

Die „Villa suburbana“ Hellbrunn und die frühen architektonischen Gärten in Salzburg*

Von Meinrad Maria Grewenig

Gärten und Gartenanlagen haben die Salzburger Fürsterzbischöfe und die Äbte der Benediktinerabtei St. Peter zu allen Zeiten angelegt. Diese Gärten haben sie erfreut und gaben ihnen neue Kraft zum Regieren.

Die Geschichte der Salzburger Gärten stellt sich jedoch nicht als kontinuierliche Entwicklung eines gleichartigen Konzepts dar. Der Begriff „Garten“ ist vielmehr nur ein unscharfes Hilfsmittel, um die Verschiedenheiten der gartenkünstlerischen Leistungen in Salzburg zu fassen. Trotz der Brüche in der gartenkünstlerischen Entwicklung, der Übernahmen und Einflüsse aus anderen kulturellen Bereichen, wahrt die Geschichte der Salzburger Gärten und ihrer Neugründungen einen spezifisch salzburgischen Charakter, der zum großen Teil in der inhaltlichen und formalen Bezugnahme auf vergangene „historische“ Gartenprojekte begründet liegt¹. Auf besondere Art wird so in dem geistigen Fürstentum Salzburg eine Kontinuität bei gleichzeitig höchster Aktualität in den Hervorbringungen der Gartenkunst gewahrt, die nicht in dynastischen Erbfolgen wurzelt.

In Salzburg unterliegen Ausprägung, Anlage und Eingliederung der Gärten in den Kosmos der Welt, ebenso wie die Funktion und Beziehung zum Fürsterzbischof, einer besonderen historischen Formung. Im Laufe der Zeit bilden sich jeweils ganz spezifische Verbindungen zwischen dem

* Der Text dieser Untersuchung über die frühen architektonischen Gärten in Salzburg ist die geänderte Fassung zweier Abendvorträge, die ich am 27. September 1982 im Rahmen der Sommeruniversität der Studienstiftung des deutschen Volkes in Alpbach/Tirol und am 9. Februar 1983 in der Vortragsreihe der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde gehalten habe. Für Anregungen und Hinweise in oft sehr fesselnden Gesprächen und Diskussionen in Alpbach danke ich den Teilnehmern am Seminar über die „Höfischen Gärten des Barock“ und ganz besonders Herrn Universitätsprofessor Dr. Dieter Hennebo und Herrn Archivdirektor Dr. Dieter Brosius, beide Hannover. M. M. G.

1 Der Abt Amandus Pachler von St. Peter in Salzburg widmete 1663 dem Attribut des hl. Vitalis, der Lilie, eine eingehende Betrachtung. Ulrich Nefzger bringt diese barocke Allusion mit den Salzburger Gärten in Verbindung. „Denn Gott selbst habe ‚am Beginn der Natur der Menschheit‘ das Paradies gepflanzt, darin die Lilie der Unschuld blühte. Weil aber die ‚irdische Begierde‘ die Feindin der Unschuld ist, wurden die Menschen aus diesem ‚allerliebsten Garten‘ vertrieben. Jedoch – ‚Felix permutatio!‘ – Welch glückhafter Wechsel des Menschenloses: durch Christus, der in einem Garten (Gethzemane) gefangengenommen wurde, sei der Paradiesgarten neu geschaffen worden.“ Siehe: *Nefzger*, Ulrich, Die Gärten von St. Peter, in: *Alte und moderne Kunst* 180/81, 1982, p. 22–28, Zitat p. 22; Der „historische Gartenbezug“ in Salzburg kann auch ganz konkret dinglich sein. Lorenz Hübner verglich den St. Petrischen Garten von Petersbrunn 1792 noch mit dem Garten von Hellbrunn. Siehe dazu: *Habnl*, Adolf, Die Landsitze der Äbte von St. Peter, in: *Ausstellungskatalog, St. Peter in Salzburg*. Salzburg 1982, p. 54–58, hier besonders p. 56.

Gedankengut, das den Garten organisiert, und den Gedanken, welche die erfahrbare und denkbare Welt zu einer Ordnung zusammenfügen. Diese Gedankenwelt regelt das Aussehen, aber auch die Position der Gärten im täglichen Leben.

Quellen unserer Erkenntnis sind die realen im Laufe der Geschichte umgeformten Reste der bestehenden Gartenanlagen, die zeitgenössischen Abbildungen der Gärten und die zeitgenössischen Schriften und Beschreibungen.

Die „alten Ansichten von Salzburg“, die Franz Fuhrmann² zusammengetragen und kommentiert hat, dokumentieren drei große Zeitabschnitte, in denen Salzburger Gärten ganz unterschiedliche, bestimmbare Bildwürdigkeit erlangen: die „abbildlose Zeit“ vor 1600, die Zeit des geplanten barocken Gartens, der in Salzburg wesentlich in den Anlagen von Altenau und Hellbrunn seine Wurzeln hat, und die Zeit der romantischen Gärten nach 1800.

In der Zeit vor 1600 besitzt der Garten in Salzburg noch kein Abbild in der darstellenden bildenden Kunst³. Schriftliche Überlieferungen lassen ein Gartenbild entstehen, das tief in der christlichen Symbolik wurzelt. Das Salzburger Domkapitel war bis zur Säkularisierung, die der Augsburger Patriziersohn Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg als Fürstbischof von Gurk (Koadjutor von 1514 bis 1519 und Salzburger Fürsterzbischof von 1519 bis 1540) 1514 beim Papst durchsetzte⁴, ein Augustiner-Chorherrenstift⁵. Die Verbindung mit dem Salzburger Stift St. Peter und die klösterliche Lebensweise bestimmten auch die Gartengestaltung⁶ der Erzbischöfe in dieser ersten Phase. Die typologische Ambivalenz des Gartens als irdischer Ort der Verführung einerseits und als Ort der paradiesischen Unschuld andererseits, die ja bereits im Baumgarten des Friedhofs auf dem St. Gallener Klosterplan eine symbolische Formulierung gefunden hat, ist auch für St. Peter in Salzburg von Bedeutung⁷. Gerade in Salzburg blüht die Lilie des hl. Vitalis, der im 8. Jahrhundert Abt von St. Peter und nach dem hl. Rupert zweiter Bischof von Salzburg war⁸. Sie ist Symbol der paradiesischen Unschuld und bezeichnet den

2 *Fuhrmann*, Franz, Salzburg in alten Ansichten, Die Stadt, Salzburg 1963.

3 Dort, wo in alten Stadtansichten Gartenpartien auszumachen sind, geben diese weniger das Erscheinungsbild des Gartens wieder, als mehr die Ortsangabe, daß sich an dieser Stelle im Stadtverband ein Garten befand.

4 Siehe *Martin*, Franz, Kleine Landesgeschichte von Salzburg, redigiert und erweitert von Reinhard Rudolf Heinisch, Salzburg 1979, p. 70f., und *Martin*, Franz, Salzburgs Fürsten in der Barockzeit, 4., überarbeitete Auflage, Salzburg 1982, p. 255.

5 Das Augustiner-Chorherrenstift errichtete Konrad I. im Jahre 1122. Siehe dazu auch Anm. 4.

6 Zu diesen frühen Gartenzeugnissen und ihrer barocken Ausdeutung siehe besonders *Nefzger* (wie Anm. 1) passim; zu den frühen Klostersgärten siehe *Hennebo*, Dieter, *Hoffmann*, Alfred, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Band 1, Hamburg 1962.

7 Siehe Ausstellungskatalog St. Peter in Salzburg, 3. Landesausstellung, 15. Mai bis 26. Oktober 1982, Salzburg 1982, p. 269, Nr. 155 und 156.

8 Katalog St. Peter (wie Anm. 7), p. 242, Nr. 28.

Garten der Salzburger Kirche als Ort, „wo durch die Lilie der Gerechten auch die paradisische Lilienunschuld wiederhergestellt werde“⁹.

Diese symbolhaften Bezüge bleiben auch nach dem großen Neubeginn um 1600 bestehen, als die Gärten als eigenständiges Thema im Abbild erscheinen. Eines der frühesten Dokumente ist das Monumentalporträt des Erzbischofs Markus Sittikus, das Donato Mascagni 1618 malte¹⁰. Das Bild des Gartens Hellbrunn im Hintergrund erläutert Markus Sittikus wie ein Attribut¹¹ und kennzeichnet ihn als den „Vater“ dieser Gartenanlage. Matthäus Merian¹² gibt, nach 1644, Hellbrunn als eigenes Bildthema topographisch beschreibend von einem umfassenden Perspektivpunkt gesehen. In dieser ersten Gruppe innerhalb des Zeitabschnittes des geplanten barocken Gartens erscheinen die Bestandteile der Gartenanlage als eigene selbständige Individualitäten, die sich zu einem Gartentableau zusammenfinden. Nach etwa 1680 wird der ganze Garten mit seinen vielen Teilen als planimetrisches Ereignis seines Grundrißbildes gedacht. Franz Anton Danreiter¹³ zeichnet gegen 1730 die Salzburger Gärten in diesem Sinne als Projekte und Entwürfe.

Um 1800 ist die grundsätzliche Veränderung in der Darstellung der Salzburger Gärten vollzogen. Im Grundriß und Prospekt des Gartens von Minnesheim, gegen 1795¹⁴, wird der Garten nicht mehr als geformtes Ganzes thematisiert, sondern die zu Bildern gewordenen Arrangements vertreten ihn¹⁵.

⁹ *Nefzger* (wie Anm. 1), p. 22.

¹⁰ 1618, Öl auf Leinwand, 235 cm × 143 cm, datiert rechts Mitte; siehe *Fuhrmann* (wie Anm. 2), Katalog Nr. 21.

¹¹ Wilhelm Messerer hat den Terminus der Attribuierung, das erläuternde Beiordnen, für die mittelalterliche Kunst geprägt. Siehe *Messerer*, Wilhelm, Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Jg. 36 (1962), Heft 2, p. 157–178; *ders.* Kunstgeschichte als Gestalt, in: Zeitschrift für Ästhetik und vergleichende Kunstwissenschaft, Band XXI, 1976, p. 34–54; *ders.*, Kunstwerke in ihren Stilperioden, Salzburg – München 1976 (= Salzburger Universitätsreden Heft 64); *ders.*, Zu einer Grammatik der mittelalterlichen Kunstsprache, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, Jg. 29, 1977, Nr. 3/4. In der Art, wie die Anlage von Hellbrunn und der halbfertige Dom Markus Sittikus als Erbauer dieser Anlage ausweisen, entspricht dies einer „barocken“ Attribuierung.

¹² Hellbrunn, nach 1644, Radierung und Kupferstich kombiniert, 280 mm × 356 mm (einschließlich Plattenrand), Museum Carolino Augusteum Salzburg, Inv.-Nr. 788/49; siehe *Fuhrmann* (wie Anm. 2), Katalog Nr. 27.

¹³ Danreiter fertigte gegen 1730 eine ganze Serie von Gartenansichten und Projekten in Salzburg an, die heute im Museum C. A. Salzburg (Inv. GS Bd. 7) aufbewahrt werden. Siehe auch die Taschenausgabe von Dieter *Messner* (Franz Anton Danreiter, Salzburger Ansichten, Vedutenwerk in vier Teilen aus der Zeit um 1730, Dortmund 1982).

¹⁴ Siehe *Fuhrmann* (wie Anm. 2), Katalog Nr. 80.

¹⁵ Der Fürstbischof von Chiemsee, Siegmund Graf v. Zeil-Trauchburg (1797–1814), bezieht gegen 1800 die Alpengebirgskulisse in die Neugestaltung seines Gartens in Anif ein. Zu den „bildhaften“ Gärten siehe: *Buttlar*, Adrian von, Der Garten als Bild – das Bild des Gartens, Zum Englischen Garten zu München, in: Katalog, Münchner Landschaftsmalerei 1800–1850, München 1979, p. 160–172; *ders.*, Der Landschaftsgarten, München 1980; siehe auch *Hennebo*, Dieter, *Hoffmann*, Alfred, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Der Landschaftsgarten, Hamburg 1963.

Neben diesen zeitgenössischen Abbildern der Gärten dokumentieren eindrucksvoll die teilweise veränderte Gartenanlage der „Villa suburbana“ Hellbrunn¹⁶ im Süden von Salzburg zusammen mit dem umgestalteten Garten von Schloß Mirabell¹⁷, ehemals Altenau, und den im Stadtgebiet verstreuten Überresten vergangener frühbarocker Gärten den Stand der Garten- und Festkultur der Salzburger Fürsterzbischöfe vor dem 30jährigen Krieg in unserer heutigen Welt. Die Forschungen von Franz Martin¹⁸, Franz Fuhrmann¹⁹, Franz Wagner²⁰ und Johannes Graf von Moÿ²¹ haben die verschollenen, aber auch die heute noch bestehenden Gartenanlagen in Salzburg aus ihrer Vergessenheit entrissen und sie ins Licht ihrer historischen Quellenlage²² gestellt.

