

Konečný, Michal

Serlio und Du Cerceau copyright : die praktische Ausgangsbasis für zwei mährische Residenzen der Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Studia historica Brunensia. 2017, vol. 64, iss. 1, pp. 171-188

ISSN 1803-7429 (print); ISSN 2336-4513 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SHB2017-1-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138690>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Serlio und Du Cerceau copyright Die praktische Ausgangsbasis für zwei mährische Residenzen der Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Serlio and Du Cerceau Copyright
Practical Underpinnings of Two Moravian Seats of Liechtenstein
Princes in the First Half of the Seventeenth Century

Michal Konečný / konecny.michal@npu.cz

Národní památkový ústav, Ústav dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno, CZ

Abstract

The paper focuses on Liechtenstein architecture of the first half of the seventeenth century. Stylistic features of the chateau in Eisgrub (Lednice), built by Prince Karl I of Liechtenstein, and the chateau in Butschowitz (Bučovice), which Prince Maximilian of Liechtenstein had rebuilt in the 1720s, serve as evidence of the spread of theoretical principles from the works of Sebastiano Serlio and Jacques Androuet du Cerceau. This stylistic groundwork defined the appearance of the princely summer palace as well as the princely residence, while hinting at possible authorship of both projects, which the paper links with the figure of Giovanni Maria Filippi, a court architect to Emperor Rudolf II.

Keywords

Lednice, Bučovice, Liechtenstein, Sebastiano Serlio, Jacques Androuet du Cerceau, Giovanni Maria Filippi

Der Beitrag entstand im Rahmendes Projekts Excellence „Zentrum für transdisziplinäre Erforschung von Kulturphänomenen in der Geschichte Mitteleuropas: Bild, Kommunikation, Handlung“ (Projekt-Code 14-36512G, GAČR)

Ende Mai 1609 fand in der Eisgruber Residenz (Lednice) des Fürsten Karl von Liechtenstein ein Treffen zwischen dem spanischen Botschafter Baltasar de Zúñiga, Erzherzog Albrecht und dessen Agenten Peter von Vischer statt. Der Fürst legte den beiden Männern seinen eigenen Plan zur Wiederherstellung guter Beziehungen innerhalb des Hauses Habsburg und die daraus resultierende Lösung der Thronfolge vor, die den Weg zu den unerlässlichen Hofreformen ebnet sollte.¹ Aller Wahrscheinlichkeit nach wollte Liechtenstein mit seinem ambitiösen Vorschlag nicht nur der politischen Situation im Reich, sondern auch seinem eigenen Schicksal aufhelfen, das nach dem Friedensschluss von Libeň in eine beträchtlich paradoxe Position gelangt war.² Der dankbare Matthias hatte ihm zwar den Fürstentitel verliehen und in von Zeit zu Zeit mit formalen Ehrungen überhäuft, die mit seiner Person und Majestät zusammenhingen, doch zu einer wirklichen und nennenswerten Teilhabe an der Macht hat er Liechtenstein nie berufen. Das Haupthindernis in der neuen Etappe von Liechtensteins politischer Karriere waren vor allem Kardinal Melchior Klesl und dessen Bundesgenossen an Matthias' Hof, die auf den alternden Monarchen einen beträchtlichen Einfluss besaßen und für die der ehrgeizige Fürst einen unerwünschten Gegenspieler und Konkurrenten darstellte. Infolge von Klesls Eingriffen scheiterten nicht nur Liechtensteins dynastisches Projekt, sondern auch alle weiteren Versuche, wieder ins Rampenlicht der kaiserlichen Politik vorzudringen. Bis zur Prager Krönung Ferdinands II., als sich vor dem Fürsten wieder die Perspektive einer neuen öffentlichen Rolle auftat, wandte er seine Aufmerksamkeit vor allem den angestammten Gütern im Grenzgebiet zwischen Mähren und Niederösterreich zu, wo er in Zeiten seiner erzwungenen Machtferne weilte. Gerade in jenen Jahren setzte auf den liechtensteinischen Gütern eine systematische Bautätigkeit ein, dank der sich Karl von Liechtenstein zu einem der bedeutendsten Bauherren in der Monarchie aufschwang.

In Gegensatz zu den meisten anderen mährischen Aristokraten hatte Liechtenstein Direkterfahrung mit dem erlesenen Milieu des rudolphinischen Hofes erworben, wo er ungeachtet der mit Politik verbrachten Zeit Kontakte mit bedeutenden Künstlern und Gebildeten pflegen konnte. Obwohl man den Fürsten nicht als einen typischen Intellektuellen ansehen kann wie z.B. Karl d.Ä. von Žerotín, steht fest, dass seine Beziehung zur Kunst das übliche Maß überstieg, bis zu dem Sammler- und Mäzenatentum nur eins der erwarteten Repräsentationsgebaren waren. Fürst Karl von Liechtenstein war so unwillkürlich zum bedeutendsten Botschafter der erlesenen hochmanieristischen Kultur am rudolphinischen Hof in Mähren und Niederösterreich geworden. Wie die erhaltenen Rechnungsunterlagen bzw. die sehr gut erhaltenen Feldsberger Kirchenbücher verraten, war Liechtenstein bereit, für Kunst und Kunstgegenstände beträchtliche Summen aufzuwenden, und in seiner Nähe, gleich, ob in Kunstzentren oder auf den fürstlichen

1 Stloukal, Karel: *Karel z Liechtensteina a jeho účast ve vládě Rudolfa II. (1596–1607)*. Český časopis historický 18, 1912, S. 396–402.

2 Falke, Jacob von: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*. Dritter Band. Wien 1882, S. 187–190. Haupt, Herbert: *Fürst Karl I. von Liechtenstein. Oberhofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Hofstaat und Sammeltätigkeit*. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Hausarchiv. Textband. Wien – Köln – Graz 1983, S. 20–21.



Abb. 1. Jan de Velde, Fürst Karl I. von Liechtenstein (Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria, Inventarnummer PORT_00014099_01)

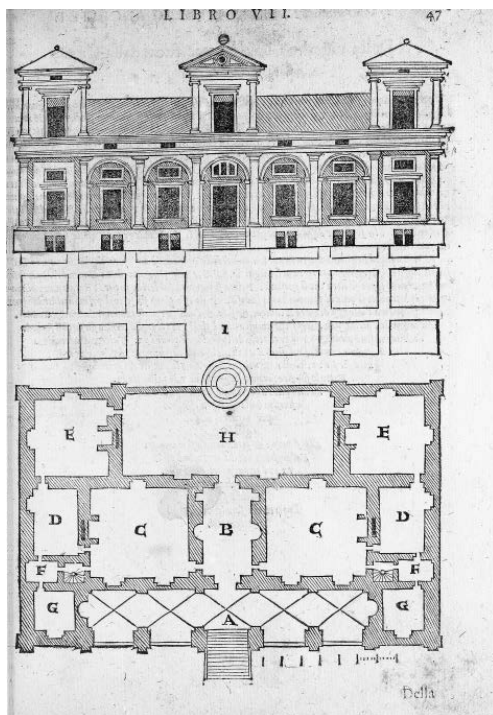


Abb. 2. Muster des Lusthauses – *Della casa decimanona fuori della citta* (Sebastiano Serlio – Jacopo de Strada: Il settimo libro d'architettura. Frankfurt am Main 1575, pag. 47)

Gütern, war jederzeit eine größere Anzahl von Hofkünstlern anzutreffen.³ Auch wenn die meisten der Namen in Vergessenheit geraten sind und die Qualität vieler damals entstandener Werke ahnen lässt, das dies gewissermaßen zu Recht so ist, kann man in den fürstlichen Diensten auch bedeutende Persönlichkeiten vorfinden, die mit dem Prager Hof Rudolphs II. in Verbindung standen.

