

„Colossalische Geschicht-Säulen“.

Zu einem „Haupt- und Lieblingsmotiv“ Johann Bernhard Fischers von Erlach

“Colossal, story-telling columns.” A “main and favorite motif” of Johann Bernhard Fischer von Erlach

This article investigates the motif of the antique columns of honor with a circumferential pictorial frieze in the work of the architect Johann Bernhard Fischer von Erlach, who was able to study Trajan’s Column and the Column of Marcus Aurelius intensively during his long stay in Rome. At that time, Bernini had already presented suggestions for their artistic and political realization—both in Rome and in Paris—with which Fischer was supposedly familiar, but the use of the triumphal columns in his own work demonstrates a handling of the significant motif that is quite comparable. Fisher used triumphal columns repeatedly and, at the same time, always at crucial points in his designs. The first time was in 1690 in the triumphal arch of the Fremden Niederleger (foreign abdicator), and the most monumental one was in Vienna’s Karlskirche, which gives the two gigantic columns—junctions of architectural and programmatic concepts—their unique appearance and effect.

„Der Nuntius fragte, ob diese Trajanssäule ein schönes Kunstwerk sei. Er [Bernini] sagte, dass sie das Werk der größten Männer sei, die je gelebt haben. Der Nuntius fragte, ob sie wegen Troja trajanisch genannt werde, woraufhin die Gesellschaft lachte.“¹

Kaum ein Dokument belegt die hohe Wertschätzung der römischen Trajanssäule während der Barockzeit so eindrucksvoll wie die im Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou überlieferten Äußerungen Gian Lorenzo Berninis während seines Aufenthaltes in Paris im Jahr 1665. Nicht nur, dass dem gefeierten Bildhauer und Architekten die Schöpfer des berühmten antiken Ehrenmals als die größten Menschen überhaupt erschienen; die Trajanssäule sei auch, so Bernini bei anderer Ge-

legenheit, „für alle großen Meister die Quelle und die Schule der Zeichnung gewesen“². Bernini berichtete zudem, er habe dem Papst vorgeschlagen, das Monument als Pendant zur Marc-Aurel-Säule auf der heutigen Piazza di Montecitorio aufzustellen und einen großen Platz zu schaffen.³ In Paris wollte er zwischen dem Louvre und den Tuileries zwei Ehrensäulen nach dem Vorbild der Trajans- und Marc-Aurel-Säule errichten, die das Reiterstandbild Ludwigs XIV. mit der Devise „Non plus ultra“ auf dem Sockel flankieren sollten.⁴ Als römisch-imperiale Monumente schienen Bernini die Triumphsäulen offenbar dazu prädestiniert zu sein, aktuelle Herrschaftsansprüche zu untermauern, doch auch in Frankreich selbst hatte man längst dieses Potential erkannt und trachtete, der Säule in Gestalt von

1 „M. le Nonce a demandé si cette colonne Trajane était un bel ouvrage. Il a dit que c’était l’ouvrage des plus grands hommes qui aient été. M. le Nonce a demandé ensuite si l’on l’appelait Trajane à cause de Troie; ce qui a fait rire la compagnie.“ Ludovic Lalanne (Hg.), M. de Chantelou, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, Paris 1885, S. 40 (25. Juni 1665).

2 Tagebucheintrag vom 19.10.1665, zit. nach Pablo Schneider / Philipp Zitzlsperger (Hg.), Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gian Lorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin 2006, S. 250.

3 Tagebucheintrag vom 25.06.1665, zit. nach ebenda, S. 37.

4 Tagebucheintrag vom 13.08.1665, zit. nach ebenda, S. 91; dieser unverkennbare Verweis auf das von Kaiser Karl V. in die habsburgische Bildpolitik eingeführte Emblem der „Säulen des Herkules“ mit dem Motto „PLVS VLTRA“ sollte möglicherweise auf den 1659 geschlossenen Pyrenäenfrieden und den mit Ludwigs Ehe mit Maria Teresa von Spanien verbundenen Anspruch auf die spanische Krone anspielen. Michael Petzet, Der Obelisk des Sonnenkönigs. Ein Projekt Claude Perraults von 1666, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XLVII, 1984, Heft 4, S. 439–464, hier: 459; vgl. auch Friedrich Polleroß, Von Rom nach Wien. Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), in: Fernando Checa Cremades (Hg.), Arte barroco e ideal clásico, Madrid 2004, S. 209–230, hier: 224; ders., Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLIX, 1996, S. 165–206, hier: 182 (Polleroß 1996).

Abgüssen ihrer Reliefs habhaft zu werden: Nachdem Franz I. 1541 von Francesco Primaticcio Abgüsse der Reliefs der Trajanssäule hatte anfertigen lassen, wurden ein Jahrhundert später, 1640, unter Ludwig XIII. durch Roland Fréart de Chambray und 1669 unter Ludwig XIV. durch Charles Errard erneut Abgüsse hergestellt.⁵

Als der junge Grazer Bildhauer Johann Bernhard Fischer wenige Jahre später nach Rom kam, wird er von der jüngsten französischen Abguss-Kampagne ebenso wie von Berninis Vorschlägen erfahren haben, die allesamt auf eine Aktualisierung der antiken Ehrenmale für gegenwärtige politische und künstlerische Vorhaben abzielten. Die Trajanssäule, in der sich Architektur und Skulptur auf höchst wirkungsvolle Weise miteinander verbinden, faszinierte Bernini ebenso wie Fischer. Sie kam den künstlerischen Anliegen des Bildhauer-Architekten entgegen und fügte sich perfekt in eine auf das antike Rom rekurrierende, neue imperiale Architektur.