Wichtige Perspektiven und Quellen zum Verständnis der Salzburger Garten- und Festrealität, wie sie die Zeitgenossen verstanden, sind gerade in den letzten Jahren publiziert worden. Wolfgang Steinitz²³ rückt die vergänglichen Festgerüste und Triumphbögen, die Trionfi, ins Zentrum des Barock in Salzburg. Ulrich Nefzger²⁴ eröffnet in seiner Beschreibung

16 Hennebo, Dieter, *Hoffmann*, Alfred, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Band 2, Der architektonische Garten, Renaissance und Barock, Hamburg 1965, p. 67f.; *Czerwenka*, Fritz, Hellbrunn, Ein Führer durch Schloß und Wasserspiele, Salzburg 1979, passim; *Steinitz*, Wolfgang, Schloß und Park Hellbrunn, in: *ders.*, Salzburg, ein Kunst- und Reiseführer für die Stadt und ihre Umgebung, 3., verbesserte Auflage, Salzburg 1978, p. 145–154; *Donin*, Richard Kurt, Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur, Innsbruck 1948, besonders p. 151–171; *Martin*, Franz, Schloß Hellbrunn bei Salzburg, in: Österreichische Kunstbücher Bd. 28, Wien – Augsburg 1927; *ders.*, Schloß Hellbrunn, Salzburg o. J.; *ders.*, Salzburg, Geschichte und Kunst dieser Stadt, durchgesehen und erweitert von Eleonore Telsnig, Salzburg – Stuttgart 1964, besonders p. 225–235. Die archivalischen Quellen zu Hellbrunn finden sich besonders in: *Buberl*, Paul, *Martin*, Franz, Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg (= ÖKT Bd. XI, hrsg. von Max *Dvořák*), Wien 1916, p. 163–261.

17 Außer der in Anm. 16 genannten Literatur ist besonders für die Quellenlage wichtig: *Tietze*, Hans, *Martin*, Franz, Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg (= ÖKT Bd. XIII, hrsg. von Max *Dvořák*), Wien 1914, p. 159–211.

18 Die Arbeiten Franz Martins zu den Salzburger Gärten sind in Anm. 16 und 17 genannt.

19 *Fuhrmann*, Franz, Hellbrunn, ein Führer durch Wasserkünste, Schloß und Park, Salzburg 1949; *ders.*, Alte Gärten in Salzburg, in: Schriftenreihe des Salzburger Museums Carolino Augusteum, 1, 1958; *ders.*, Hellbrunn (28. Auflage), Salzburg 1960.

20 *Wagner*, Franz, Zur Gartenplastik von Schloß Hellbrunn, in: Alte und moderne Kunst 58/59, 1962, p. 21–26.

21 *Moÿ*, Johannes Graf von, Beiträge zur Geschichte des „Neubaues“ in Salzburg, in: MGSL, 109, 1969, p. 185–220; *ders.*, Fürst Pückler und Salzburg, in: MGSL, 120/121, 1981, p. 399–444.

22 Hier und da werden auch in jüngerer Zeit Pläne für Gartenprojekte wieder „ausgegraben“. So legte Hans Sedlmayr als Nebenergebnis seiner Bemerkungen zu Schloß Klesheim zwei Pläne für die dortige Gartenanlage vor. Siehe: *Sedlmayr*, Hans, Bemerkungen zu Schloß Klesheim, in: MGSL, 99, 1969, p. 253–273.

23 *Steinitz*, Wolfgang, Ehrenpforten, Festgerüste und Trionfi, in: Barock in Salzburg, Festschrift Hans Sedlmayr, Salzburg 1977, p. 145–224.

24 *Nefzger*, Ulrich, *Dapra*, Josef (Photographien), Salzburg und seine Brunnen, Spiegelbild einer Stadt, Salzburg 1980.

des Mythos von Salzburg die Fülle der Bedeutungen, die dem barocken Wasser entströmen, und stellt die Wasser als einen konstitutiven Eckpfeiler neben die spezifische Festtradition in Salzburg.

Wir haben in unserer Analyse drei Positionen ins Auge zu fassen, zwischen denen es gilt zu vermitteln. Das sind zum ersten der leiblich erlernbare, reale Garten, der die Veränderungen der Geschichte überdauert hat; dann die Bilder, welche die zeitgenössischen Künstler im Abbild entworfen haben und welche die jeweilige geschichtliche Position der Entstehungszeit der Gärten spiegeln; und schließlich unser eigener Anspruch, diese historischen Positionen zu verstehen, um sie auch aus dem Kontext ihrer Entstehung für unser Denken deutbar zu machen.

Beschäftigen wir uns heute über das reine Erfreuen hinaus tiefer mit den „historischen“ Gärten in Salzburg, so gilt unser Trachten dem Verstehen der Gartenanlage, ihrer Intention und den geistigen Quellen, ihren allgemeinen, aber auch ihren spezifischen salzburgischen künstlerischen Bedingungen. Wir müssen das Gedanken- und Weltgebäude, das im Garten Gestalt wird, rekonstruieren und es einer Archäologie seiner Teile unterziehen, um im Prozeß des hermeneutischen Verstehens²⁵ der gartenkünstlerischen Tendenzen am Horizont auch die Spur gesellschaftlicher Intention und das „Naturverständnis“ ihrer Schöpfer bzw. Auftraggeber durchscheinen zu lassen. Das Geheimnisvolle und das Faszinierende des Gartens verbirgt sich für uns nicht mehr in ihm als lokalisierbares Ereignis, der Garten ist als historisches Phänomen Geheimnis, das es zu lüften gilt.

Die enge Verknüpfung von Festgedanken und bewußter gartenräumlicher Umgebung nimmt in Salzburg ihren Ursprung in der Zeit des anbrechenden Barock²⁶ zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Der 30jährige Krieg unterbricht im deutschsprachigen Gebiet in Europa mit Macht die Kontinuität in der barocken Gartenentwicklung. Nach 1680 gilt ein anderes Vorbild. Die große Gartenanlage Ludwigs XIV. in Versailles mit allen ihren Veränderungen, allen ihren Einschränkungen und allen ihren Neuerungen gegenüber dem frühbarocken Gartenkonzept wird für Europa zum Vorbild.

Gerade in Salzburg haben durch die besondere geschichtliche Konstellation zwei Gartenprojekte, die im Laufe der Zeit mehr oder minder verändert wurden, die Zerstörungen, Schrecken und Wirren des 30jähri-

²⁵ Siehe dazu *Grewenig*, Meinrad Maria, Hermeneutik und Kunst, in: *Wege der Kunst*, Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Salzburg 1980, p. 28–40.

²⁶ Die Anfänge des Barock sind gerade in Österreich und im Erzstift Salzburg früher anzusetzen. Siehe dazu: *Coreth*, Anna, Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit, Wien 1950 (= Band 37 der Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs), und *Wagner*, Franz, Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre des Hans Walsburger, in: *Festschrift St. Peter zu Salzburg*, Salzburg 1982, p. 627–647; Wagner macht deutlich, daß in Salzburg der Barock bereits mit dem Jahre 1600 beginnt.

gen Krieges überstanden. Die Reste der ehemaligen Anlage Altenau an der Salzach und die Anlage Hellbrunn im Süden der Stadt sind Dokumente, die heute auf einzigartige Weise die frühbarocke Gartenkultur Salzburgs vor Augen führen können. Sie sollen ins Zentrum unserer Überlegungen gerückt werden.

I

Als Wolf Dietrich von Raitenau 1587 mit 28 Jahren den geistlichen Fürstenthron in Salzburg besteigt, beginnt ein Neuanfang in der Salzburger Geschichte und Kunst. Wolf Dietrich läßt nach mehreren vergeblichen Restaurierungsversuchen 1602 den romanischen Dom abtragen und ganze Häuserpartien einebnen. Der venezianische Baumeister Vincenzo Scamozzi beginnt 1604 mit Plänen für eine umfassende Erneuerung Salzburgs. Die Umgestaltung aus dieser Zeit liegt dem heutigen Salzburg wesentlich zugrunde. Auch in der Gartengestaltung markiert Wolf Dietrich einen Neuanfang für Salzburg.

Die Erzbischöfe der Vergangenheit vertrieben sich ihre Zeit in der guten Luft der hängenden Gärten am Südhang der Festung Hohensalzburg, in denen edle italienische Gewächse blühten, oder sie begaben sich zur Jagd in die wildreichen Gebiete im Blühnbachtal oder an den Fuschl- und Hintersee²⁷. Zweck und vorgefundener Ort treten in enge Beziehung und werden zum Ereignis und damit zur Realität. Die Realitätsauffassung dieser „bildlosen“ Gartenzeit korrespondiert eng mit dem Typus des regierenden Erzbischofs des vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts²⁸. Diese Erzbischöfe unterscheiden sich kaum vom Landadel, aus dem sie in der Regel selbst stammten. Wenig gebildet und oft rücksichtslos gegen ihre Untertanen, war ihr Hauptanliegen, ihre Burg, die Festung Hohensalzburg, auszubauen, um sie gegen mögliche und wirkliche Feinde zu verteidigen. Das Zur-Realität-Werden des am Ort vorgefundenes Ereignisses, das schließlich ausgebaut wird, gilt auch für die Gründung des Sommersitzes mit Fischweihern und Wasserwerken des Erzbischofs Johann Jakob von Kuen-Balasy (1560–1586), die dieser in den wasserreichen Gebieten bei Kaltenhausen anlegen ließ. Nur noch spärliche Reste zeugen heute von dieser Anlage, die auch bald nach Errichtung in einen Gestütshof umgewandelt wurde.

1606 läßt Wolf Dietrich von Raitenau für seine Mätresse, Salome von Altenau, ein kleines Schloß mit einem Garten jenseits der Stadtmauer an der Salzach als Sommersitz anlegen. Salome Alt, von Wolf Dietrich zu von Altenau nobilitiert, stammte aus einer Salzburger Bürgerfamilie²⁹. Wolf Dietrich hatte mit ihr zehn Kinder. Dem Sommersitz gibt der Erzbischof den Namen Altenau. Die Widmungsinschrift für Schloß Altenau in lateinischen Distichen hat Wolf Dietrich wahrscheinlich eigenhändig verfaßt. In der deutschen Übersetzung lautet sie: „Aus Raitenauischem Stamme Fürst durch göttliche Gnade / Müßiggang nicht duldend, einst mehr nach Beschwerlichem trachtend / errichte ich mir an den reißenden

²⁷ Siehe *Martin* in ÖKT Bd. XI (wie Anm. 16), p. 164.

²⁸ Zur Charakterisierung der Salzburger Bischöfe vor 1600 siehe *Martin* (wie Anm. 4), p. 10.

²⁹ Zu Salome Alt siehe besonders: *Stabl*, Eva, Wolf Dietrich von Salzburg, Wien – München 1980, p. 117–133.