Der offensichtlich bedeutendste Künstler und unbestrittene Kenner der wichtigsten zeitgenössischen Architektur in den Diensten Liechtensteins war der damalige kaiserliche Architekt Giovanni Maria Filippi, der bereits in Prag enge Beziehungen zum Fürsten unterhalten hatte.⁴ Diese werden beispielsweise von Liechtensteins Teilnahme an der Taufe von Filippis Sohn Rudolph im Mai 1607 unter Beweis gestellt.⁵ Der berühmte

3 Valeš, Tomáš – Konečný, Michal: *Umělci a umělečtí řemeslníci ve valtických matrikách 17. a 18. století*. Opuscula historiae atrium 60, 2001, S. 50–73.

4 Bachtík, Jakub – Macek, Petr: *Giovanni Maria Filippi*. In: Biegel, Richard – Bachtík, Jakub – Macek, Petr (Hg.): *Barokní architektura v Čechách*. Praha 2015, S. 61–69.

5 Konečný, Michal: *Giovanni Maria Filippi a Morava*. In: Konečný, Michal – Maťa, Petr – Pošva, Rudolf – Turrini, Romano – Valeš, Tomáš: *La fabbrica della Collegiata. Vicende e personami legati alla costruzione*

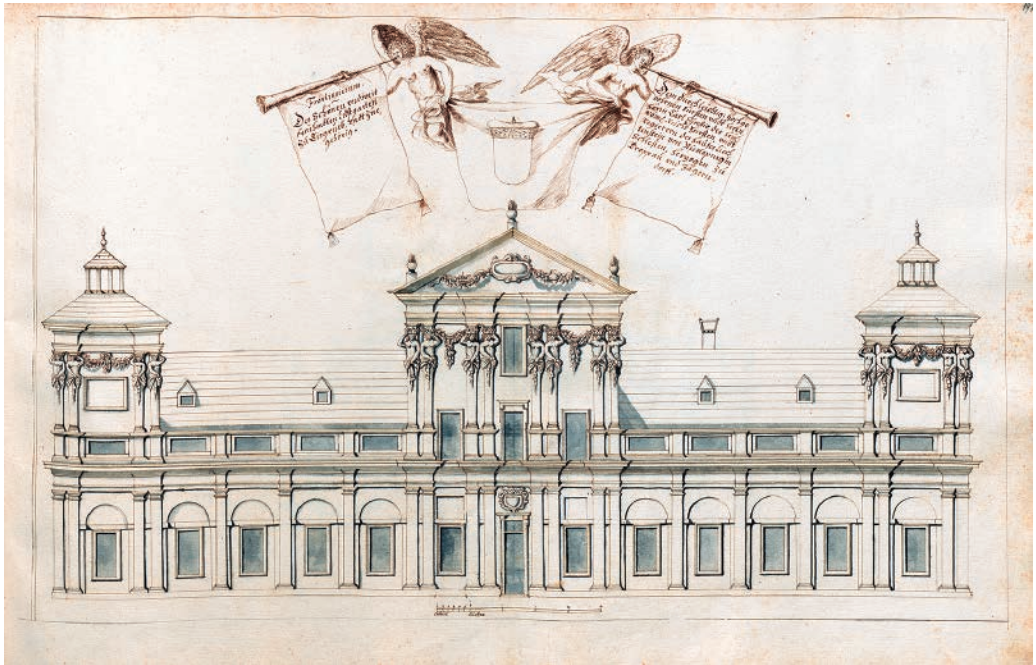


Abb. 3. Schloss Eisgrub nach dem frühbarocken Umbau (Wolfgang Wilhelm Praemer, Architektonischer Schauplatz, benennt Die Tugendsame Verwandtnus [...]. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN) Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Signatur: Cod. Ser. n. 365.)

Architekt geriet nach dem Tod seines kaiserlichen Brotherrn zu Beginn des Jahres 1612 in eine ähnliche Situation wie der einstige Oberhofmeister. Obwohl die Nachfrage nach großen Bauleistungen noch nicht völlig zum Erliegen gekommen war und der Umbau der Prager Burg unter Filippis Leitung auch noch während der Herrschaft des Kaisers Matthias weiterging, sprach alles dafür, dass sich die Zeit des Baubooms im kaiserlichen Prag unaufhaltsam ihrem Ende näherte. Diesen Umstand deutete nicht nur die Verlegung von Matthias' Hof nach Wien an, sondern auch die absehbare Thronbesteigung des Kaisers Ferdinand II., der gegenüber der böhmischen Metropole keinerlei Sentiment hegte. Filippis Weggang von Prag wurde zudem noch durch die Anschuldigung wegen Machinationen mit Baumaterial im Jahr 1616 beschleunigt, auf die hin er von der Position eines kaiserlichen Baumeisters abberufen wurde.⁶ So wie viele andere Künstler war er gezwungen, Aufträge anderswo zu suchen und der in Mähren residierende vermögende Liechtenstein stellte einen idealen Auftraggeber dar. Wie es zu einer Wiederaufnahme der Kontakte gekommen ist, bleibt unklar, aber schon im März 1617 kaufte

della Collegiata di Arco a 400 anni dalla posa della prima pietra (7 novembre 1613 – 7 novembre 2013). Arco 2013, S. 125.

6 Ebenda, S. 126; Bachtík, J. – Macek, P.: *Giobanni Maria Filippi*, S. 67.

Filippi in Brünn ein Haus, was in Verbindung mit weiteren Erwähnungen im Quellenmaterial nicht nur eine mögliche Annahme in die Dienste des Fürsten Liechtenstein signalisiert, sondern auch die Erwartung bevorstehender architektonisch beeindruckender Bauausführungen in Mähren.

Wie Filippis für den Kaiserhof umgesetzte Bauprojekte belegen, bestand seine theoretische Ausgangsbasis hauptsächlich aus den Architekturbüchern des italienischen Architekten und Theoretikers Sebastiano Serlio, die ab den 1520er Jahren in Einzelbänden erschienen sind.⁷ Serlio, „*professor di architettura*“ und Hauptperson der europäischen Architekturepoche des Cinquecento, hat darin das klassische Traktat mit einem anschaulichen Musterbuch verbunden, das dank seiner Übersichtlichkeit, Unkompliziertheit und Praxisnähe frei von Albertis philosophischen Übergriffen zu einem der erfolgreichsten Bücher in der Geschichte der europäischen Architektur geworden ist.⁸ Auf die Verbreitung von Serlios Büchern hatte wahrscheinlich die neue Editionsweise in mehreren Sprachmutationen ihren Einfluss, die sie den breitesten Bevölkerungsschichten zugänglich machte. Serlios illustriertes Theoriewerk war somit für alle verständlich – von den auf Kavaliereisen gebildeten Auftraggebern bis hin zu Kunsthandwerkern wie Steinmetzen, Stuckateuren, Holzschnitzern und Sgraffitomalern, für die in den Büchern detaillierte Modellausführungen von Innen- und Außenzierrat ausgearbeitet waren. Der Einfluss Serlios auf die böhmische und mährische Renaissance- und Frühbarockarchitektur war beträchtlich und unmittelbar.⁹ Einen wesentlichen Anteil an der Verbreitung seiner theoretischen Grundsätze in der Habsburgermonarchie hatten vor allem die kaiserlichen Antiquare Jacopo und Ottavio Strada, die mit finanzieller Unterstützung Viléms z Rožmberka im Jahr 1575 in Frankfurt die Herausgabe des VII. Buchs vorbereitet und gleichzeitig zwei weitere Bände wenigstens im Manuskript aus dem Nachlass des Architekten in Arbeit genommen haben.¹⁰ Abgesehen davon, dass sie Serlios Grundsätze in die Praxis umgesetzt haben, konnten sie durch ihren Einfluss am Kaiserhof dem italienischen Architekten mittels seiner Grundsätze den Nimbus eines wahren, wenn auch nicht persönlich anwesenden *arbiter elegantiarum* verschaffen. Filippi, ein Kenner bedeutender Bauwerke der italienischen Renaissance, hat bei seinen Prager Bauausführungen nicht nur Serlios architektonische Gesamtschemen und Gliederungen von Prunkportalen übernommen, sondern weidlich auch aus Detailentwürfen geschöpft, wie beispielsweise der Stuckdekoration an Gewölben.