Wiederholt tritt die Säule bei Fischer nicht einzeln, sondern in der auf Bernini zurückgehenden, ebenso überraschenden wie effektvollen Verdoppelung bzw. als Nebeneinander von Trajans- und Marc-Aurel-Säule auf. Schon Albert Ilg war davon beeindruckt, „wie die *Columna Trajana*, man könnte sagen, überall in den Lebens- und Kunstphasen Fischers den Eckstein und die Marke bildet, wie er mit diesem der Barocke so sehr zusagenden Motiv durch *Decennien experimentiert*, bis er in seiner Karlskirche das Problem ihrer Anwendung aufs genialste lösen sollte“⁶, und sprach von der Triumphsäule als einem „Haupt- und Lieblingsmotiv

der *Fischer'schen Architektur*“⁷. In seinen Bauten und Entwürfen für die habsburgischen Herrscher wurde die Triumphsäule zum Signet eines Werks, das als „direkte und unmittelbare Fortsetzung der antiken römisch-kaiserlichen Architektur“⁸ verstanden werden sollte.

In der Forschung zu Fischer von Erlach wurden die Triumphsäulen in unterschiedlichen Zusammenhängen, vor allem in ihrer symbolisch-programmatischen Funktion thematisiert, aber bisher nicht zusammenhängend untersucht.⁹ Die folgenden Zeilen bieten kaum mehr als den gedungenen Versuch eines Überblicks; der Anlass dazu war die Restaurierung der beiden Triumphsäulen der Karlskirche, mit denen Fischer als erstem Künstler das unerhörte Vorhaben gelang, die berühmten römischen Originale „in effigie“ dauerhaft an einen anderen Ort zu transferieren – nicht nach Paris, sondern in das als „Neues Rom“ titulierte Wien Kaiser Karls VI.

Die antiken Vorbilder

Als Denkmäler für siegreiche Feldzüge im Donauraum zählten die unter Kaiser Trajan und Marc Aurel errichteten Triumphsäulen bereits in der Antike zu den bekanntesten Monumenten Roms.¹⁰ Die Trajanssäule (Abb. 1) war in den Jahren 112/113 n. Chr. auf dem gleichnamigen Forum errichtet worden.¹¹ Die auf einem hohen reliefierten Piedestal stehende Säule besitzt eine als Lorbeerkranz gestaltete Basis (Torus) und ein Kapitell, dessen Echinus mit Eierstab besetzt ist. Um den Schaft windet sich ein spiralförmig aufsteigender Relieffries, der die Schlachten Trajans gegen die Daker

5 Vgl. Martin Galinier, *La colonne Trajane, „Miroir“ des Princes, ou: La Fortune idéologique du monument de Trajan*, in: Fritz Mitthof / Günther Schörner (Hg.), *Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern*, Wien 2017 (Mitthof / Schörner 2017), S. 229–249, hier: 234.

6 Albert Ilg, *Die Fischer von Erlach*. Bd. 1: *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895, S. 68 (Ilg 1895).

7 Ebenda, S. 67.

8 Werner Oechslin, *Das grösste Buch – die grösste Geschichte. Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architectur“*, Einsiedeln – Basel 2023, S. 216 (Oechslin 2023).

9 Ausführliche Erwähnung der Triumphsäulen u. a. bei Ilg 1895, S. 656–662; Karl Möseneder, „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV, 1982, S. 139–175; Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Stuttgart 1997, S. 280–292 (Sedlmayr 1997); Irving Lavin, *Fischer von Erlach, Tiepolo, and the Unity of the Visual Arts*, in: Henry A. Millon / Susan Scott Munshower (Hg.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, University Park, PA, 1992, Teil 2, S. 498–525, hier: 502 f.; Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1–2), 2 Bände, Berlin – New York 1981 (Matsche 1981); Polleroß 1996; ders., „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser“. Zur historischen Legitimation des habsburgischen „Kaiserstils“, in: Andreas Kreul (Hg.), *Barock als Aufgabe*, Wiesbaden 2005, S. 9–38 (Polleroß 2005); Oechslin 2023, S. 52–55, 214–216. Die ausführlichste Darstellung der Rezeption der Trajanssäule am Wiener Hof zur Zeit Fischers findet sich bei Stefan Seitschek, *Trajan und die Daker: Schlaglichter zur Antike(n)rezeption in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Mitthof / Schörner 2017, S. 279–308 (Seitschek 2017).

10 Vgl. Werner Gauer, *Die Triumphsäulen als Wahrzeichen Roms und der Roma secunda und als Denkmäler der Herrschaft im Donauraum*, in: *Antike und Abendland* XXVII, 1981, S. 179–192 (Gauer 1981).

11 Die Höhe der eigentlichen Säule beträgt 29,6 m (= 100 römische Fuß), die Gesamthöhe vom Boden bis zum Abakus umfasst 35 m und entspricht, glaubt man der Weiheinschrift, der Höhe des für den Bau des Forums abgetragenen Hügels; vgl. Giangiacomo Martines, *Description of the Structure*, in: Mitthof / Schörner 2017, S. 41–49 (Martines 2017).