Abb. 1 Mirabellgarten, kleiner Gartenraum (Zustand 1982)

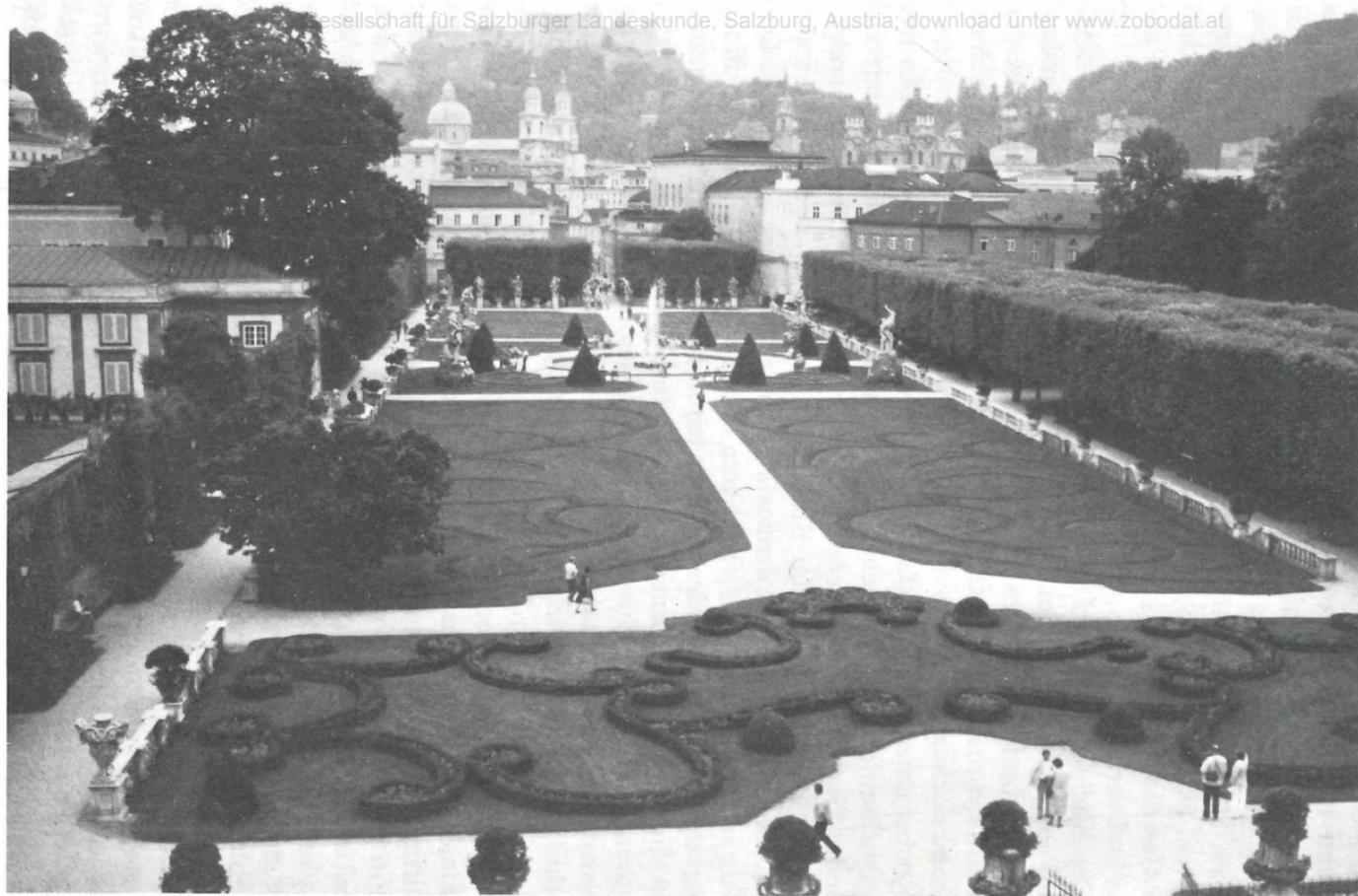


Abb. 2 Mirabellgarten, großer Gartenraum (Zustand 1982)

Wassern der vorüberfließenden Salzach / jetzt da durch Krankheit mein Leib geschwächt ist / als ein Müder dieses verschwiegene Haus, diesen stillen Port / in der Zeit von sechs Monaten.“³⁰

Heute ist nur noch wenig von dieser ursprünglichen Anlage Altenau erhalten. Johannes Steinhauser, der zeitgenössische Chronist, beschreibt die Anlage des Schlosses: „ain schöns, groß, geviert, herrliches Gepeü, wie ain Schloss oder Vestung, mit ainem wohlgezierten, von Plech gedeckten, glanzeten Thurn, und inwendig, auch außen herumb, mit schönen Garten von allerlai Kreutlwerch, Paumbgewächs und Früchten geziert und versehen.“³¹

Der Nachfolger Wolf Dietrichs, Markus Sittikus, benannte 1612 Altenau in Mirabell um. Im Laufe der Zeit wurde das Schloß gänzlich verändert und der Garten öfters umgestaltet. Besonders aber in der Grunddisposition des heutigen Mirabellgartens ist die Anlage von Altenau noch spürbar.

Noch immer liegt dem Garten, trotz der „trennenden“ Bauten des 19. Jahrhunderts am Salzachkai, die Ausrichtung auf die Altstadt zugrunde. Traten früher in der Salzburger Gartenrealität Zweck und vorgefundener Ort zusammen, um Ereignis zu werden, so erweitert sich der Anlaß von Altenau um die vorausliegende, willentliche „Planung“. Der Bezug auf die großen, überschaubaren Plätze der Stadt, jenseits der Mauer, an der vorüberfließenden Salzach wird zum Anlaß und Ort. Altenau setzt die Reihe der einheitlichen, quadratischen Platzinnenräume Salzburgs auf das andere Ufer des Salzachflusses hin fort. Die Gründung Altenaus datiert nicht nach einer abstrakten Zeitskala, sondern sie nimmt direkt und unveränderlich Bezug auf die Person des Fürsten. Als Fixpunkt des Erbauens wird in der Widmungsinschrift die Zeit seines geschwächten Leibes angegeben, und von diesem Punkt aus eine Bauzeit von sechs Monaten genannt. Nur wenn man das Leben Wolf Dietrichs studiert hat, offenbart sich die Entstehungszeit des Gartens von Altenau.

Ein zweites konzeptionelles Motiv von Altenau ist heute noch für den Mirabellgarten wirksam, nämlich die unterschiedlichen in ihrem Charakter ganz verschiedenen Garteninnenräume, die das Mirabellschloß additiv umgeben. Äußerliche Zeichen dieser Eigenräumlichkeit sind das Eingeschlossene, Abgetrennte, und die jeweils andere Ausrichtung und Anlage. Der Gartenteil neben dem Haupteingang mit dem Pegasus (*Abb. 1*) ist heute direkt auf die Festung als „Blickpunkt“ ausgerichtet. Der Hauptgarten (*Abb. 2*) aber mit dem großen Wasserbassin, der Fontäne und der Vierelementegruppe, die Ottavio Mosto gegen 1690 schuf, wird von der Seitenfassade der Orangeriegebäude und dem Baumbereich sowie dem Erscheinungsbild der Altstadt „eingegrenzt“. Bezeichnenderweise gibt es dort keinen Zugang zum Mirabellschloß.

³⁰ Hier in der bei *Nefzger* (wie Anm. 24), p. 40, gegebenen Übersetzung.

³¹ Zitiert nach ÖKT Bd. XIII (wie Anm. 17), p. 159.

Der Susannabrunnen (*Abb. 3*) aus der Entstehungszeit von Altenau, heute im Mirabellgarten aufgestellt, dessen Skulptur wahrscheinlich Hans Waldburger angefertigt hat, läßt die substantielle Auffassung der umgrenzten Eigenräumlichkeit des Gartens noch anschaulicher werden. Einer alten Überlieferung zufolge stellt die Steinplastik die halbentkleidete Susanna beim Bade dar. Auch im Falle einer szenischen Einbettung und einer Grotte als Rücklage, welche die abgearbeiteten Falten an der Rückseite wahrscheinlich machen, blickt Susanna zur Seite. Im Entdecken des Sichdarbietens des festen, etwas derben, halbentblößten Körpers der Susanna betritt der Betrachter den Raum, in dem sich diese Figur darstellt. Im Schauen wird er in das Ereignis des Erspähens der nackten Susanna miteinbezogen. Seine Position ist die der schauenden, alten Männer in der Susannageschichte. Die plastische Realität wird im Augenblick des Eintretens in den von der Skulptur mitgebildeten Raum Realität der Gegenwart. Das Hallen der reißenden Wasser der vorüberfließenden Salzach, das die Widmungsinschrift beschreibt, erfüllt in dieser Art des Denkens die Räume der Gärten von Altenau. Das konzentrierte, abgeschlossene Sichpräsentieren der Susanna entspricht der überschaubaren Innenräumlichkeit der Gartenraumteile. Die „Grundsubstanz“ des Gartens Altenau ist eine Abfolge verschiedener inhaltlich bestimmter, quadrierter Raumbezirke.

Der Unterschied in der räumlichen Auffassung wird im Kontrast zur Darstellung des Elements „Luft“ (*Abb. 4*) deutlich, das Ottavio Mosto etwa 80 Jahre später für die Vierelementegruppe im Mirabellgarten geschaffen hat. Herkules hebt den Giganten Antäus in die Luft, um ihn dort zu erdrosseln. Der dynamisch-transitorische Bewegungsablauf bestimmt diese Gruppe. Das Stemmen und Verschieben der plastischen Energie von einem Ausgangspunkt zu einem Ziel entspricht einem Gartenkonzept, dem nicht mehr eine Ansammlung inhaltlich verschiedener, zellenartiger Innenräume zugrunde liegt, sondern ein neutraler Gartengrund, den Wege und zielführende, meist gerade Blickachsen organisieren. Im Mirabellgarten konnten diese beiden im Charakter gegensätzlichen Gartenraumkonzepte nicht zuletzt dank der Meisterschaft eines Johann Bernhard Fischer von Erlach und eines Lukas von Hildebrand in Einklang gebracht werden.

In Altenau kumuliert der geplante Ort mit seinen inhaltlichen Bezügen und die metaphorische Qualität der ausgewählten Stelle, gebrochen im Willen des allgegenwärtigen Fürsten, in den festumzirkelten Räumen und wird zur Ereignisqualität für den Betrachter, der nun Mitakteur im Raum ist. Die Orthaftigkeit der Gartenanlage ist die einer geplanten, überschaubaren und inhaltlichen Räumlichkeit.

Auf ganz besondere und eindringliche Art wurde dieses Denken im „Gartenfriedhof“ von St. Sebastian zur Gestalt³². Der fast unverändert

³² Siehe *Dorn, Conrad*, Der Friedhof zum hl. Sebastian in Salzburg, Salzburg 1969.



Abb. 3 Hans Waldburger (?), Susannabrunnen, ca. 1610, Mirabellgarten



Abb. 4 Ottavio Mosto, Herkules und Antäus, Element Luft, 1690, Mirabellgarten

erhaltene Garten erlaubt es, die Qualität des Raumgefüges und seiner Raumindividualität näher zu bestimmen.

Als die Gräber und Grabsteine des alten Domfriedhofes unter dem Murren der Bevölkerung in den „reißenden Fluten“ der Salzach verschwunden waren, schuf Wolf Dietrich einen Ersatz für den alten Stadtfriedhof neben der Sebastianskirche, jenseits der Stadtmauer, auf der anderen Seite des Flusses. Unter der Leitung des Comasken Andrea Berteleto wurden von 1595 bis 1600 die 84 Arkaden des monumentalen Friedhofsgevierts errichtet. In der Mitte ließ Erzbischof Wolf Dietrich von Elia Castello zwischen 1597 und 1603, also noch zu seinen Lebzeiten, die Gabrielskapelle (*Abb. 5*) als Grablege errichten.

Ein motivisches und konzeptionelles Vorbild für die Gabrielskapelle kann die gotische Quirinuskapelle³³ (*Abb. 6*), ein sechseckiger Zentralbau, im Friedhof von St. Matthias in Trier sein, die über dem römischen Freigrab des ersten Bischofs von Trier, dem hl. Eucharius, der im 4. Jahrhundert starb, errichtet wurde. Ähnlich wie in Salzburg verbindet ein Luftschacht die Gruft mit dem Kapelleninnenraum. Ein Onkel Wolf Dietrichs³⁴ war Fürstabt von St. Maximin, der benachbarten Benediktinerabtei zu St. Matthias in Trier, gewesen. Er kann durchaus die Idee der zentralen Grablege mit Kapellengruft an Wolf Dietrich übermittelt haben. Die Einbindung der Grabkapelle in die Friedhofsanlage von St. Sebastian in Salzburg ist jedoch neu und einzigartig.

Das „In der Mitte“ des monumentalen Friedhofsquadrats Sein wird nicht durch leitende Blickbahnen oder zentralistisch verlaufende Wege erzeugt. Die Gabrielskapelle (*Abb. 5*) ist in ihrer architektonischen Gestalt Vollbegriff des „In-der-Mitte-Seins“. Der in sich gerundete Zentralbau der Grabkapelle und das rahmende Geviert der Arkaden verkörpern in ihrer baulichen Gestalt das intendierte Gedankengut. Trotz des Fehlens äußerer, hinleitender Gliederungselemente ist die ganze Anlage des Friedhofs in ihrem einheitlichen Charakter gut überschaubar. So wie die äußere Arkadenmauer die alltägliche Umgebung von der Ruhestätte der Toten scheidet, so trennt die Mauer der Gabrielskapelle die Ruhestätte der Stadtbewohner von der ihres Fürsten. Entsprechend der Orientierung der Wand nach außen und innen umfaßt die Wandfläche unterschiedliche Raumrealitätsbereiche. Die sparsame toskanische Pilastergliederung korrespondiert mit den Arkadenöffnungen.

33 Siehe *Cüppers*, H., Das südliche Gräberfeld und die spätrömischen Bauten um St. Matthias, in: *Führer zu vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern, Trier*, Band 32, Teil I, Text, Mainz 1980, p. 226–237, und *Zahn*, E., *St. Matthias in Mittelalter und Neuzeit*, ebenda, p. 237–246. In der Anordnung der Gruft mit dem freistehenden Sarg und der darüber erbauten Grabkapelle entsprechen sich die Quirinuskapelle und die Gabrielskapelle. Auch im imperialen Anspruch finden sich Entsprechungen. Der hl. Eucharius in Trier war der erste römische Bischof von Trier. Wolf Dietrich von Raitenau war der erste barocke, römisch orientierte Erzbischof von Salzburg.