7 Muchka, Ivan: *Architektura. III/241 (Sebastiano Serlio)*. In: Fučíková, Eliška u.a. (Hg.): Rudolf II. a Praha. Katalog der ausgestellten Exponate. Praha 1997, S. 267.

8 Vaughan, Gart – Hicks, Peter (Hg.): *Sebastiano Serlio on Architecture I. Books IV of, Tutte l'opere d'architettura et prospettiva by Sebastiano Serlio*. New Haven – London 1996, S. XVIII; Vaughan, G. – Hicks, P. (Hg.): *Sebastiano Serlio on Architecture. Books VI-VII of, Tutte l'opere d'architettura et prospettiva with Castramentation of the Roman's and The extraordinary Book of Doors by Sebastiano Serlio*. New Haven – London, 2001.

9 Jakubec, Ondřej: *Sebastiano Serlio a renesanční architektura v českých zemích – několik poznámek*. In: Daniel, Ladislav (Hg.): *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*. Olomouc 2005, S. 91–105.

10 Vaughan, G. – Hicks, P. (Hg.): *Sebastiano Serlio on Architecture i. Books VI-VII of, Tutte l'opere d'architettura et prospettiva with Castramentation of the Roman's and The extraordinary Book of Doors by Sebastiano Serlio*. New Haven – London, 2001.

Desungeachtet kann man Filippi nicht einfach als einen bloßen, sich nur auf Serlios Bücher stützenden Epigonen einstufen. Seine Fähigkeit, die theoretischen Grundsätze der italienischen hochmanieristischen Architektur ins Milieu der böhmischen Länder zu verpflanzen, ließ ihn zu einer epochalen Persönlichkeit werden, die den Einzug des Frühbarocks in die böhmischen Länder in die Wege geleitet hat. In Filippis bzw. Serlios Spuren traten ganz offensichtlich auch weitere Architekten und Baumeister, die der Fürst und dessen Familie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf ihren Besitztümern beschäftigt haben – zu Zeiten des Fürsten Karls I. von Liechtenstein namentlich Giovanni Battista Carlone, gefolgt unter der Herrschaft des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein von Giovanni Giacomo Tencalla bzw. Andrea und Johann Baptist Erna. Die traditionell auf die zeitgenössische norditalienische Architektur orientierten italienischen Baumeister befanden sich offensichtlich in Übereinklang mit den theoretischen Grundsätzen von Serlios Büchern, jedoch spätestens ab Ende der 1630er Jahre haben sie sich auch auf andere theoretische bzw. praktische Ausgangspositionen einstellen müssen, die offensichtlich dem Geschmack des geschulten Architekturliebhabers Fürst Karl Eusebius zusagten. Dieser fußte hauptsächlich auf den nicht minder einflussreichen Traktaten des französischen Theoretikers, Architekten und vor allem Designers Jaques Androuet du Cerceau, vor allem auf dessen drei Büchern über Architektur, in denen sich so ähnlich wie bei Serlio übersichtliche Lösungsbeispiele der hohen Architektur mit einem Musterbuch für Architekturdetails und sogar Mobiliar vereinten. Das Werk du Cerceaus stieß in Mitteleuropa, insbesondere in Österreich und Mähren schon seit den späten 1570er Jahren auf Widerhall, obwohl es hauptsächlich in exklusive, von gebildeten Magnaten geordnete Bauprojekte Eingang fand.¹¹ Aufgrund der mit Jacopo Strada in Verbindung gebrachten Innendekorationen auf dem Schloss in Butschowitz liegt auf der Hand, dass du Cerceaus Werk auch in Intellektuellen- und Künstlerkreisen am Kaiserhof bekannt war. Man kann als wahrscheinlich annehmen, dass die glanzvolle französische Architektur aus der Zeit der letzten Könige aus dem Haus Valois den Fürsten Karl Eusebius auf seiner Kavaliersreise, bei der Frankreich und Paris zu den wichtigsten Zielen gehörten, in Bann geschlagen hatte.¹² Übrigens hat er sich zeit seines Lebens als Frankophiler gebärdet. Wie seine Rechnungen beweisen, hat er sich nach französischer Mode gekleidet, an seinem Hof französische Handwerker angestellt und sich mit Vorliebe mit Kunstwerken französischer Herkunft umgeben.¹³

Die vorgelegte These bezüglich des fürstlichen Lustschlosses in Eisgrub zu Zeiten Karls I. von Liechtenstein und der baulichen Vollendung des Schlosses in Butschowitz durch dessen jüngeren Bruder Fürst Maximilian von Liechtenstein versucht auf den Einfluss der theoretischen Werke von Serlio und du Cerceau auf die liechtensteinische Architektur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mähren hinzuweisen. Die theoretischen

11 Salava, Jan: *Výzdoba Klenotnice ve státním zámku Telč a její předlohovává východiska*. Zprávy památkové péče 75, 2017, S. 276–284.

12 Haupt, Herbert: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*. München – Berlin – London – New York 2007, S. 37–40.

13 Haupt, H.: *Umění ve službách reprezentace. Knížata z Lichtenštejna jako zadavatelé a sběratelé v období baroka*. Časopis Matice moravské. Supplementum 5 Lichtenštejnové a umění, 2013, S. 20.



Abb. 4. Schloss Butschowitz im Jahr 1757 (Anonym: Schloss Butschowitz. 1757. Öl am Leinwand. Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, státní zámek Bučovice)

Stilgrundlagen können im vorliegenden Fall nicht nur als Indikator für Geschmack und Geisteswelt der hochgeborenen Auftraggeber dienen, sondern auch als Ausgangsbasis für die Beantwortung der Urheberfrage bei ziemlich umstrittenen Projekten.