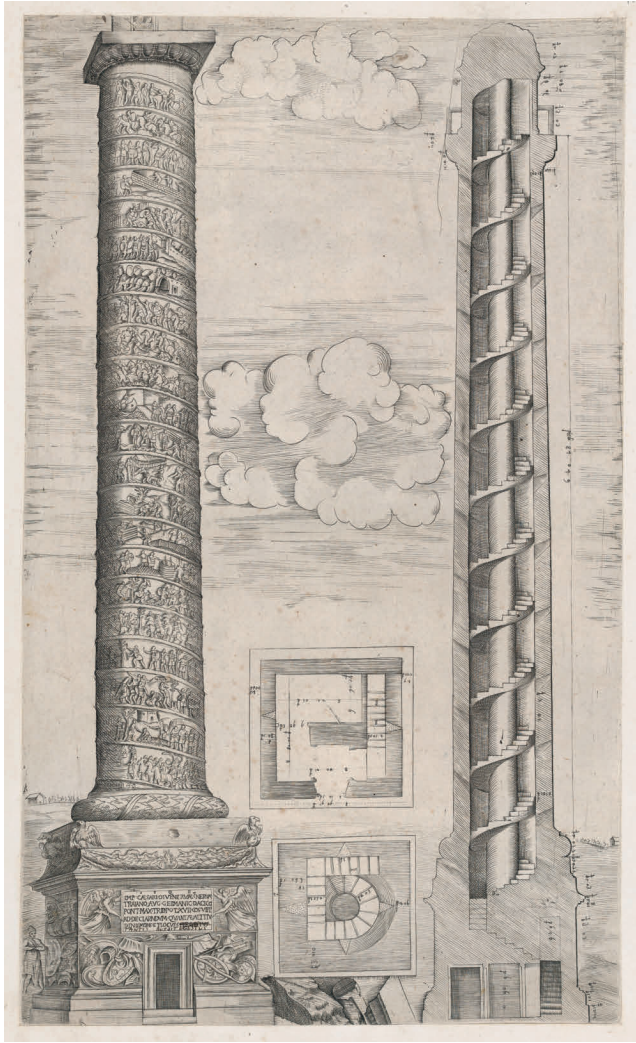


Abb. 1: Trajanssäule, anonyme Radierung, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, New York, The Metropolitan Museum of Art

(101/102 und 105/106 n. Chr.) zeigt. Der Fries endet wenige Zentimeter unter dem Kapitell, sodass ein Stück des ansonsten vom Fries verdeckten kannelierten Schaftes der Säule sichtbar wird. Die Säule besteht aus 29 Blöcken von Carraramarmor, in ihrem Inneren befindet sich eine Wendeltreppe, die bis zur Plattform über der Deckplatte (Abakus) der Säule führt.¹² Darauf erhebt sich ein zylindrischer Sockel, der ursprünglich eine vergoldete Statue Kaiser Trajan trug.

Nach dem Vorbild der Trajanssäule wurde 193 n. Chr. die Marc-Aurel-Säule am nördlichen Marsfeld gestaltet.¹³ Sie zeigt in ihren Reliefs Szenen aus den Marko-

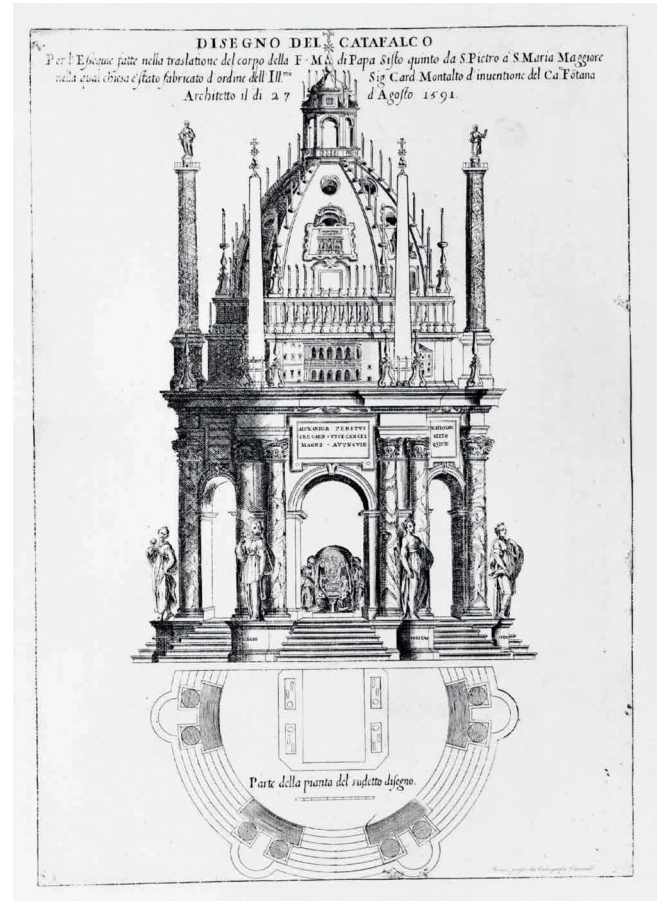


Abb. 2: Domenico Fontana, Katakalk für Papst Sixtus V. in Santa Maria Maggiore in Rom, 1591, anonyme Radierung, Rom, Calcografia Nazionale

mannenkriegen (166–180 n. Chr.), die wie jene gegen die Daker im Donauraum zu verorten sind.¹⁴ Auch die Marc-Aurel-Säule wurde aus Carraramarmor errichtet, auch in ihrem Inneren befindet sich eine Wendeltreppe. Auf der analog zur Trajanssäule gestalteten Spitze stand ursprünglich ein Standbild des Kaisers Marc Aurel.