34 Siehe dazu *Martin*, Fürsten (wie Anm. 4), p. 13.

Betritt man durch die Eingangstür der Gabrielskapelle mit dem raite-naischen Wappen den Grabraum (*Abb. 7*), so ist der Eindruck der zarten und spärlichen Gliederung, die dem Außenbau seinen Charakter gibt, wie weggewischt. Licht dringt nur durch die Okulifenster in der Kuppel, durch die Fensteröffnungen des quadratischen Anbaus mit dem Altar von 1749 und durch Fenster und Portal in der Eingangsachse. Dieses Licht bricht sich vielfach auf den glänzenden Oberflächen der abertausend kleinen, hochglasierten Tonkacheln mit ihrem kreuzweise gesetzten Schachmuster aus weißen, gelben, blauen, orangenen, grünen und roten Plättchen. Diese glasierten Tontäfelchen sind das Werk des Salzburger Hafnermeisters Hanns Knapp³⁵ und gehen wohl auf Anregungen zurück, die Wolf Dietrich in Spanien empfangen hat. Die waagrechte Gliederung herrscht im Innenraum durch die umlaufende, steinerne Sitzbank und das schwere vergoldete Gesims vor. Die Prägnanz der Innenform scheint durch die farbige Tiefe der Wand und das mit dem Betrachtungsstandpunkt wechselnde Funkeln der Reflexlichter verwischt. Die vier überlebensgroßen Evangelistenfiguren sind ganz von der Wand aufgenommen. Durch die feste Einfassung in der Nische repräsentieren sie sich selbst, sind aber gleichzeitig durch die Einbettung der farbigen Ordnung des Tonplattenmusters unterworfen. Der Verkörperungsgedanke, das eindeutige Aufnehmen in den ausdrückenden Leib der baulichen Gestalt und das Übermitteln des Inhalts durch die Bauform wird hier bis in das kleinste Detail deutlich. An der Decke des quadratischen Altaranbaus (*Abb. 8*) umgeben die Reliefs der vier Kardinaltugenden mit den vier Kirchenlehrern das Wappen Wolf Dietrichs, das noch öfter in der Grabkapelle prangt. Die Art des farbigen Reliefs verbindet sich mit den kräftigen Wappenfarben und kündigt von gleicher stofflicher Auffassung. Das Denken in überschaubaren Quadraten wirkt bis in die Mosaizierung der Wandverkleidung und die Anordnung der quadratischen Felder der Stuckierung des Chorhaupts. Das harte Nebeneinandersetzen kräftiger Farben gibt in der Art und Sättigung des Farbfonds einen Fingerzeig für die Anordnung und die Farbigekeit der Wolf-Dietrichschen Gärten.

Zwei bronzene Tafeln auf der linken und rechten Seite, 1605 und 1607 von Christoph Herold in Nürnberg gegossen, berichten über den Bau des Friedhofs und der Grabkapelle und über die Anweisungen Wolf Dietrichs für sein Begräbnis. Ähnlich wie in der Widmungsinschrift für Altenau findet sich nirgends das absolute Datum der Erbauung noch des Todestages des hier Begrabenen.

Die in sich abgeschlossene räumliche Gestalt des Grabmonuments vereint sich mit dem Verkörperungsgedanken der Raumindividualitäten und erhellt sich in der Art, wie dieser Raum mit seiner konkreten Intention übereingehet. Die Niederlegung des geplanten Begräbniszeremoniells

35 Der Hafnermeister Hans Knapp berichtete, daß er vieles von seiner Kunst Wolf Dietrich verdanke, vergleiche dazu *Stabl* (wie Anm. 29), p. 441.

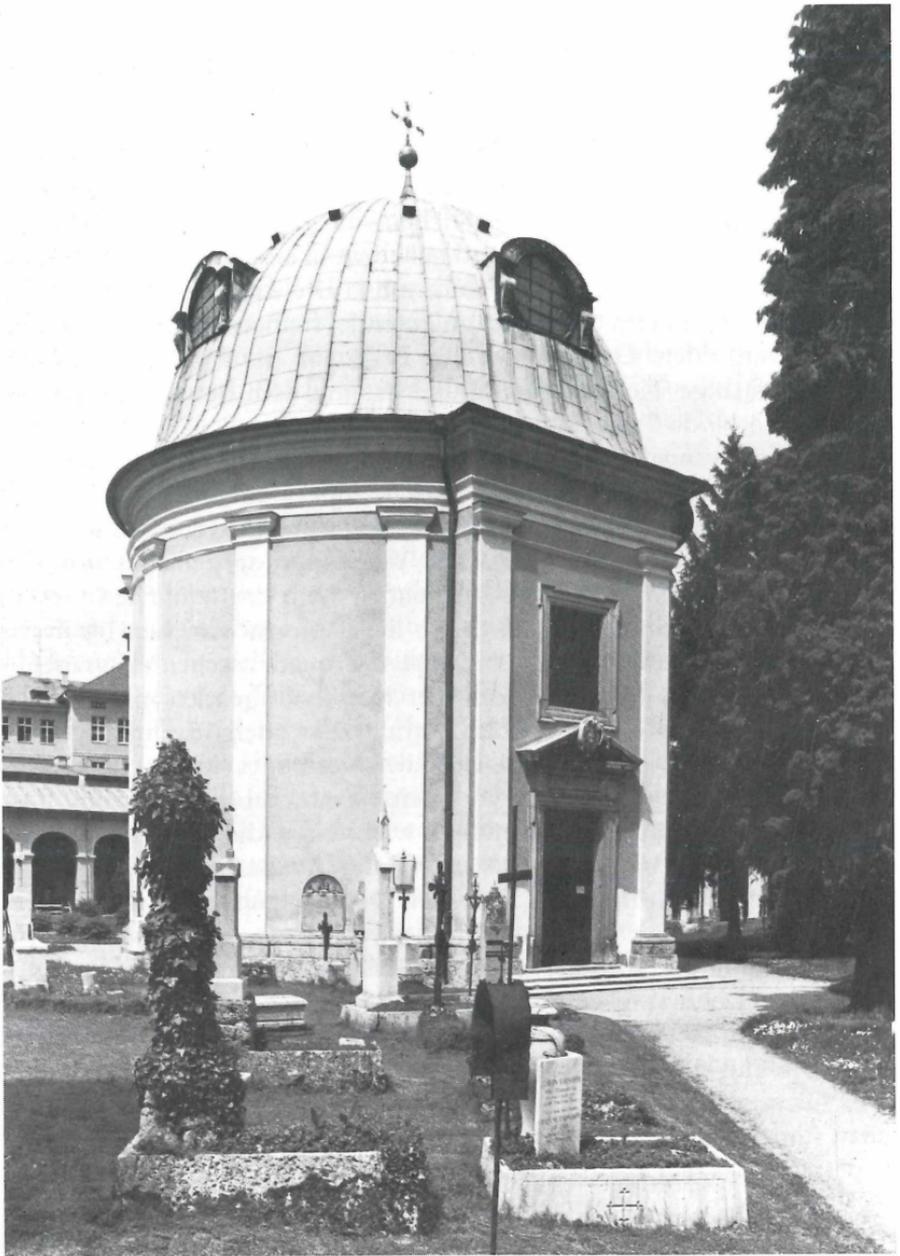


Abb. 5 Elia Castello, Gabrielskapelle im St. Sebastians-Friedhof, Salzburg, 1597–1603



Abb. 6 Quirinuskapelle bei St. Matthias in Trier, Baukörper 1287, Haube 1637

an exponierter Stelle in der Gabrielskapelle setzt uns in die Lage, die bauliche Ausdrucksqualität der Grabkapelle mit der gedachten Inszenierung des Begräbnisvorgangs in Beziehung zu setzen.

Vorausgeschickt sei, daß Wolf Dietrich 1611 wegen der Salzgewinnung einen Handstreich auf die bayrische Fürstpropstei Berchtesgaden unternimmt, Bayern militärisch unterliegt und er von bayrischen Truppen gefangengenommen wird. 1612 wird der Raitenauer zur Resignation gezwungen. Bis zu seinem Tode hält ihn auf der Festung Hohensalzburg sein Nachfolger und Neffe, Markus Sittikus Graf von Hohenems, als päpstlicher Haftvollstrecker gefangen.

Der lateinische Text auf der rechten Messingtafel (*Abb. 9*) in der Gabrielskapelle enthält die genaue Anweisung für den Fall des Ablebens Wolf Dietrichs. Wir geben die Anweisungen sinngemäß in deutscher Übersetzung wieder: Der Leichnam solle nicht geöffnet werden und nicht länger als vierundzwanzig Stunden öffentlich aufgebahrt sein. Mitten unter seinem Volk will der Raitenauer in seinen alltäglichen Kleidern zur Ruhe gebettet werden. Außer der Glocke von St. Sebastian soll keine andere Glocke von dem nächtlichen Trauerzug künden. Seine Kammerdiener sind angehalten, den Sarg zu tragen. Sechs Franziskaner der Observanz (Kapuziner) mit Kreuz und Kerzen sollen voranschreiten. Niemand möge seinetwegen ein Trauerkleid anlegen, vielmehr soll man für seine Seele und um Vergebung seiner Sünden beten. Wolf Dietrich wünscht, daß diese Vorschriften seine Nachfolger so wortwörtlich befolgen, wie sie auch für sich selbst nach ihrem Tod die Gnade Gottes erhoffen³⁶.

Die Zeremonie ist eindeutig nur auf den Leichnam und die Person Wolf Dietrichs bezogen. Lediglich die engsten Vertrauten im Leben und im Geiste sollen den Toten umgeben und ihn zu seiner letzten Ruhestätte geleiten. Jeglicher Prunk und das „Nach-außen-Tragen“ der Zeremonie wird untersagt. Gerade das in sich Abgezirkelte und Einheitliche wird ähnlich wie in den Bau- und Gartenanlagen Wolf Dietrichs zum Leitgedanken. Die Tafel mit der Beschreibung der Zeremonie, befestigt an exponierter Stelle im Grabraum der Gabrielskapelle, fügt die Gedanken des gedachten Begräbnisvorgangs in das Ensemble des Raumgefüges wie ein Zitat ein.

Die Gegenüberstellung von gedachter Begräbniszeremonie und baulicher Gestalt der Grabkapelle ermöglicht uns, die spärlichen Gartenreste, die aus der Wolf-Dietrich-Zeit auf uns gekommen sind, zumindest nach ihrer Intention und ihrem Naturgefühl zu bewerten.

Wolf Dietrich grenzt durch Umfassungsmauern Räume unterschiedlicher Ausdrucksqualität ein. Diese von Wänden eingegrenzten Räume sind immer Innenräume. Durch das Umfassen mit Mauern wird ein Platz mit denkbarem Inhalt versehen. Die Lage dieser Räume ist genau be-

³⁶ Siehe dazu *Dorn* (wie Anm. 32) und *Martin*, Fürsten (wie Anm. 4), p. 62.

gründbar und durch die sprachlich gefaßte Metaphorik des Ortes motiviert. Sprachliche Lagebezeichnung und gebaute Realität sind gedankliche Einheit. In ihrem Charakter sind diese durch ihre Begrenzung qualifizierten Räume einheitliche Gebilde der gleichen substantiellen Auffassung. Das bedeutet, daß nicht verbindende Elemente wie Wege, Parterre und Fixpunkte einen in sich neutralen Gartengrund gliedern, sondern daß der Gartenraum eine gleichartige Einheit bildet. Dies hat Konsequenzen auch für die Inszenierungen in diesen Gartenräumen. Sie ereignen sich nicht im Durchschreiten einer Gartendistanz nach vorgegebenem Gartenplan, sondern in einer potentiellen „zeitfreien“ Ausdruckshaftigkeit, die mit dem Gartenraum korrespondiert. Das Abgezirkelte und Zellenhafte der Wolf-Dietrichschen Räume und die notwendige Bezugnahme zu den schon vorhandenen oder im Entstehen begriffenen Innenräumen der Stadtplätze von Salzburg bestimmen die Lage Altenaus und des Sebastiansfriedhofs im additiven Kontakt zur Stadt.

Im Stadttinnern errichtete Wolf Dietrich von Raitenau den Residenzgarten Dietrichsruh, der in der Verlängerung des Residenzbaues an der Franziskanerkirche entlang zur Sigmund-Haffner-Gasse zu denken ist³⁷. Nur eine fragmentierte, monumentale Pilasterstellung und eine monumentale querechteckige Wandnische mit Muschelinkrustationen künden heute noch von der 1606 bis 1607 errichteten Gartenanlage, von der eine anonyme Chronik in der Staatsbibliothek München (Pgn 1694) berichtet: „Kunst und Meisterschaft von Tuff . . . das allerschönste Prunnwerk sambt einem schönen großen Vogelhaus . . . und schöne weiße steinern Bilder standen.“³⁸ Das Gartenbild der frühbarocken Zeit war also wesentlich durch gebaute, in unserer Vorstellung künstliche, Natur geprägt und bestimmt. 1788 trug man die Gartenanlage von Dietrichsruh ab³⁹.