Eisgrub

Der Name des Architekten Filippi wurde in Zusammenhang mit den fürstlichen Projekten in Mähren vor allem mit dem Bau der Klosterkirche in Wranau bei Brünn zusammengebracht, wo Fürst Maximilian von Liechtenstein eine Familiengruft anlegen ließ; allerdings deuten einige Erwähnungen in den Quellen an, dass dieser Architekt auch in die Gestalt einiger fürstlicher Residenzen eingegriffen haben konnte.¹⁴ Als höchstwahrscheinlich kann man seine Mitwirkung beim Bau des Fürstenschlosses in Eisgrub annehmen, dessen Umbau zu einem komfortablen Lustschloss Fürst Karl von Liechtenstein schon 1613 in Angriff genommen hatte, also noch während der Zeit, als Filippi zu Prag in den Diensten des Kaisers stand. Dem alten Familiensitz auf der mährischen Seite der Landesgrenze war im Residenzennetz des Fürsten Karls von Liechtenstein die Rolle eines Lustschlosses unweit seines Sitzes Feldsberg zgedacht, mit dem zusammen er eine Art von kommunizierenden Gefäßen der Familienrepräsentation darstellen sollte.¹⁵

14 Konečný, M.: *Giovanni Maria Filippi*, S. 130; Bachtík, L. – Macek, P.: *Giovanni Maria Filippi*, S. 67–68.

15 Kroupa, J.: *Lednický zámek doby barokní a klasicistní*. In: Kordiovský (Hg.): *Městečko Lednice*. Lednice 2004, S. 355–385.; Konečný, M.: *Zámek Lednice*. Kroměříž 2017, S. 19–21.

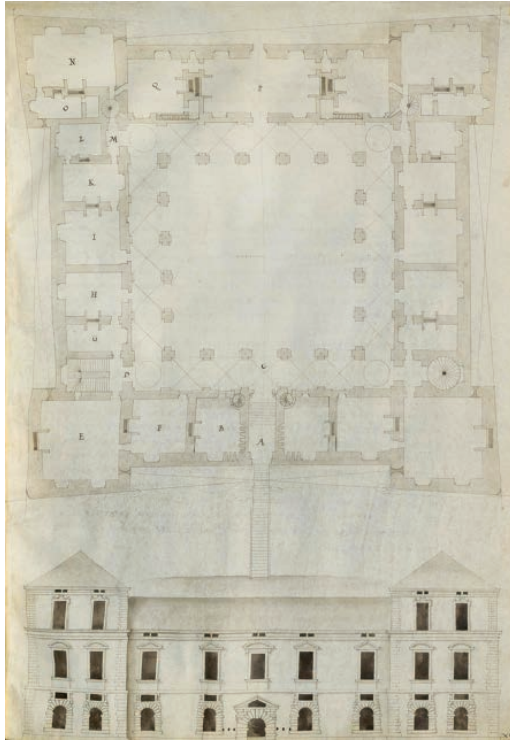


Abb. 5. Grundriss des fürstliches Schlosses – Della casa dell principe illustre in modo di fortezza (Sebastiano Serlio: Libro sesto di tutte le habitationi [...]). Bayerische Staatsbibliothek München, cod. Icon. 189.)

Für Filippis Mitwirkung am Umbau von Eisgrub sprechen nicht nur die angedeuteten Kontakte zum Fürsten und die nachgewiesene Reise im März 1617, auf der er offenbar den fertigen Bau besichtigt hatte, sondern in erster Linie die Mitarbeit des ausführenden Baumeisters Marco de Marco, dessen Firma in die meisten Prager Projekte des Architekten einbezogen war.¹⁶

Der Bau von Schloss Eisgrub wurde offenbar im Mai 1613 angegangen, nachdem der Fürst angeordnet hatte, einen geeigneten Maurermeister anzusprechen.¹⁷ Die Arbeiten sind dann relativ schnell vorangekommen; schon im August des Jahres wurde der fürstliche Maler Lorenz Printzer zur Ausmalung der Räume nach Eisgrub bestellt.¹⁸ Im September wurde der Dachstuhl aufgerichtet und am Monatsende zahlte die obrigkeitliche Kanzlei über zweitausend neunhundert Gulden an nicht namentlich aufgeführte

16 Ders.: *Giovanni Maria Filippi*, S. 130.

17 Haupt, H. (Hg): *Fürst Karl I. von Liechtenstein. Obersthofmeister Kaisers Rudolf II. und Vizekönig von Böhmen. Hofstaat und Sammeltätigkeit*. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Hausarchiv. Quellenband. Wien – Köln – Graz 1983b, S. 178.

18 Ebenda, S. 197.

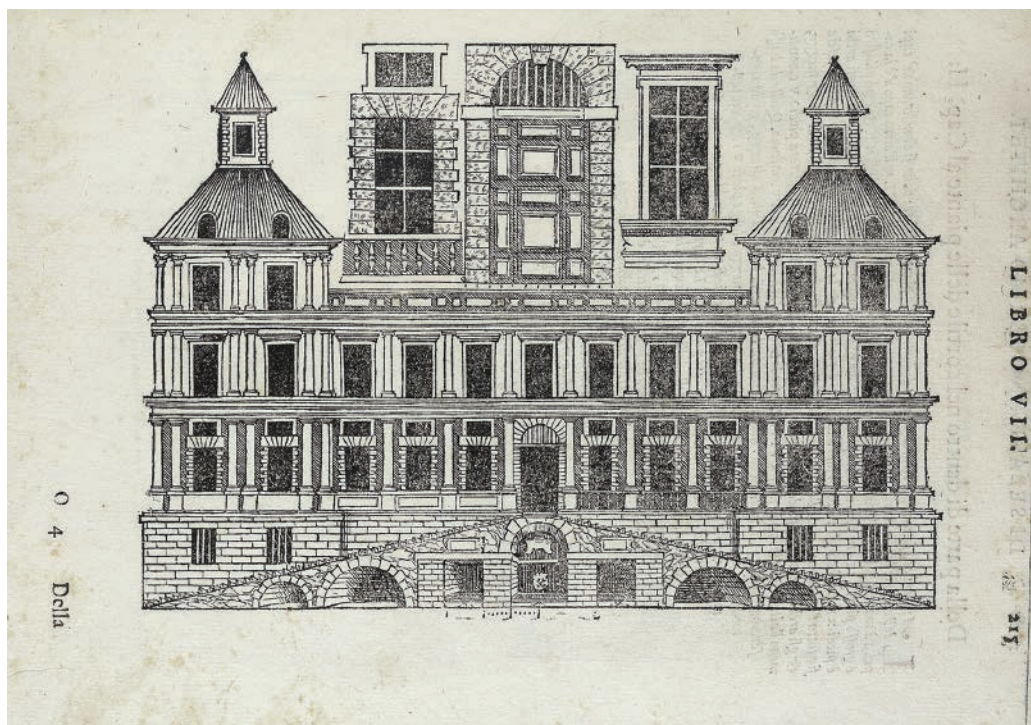


Abb. 6. Muster des Schlossfacades – *Delle parte dauanti delle piante passate* (Sebastiano Serlio – Jacopo de Strada: Il settimo libro d'architettura. Frankfurt am Main 1575, pag. 215)

Maurer, Zimmerleute, Stuckateure, Schmiede und Bildhauer aus.¹⁹ Damit war offenbar der Rohbau fertig. Im Folgemonat verlegten die Dachdecker das Schindeldach und die Aufträge verlagerten sich auch ins Schlossinnere, wo wieder der Maler Lorenz Printzer nebst mehreren Dekorateuren ans Werk ging und bis Sommer 1614 die Schlossräume mit rotem Samt austapezierte.²⁰ Noch im Juni 1615 brachte der Bildhauer Lorenz Murman aus Gent auf dem Schloss seine Arbeit zu Ende, womit die Vermerke über den Schlossbau in den fürstlichen Rechnungsbüchern enden.²¹ Obwohl die Gestalt des Renaissanceschlosses in Eisgrub von späteren Umbauten gänzlich überdeckt wurde, kann man ihr Aussehen wenigstens teilweise dank den späteren Barockzeichnungen des Wiener Architekten Wolfgang Wilhelm Praemer rekonstruieren, die um die Mitte der 1660er Jahre entstanden sind.²²

Das Eisgruber Schloss des Fürsten Karl von Liechtenstein ist als zweigeschossiger Bau inmitten eines Gartens von regemäßigem Grundriss konzipiert worden. Den wichtigsten

19 Ebenda, S. 198.

20 Ebenda, S. 200.

21 Ebenda, S. 207.

22 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Handschriftsammlung, Cod. ser. nov. 365.