Nach dem Untergang des Römischen Reiches blieben die beiden Triumphssäulen, nicht zuletzt dank einer gewissen denkmalpflegerischen Sorge, von Zerstörungen verschont. Im Mittelalter waren sie im Besitz benachbarter Kirchen: Die Trajanssäule war SS. Apostoli unterstellt, die Marc-Aurel-Säule San Silvestro in Capite.

Als bedeutende Monumente und Orientierungspunkte im Stadtraum wurden die beiden Säulen Teil der groß angelegten städtebaulichen Planungen unter Papst

¹² Auf diese „schneckenförmige“ Treppe – und nicht auf den Fries – dürfte die antike Bezeichnung „columna cochlis“ zurückgehen; vgl. Martines 2017, S. 46.

¹³ Die Höhe der Säule beträgt 29,62 m (= ca. 100 römische Fuß), die Gesamthöhe bis zum Abakus 39 m; vgl. E[ugen] Petersen, Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rom, in: Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts XI, 1896, S. 2–18.

¹⁴ Dieser Umstand hat zu der naheliegenden Vermutung geführt, dass mit der Übernahme des gestalterischen Grundkonzeptes der Trajanssäule ein inhaltlicher Bezug auf den Kampf um die Herrschaft an der Donau verbunden war; Gauer 1981, S. 184 f.

Sixtus V., der 1587 die Trajanssäule mit einer Statue des heiligen Petrus bekronen ließ und 1589 die Restaurierung der Marc-Aurel-Säule durch Domenico Fontana veranlasste, der auf ihre Spitze eine Statue des heiligen Paulus stellte. Die beiden antiken Triumphsäulen wurden so zu weithin sichtbaren Sockeln für die beiden Apostel und bedeutendsten römischen Heiligen und als solche Fixpunkte im neu organisierten Netz aus Pilgerwegen, das die großen Basiliken miteinander verband. Die Marc-Aurel-Säule wurde damals fälschlicherweise mit der (erst 1703 wiederentdeckten) Säule des Antoninus Pius identifiziert und im Zuge der Restaurierung wurde eine entsprechende Inschrift am Sockel angebracht; wenn also in der Barockzeit von der „Antoninischen Säule“ die Rede ist, ist damit die Marc-Aurel-Säule gemeint. Die zentrale Stellung der beiden Triumphsäulen im Rahmen der urbanistischen Neugestaltung Roms unter Sixtus V. wird nicht zuletzt an dem von Domenico Fontana entworfenen Katafalk des Papstes von 1591 manifest, wo die translozierten und in neue achsiale städtebauliche Bezüge gestellten Obelisken und die beiden Triumphsäulen prominent auf dem Tambour der Kuppel erscheinen (Abb. 2).

Triumphsäulen im „Entwurf Einer Historischen Architectur“

Eine Ahnung von dem Eindruck, den die antiken Ehrensäulen bei Fischer hinterließen, und welchen künstlerischen Zweck sie in seinem Werk erfüllen, vermitteln die Stiche im 1721 veröffentlichten „Entwurf Einer Historischen Architectur“.¹⁵ Nicht von ungefähr ist dem Trajansforum mit der Trajanssäule eine eigene Tafel (2. Buch, Tafel 7, Abb. 3) gewidmet. Das „Haupt- und Lieblingsmotiv“ Fischers wird als das Zentrum eines prächtigen römischen Platzes vorgestellt – Vorbild für die neue Architektur des kaiserlichen Wien.¹⁶ In den Erläuterungen beschreibt Fischer die „Colossalische Säule [...] mit einer inwendigen Schnecken-Stiege / von weissem so künstlich zusammen gefügten Marmor / daß man keine Fugen sehen kan“¹⁷.

Daneben finden sich in Fischers Publikation zahlreiche weitere Ehrensäulen, sowohl einzeln, meist unter den Staffagebauten im Hintergrund der jeweiligen Ansicht, als auch multipliziert und prominent als Bestandteile von Bauten platziert. So rekonstruiert Fischer das Mausoleum von Halikarnassos (1. Buch, Tafel 6) mit vier



Abb. 3: Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Trajansmarkt, Kupferstich, Wien Museum

¹⁵ Zu Fischers Publikation – auch hinsichtlich der programmatischen Bedeutung der darin enthaltenen Verweise auf das antike Rom – vgl. zuletzt Oechsli 2023.

¹⁶ Vgl. Oechsli 2023, S. 55 und 215.

¹⁷ Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf Einer Historischen Architectur, Wien 1721, 2. Buch, Tafel 7, Erläuterungen.

von Statuen bekrönten Triumphsäulen an den Ecken des hohen Sockelgeschoßes.¹⁸ Den sagenhaften Tempel von Ninive (1. Buch, Tafel 10) umgibt er mit einem Kranz aus Pfeilerarkaden, über dem sich sechs kolossale Triumphsäulen mit rauchenden Fackeln an den Spitzen erheben.¹⁹ Die Säulen tragen hier – wie später an der Karlskirche – keine Statuen, sondern kleine runde Laternen mit Türöffnungen.