Zwei Herkulesdarstellungen werden diesem Garten Dietrichsruh zugeordnet: der „ruhende Herkules“ (*Abb. 10*), heute in der Wandnische im Residenzhof „Dietrichsruh“, und der „kämpfende Herkules“ (*Abb. 11*) in der großen Brunnennische des Residenzhaupthofes. Diese beiden Herkulesdarstellungen markieren in ihrer Bewegungshaltung Extremmöglichkeiten des plastischen Verkörperungsdenkens in der Gartenplastik des anbrechenden 17. Jahrhunderts in Salzburg.

Der Herkules auf dem Sockel (*Abb. 10*) in der hohen Wandnische stand wahrscheinlich ursprünglich nicht an dieser Stelle, gehörte aber

³⁷ Klein, Herbert, Die Bauspuren in der Churfürststraße, in: MGSL, 112/113, 1974, p. 132–136.

³⁸ Zitiert nach Nefzger (wie Anm. 24), p. 38.

³⁹ Erzbischof Hieronymus Graf von Colloredo plante damals, die Franziskanerkirche bis auf den Chor abzureißen, diesen zu antikisieren und mit einer Rotunde nach römischer Art als Mausoleum für die Salzburger Erzbischöfe herzurichten. Dieser Plan wurde nicht ausgeführt. Siehe Martin, Fürsten (wie Anm. 4), p. 238.

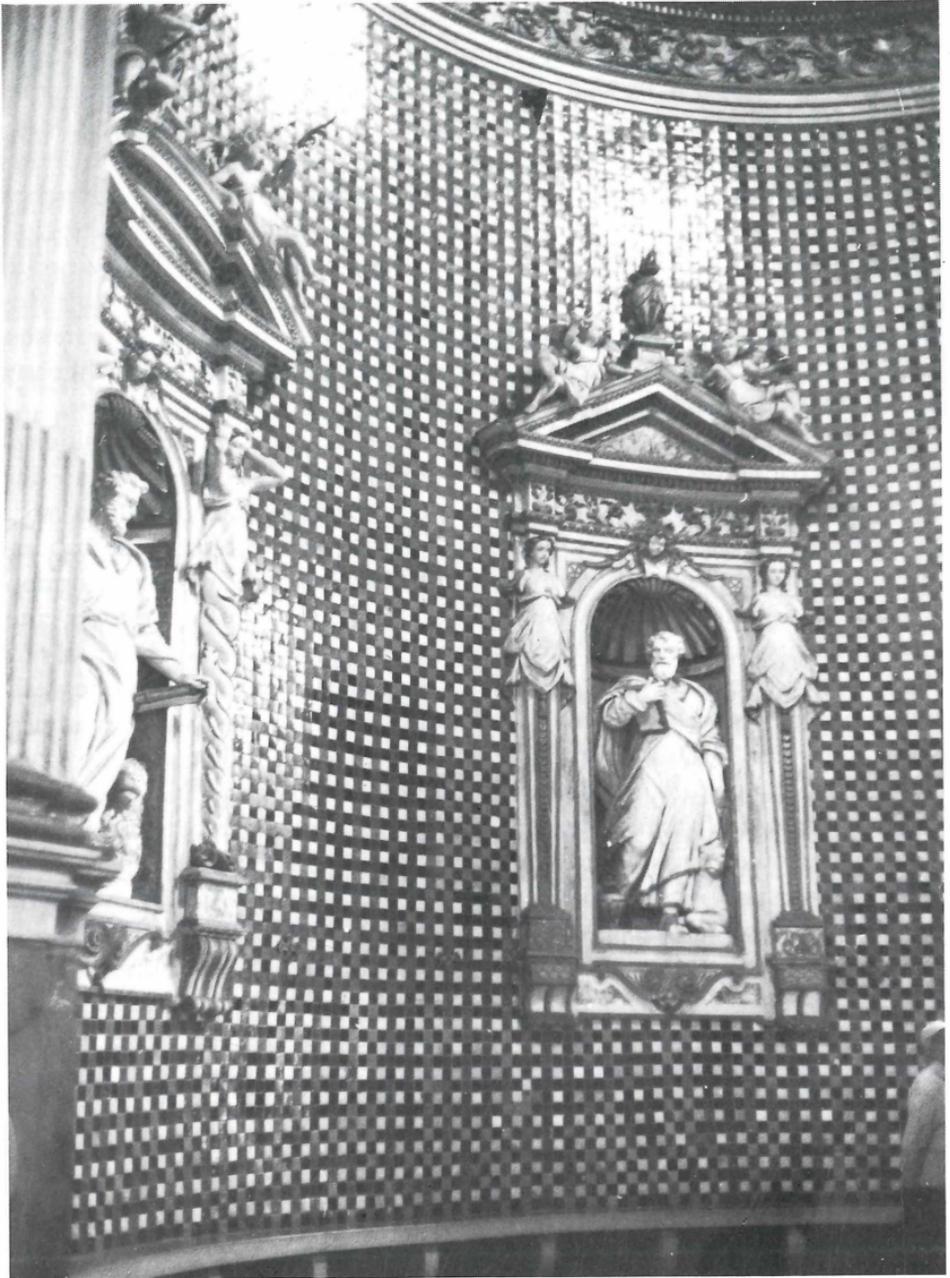


Abb. 7 Innenraum der Gabrielskapelle, Mosaik Hans Knapp, ca. 1603, Stuckfiguren Elia Castello, vor 1603



Abb. 8 Elia Castello, Altarraumdecke der Gabrielskapelle, Stuck, nach 1600

sicher zum alten Bestand von Dietrichsruh⁴⁰. Dieser ruhende, auf seine Keule gestützte Herkules scheint erstarrter Ausdruck zu sein. In seiner Ruhe ist er gleichzeitig Spannung und auf einen Höhepunkt getriebene verhaltende Bewegungsenergie, die sich im Wölben der Muskeln anzeigt. Lageenergie und Ausdrucksbewegung sind identisch. Trotz seiner Körperwölbungen ist der ruhende Herkules ein auf sich konzentriertes plastisches Gebilde.

Ähnlich in der plastischen Haltung stellt sich der kämpfende Herkules (*Abb. 11*) im Residenzhof dar, der wahrscheinlich 1614/15 schon unter Markus Sittikus für den Nischenbrunnen mit dem Grottenwerk adaptiert wurde. Auch er stammt wahrscheinlich aus Dietrichsruh. Der Bildhauer ist ein anderer als beim ruhenden Herkules, aber in der Ausführung des weit ausholenden Bewegungsmotives mit der Keule entspricht das Pathos dem der ruhenden Figur. Dem mächtigen Ausholen des Arms antwortet die substantielle Mächtigkeit der säulenartigen Beine des Herkules. Die Ponderation in der Bewegungshaltung zwischen Keule und Drachenkopf ist Ausdrucksspannung der Ruhe.

Ruhe und Bewegung bei beiden Plastiken sind Funktionen der gleichen Ausdruckshaftigkeit, die auch die umgebenden Räume erfüllt. Im Nach-außen-abgeschlossen-Sein verbinden sich die Herkulesstatuen mit der Gestalt der Gabrielskapelle, der Susanna, aber auch dem Begräbniszereemoniell.

Das Brunnenbecken, über dem sich der kämpfende Herkules erhebt, verweist schon in seiner vieldeutigen Kleinteiligkeit mit dem steinbrechenden gehörnten Steinbock in die Nachfolgezeit Wolf Dietrichs.

II

Die Inszenierung der Trauerfeierlichkeiten für Wolf Dietrichs Begräbnis verlief nach anderen Regeln, als der Tote das vorherbestimmt hatte.

Nach der erzwungenen Resignation des Raitenauers wählte das Domkapitel am 18. März 1612 mit sechzehn zu zwölf Stimmen Markus Sittikus Graf von Hohenems zum Fürsten und Erzbischof von Salzburg⁴¹. Sowohl Wolf Dietrich als auch Markus Sittikus waren Neffen des Kardinals Altemps, der sie beide protegiert hatte. Auch im Leben und in der Ausbildung des Vorarlbergers Markus Sittikus spielte Italien eine wichtige Rolle, war er doch wie der Raitenauer mit den Mediciern verwandt. In seiner tiefen Religiosität eiferte er seiner Mutter, Hortensia Borromei, der

40 Nach der topographischen Beschreibung von Lorenz Hübner von 1792 wurde der Herkules von Dietrichsruh in den Park von Schloß Klesheim versetzt. Siehe: *Hübner*, Lorenz, Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte, Erster Band, Topographisches, Salzburg 1792, p. 499.

41 Zu Markus Sittikus siehe *Martin*, Fürsten (wie Anm. 4), p. 67–83.

Schwester des hl. Borromäus, nach. 1574 geboren, erhält Markus Sittikus mit zwölf und dreizehn Jahren in Rom die niederen Weihen. 1589, zwei Jahre später, wird er als Nachfolger Wolf Dietrichs Kanoniker im Salzburger Domkapitel. Nachdem er inzwischen auch andere Pfründe gesammelt hatte, erhält Markus Sittikus mit 24 Jahren, 1602, Sitz und Stimme im Domkapitel. Kurz darauf verläßt er Salzburg, um als Kommissär in Rom die Angelegenheiten des Salzburger Erzstifts zu vertreten. 1603 wird er auch Kanoniker in Konstanz, wo er sich bis zum Sturz Wolf Dietrichs in der Folge hauptsächlich aufhält. In Konstanz wird Markus Sittikus 1610 zum Diakon geweiht.

Die biographischen Forschungen Franz Martins lassen den Schluß zu, daß das Verhältnis der Verwandten zueinander eher kühl war, auch wenn Feindseligkeiten untereinander quellenmäßig nicht zu belegen sind⁴².

Auf den ersten Blick scheint es so, daß Markus Sittikus erheblich von den Bestattungswünschen seines Vorgängers abwich⁴³. Auf Beschluß des Domkapitels wurde die Leiche Wolf Dietrichs obduziert und die Eingeweide entfernt. Markus Sittikus ordnete Hoftrauer an, alle Feste, Musik und Faschingstreiben waren untersagt. Seelenmessen und Exequien wurden im Erzstift für den Toten gelesen. Die Beerdigungszeremonie entfaltete sich unter jedem nur erdenklichen Prunk. Drei Tage lag der ausgeweidete Leichnam Wolf Dietrichs mit den Insignien der Fürsterzbischofswürde, aber ohne das Pastorale des Regenten, bekleidet aufgebahrt in der Veitskapelle zu St. Peter. Nachdem der Domherr Paris Graf Lodron am 19. Jänner 1617 die Einsegnung des Leichnams vorgenommen hatte, setzte sich der Prachtkondukt in Bewegung. Der Zug, der an der frühgotischen Veitskapelle⁴⁴ seinen Anfang nahm und der frühbarocken Gabrielskapelle als Ziel zusteuerte, entspricht symbolisch genau dem Weg in der Kunstgeschichte Salzburgs, den Wolf Dietrich von Raitenau während seiner Regierungszeit zurückgelegt hatte – von der Spätgotik zum Barock⁴⁵. Dieser Begräbniszug vereinte die beiden Erzbischöfe, die das Fundament für die Stadt- und Gartengestaltung des heutigen Salzburg gelegt hatten, macht aber gleichzeitig im zeremoniellen Ablauf auch die Unterschiede zwischen beiden Fürsten deutlich.

Vor und neben der Bahre des Toten gingen sechzig „vergugelte“ – das sind mit Kapuzen bekleidete – Buben. Hinter dem Sarg schritt Markus Sittikus von Hohenems, dahinter die vierzig offiziellen Klageherren. Der Chronist Johann Steinhauser berichtet: „Diese Bestattung ist dermassen

42 *Martin*, Fürsten (wie Anm. 4), besonders p. 70.

43 *Stabl* (wie Anm. 29), p. 437ff., und *Martin*, Fürsten (wie Anm. 4), p. 62f.

44 Die Veitskapelle ist die heutige Marienkapelle. Sie wurde 1319 geweiht. Siehe *Martin*, Franz, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Salzburg Land und Stadt, erneut durchgesehen von Franz Fuhrmann (= Dehio Handbuch Salzburg), 5., verbesserte Auflage, Wien – München 1963, p. 91.