Teil stellte der zweigeschossige Zentralpavillon mit einer Breite von drei Fensterachsen dar, mittels Doppelpilastern der toskanischen Säulenordnung in zwei Etagen unterteilt und von einem Dreiecksgiebel gekrönt – nach dem Vorbild der italienischen Villen befand sich gerade in diesem Teil der von Printzers Wandgemälden ausgeschmückte hohe Saal. An den Mittelteil schlossen sich beidseitig Erdgeschossflügel mit Mezzanin in einer Länge von fünf in die von toskanischen Pilastern gegliederten Blindarkaden eingefügten Fensterachsen an. Die Seitenflügel wurden zu beiden Seiten von eingeschossigen prismenförmigen Eckpavillons mit niedrigen Laternen flankiert, deren Fassaden wieder von toskanischen Doppelpilastern gesäumt waren; der blinde Stuckspiegel anstelle eines Fensters im ersten Stock der Eckpavillons kann das Vorhandensein von Taubenschlägen andeuten, wie sie für die vergleichbare Gestaltung italienischer Villen typisch waren. Obwohl das architektonische Grundschema vom Traktat *I quattro libri dell'architettura* Andrea Palladios und der Endgestalt von dessen Villa Barbaro in Masero ausgeht, steht die endgültige Ausführung eindeutig unter dem Einfluss des VII. Buchs von Sebastiano Serlio. Der Gartenvillentyp mit Zentralbau auf regelmäßigem Grundriss mit zwei prismenförmigen Eckpavillons taucht im Traktat in verschiedenen Varianten fünfmal auf. Obwohl als wahrscheinlichste Vorlage zum Lustschloss Eisgrub das Muster einer ebenerdigen Villa mit vorgesetzter Arkadengalerie und drei prismenförmigen Pavillons mit offenen Fenstern im ersten Stock erscheint, zeigt sich deutlich, dass die Endgestalt von Eisgrub, insbesondere die Innenraumkonfiguration und die Verteilung der toskanischen Pilaster an der Fassade auch unter dem Einfluss weiterer Muster verschiedener Gebäudetypen aus dem genannten Traktat standen. Das Schloss bzw. die Villa in Eisgrub ist somit ein ausgeklügeltes und kompositorisch kohärentes Derivat aus Serlios Vorlagen, das in der Zeit vor dem Weißen Berg in Mähren nicht seinesgleichen hatte. Das freistehende Lustschloss stellte eins der reinsten Beispiele des italienischen Villenbaus in Mitteleuropa dar, das nicht nur den erlesenen Geschmack seines Bewohners, sondern auch dessen Ambitionen als eines führenden Aristokraten des Landes zum Ausdruck brachte, dessen Bauprojekte den Repräsentationsmitteln des Monarchen konkurrieren sollten.

Seine Gestalt einer italienischen Renaissancevilla hat Eisgrub bis in die ersten Regierungsjahre von Karls Sohn Karl Eusebius von Liechtenstein bewahrt. Dieser kunstliebende Fürst hatte auf seiner Studienreise um die Mitte der 1630er Jahre die Möglichkeit, die Kunstzentren Italiens und Westeuropas kennen zu lernen und mit diesen auch die faszinierende Kultur des aufkommenden Hochbarocks. Dabei hat er sich entschlossen, viel von dem Geschauten auf seine Besitztümer zu übertragen, und das Lustschloss von Eisgrub als eins der Schaufenster seiner Familienrepräsentation ist als Erstes an die Reihe gekommen. Ein Holzmodell, an dem höchstwahrscheinlich alle geplanten Umbauten visualisiert worden waren, ließ sich der Fürst schon bald nach der Rückkehr von seiner Reise im Jahr 1637 vorlegen.²³ Die Umsetzung hat sich allerdings wegen des sich abspielenden Kriegs und der prekären finanziellen Situation bis in die 1670er Jahre hingezogen, in denen die fürstliche Kanzlei dem Stuckateur Giovanni Tencalla, der am Dekor der Schlossfassade und neu angebauten „Gartengalerien“ gearbeitet hatte, eine

23 Haupt, H. (Hg.): *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684)*, S. 27.

beträchtliche Summe auszahlte. Obwohl das Werk von einem gebürtigen Italiener ausgeführt wurde, geht aus Praemers Zeichnung des Schlosses sowie aus dem bekannten Druck von Johann Andreas Delsenbach hervor, dass das Gesamtprogramm wohl eher von französischen Vorlagen und theoretischen Werken ausging. Eine augenfällige Übereinstimmung mit der Dekorationsgestaltung im *Second livre d'architecture* du Cerceaus betrifft insbesondere die monumental wirkenden Hermen zwischen den Fenstern im ersten Stock der Gartenfassade des Schlosses und auf den Galeriegiebeln. Die Frauengestalten bei du Cerceau sowie an der Eisgruber Fassade, welche die Funktion von dynamisch wirkenden, die Gesimse tragenden und gliedernden Pilastern erfüllen, die gleichzeitig die Fassade mit Blumengirlanden zu einer kompakten Einheit verbinden. Die Akzentuierung der Hermen an der Gartenfassade, insbesondere am Mittelgiebel und an den kantigen Seitentürmen erinnert an die Gestaltung des sog. Richelieu-Trakts des Pariser Louvre.

Ungeachtet aller dieser Zitierungen ist Eisgrub aber nie ein französisches Schloss geworden – ein erhabenes obrigkeitliches Gebäude mit einer plastischen und streng hierarchisch gegliederten Front, in einem unerlässlichen *corps de logis* sowie rational bewältigten Raum gipfelnd. Alles „Französische“ einschließlich der angeschlossenen Galerien stellt in Eisgrub nur einen übernommenen dekorativen Apparat dar. In dieser Hinsicht ragte der Frühbarock-Umbau des Schlosses nicht sonderlich hervor. Zu Zeiten des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein und der „barocken“ Erben seines Titels stellte er eher nur ein vollendetes Spiegelbild der kaiserlichen Lustschlösser in der Umgebung Wiens dar, in deren Architektur so ähnlich wie in der gesamten Baukunst des österreichischen Seicento die verschiedensten architektonischen Einflüsse und Konzeptionen aus Italien, Frankreich, Deutschland und den Ländern der eigentlichen Habsburgermonarchie aufeinandertrafen.

Butschowitz

Butschowitz (Bučovice), das von Jacopo Strada entworfene Spätrenaissanceschloss des Jan Šembera z Boskovic mit seinen faszinierenden Interieurs wurde im Jahr 1597, als sich Maximilian von Liechtenstein mit Šemberas Tochter Kateřina vermählte, zu einem der Sitze des Fürstenhauses Liechtenstein.²⁴ Ab 1604, als Maximilian von seiner Gemahlin als Miteigentümer des Schlosses anerkannt wurde, ist Butschowitz neben dem niederösterreichischen Rabensburg zum wichtigsten Familiensitz geworden, der insbesondere nach dem Jahr 1623, in dem Maximilian in den Fürstenstand erhoben wurde, demonstrativ die neue gesellschaftliche Stellung der Besitzer zum Ausdruck bringen sollte.²⁵ Obwohl das Schloss in Butschowitz zu den bedeutendsten Bauwerken aus der

24 Kroupa, J.: *Palazzo in fortezza und Palazzo in villa in Mähren: zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600*. In: Lubomír Konečný – Bekeť Bukovinská – Ivan Muchka (ed.): *Rudolph II., Prague and the World*, Prague 1998, S. 64–69.