Im bereits 1688 entstandenen, erst im vierten Buch der „Historischen Architektur“ (4. Buch, Tafel 2) veröffentlichten „Premier projet“ für Schloss Schönbrunn stehen sie links und rechts des Eingangs in den Ehrenhof auf hohen Postamenten, die mit Statuengruppen mit den Taten des Herkules besetzt sind.²⁰ Im ausgeführten zweiten Projekt für Schönbrunn ersetzte Fischer die Säulen durch die noch heute bestehenden Obelisken.

Ephemere Triumphsäulen

Die ersten „realen“ antikisierenden Triumphsäulen in Fischers Œuvre wurden im Frühjahr 1690 in der Wiener Wollzeile errichtet, als Teil der von den „Fremden Niederlegern“ (Kaufleuten) finanzierten Ehrenpforte anlässlich des Einzugs des späteren Kaisers Joseph I. nach der Krönung zum Römischen König in Frankfurt (Abb. 4).²¹ Fischer verband dabei die „beiden eindrucksvollsten Triumphalmotive, welche die altrömische Kunst geschaffen hat“²² – den Triumphbogen und die Ehrensäule – zu einem völlig neuen Gebilde: Die niedrigen Seitendurchgänge treten als eigenständige Baukörper aus der Bogenarchitektur hervor und dienen als Sockel für zwei Triumphsäulen, hinter denen die Wandbereiche konkav zurückweichen. Aus der zeitgenössischen Beschreibung der Ehrenpforte geht hervor, dass diese 60 Schuh (18,9 m) hoch und 35 Schuh (11 m) breit war.²³ Die beiden vergoldeten Säulen „in Form der Trajanisch- und Antoninischen Säulen“ waren



Abb. 4: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Triumphpforte der Fremden Niederleger, 1690, Federzeichnung, Wien, Albertina

28 Schuh (8,8 m) hoch; rechts waren die siegreichen kaiserlichen Schlachten „gegen dem Erb-Feind“, die Türken, links jene gegen Frankreich „abgemahlt und angezeigt“, auf der Spitze verkörperten zwei vergoldete Statuen, „Consilio“ und „Industria“, den Wahlspruch Leopolds I.²⁴ Die den Triumphbogen weit überragenden

18 Zur Rekonstruktion siehe George Kunoth, Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 38.

19 Ebenda, S. 46.

20 Vgl. Herbert Karner, Schloss Schönbrunn – Jagdhaus und Residenz des Kaisers, in: Herbert Karner / Sebastian Schütze / Werner Telesko (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022 (Karner / Schütze / Telesko 2022), S. 233–241, hier: 235–236. Als Vorbild für diese Disposition gilt traditionell der Entwurf von Daniel Marot für das Mannheimer Schloss, wobei die Säulen dort tatsächlich nicht zu beiden Seiten des Eingangs, sondern inmitten des Ehrenhofes platziert sind, was wiederum auf Berninis Idee für die Rahmung des Reiterstandbilds vor dem Louvre zurückgehen dürfte.

21 Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellung (Ausst.-Kat. Graz – Wien – Salzburg 1956/57), Wien 1956, S. 50–52 (Aurenhammer 1956); Herta Haselberger-Blaha, Die Triumphpforte Fischers von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII, 1957, S. 63–85; Sedlmayr 1997, S. 86 f.; vgl. zuletzt Herbert Karner, Johann Bernhard Fischers Architektur und das Haus Habsburg, in: Karner / Schütze / Telesko 2022, S. 213–220 (Karner 2022).

22 Sedlmayr 1997, S. 86.

23 Außlegung der ersten Triumph-Porten / Welche Ihro Kayserlichen und Königlichen Mayest. Mayest. Mayestätt. Zu aller unterthänigsten Ehren Von den Sämtlichen Kayserlichen befreysten Niederlags-Verwandten / Bey dem Den 4. Martii allhier in Wien Behaltenen Prächtigen Einzug In der Wollzeil auffgerichtet worden, Wien 1690, o. S. (Außlegung 1690).

24 Ebenda.

Säulen flankieren die zentrale Mittelgruppe mit einer Weltkugel von 12 Schuh (3,8 m) im Durchmesser, auf der der Kaiser und seine Gemahlin thronen. Vor der Kugel erscheint der junge König Joseph, auf Wolken sitzend, von Strahlen umgeben, „in Vorstellung der aufgehenden Sonnen“²⁵. Erstmals wurden hier die antiken Triumphsäulen – auf deren römische Prototypen die Beschreibung ausdrücklich verweist – durch die Darstellung aktueller siegreicher Schlachten und die auf Leopold I. bezogenen Personifikationen an ihrer Spitze für die habsburgische Propaganda im monumentalen Format aktualisiert. Obwohl wir über den Urheber des Programms keine Kenntnis besitzen, kann kein anderer als Fischer selbst den Gedanken gehabt haben, die Säulen auf diese Weise einzusetzen und in die ephemere Triumpharchitektur zu integrieren.²⁶

