGH: *Prefacing the Image. The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden 2001, S. 46–51 u. 133–144.
- ⁵ Die philosophischen Schriften von Leibniz, hg. von Carl Immanuel Gerhardt, 7 Bde., Berlin 1875–1890, Reprint Hildesheim 1978, Bd. 6, S. 616; zitiert nach Hubertus BUSCHE: *Monadologie und Licht. Die geheime Verbindung von Physik und Metaphysik bei Leibniz*, in: Carolin Bohlmann / Thomas Fink / Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer - Spinoza und Leibniz*, Paderborn 2008, S. 155. Siehe zu dem hier nur ganz am Rande berührten Zusammenhang Hubertus BUSCHE: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum. Eine Harmonie im Zeitalter der Berechnung*, Hamburg 1997, S. 522–549.
- ⁶ Siehe dazu OECHSLIN 1986; DACOSTA KAUFMANN 1996; NEVILLE 2007. Sowie die Nachweise in der Edition von KUNOTH 1956.
- ⁷ POLLERROSS 1996.
- ⁸ Zum Kaiserstil siehe Hellmut LORENZ: *Dichtung und Wahrheit. Das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte*, in: Friedrich Polleroß (Hrsg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien 1995, S. 129–146; Andreas PEČAR: *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karl VI. (1711–1740)*, Darmstadt 2003, S. 253–265.
- ⁹ Zur Bedeutung von Heraeus siehe HAMMARLUND 2005, insb. S. 101.
- ¹⁰ Oleg GRABAR: *A Preliminary Note on two Eighteenth-century Representations of Mekka and Medina*, in: Ders., *Islamic Visual Culture 1100–1800*, 4 Bde., Aldershot 2006, Bd. 2, S. 261–270. Ich danke Avinoam Shalem für den freundlichen Hinweis.
- ¹¹ Ebenda, S. 264f.
- ¹² Wie WYSS-GIACOSA 2006, S. 104 zeigen kann, verwendete Picart die 1717 erschienene, zweite Ausgabe von Reelant.
- ¹³ Darauf wies schon Kunoth hin, ohne allerdings Picart oder Reelant zu erwähnen. Siehe KUNOTH 1956, S. 103.
- ¹⁴ Besonders paradigmatisch sind die Veränderungen von Fischer am Trajansforum siehe ebenda, S. 71.
- ¹⁵ Zu Alvarez vergleiche die wenigen Informationen von Marica Milanese in ihrer Ramusio-Ausgabe: Marica MILANESI (Hrsg.): *Giovanni Battista Ramusio. Navigazione e Viaggi*, 6 Bde., Turin 1987–1988, Bd. 1, S. 77.
- ¹⁶ Ebenda, S. 214.
- ¹⁷ Zur Person von Balbi und seinem partiellen Plagiat des Reiseberichts von Federici siehe Olga PINTO (Hrsg.): *Viaggi di C. Federici e G. Balbi alle Indie Orientali*, Rom 1962, S. XXVI–XLIV.
- ¹⁸ Ebenda, S. 178.
- ¹⁹ Ebenda, S. 171–173.
- ²⁰ Für die Erläuterung der Termini siehe den Stellenkommentar ebenda, S. 288.
- ²¹ Ebenda, S. 338.
- ²² KUNOTH 1956, S. 110–112.
- ²³ Ebenda, S. 111.
- ²⁴ Ebenda, S. 145.
- ²⁵ Für eine umfassende Bau- und Ideengeschichte des Minaretts siehe Jonathan BLOOM: *The Minaret. Symbol of Islam*, Oxford 1989.
- ²⁶ KUNOTH 1956, S. 45f.
- ²⁷ Für Chatelin siehe schon POLLERROSS 1996, S. 201.
- ²⁸ Albert ILG: *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischers von Erlach des Vaters*, Wien 1895, S. 515–522; Zu dem Briefwechsel zwischen Leibniz und Heraeus siehe HAMMARLUND 2005, S. 102, Anm. 17; Horst BREDEKAMP: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 138–141.
- ²⁹ KUNOTH 1956, S. 160–175.
- ³⁰ Ebenda, S. 164–166.
- ³¹ Der von Fischer erwähnte „Francesco Pichetti“ ist mit Francesco Antonio Picchiatti (1617–1694) zu identifizieren. Für biographische Informationen siehe Adriana GAMBARDILLA: *Le opere di Francesco Antonio Picchiatti nelle chiese di Napoli*, Neapel 2004, S. 21–26.