25 Knoz, Tomáš: *Lichtenštejnská zámecká sídla v kontextu moravsko-rakouské renesance a manýrismu. Zámek Rabensburg*. Časopis Matice moravské. Suplementum 5 Lichtenštejnové a umění, 2013, S. 86–90.

Zeit des Manierismus in Mähren gehört, stößt eine Interpretation seiner Bauentwicklung auf beträchtliche Probleme. Der Hauptgrund liegt paradoxerweise in den theoretischen Grundlagen – in diesem Fall wieder in den Architekturtraktaten von Sebastiano Serlio und Androuet du Cerceau, die sowohl die erste Schlossbauphase unter Jan Šembera z Boskovic, als auch die nicht minder wesentliche Etappe der Vervollendung unter der Herrschaft Maximilians von Liechtenstein beeinflusst haben. Die stilistisch kompakten theoretischen Grundlagen beider Bauetappen überlagern einander weitgehend. Diesen Umstand bezeugen am besten die Steinmetzelemente, deren praktisch identische Formen von den Schöpfern beider Bauphasen genutzt wurden. In diesem Zusammenhang bietet sich naturgemäß die Überlegung an, ob sie nicht gegen Ende des 16. Jahrhunderts „auf Vorrat“ für weitere beabsichtigte Schlossteile gehauen und beispielsweise aus finanziellen Gründen anschließend auch in der Bauetappe unter Maximilian von Liechtenstein in den frühen 1620er Jahren verwendet wurden, obwohl sie stilistisch bereits leicht archaisch wirken mussten. Diesbezüglich muss man sich aber auch die These von Tomáš Knoz über die bewusste geistige Anknüpfung an das Boskowitzter Erbe vor Augen halten, die sich in Butschowitz unter anderem auch in einem außergewöhnlich pietätvollen Umgang mit dem heraldischen Nachlass des Jan Šembera gezeigt hat, der nie von den Liechtensteiner Wappen abgelöst worden ist²⁶. Notwendigerweise muss auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die zweite Bauetappe die ursprüngliche, von Jan Šembera z Boskovic großzügig vorgegebene Konzeption respektiert hat, obwohl sie im Detail natürlich dem Bedarf und den Ansprüchen Maximilians von Liechtenstein und dessen Gemahlin entsprechend modifiziert wurde.

Aus der außerordentlich präzisen bauhistorischen Untersuchung des Schlosses geht hervor, dass in Butschowitz bis zum Tode von Jan Šembera nur drei Flügel und ein kantiger Turm an der Nordwestecke fertig gestellt waren.²⁷ Das Schloss mit den vollendeten drei Arkadengeschossen hatte so an der Neige des 16. Jahrhunderts nur eine dreiflügelige Disposition, die zum baulich hergerichteten Bereich im Osten der Anlage offenstand. Obwohl es eventuell oder sogar faktisch so war, dass der Ostflügel des Schlosses nur aus einer Mauer bestand, bietet sich auch die Möglichkeit an, dass die ursprüngliche Konzeption des eigentlichen Schlosses nur eine dreiflügelige war. Die Frage, ob es sich um Absicht oder nur um eine unvollendete Konzeption handelte, erweist sich als relativ wichtig. Die bislang vorausgesetzte Vierflügel-Konzeption mit einem von Arkaden gesäumten Innenhof geht natürlich von Serlios Traktaten aus; eine Dreiflügel-Disposition dürfte eher auf das theoretische Werk von Androuet de Cerceau verweisen.

Die sehr wertvolle, in Mähren jedoch nicht einzigartige Architektur des vom Brünner Baumeistern errichteten Arkadenschlosses hat ihre Vorrangstellung in der Kunstgeschichte insbesondere wegen der Innendekorationen und des breiteren Bau- und Urbanistik-Kontexts, in den das Schloss eingefügt wurde. Es handelt sich vor allem um die heute mehr oder weniger untergegangene Fortifikation mit Bastionen und dem angrenzenden breiten Wassergraben, der nicht nur das Schloss und dessen Vorfeld

26 Ebenda, S. 119.

27 Šabatová, Lenka: *Zámek Bučovice, stavebněhistorický průzkum* (strojopis uložen v archivu Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Brně). Brno 2006, S. 62–63.

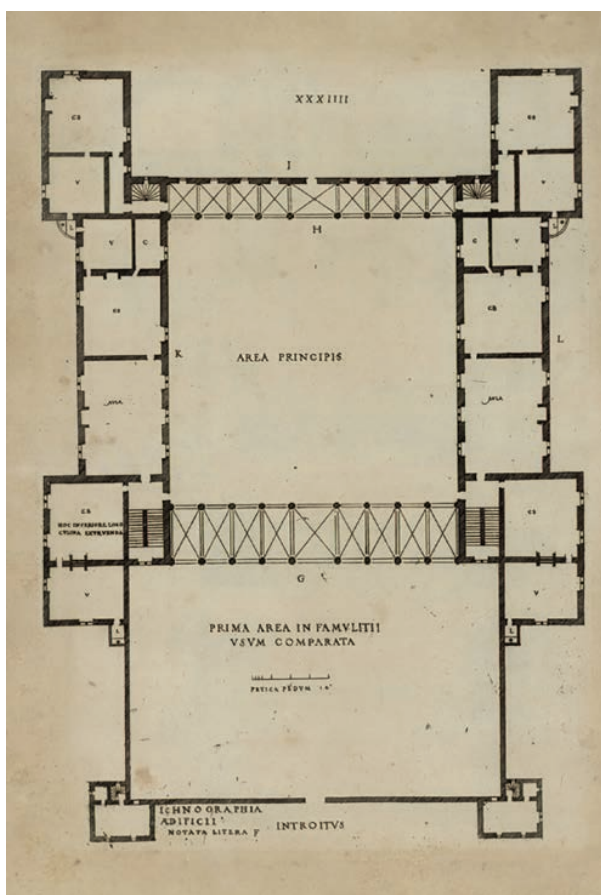


Abb. 7. Grundriss des fürstlichen Schlosses (Jacques Androuet du Cerceau: *Livre d'architecture* [...]. Paris 1559, Tableau XXXIII)

umgab, sondern auch um den relativ weitläufigen herrschaftlichen Garten, der an die Schlosswestfront anschloss. Aufgrund indirekter Hinweise, vor allem aber aus dem Ersuchen um Rat in Sachen Befestigungen, den der Brünnner Stadtrat im Jahr 1594 an den in Butschowitz niedergelassenen Baumeister Donat gerichtet hat, kann man schließen, dass der Bau der Fortifikationen bereits unter Jan Šembera aufgenommen worden war. Ein eindeutiger Beweis liegt allerdings nicht vor. Das von theoretischen Traktaten beeinflusste Befestigungsprojekt, im Mähren der Spätrenaissance wohl ganz einzigartig, kann offenbar mit Jacopo Strada in Verbindung gebracht werden, einem Architekten und Herausgeber von Serlios Architekturbüchern, der sich nachweislich in Butschowitz aufgehalten hatte.²⁸ Das Projekt der Butschowitzer Fortifikationen könnte von zeitgenössischen Militärhandbüchern ausgegangen sein, aber als sehr wahrscheinliche