Als dann 1711 der frühe Tod Kaiser Josephs I. zu beklagen war, griff Fischer für den Entwurf des Trauergerüsts in der Augustinerkirche²⁷ erneut auf das antike Motiv zurück und konnte ihm wiederum völlig neue gestalterische Möglichkeiten abgewinnen: Vier Bündelpfeiler im Mittelschiff der gotischen Hallenkirche sind als Triumphsäulen gestaltet, die den Katafalk des Kaisers umgeben (Abb. 5).²⁸ Darüber schwebt ein von einer Kaiserkrone bekrönter textiler Baldachin, der an den Enden von vier auf Wolken stehenden, von allegorischen Figuren emporgehobenen Obelisken getragen wird.²⁹ Das Programm dafür stammt nachweislich von Carl Gustav Heraeus, der es noch 1711 veröffentlichte und dabei auf die Zusammenarbeit mit Fischer verwies, die angesichts der logischen Verknüpfung von künstlerischem Entwurf und komplexem Programm besonders intensiv gewesen sein muss.³⁰ Heraeus weist darauf hin, dass sich „der Bauführer“ die „vier grosse[n] Pfeiler einer Gothischen Bau-Art“ zu Nutze gemacht habe, damit diese „nicht das Ansehen deß Trauer-Gerüsts gar zu enge möchten einschrencken, oder das Gesichte beleidigen“. So habe „der Ort selbst [...] den Rath an die Hand gegeben, daß man diese Pfeiler in vier grosse Trauer-Säulen [Colonnes funeraires] einer Dorischen

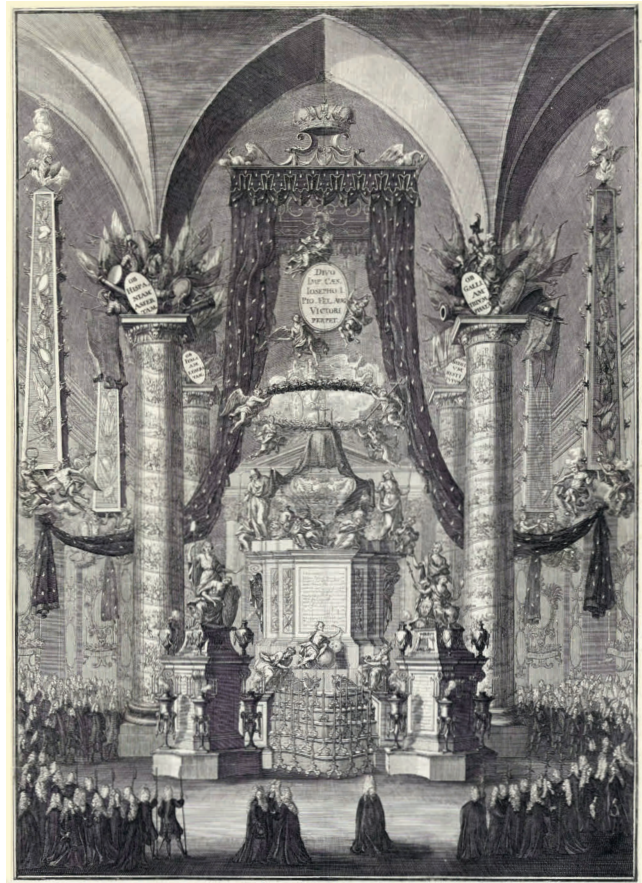


Abb. 5: Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Castrum Doloris* für Kaiser Joseph I. in der Wiener Augustinerkirche, 1711, Kupferstich, Wien Museum

Ordnung, so den Helden gehöret, verwandeln solte. Und zwar daß man selbige, wegen ihrer Höhe von 50 Schuhen, dergleichen Colossalische Geschicht-Säulen bedeuten liesse, als uns noch von dem alten Rom an des Kaysers Trajani, oder an des Kaysers Antonini Pii Ehren-Säulen die Zeit und ihre anfangende Verstörung übrig gelassen. Nach ihrem Muster bilden diese vier Säulen in einem Schnecken-Zuge ab die Glorreichen Thaten S. K. M. und stellen ein halb erhobenes von gelben Metall gegossenes Schnitzwerck vor. Die äusserste Striche, welche die Zeichnungen endigen, seynd mit weissen Wachs-Kerzen besteckt; umb zur Beleuchtung, und zugleich zum Trauer-Zierath zu dienen.“³¹

25 Außlegung 1690.

26 Ausführlich zum Programm zuletzt Karner 2022, S. 215–220.

27 Aurenhammer 1956, S. 151 f.; Michael Brix, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVI, 1973, S. 208–265, hier: 237–244; Sedlmayr 1997, S. 264 f.; Karner 2022, S. 222 f.

28 Fischer reagierte damit auf das ebenfalls von vier frei stehenden Säulen umgebene Trauergerüst Johann Lucas von Hildebrandts für Kaiser Leopold I. von 1705.

29 Ausführlich zum Programm: Karner 2022, S. 222 f.

30 Ebenda, S. 223; vgl. hinsichtlich der Triumphsäulen auch Oechslin 2023, S. 99–102.

31 Carl Gustav Heraeus: Trauer-Pracht, Mit welcher Dem Weiland Weiland Allerdurchleuchtigsten, Großmächtigsten, und Unüberwindlichsten Römisch. Käyser Josepho I. Glorwürdigsten Andenckens Bey dessen öffentlichen Exequien in der Augustiner Hof-Kirchen im Monath Jun. Anno MDCC.XI. die letzte Ehre erwiesen worden, Wien 1711 (Heraeus 1711).

Als temporäre Denkmäler erinnerten die vier Säulen an vier Schauplätze kriegereicher Erfolge des verstorbenen Kaisers im Spanischen Erbfolgekrieg: „Wegen Hispaniens Behauptung.“ / „Wegen deß besiegten Frackreichs.“ / „Wegen Welschlands Befreyung.“ / „Wegen der Niederlande Wiederbringung.“³² Diese Widmungen erscheinen in lateinischer Sprache auf ovalen Tafeln, die in die (auch der Verdeckung des Gewölbeansatzes dienenden) Trophäenarrangements auf den Deckplatten der Säulen integriert sind.