45 Der Trauerzug Wolf Dietrichs beschrift genau den umgekehrten Weg, den der Leichenzug seines Vaters zurückgelegt hat.



Abb. 9 Christoph Herold, Vermächtnistafel Wolf Dietrichs von Raitenau in der Gabrielskapelle, Messingguß, 1605/07

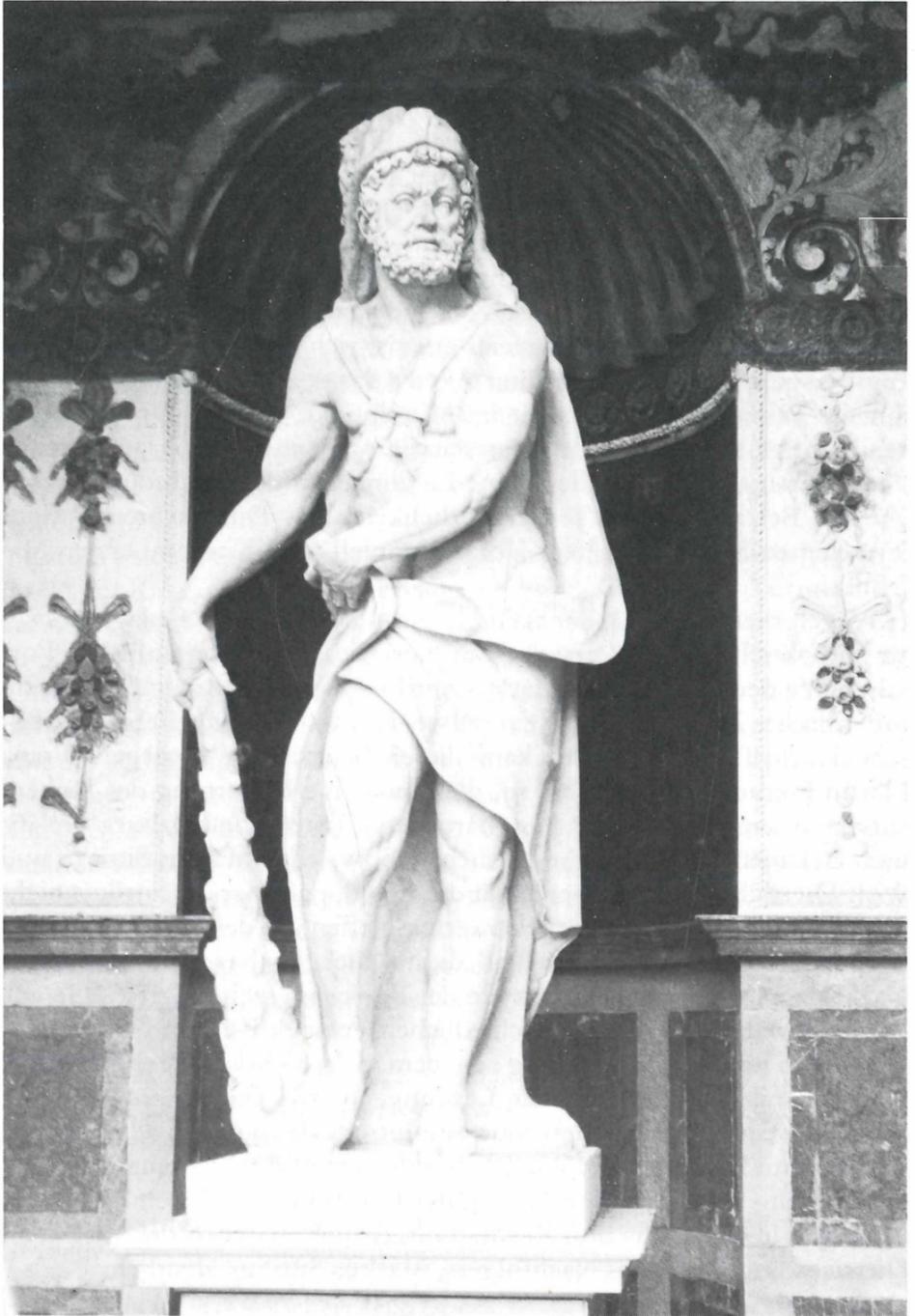


Abb. 10 „Ruhender Herkules“ im Hof Dietrichsruh der Salzburger Residenz, ca. 1606

ansehnlich und statlich bescheiden, dass, wie meniglich sagt, dergleichen mit keinem Erzbischof alhie, so in der Regierung gestorben, nie gesehen worden. Ihre hochfürstl. Gnaden haben die Leich selbst begleitet und in allem ein sonderbares treuherziges Mitleid wirklich erscheinen lassen.“⁴⁶

Diese prunkvolle Begräbniszeremonie inszenierte Markus Sittikus, „da er sich nit gern nachreden lassen wollte, seiner Dignität und der Ehre und des Ansehens des Erzstifts gemäß“⁴⁷. Die scheinbaren Gegensätze zwischen dem Vermächtnis Wolf Dietrichs und der Ausführung erweisen sich in jedem Punkt als das übersteigerte Gegenteil des Testaments des Verstorbenen. Das Nach-außen-Präsentieren der Möglichkeiten des neuen Salzburger Fürsten wird durch dessen Begründung für das pomphafte Ausstatten des Begräbnisses noch gesondert unterstrichen. Der zeremonielle Rahmen der Beisetzungsfeier erweist sich in seinen vielfachen Bezugsperspektiven als komplexerer Akt als das gedachte Begräbnis. Nicht nur die Person des Toten steht im Mittelpunkt, wie das Wolf Dietrich beabsichtigt hatte, auch der Herrschaftsanspruch und die gebührende Form der Inszenierung, die so zur Legitimation des Nachfolgers wird, wurden Bestandteil der Trauerfeierlichkeit. Das Durchschreiten einer festgelegten Strecke in einem Hofzeremoniell wird hier zum ersten Mal faßbar.

Wegen dieses Eingespanntseins in ein vielschichtiges Bezugsgeflecht zu berücksichtigender Perspektiven kam die ältere biographische Forschung zu dem Schluß, daß Markus Sittikus von beengter und furchtsam pedantischer Natur gewesen sein müsse. Das weitgehende Fehlen umfassender schriftlicher Quellen kam dieser Beurteilung entgegen. Franz Martin kommt das Verdienst zu, diese negative Bewertung des Hohenemser in seiner Schilderung der barocken Fürsten von Salzburg⁴⁸ relativiert zu haben. Martin macht deutlich, daß zwischen Markus Sittikus und Wolf Dietrich ein unsichtbares Band bestand, daß Markus Sittikus nicht nur die Geschicke seines eingekerkerten Neffen auf der Festung Hohensalzburg bestimmte, sondern daß dieser auch in die Schicksale seines Nachfolgers während zwei Dritteln der Regierungszeit eingreift. Gerade in der Bewältigung der unterschiedlichen Perspektiven und Restriktionen und in ihrer Verschmelzung zu einem vielschichtigen Weltbezugsgefüge zeichnen sich die baulichen Leistungen des Hohenemser aus.

Die Gestaltungs- und Zuordnungsunterschiede zwischen dem Franziskusrelief am Eingang des Franziskanerklosters und dem Franziskusrelief am Aufgang zum Kapuzinerberg in der Linzer Gasse machen die Veränderungen in der Welt- und Realitätsauffassung zwischen der Zeit Wolf Dietrichs und der seines Nachfolgers, Markus Sittikus, deutlich.

⁴⁶ *Steinhauser*, Johann, Relationes über die Denkwürdigkeiten der Regierung des Erzbischofs Marcus Sittikus, Manuskript im Österreichischen Staatsarchiv (Haus-, Hof- und Staatsarchiv), R 34ff., Böhm 329ff. Zitiert nach *Stabl* (wie Anm. 29), p. 443.

⁴⁷ Zitiert nach *Stabl* (wie Anm. 29), p. 439.

⁴⁸ *Martin*, Fürsten (wie Anm. 4), p. 67f.

Der Franziskus im Relief⁴⁹ am Franziskanerkloster (*Abb. 12*) erhebt sich groß und mächtig über seinem Sockel. Die Figur füllt das rundbogig gerahmte Innenfeld bis zum oberen Rand. Die Sockelinschrift nennt den Namen und den Rang Wolf Dietrichs⁵⁰. Das Wappen des Erzstifts und das vermehrte Wappen des Raitenauers flankieren den Standsockel des Heiligen. Die Figur des Franziskus ist ruhig, substanzhaft und fest. Der Kopf, der die Rundung des Blendbogens berührt, neigt sich leicht nach links dem Kruzifix zu. Die Natur im Horizontgrund stellt sich in ihrem Erscheinungsbild als Ansammlung verschiedener kleiner Versatzstücke, wie Bäume und Ruineteile, dar.

Das zusammengedrängt „Fleischige“, Konzentrierte der Körperform, die hohe Stirn des Franziskus und der Engel über den Wappenkartuschen sowie das Starkgelockte und Perückenhafte der Frisuren lokalisiert das Relief in den Umkreis des Hans Waldburger, der, wie Franz Wagner erst jüngst deutlich machen konnte, seit 1603 ununterbrochen in Salzburg gelebt und gearbeitet hat⁵¹. Vielleicht haben wir in diesem Franziskusrelief sogar eine der frühen eigenhändigen Salzburger Arbeiten Waldburgers vor uns⁵².

Ordnet sich dieses Franziskusrelief vom Anfang des 17. Jahrhunderts direkt der Rahmung des Klostereingangs zu, es sitzt auf der Türrahmung auf und setzt sie nach oben fort, so schwebt das Franziskusrelief⁵³ in der Linzer Gasse (*Abb. 13*) über dem Eingangsportal in der Mitte der durchfensterten Fassade. Die Inschrift⁵⁴ in der Sockelzone datiert das Relief in das Jahr 1617. Der Bildhauer ist unbekannt. Das Franziskusrelief wird von der Rahmung mit dem gesprengten Giebel und der Kugel wie eine besonders ausgezeichnete Fensteröffnung umgeben. Das Verhältnis des knienden, an die linke Seite gerückten Franziskus zur Umgebung hat sich verändert. Natur, repräsentiert durch Bäume, Felsen und Wolken, umgibt den ausgebreitet „agierenden“ Heiligen und umschließt ihn von allen Seiten. Er ist Teil des Wogens im Reliefbild. Die vielfältigen Beziehungen in der Darstellung entsprechen der Zuordnung zum Aufgangsportal. Das Franziskusrelief ist etwas von der rustizierten Torrahmung

49 Siehe *Tietze*, Hans, *Martin*, Franz, Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (= ÖKT Bd. IX, redigiert von Max *Dvořák*), Wien 1912, p. 107.

50 Die Inschrift lautet: „WOLFGANGVS THEODORICVS RAITENNAVIVS ARCHIEPISCOVVS F.“

51 *Wagner* (wie Anm. 26), p. 632ff. und besonders p. 636.

52 Das Vereinfachende, Gerade, eher Wulstige in der Faltenbildung sowie die Knickfalten in den Armbeugen, die sich etwas verselbständigen, scheinen gegen den Hans Waldburger zu sprechen, den wir von der „Justitia“ am Rathaus (1616) kennen. Es ist aber zu berücksichtigen, daß es sich um ein Relief handelt. Die Grabplatte des Abtes Martin Hattinger (*Wagner*, wie Anm. 26, *Abb. 98*), etwa 1615, zeigt ähnliche Knickfalten. Zudem handelt es sich um eine Arbeit des jungen Waldburger.