28 Knoz, T.: *Lichtenštejnská zámecká sídla*, S. 112.



Abb. 8. Spanische königliche Palast El Pardon (Jusepe Leonardo: Vista del Palacio Real de El Pardo. Um 1630. Öl am Leinwand, Madrid, Patrimonio Nacional)

Inspirationsquelle kann das Traktat von Jacques Androuet du Cerceau *Livre de'architecture auquel sont contenues diverses ordonnances de plants et élévations de bastiments* aus dem Jahr 1582 gelten. Die hierin vorgelegten Modell-Lösungen für Aristokratenlandsitze umgeben von Befestigungsanlagen und Wassergräben ähneln ohne Rücksicht auf Elevation und Gestalt des eigentlichen Schlosses der endgültigen Konzeption von Butschowitz ganz beträchtlich. Den etwaigen Einfluss der theoretischen Werke du Cerceaus auf das Aussehen von Butschowitz beweisen zudem Zitierungen aus dessen zweiten Buch über Architektur, die Strada zu seinen Entwürfen der Innendekorationen verwendet hatte.²⁹

Der durch den Tod Jan Šemberas von Boskovic unterbrochene Schlossbau wurde nach 1623 wieder aufgenommen, als Maximilian von Liechtenstein in den Fürstenstand erhoben wurde. Im Verlauf dieser Etappe wurde das unfertige Schloss vollendet, aller Wahrscheinlichkeit nach ist auch der den Innenhof abschließende Ostflügel entstanden, daneben auch die weitläufigen Bauten des Vorwerks, die den neu entstandenen ersten Hof umschlossen.³⁰ Die baulichen Eingriffe haben sich gänzlich im Sinne der Architekturbücher von Sebastiano Serlio abgespielt. Wie bereits Ondřej Jakubec vermerkt hatte, ging die Front des angebauten einstöckigen Ostflügels, in dem sich die Fürstengemächer befanden, ganz eindeutig von einem der Modellvorschläge im VII. Buch aus.³¹

29 Jansen, Dirk Jacob: *Adeste Musae, maximi proles Jovis! Function and Sources of Emperor Maximilian II's Lustschloß Neugebäude*. In: Dobalová, Sylva – Muchka, Ivan P. (Hg.): *Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites 1400–1700*. Prague 2017, S. 166–167.

30 Šabatová, L.: *Zámek Bučovice*, S. 69–73.

31 Jakubec, O.: *Sebastiano Serlio*, S. 93.

Obwohl die Butschowitzer Fassade im Vergleich zum Musterbuch tektonische Elemente vermissen lässt, bleibt die Gestaltung des Portals auf der Fassadenmittellachse identisch, zu dem eine zweiläufige Freitreppe führt; der Vorlage entsprechen auch die neu gebauten kantigen Ecktürme und in hohem Maße auch die Silhouette ihrer Laternen. Von Serlios Büchern waren auch die Fassaden im Vorwerk beeinflusst, zumindest in der Gestalt der symmetrisch angebrachten Portale im Nord- und Südflügel aus typischer Bandrustika. Von Serlio übernommene Elemente kann man auch in den teilweise erhaltenen Innenräumen finden. Es handelt sich dabei vornehmlich um Stuckdekornetze an den Gewölben im Erdgeschoss und teilweise auch ersten Stock des Ostflügels, die auffällig den von Giovanni Maria Filippi entworfenen Gewölbegestaltungen in den Pferdeställen der Prager Burg ähneln. Der Ostflügel des Schlosses wirkt mit seiner Eineinhalbtrakt-Disposition der Interieurs sehr fortschrittlich, was mit der erwähnten Abhängigkeit der Projektarbeit Filippis von Serlios Musterbüchern und dem Engagement des Architekten in den Diensten Maximilians von Liechtenstein beim Bau des Gotteshauses in Wranau bei Brünn dazu verlocken könnte, auf dessen mögliche Beteiligung am Projekt des Butschowitzer Schlosses zu schließen. Für Maximilian von Liechtenstein hat aber ungefähr gleichzeitig am Schloss der nicht weiter bekannte Baumeister („*maestro dele fabriche del Maximilian Liechtenstein in Buczowicz*“) Giovanni Battista Bussi di Antonio gearbeitet; für Bauarbeiten am Schloss hat auch der Architekt des Fürsten Karl I. von Liechtenstein Giovanni Battista Carlone ein Honorar erhalten.³²

Neben den eigentlichen Schloss- und Vorwerkgebäuden erweist sich bei der zweiten Bauetappe von Butschowitz die resultierende Disposition der Anlage mit den zwei aufeinander folgenden Schlosshöfen als außerordentlich wichtig. Diese für Fürstensitze und deren Zeremoniell vorgesehene „erhabene“ Lösung ist in Serlios VI. Buch lediglich angedeutet, aber explizit beschrieben und entworfen bereits in du Cerceaus I. Buch über Architektur aus dem Jahr 1559, in dem sie eins der wichtigsten Leitmotive darstellt. Die Grundrissform der Fürstensitze hat bei du Cerceau ungeachtet aller Varianten immer das gleiche Schema von zwei getrennten, hierarchisch jedoch klar abgestuften Innenhöfen – eines zweiten (*PRIOR AREA* oder *AREA PRINCIPIS*) und ersten Schlosshofs (*SEKUNDA AREA*, im Traktat auch *PRIMA AREA IN FAMULITII USUM COMPARATA*) genannt. Schloss Butschowitz war dank der Entstehung dieser Höfe nach einer vereinheitlichenden architektonischen Idee einer der ersten Schlossbauten, die in Mähren de facto die im Barock zur Anwendung kommende, von ästhetischen, praktischen, zeremoniellen und sicherheitsorientierten Kriterien beeinflusste Dekorationstheorie anklingen ließ. Auf den ersten, von Wirtschaftsgebäuden umschlossenen Hof kam man über die Brücke durch das Nord- oder Südtor mit Serlio nachempfundenen Portalen gefahren oder geritten. Das markanteste Gebäude auf diesem Hof war der Schloss-Ostflügel mit seiner vorgelegten zweiläufigen Freitreppe, deren Absatz dem Schlossherren gewissermaßen als Altan oder Söller dienen konnte, von dem aus er mit seinen Hörigen kommunizieren konnte. Man kann sich gut vorstellen, dass sich gerade hier im Jahr 1626 die Kommunikation zwischen dem Fürsten und dessen Leibeigenen abspielt haben mochte,

32 Fidler, Petr: *Giovanni Giacomo Tencalla*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 37–39, 1993–1995, S. 94.

bei der auf dem Schloss angeblich dreihundert Personen zur Konvertierung genötigt wurden.³³ Durch das Mittelportal erreichte man zu Fuß oder zu Ross den hierarchisch bedeutenderen Schlosshof, der ausschließlich der Fürstenfamilie und deren Repräsentationszwecken vorbehalten war.

Ungeachtet der Hochrenaissance-Gestalt des Schlosshofs von Butschowitz, der bei allen Besuchern die größte Aufmerksamkeit weckt, ist das Schloss von nicht minder großer Bedeutung für die Architektur des Frühbarocks. Es ist wahrscheinlich, dass seine modern wirkende Befestigung, deren Effektivität sich ungeachtet ihrer eher nur symbolischen Bedeutung bei der Belagerung durch die Schweden gezeigt hat, von Einfluss auf die Fortifikation von Maximilians zweitem Sitz im österreichischen Rabensburg war. Für weitere Fürstensitze einschließlich anderer frühbarocker Bauwerke der Aristokratie in Mähren kann die aus dem Traktat du Cerceaus übernommene Konzeption der zwei Schlosshöfe von gleicher Inspirationskraft gewesen sein. Eine effektvolle, dem Hofzeremoniell sowie dem auf die französische Kultur orientierten Geschmack des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein entsprechende Lösung mit der gleichen, hierarchisch abgestuften Funktion tauchte schon bald darauf in Feldsberg, dem Hauptsitz der Primogeniturlinie des Geschlechtes auf.