Die Triumphsäulen der Karlskirche

Dieses „Neue Rom“, als das Wien unter Josephs Nachfolger Karl VI. gerade von dem eng mit Fischer vertrauten Carl Gustav Heraeus wiederholt titulierte

wurde,³³ findet seinen unmittelbarsten Ausdruck im bedeutendsten Sakralbau dieses Herrschers, der Wiener Karlskirche (Abb. 6).³⁴ Die Aufgabe, am Rande des Glacis eine mächtige, weithin sichtbare und auf Fernwirkung konzipierte Votivkirche zu entwerfen, löste Fischer, indem er dem Bau eine äußere Form gab, die sich von allen bis dahin bekannten Kirchenbauten unterschied. Den beiden Triumphsäulen kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu. Für ihre Integration in die Architektur der Kirche griff Fischer auf seinen Entwurf der Ehrenpforte von 1690 zurück, wobei hier die Säulen – wie ihre römischen Urbilder – auf mächtigen Sockeln auf den Boden vor dem Kirchenbau gestellt sind, der, analog zur Ehrenpforte, dahinter durch eine konkave Rundung „ausweicht“ und Raum und Hintergrund für die mächtigen, sich dynamisch in die



Abb. 6: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Prospekt der Karlskirche, Kupferstich, Wien Museum

32 Heraeus 1711.

33 Vgl. Matsche 1981, S. 298–304; Friedrich Polleroß, „Wien wird mit gleichem Recht Neu=Rom genannt, als vormalis Constantinopel“. Geschichte als Mythos am Kaiserhof um 1700, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien XI, 2009, S. 102–127.

34 Aurenhammer 1956, S. 161–175; Sedlmayr 1997, S. 280–300; Friedrich Polleroß, Votivkirche und Staatsdenkmal. Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol, in: Elke Doppler (Hg.), Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz (Ausst.-Kat. Wien Museum), Wien 2008, S. 80–87; zuletzt: Herbert Karner, Die Karlskirche. Denkmal oder Sakralraum?, in: Stefan Albl / Berthold Hub / Anna Frasca-Rath (Hg.), Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze, Berlin – Boston 2021, S. 580–589; Ulrich Fürst, Innovatio, Concetto und Monumentalisierung. Innenräume des kirchlichen Zentralbaus bei Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Karner / Schütze / Telesko 2022, S. 75–89; Robert Stalla, Reichskirche und Grablege Kaiser Karls VI.? Neue Ansätze zu einem erweiterten Verständnis der Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Karner / Schütze / Telesko 2022, S. 91–110 (Stalla 2022).

Höhe schraubenden Zylinder der Säulen schafft. Die mit einer Gesamthöhe von 47 Metern die römischen Urbilder noch übertreffenden Triumphsäulen weisen nun – wie bereits die früheren gezeichneten oder ephemeren Versionen – bemerkenswerte Abweichungen von ihren antiken Vorbildern auf: Die Piedestale tragen keine Reliefs, sondern gerahmte vertiefte Felder, die ursprünglich vielleicht – und damit wiederum in Analogie zur Trajans- und Marc-Aurel-Säule – Inschriften enthalten sollten; die Adler an den Ecken des Sockels der Trajanssäule haben sich an der Karlskirche auf den Deckplatten der Säulen niedergelassen, wo sie – durch die vergoldete Bronze hervorgehoben – mit ihren ausgebreiteten Flügeln höchst originelle und wirkungsvolle Balustraden bilden. Die zylindrischen Aufbauten, die in Rom als Sockel der Statuen an den Spitzen der Säulen dienen, sind in Wien als Laternen mit je vier Rundbogenöffnungen ausgebildet, auf deren Dächern, gleichsam in Vertretung von Kaiserstatuen, Kronen sitzen. Auch die Säulen selbst sind anders gestaltet als die römischen Vorbilder und besitzen eine reich ornamentierte attische Basis, während die Zone zwischen dem oberen Rand des Relieffrieses und dem Kapitell – anders als in den der Ausführung vorausgehenden Stichen der „Historischen Architektur“ – keine Kannelur aufweist, sondern einen glatten Schaft zeigt. Diese subtilen Aktualisierungen sind Ausdruck einer künstlerischen Aneignung, die jedoch den unmittelbaren Bezug zu den antiken Vorbildern keineswegs schwächt.

Hans Tietze sprach von der Karlskirche als einer „Festdekoration allerhöchsten Ranges“³⁵ und machte damit die gestalterischen Bezüge zur Ehrenpforte von 1690 ebenso deutlich wie die generelle Nähe barocker Kunst zu Praktiken des Ephemeren, der Bühne und des Theaters. Diese Wirkung beruht wesentlich auf den beiden Triumphsäulen, die durch ihre kolossalen Dimensionen in einem demonstrativen und kalkulierten maßstäblichen Missverhältnis zu den anderen Teilen

des Baues stehen und damit die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wie kein anderes Motiv bringen sie den Denkmalcharakter der Kirche zum Ausdruck, heben sie von allen anderen Sakralbauten ab, unverwechselbar und unwiederholbar.³⁶