53 Siehe *Tietze*/*Martin* (wie Anm. 49), p. 183.

54 Die Inschrift lautet: „SANCTE FRANCISCE DOMVM TVAM PIE ACCEDENTES PROTEGE ANNO D(OMI)NI MDCXVII.“

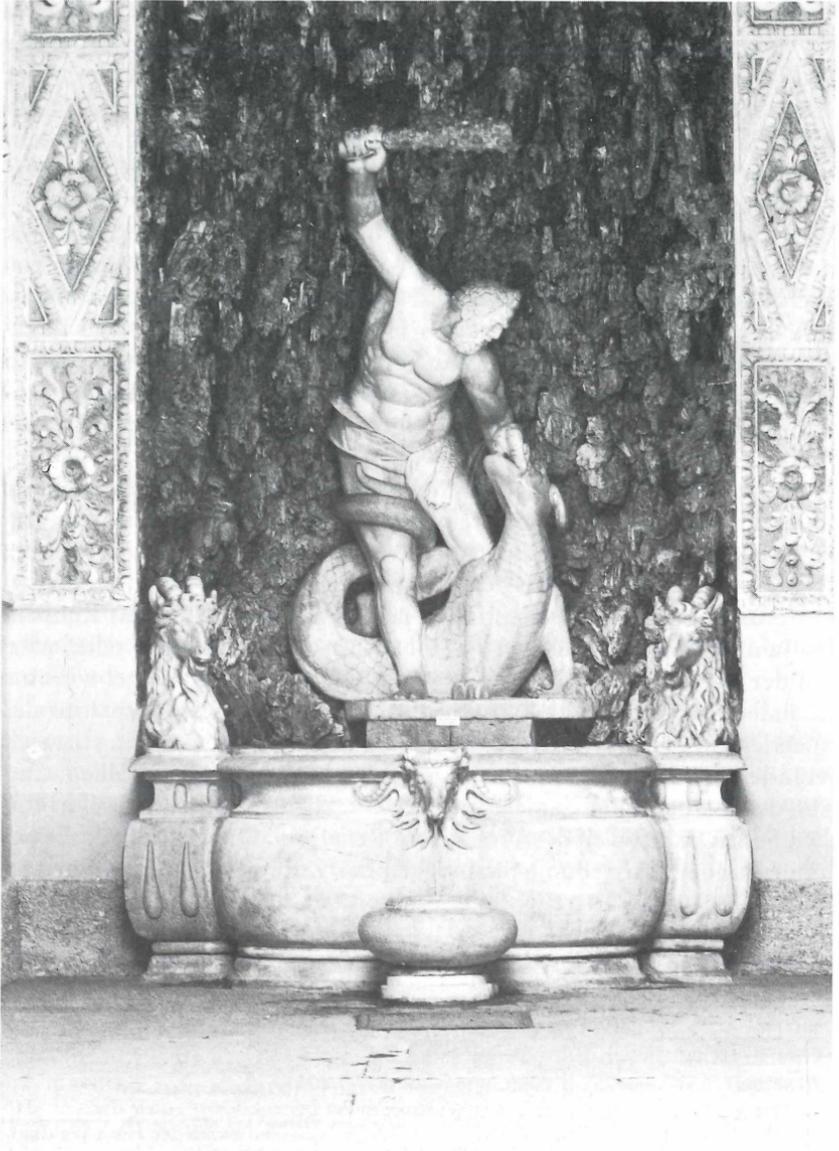


Abb. 11 „Kämpfender Herkules“ im Haupthof der Salzburger Residenz,
ca. 1606

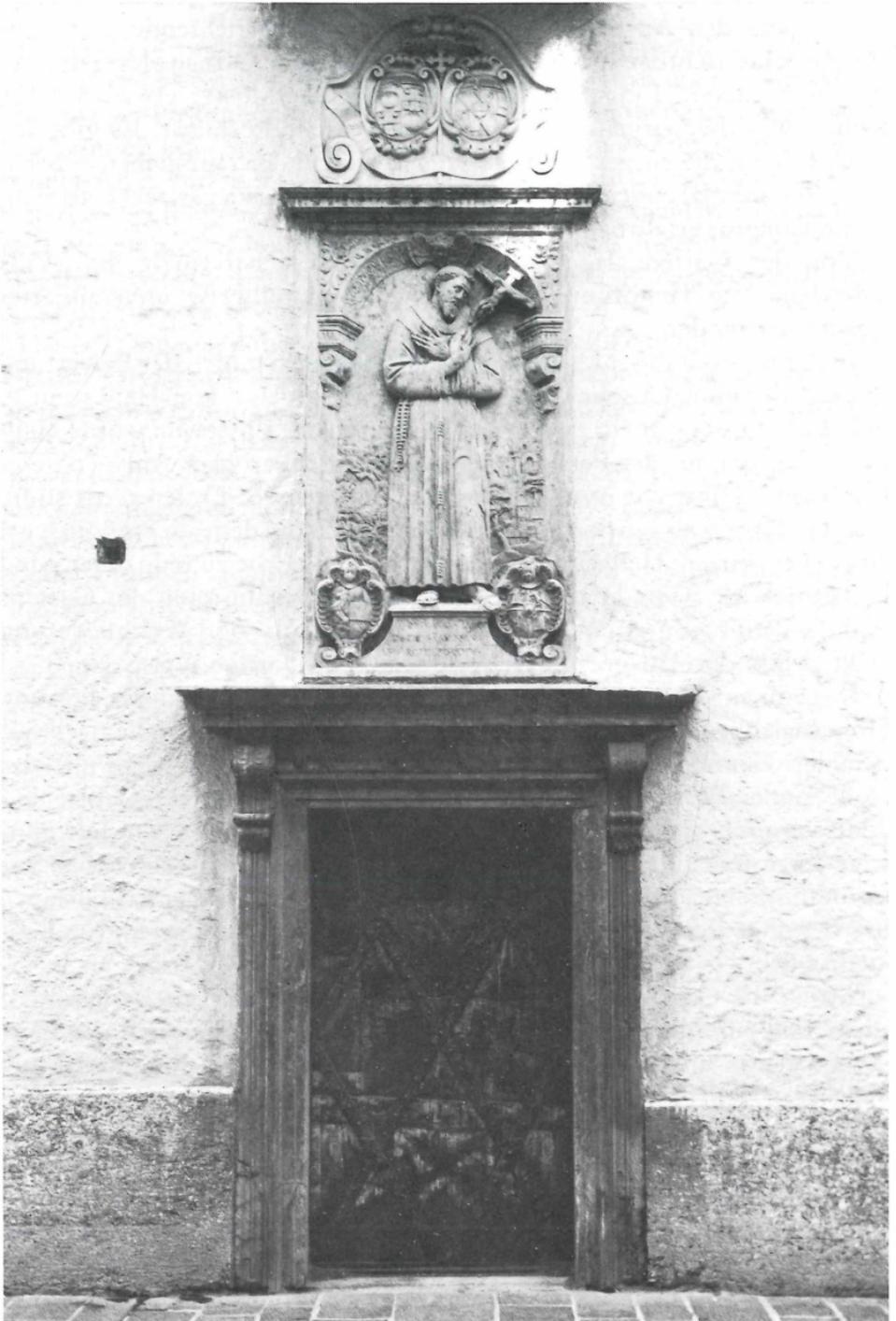


Abb. 12 Hans Waldburger (?), Franziskusrelief am Franziskanerkloster in Salzburg, ca. 1603/05

mit dem Steinbockwappen des Markus Sittikus abgesetzt. Es zeichnet einen Eingang aus, der offen ist und in dem ein vielfach geknickter Treppenaufgang den Anstieg zum Kloster, eine zu verrichtende, steigende Wegstrecke, sichtbar macht. Nicht der nach dem Öffnen des Tores zu durchschreitende Eingang, wie im Franziskanerkloster etwa 15 Jahre früher, wird hervorgehoben, sondern das offene Portaltor. Es gibt den Blick frei auf die zu verrichtende Wegstrecke in der räumlichen Schichtung des aufsteigenden Tunnels und läßt diese Anstiegsstrecke als bauliches Ereignis erfahrbar werden.

Von den Gartenanlagen des Markus Sittikus hat einzig die „Villa suburbana“ in Hellbrunn⁵⁵ die Geschichte in teilweise unveränderter Form überstanden.

In der Beurteilung ihrer spezifischen Eigenarten und in der Bewertung ihrer gartenkünstlerischen Potenz erfuhr die Anlage von Hellbrunn in der älteren Literatur ein zweifaches Mißgeschick. Einerseits wurde Hellbrunn zu sehr aus der Perspektive späterer hochbarocker Anlagen gesehen; man betonte das noch Divergieren der Achsen. Andererseits stufte man Hellbrunn als Kuriosum des Übergangs ein, in dem alles möglich ist. Auch Tendenzen, Hellbrunn auf das italienische Erbe zu reduzieren, sind zu bemerken⁵⁶. Gerade aber die frühbarocke Organisation des Gartens und die damit ausgedrückte Auffassung von Natur- und Weltgliederung stellt sich in der Anlage von Hellbrunn auf einzigartige Weise dar.

In genügender Entfernung von der Stadt Salzburg und der Festung Hohensalzburg legt Markus Sittikus 1613 an der Ausfallstraße nach Süden den Grundstein zu seiner „Villa suburbana“. Dort am Fuße des Hellbrunner Berges nützt der Erzbischof das quellenreiche Gebiet und den schon seit gut einhundert Jahren bestehenden Tiergarten. Die günstige Lage und die Situation des Hellbrunner Berges vereinen sich zur Gründung einer „Festung des Zeitvertreibs“, wie Domenico Gisberti, der Sekretär des Kurfürsten von Bayern, 1670 diese Gartengründung nennt.

Waren die Gärten Wolf Dietrichs von einer einheitlichen, „additiv“ aneinandergefügten „Innenräumlichkeit“ bestimmt, die auch die Lage der Gärten in und um den Stadtbezirk von Salzburg bestimmte, so thematisieren sich die zu durchschreitende Distanz und vielfältige inhaltliche Bezüge auf Aussagen in der Raumauffassung der Gärten des Erzbischofs Markus Sittikus. Die Raumanlage in Hellbrunn ist komplizierter geworden, eigene kleine Räume mit spezifischer inhaltlicher Besetzung können in einen großen Gartenraum eingefügt werden oder ihm beigegeben sein. Ein Gefüge unterschiedlicher Eigenräume kumuliert zur Anlage von Hellbrunn. Der Steinbock, das Wappentier des Hohenemsers, in mannigfacher Abwandlung und die unterschiedlichen Arten der Wasser ziehen

⁵⁵ Zu Hellbrunn siehe die genannte Literatur in Anm. 16 bis 19.

⁵⁶ Zur älteren Literatur siehe *Buberl|Martin* (wie Anm. 19), p. 163.

sich wie „rote Fäden“ durch das festumgrenzte Gebiet und werden zu motivischen Ereignissen, die die unterschiedlichen Gartenbezirke verbinden.

Das Hintergrundbild von Hellbrunn (*Abb. 14*) im monumentalen Porträt des Markus Sittikus von Donato Mascagni, 1618 datiert, rückt die Stadt mit der Festung ins Weichbild der Berge. Deutlich sind die Anlage Hellbrunn und die Stadt gegenübergestellt. Die zu durchmessende Hellbrunner Allee verbindet beide als Achse, ohne direkte zielführende Zufahrt zum Schloßgebäude zu sein. Die schattenspendenden Alleeebäume zur Rechten und Linken schließen den „Raumschlauch“ gegen die „Wildheit“ draußen ab. Vor dem Haupteingang der Gesamtanlage knickt die Allee rechtwinklig ab.

Die Gartendarstellung des Mascagniporträts gibt einen Einblick in die gedachte Organisation und Gliederung des Gartenterrains. Der Schloßbau mit dem Vorhof und der langen, von fassadenartigen Mauern eingefassten Zufahrt und dem Torhaus bildet die mittlere Achse des „geregelt“ Teils der Anlage. Dieter Hennebo sieht darin die Anfänge einer barocken Achsengliederung⁵⁷. Dahinter leicht hochgeklappt liegen die Fasanerie und das römische Theater. Links hinter dem Schloßbau öffnet sich der Brunnen Altemps, an den sich der Grottenweg mit den Wasserautomaten anschließt. Der Bereich der Zierparterre, der großen Gewässer und des Gartenberges breitet sich unter der mittleren Schloßachse aus. Hellbrunn ist von einer festgefügtten Mauer⁵⁸ umgeben, die das gesamte Gartengebiet umfaßt. Gerade an dieser Mauer bricht im Mascagniporträt die Perspektive der Gartendarstellung um.

Hellbrunn und die umgebende Landschaft werden so als nicht miteinander zu vereinbarende Bereiche gezeigt und gesondert bezeichnet. Außerhalb der Mauer das wilde, „unkultivierte“, inhaltlich nicht besetzte Gebiet, innerhalb der umgrenzenden Mauer der Bereich, in dem benennbare Inhalte eine spezifische gartenkünstlerische Gestalt organisieren. In diesem Aussondern und Umfassen entsprechen sich die Gedankenwelt, welche die Gärten Wolf Dietrichs begründeten und die des Hohenemsers organisieren. Im Umfassen der unterschiedlichsten Bereiche zu einem zusammenhängenden Gartengebilde geht Markus Sittikus über Wolf Dietrich hinaus.

Ein anonymer Stich⁵⁹ (*Abb. 15*), etwa gegen 1630 entstanden, im Salzburger Landesarchiv zeigt die gesamte Anlage von Hellbrunn. Die schon bei Mascagni deutlich betonte und bildwichtige Umfassungsmauer umgibt die gesamte Anlage, von der das Schloßgebäude mit den umgebenden Gartenteilen und Grotten nur einen kleinen Teil ausmacht. Der ganze Hellbrunner Berg liegt im Innern des großen Gartens.

⁵⁷ Hennebo (wie Anm. 16), p. 68.

⁵⁸ Sowohl in den Beschreibungen Hellbrunns von Johann Steinhauser (abgedruckt bei Buberl/Martin, wie Anm. 16, p. 168–177) als auch bei Lorenz Hübner (wie Anm. 40, p. 520–543) ist öfters von der hohen, unüberwindlichen Mauer die Rede.

⁵⁹ Plattengröße 40 cm × 86 cm.