In Zusammenhang mit dem Frühbarock-Gepräge von Schloss Butschowitz bietet sich der Vergleich mit Schloss Eggenberg an, das zu gleichen Zeit vom Oberhofmeister des Kaisers Ferdinand II. Hans Ulrich von Eggenberg bei Graz erbaut wurde, dessen ähnlich schroffe Fassade mit vierkantigen Ecktürmen überzeugend als Anspielung auf jene Formen interpretiert wurde, zu denen die Sitze der höchsten spanischen Aristokratie des Frühbarock ausgestaltet wurden.³⁴ Im Hinblick auf die sehr ähnliche Soziokultur des Milieus, in dem sich Eggenberg und Maximilian von Liechtenstein bewegten, kann man die Möglichkeit nicht ausschließen, dass der resultierende Umbau von Schloss Butschowitz mit seinen Formen die Bindung des Bauherren an die romanisch-katholische Welt demonstrieren sollte und vor allem dessen Zugehörigkeit zur spanischen Partei am Wiener Hof. Besonders aussagekräftig ist der Vergleich von Butschowitz mit dem frühbarocken Aussehen des königlichen Jagdschlusses El Pardo, mit dem es nicht nur die vierflügelige Disposition mit den Ecktürmen, sondern auch den Wassergraben gemein hatte, eine symbolisch Befestigung und Bauten auf dem Vorwerk von regelmäßigem Grundriss. Das Vordringen spanischer Bauformen in die böhmische Umwelt, auch wenn nur auf symbolischer Ebene, wurde bisher detailliert nur in Zusammenhang mit dem Matthiastor und weiteren Baulichkeiten auf der Prager Burg betrachtet.³⁵ Ein etwaiger Transfer von Elementen der spanischen Architektur ins Milieu der böhmischen und mährischen Residenzen ist bislang unbeachtet geblieben. Auffällig ist in diesem Kontext insbesondere die Person des Baumeisters Filippi, des hypothetischen Autors der Umbauten auf der Prager Burg

33 Tihelka, Karel: *Přehled dějin Bučovic do konce války třicetileté*. Zprávy Vlastivědného muzea ve Vyškově 67, 1967, S. 6.

34 Kaiser, Barbara – Schuster, Paul: *Schloss Eggenberg. Architektur und Ausstattung*. Graz 2016, S. 66–68.

35 Muchka, I. P.: *Styl architektury za Rudolfa II. Italianismy a hispanisty v Čechách a na rozhraní renesance a baroku*. In: Fučíková, Eliška (Hg.): *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*. Praha 1997, S. 90–95.

und mutmaßlichen Urhebers der Frühbarock-Konzeption des Umbaus von Butschowitz. Die Frage, ob es sich hier um Absicht oder nur eine unwillkürliche Überschneidung von Architekturkonzeptionen italienischen und französischen Ursprungs handelte, könnte das Ziel der weiteren Forschung werden. Offensichtlich ist, dass die praktischen Ausgangspunkte der liechtensteinischen Architektur zu Beginn des 17. Jahrhunderts dem gleichen Kontext der einflussreichsten Beispiele aus der theoretischen Literatur entsprungen sind, der typisch für den Hochadel in allen Teilen des katholischen Europas war.

Fazit

Einer der bedeutendsten Bauherren Mährens während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts war Fürst Karl I. von Liechtenstein, der einstige Oberhofmeister des Kaisers Rudolph II., der die manieristische Kultur des Prager Kaiserhofs auf seine österreichischen und mährischen Besitztümer übertragen hat. Neben seiner Hauptresidenz in Feldsberg auf der österreichischen Seite der Landesgrenze investierte er vor allem in den Bau des Lustschlosses in Eisgrub, an dessen Architektur laut indirekten Hinweisen in den fürstlichen Rechnungsbüchern auch der einstige kaiserliche Architekt Giovanni Maria Filippi mitgewirkt hatte. Für die Mitarbeit des aus Italien stammenden Baumeisters sprechen insbesondere die architektonischen Formen, in denen das Schloss errichtet wurde. Genau wie andere Bauumsetzungen Filippis stand auch das Aussehen des Eisgruber Schlosses unter dem Einfluss der Bücher von Sebastiano Serlio, die auch Vorlagen für Lustschlösser enthielten – Villengebäude, die der Architekt in Eisgrub originell synthetisiert hat. Das mehrstöckigen Schloss auf einem regelmäßigen Grundriss mit zentralem Saal und zwei Eckpavillons, das von den ursprünglichen Vorstellungen Palladios von einer idealen Landvilla ausging, ist von Karls Nachfolger, dem Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein umgebaut und hergerichtet worden. Im Rahmen der Frühbarock-Ästhetik wurde die ursprünglich schroffe Fassade des Lustschlosses und der daran angebauten Galerien mit großflächigen Stuckdekorationen ergänzt, die vom Musterbuch *Second livre d'architecture* von Jacques Androuet du Cerceau inspiriert waren. Von den Büchern Sebastiano Serlios und Jacques Androuet du Cerceaus war hinsichtlich seiner Architektur und Disposition grundsätzlich auch das Schloss des Fürsten Maximilians von Liechtenstein in Butschowitz geprägt worden. In der zweiten Hälfte der 1620er Jahre ist hier das ursprüngliche Renaissanceschloss des Jan Šembera v Boskoviv in frühbarocken Formen vollendet worden, die im Grunde von Serlios Theoriebüchern ausgingen. Die Komposition des regelmäßigen Vorwerks sowie die Gesamtdisposition des neuen Fürstensitzes standen aber vorwiegend unter dem Einfluss der theoretischen Erwägungen du Cerceaus, die schon bald auch auf das dem Fürsten Karl Eusebius gehörende Eisgrub übertragen wurden. Die resultierende Ansicht des Schlosses in Butschowitz kommt letztendlich den Frühbarock-Palästen der spanischen Aristokraten nahe. Diese dem Schloss Eggenberg bei Graz weitgehend ähnelnde Residenz konnte so die Zugehörigkeit des Bauherrn zur radikal katholischen spanischen Partei am Kaiserhof demonstrieren.

Zusammenfassung

Serlio a Du Cerceau copyright

Praktická východiska dvou moravských sídel knížat z Liechtensteinu v první polovině 17. století

Příspěvek je zaměřen na lichtenštejnskou architekturu první poloviny 17. století. Na příkladu zámku v Lednici, budovaného knížetem Karlem I. z Lichtenštejna a zámku v Bučovicích, který si ve dvacátých letech 17. století přestavěl kníže Maxmilián z Lichtenštejna, je zde stylově doloženo pronikání teoretických zásad z děl Sebastiana Serlia a Jacquese Androueta du Cerceaua. Tato stylová východiska definovala podobu knížecího letohrádku i knížecí rezidence a zároveň naznačila možnost autorství obou projektů, které příspěvek spojuje s osobou někdejšího dvorního architekta císaře Rudolfa II. Giovannim Mariou Filippim.