Die beiden Säulen sind zugleich auch Knotenpunkte der Programmatik des Kirchenbaus: In einer sinnreichen Überlagerung unterschiedlicher Bedeutungsebenen können sie zugleich als Hinweis auf die Säulen des Herkules, die Devise Kaiser Karls V., „Plus ultra“, und damit den Anspruch Karls VI. auf die spanische Krone gedeutet werden, verweisen aber als „stumme Redner“³⁷ (Carl Gustav Heraeus) auf das Motto des Kaisers, „Constantia et Fortitudine“, und lassen sich schließlich mit den vor dem Salomonischen Tempel aufgestellten Säulen Jachin und Boas in Bezug setzen.³⁸ Die Ikonographie der Reliefs stand zunächst nicht fest: Sollten sie ursprünglich die Taten Karls V. und Karls von Flandern zeigen und damit „ein Programm von ausgesprochen politischem Gehalt“³⁹ visualisieren, bestand im Anschluss daran kurzzeitig der Plan, den Bauherrn selbst zu verherrlichen,⁴⁰ ehe man sich für das Leben und die Wunder des heiligen Karl Borromäus entschied und damit die imperialen Ehrensäulen mit einer sakralen Bedeutungsschicht überzog.

Ihrer Ikonographie zum Trotz dürften die beiden Säulen von historisch informierten zeitgenössischen Betrachter:innen wohl primär als imperiale Siegeszeichen gedeutet worden sein – wie ihre berühmten römischen Vorbilder, die Trajans- und Marc-Aurel-Säule, auf die bereits Heraeus hingewiesen hatte.⁴¹ In einer Publikation von 1733 ist zu lesen, hier sei gleichsam die Trajanssäule „mit Zustimmung der Götter in unser Wien übertragen“⁴² worden, und Mathias Fuhrmann erinnert in seiner 1767 veröffentlichten Beschreibung der Karlskirche daran, dass die Trajanssäule „zum Andencken des eroberten Daciens, oder Siebenbirgen; und die andere zum Zeichen, der von Marco Antonino

35 Hans Tietze, *Wien, Berühmte Kunststätten* 67, 3. Aufl., Leipzig 1928, S. 183; auch Lorenz sieht sich an „die Prinzipien der ephemeren Denkmalsarchitekturen Fischers erinnert“, Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich – München – London 1992, S. 153.

36 Vgl. Ilg 1895, S. 662.

37 Carl Gustav Heraeus, *Inscriptiones et symbola. Varii argumenti*, Nürnberg 1721, S. 76 (Heraeus 1721).

38 Sedlmayr 1997, S. 292; zur Symbolik der Säulen vgl. Polleroß 1996, S. 184–187.

39 Sedlmayr 1997, S. 292.

40 Ebenda; ausführlich bei Stalla 2022, S. 96–98.

41 Heraeus 1721, S. 76.

42 „cedo, an ex Trajani foro cochles illa 128. pedes alta columna, opus Ammiano teste, ipsa Numinum assensione mirabile, in nostrum Viennam translatum?“ Anton Höller / Franz Keller, *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta*, Wien 1733, S. 16; vgl. Sedlmayr 1997, S. 282; Seitschek 2017, S. 298. Zur Publikation vgl. Friedrich Polleroß, *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta. Zur Architekturpolitik Kaiser Karls VI. und ihrer Programmatik*, in: Stefan Seitschek / Herbert Hutterer / Gerald Theimer (Hg.), *300 Jahre Karl VI. (1711–1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*, Wien 2011, S. 218–239.

*[sic!] alhier in Pannonien, wieder die Marckmänner ver-
richteten Heldenthaten erbauet worden, und heutigen
Tages zu Ehre der hiesigen Provinzen noch zu sehen
seyn“⁴³. Mit der Rede von den „hiesigen Provinzen“
wird die Eroberung von Siebenbürgen und Pannonien
durch Trajan und Marc Aurel in Analogie zur militärisch
schwer erkämpften Präsenz der Habsburger auf dem
Balkan gebracht und zugleich der Herrschaftsanspruch
der Habsburger historisch legitimiert.⁴⁴*

Mit der Errichtung der Triumphsäulen vor der Karls-
kirche konnte Fischer den vor allem im Kontext der
französischen Kunstpolitik des 16. und 17. Jahrhunderts

gehegten und von Bernini für den Pariser Louvre ange-
dachten Plan, „Simulacren“ der antiken Ehrensäulen zu
erstellen, einer Translozierung der antiken Ehrensäulen
„in effigie“, erstmals umsetzen und die künstlerische
Wirkung durch ihre verdoppelnde Gegenüberstellung
mit der Marc-Aurel-Säule effektiv steigern. Bei der
Ehrenpforte von 1690 noch ein Motiv unter vielen,
wurden die Triumphsäulen an der Schauseite der
Karlskirche durch den enormen Sprung im Maßstab
schließlich zu jenem alles bestimmenden Element,
das wesentlich zur irritierenden Einzigartigkeit dieses
Bauwerks beiträgt.

43 Mathias Fuhrmann, *Historische Beschreibung Und kurz gefaste Nachricht Von der Römisch. Kaiserl. und Königlichen Residenz-Stadt Wien, Und Ihren Vorstädten*, Teil 2, Bd. 2, Wien 1767, S. 586.

44 Vgl. Gauer 1981, S. 190; zur Rezeption Trajans und der Dakerkriege in der habsburgischen Geschichtspolitik vgl. Seitschek 2017, S. 289–295 und Oechslin 2023, S. 229.