Abb. 13 Franziskusrelief am Aufgangstor zum Kapuzinerberg in Salzburg, inschriftlich datiert 1617



Abb. 14 Donato Mascagni, Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems, datiert 1618, Schloß Hellbrunn (Ausschnitt)

· Im Südwesten, jenseits des Schlosses nach Anif hin, ist dem Hauptschloßkomplex ein Gartenteil mit tief religiösem, kontemplativem Grundgedanken gegenübergestellt. Diesen Bezirk überragte das heute verschwundene Aussichtsschlößchen Belvedere⁶⁰, das eine Viertelstunde zu Fuß vom Hauptschloß entfernt lag. Vom Belvedere aus hatte der Erzbischof, der manchmal auch dort übernachtete, einen weiten Ausblick nach Anif, Rif, Hallein, dem Dürrnberg, auf Schloß Goldenstein gegenüber und das ganze Gebiet der Salzach und das Hauptschloß. Zu Füßen dieses Aussichtsschlößchens lag der Bereich der Einsiedeleien, der Kapellen und einer kreuzwegartigen Abfolge verschiedener Stationen des Leidensweges Christi.

Johann Steinhauser widmet 1619 in seiner Beschreibung von Hellbrunn diesen Einsiedeleien, Kapellen und Kreuzen etwa den gleichen Raum, den er für die heute noch sichtbaren Grotten- und Brunnenanlagen beim Hauptschloß aufwandte⁶¹. Das bedeutet, daß das Natur- und Gartengefühl am Anfang des 17. Jahrhunderts diesem kontemplativen Bereich die gleiche Kraft und Bedeutung zumaß wie der Region „der Vergnüglichkeit“⁶².

Um einen vielarmigen, breiten Brunnenwasserlauf gruppierten sich die acht größeren und kleineren Eremitagen und die sechs Kapellen⁶³. Die größte gemauerte Kapelle mit einer entsprechenden Klausur und einer Eremitage war dem hl. Franziskus geweiht. In ihr wurden auch Messen gelesen. Sie lag direkt am Wasser, in dem viele Speisefische sich tummelten. In der Mitte des breiten Wasserarms stand auf einer Insel ein „Künigelhaus“ – ein Kaninchenhaus. Ähnlich wie auf dem Franziskusrelief in der Linzer Gasse umgab die Natur mit ihren Bäumen und den unterschiedlichsten Tieren in jeweils spezifischer Zuordnung die Eremitorien und Kapellen, die unter anderem dem hl. Paulus und den „Sieben Schmerzen unserer lieben Frau“ geweiht waren. Diese einzelnen Orte der Besinnung verbanden „zierlich gemachte Gänge“⁶⁴, wie Steinhauser schreibt, die mit Kreuzen bestanden waren. Das Umfangensein von einem spezifischen Ambiente und der Gang und Weg als Verbindungsglied werden in diesem Gartenteil auf besondere Art thematisiert. Welche Realität und welche Wichtigkeit diesem „geistlichen Gartenbezirk“ zukam, verdeutlicht der gnadenreiche Ablass, den Papst Paul V. am 21. März 1618 für alle Kapellen in Hellbrunn erließ und auf den in einer Inschrift hinge-

60 Das Schlößchen Belvedere wurde nach Danreiter in einem Stich festgehalten. Das Blatt fehlt in der Edition der Stiche Danreiters von *Messner* (wie Anm. 13). *Buberl|Martin* (wie Anm. 16) bilden das Belvedereschlößchen in Fig. 158 ab.

61 Siehe dazu die Beschreibung *Steinhausers* (wie Anm. 58), besonders p. 172–174.

62 Auf dem Mascagniporträt des Markus Sittikus vertritt das Bild mit dem begonnenen Dom diesen religiösen Bereich von Hellbrunn.

63 Siehe dazu auch *Hübner* (wie Anm. 40), p. 541. Hübner verarbeitete in seiner Beschreibung der Eremitorien und Kapellen die Beschreibung *Steinhausers* und mündliche Quellen.

64 *Steinhauser* (wie Anm. 58), p. 173.

wiesen wurde⁶⁵. Ein Grabstein aus hellem Adneter Marmor in der Anifer Kirche⁶⁶, zu deren Sprengel Hellbrunn gehörte, berichtet von einem Bruder Niclaus Mudet aus Lyon, der am 11. Februar 1656 verstarb. Er hat in Gottesfurcht und Einsamkeit seinen Dienst in Hellbrunn versehen⁶⁷.

Die Zeiten änderten sich. Alles Mauerwerk trug man 1748 unter dem Gartendirektorat Franz Anton Danreiters ab und brachte es zum Bau eines Jägerhauses nach Rif. Die Realität der Einsiedeleien wurde nicht mehr als Notwendigkeit erachtet.

Viele Wege über den Hellbrunner Berg hinweg und seitlich an ihm vorbei verbanden die Eremitorien mit dem Hauptschloß. In diesem mittleren Gartenteil lag der Bereich der wilden, jagdbaren Tiere. In jeweils eigenen Umzäunungen hielt man Rot- und Damwild und sonstige kuriose wilde Tiere, wie etwa weiße Steinböcke, geschützt nach außen von einer übermannshohen Mauer. Der Ort des Jagens, der zu Zeiten vor Markus Sittikus und Wolf Dietrich von dem Wildreichtum der Gegend abhing, wurde im Garten von Hellbrunn durch die Ansiedlung und Zucht planbar gemacht⁶⁸.

Nachdem in den Kriegsjahren um 1800 schon willkürlich Wild abgeschossen wurde, bedeutet der 10. Mai 1807 das Ende für alle frei gehaltenen seltenen Tiere in Hellbrunn. Abt Dominikus Hagenauer notierte unter diesem Datum in seinem Tagebuch: Es „wurden auf dem Wasser nach Wien alle im Hellenbrunn vorrätliche seltene Vögel als Gold- und Silberfasanen, ausländische Änten und Hennen, sogar die Schwane gebracht, und damit in diesem Lustort nichts mehr seltenes gefunden würde, so wurden die 3 vorrätlichen Biber abgeschlagen und das Fleisch verkauft. Die von dem Kurfürsten von Passau hierher gebrachten und um Hellbrunn ausgelassenen weißen Hirschen erhielten ebenfalls die Weisung, so bald es thunlich sein wird, nach Wien zu migrieren“⁶⁹.

In diesem mittleren Bereich liegen auch das Monatsschlößchen, man nennt es auch Waldemsburg, und das steinerne Theater. Anlässlich der Durchreise des Erzherzogs Maximilian von Österreich–Tirol, Hoch- und Deutschmeister, bot Erzbischof Markus Sittikus im August 1615 alle Maurer des Erzstifts auf, um in einem Monat diesen Bau auszuführen.

Den Steinbruch, aus dem das Baumaterial für das Hauptschloß genommen wurde, ließ Markus Sittikus in die erste Freilichtbühne Europas umbauen. Am 31. August 1617 wurde dort vor hohen Gästen des Erzbi-

65 *Steinhauser* (wie Anm. 58), p. 172.

66 *Buberl/Martin* (wie Anm. 16), p. 18.

67 *Hübner* (wie Anm. 40), p. 541f.

68 Zu dieser Zeit wird auch im wildreichen Blühnbachtal ein großes Jagdschloß (zum Teil von Santino Solari) erbaut. Es ist also nicht nur ein Bestreben zu verzeichnen, im Garten einen Bezirk des jagdbaren Wildes zu errichten, sondern auch die wildreichen Gebiete selbst durch den Bau eines Schlosses zu besetzen und planbar zu machen.

69 Das Tagebuch Abt Hagenauers wird im Stift St. Peter zu Salzburg aufbewahrt. Das Zitat befindet sich auf Seite 270. Zitiert nach *Buberl/Martin* (wie Anm. 16), p. 192.

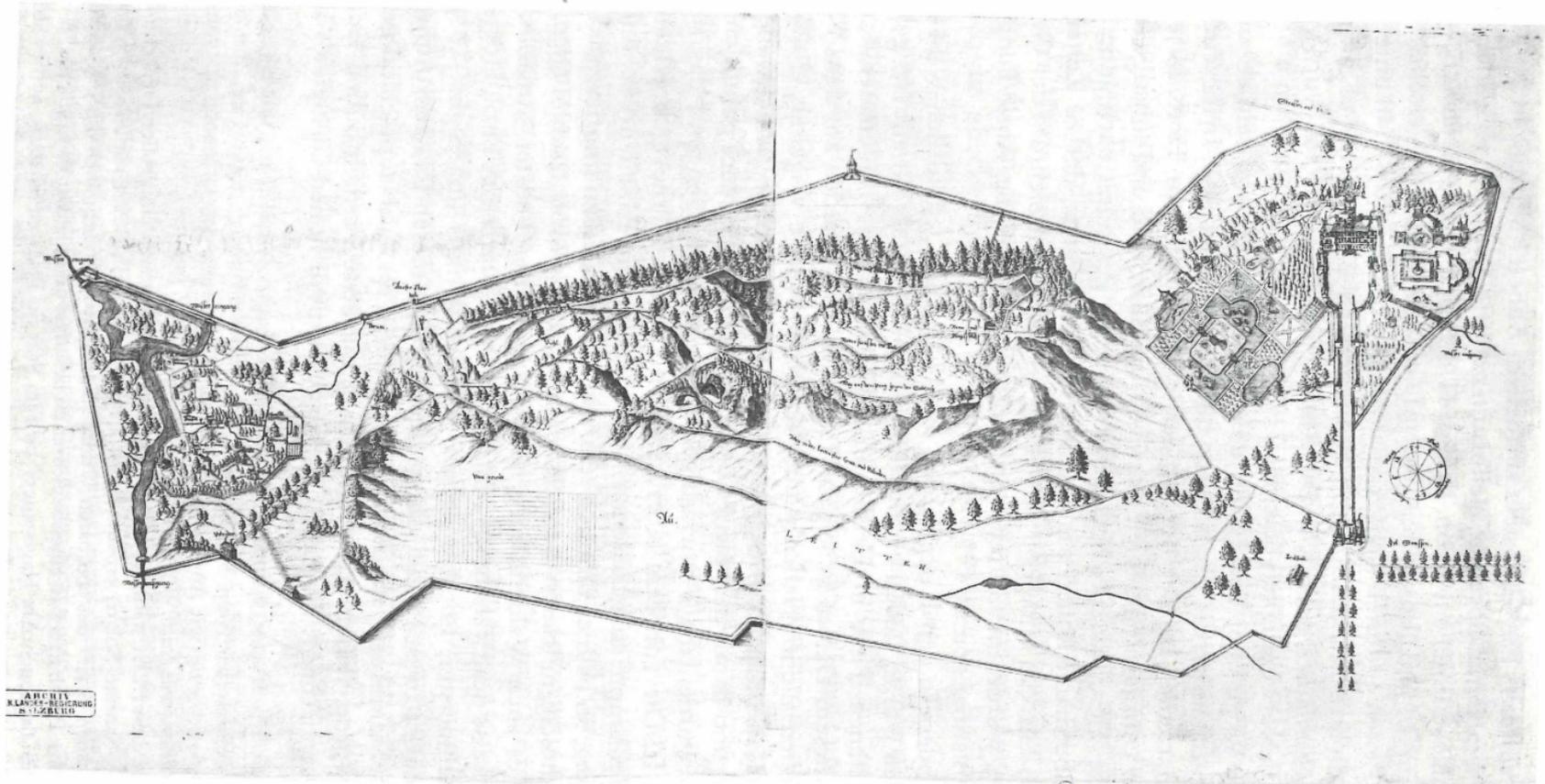


Abb. 15 Anonymer Stich der Gartenanlage von Hellbrunn, ca. 1630, 40 cm × 86 cm, Salzburger Landesarchiv



Abb. 16 Santino Solari, Schloß in Hellbrunn, 1615

schofs eine der ersten Opern im deutschsprachigen Raum zur Aufführung gebracht. Man gab zuerst das Legendenspiel von der „Heiligen Jungfrau Christine“, danach folgten „Il Perseo“ und „Andromeda“ von Hieronymus Giacomini und zum Abschluß Monteverdis „Orfeo“. Die Figuren dieser Opern standen zum Teil als steinerne Skulpturen im Gartenteil um das Hauptschloß. Die Kuriosität der seltenen jagdbaren Tiere verbindet sich mit der Kuriosität der schnell erbauten Waldemsburg und einer der ersten Gartenfreilichtbühnen Europas, die dem großen Hellbrunner Berg im Gartenbezirk zugeordnet sind.

Die religiöse Intensität der Eremitagen und Kapellen ist heute nur noch indirekt nachvollziehbar. Auch die Bezirke mit den jagdbaren Tieren sind verschwunden. Die Schloßgebäude und Teile der sogenannten Wasserspiele als Kuriosum im heutigen Sinne haben die Veränderungen der Geschichte überstanden.

Matthäus Merian hat nach 1644 für seine *Topographia Bavariae* den zum Teil heute noch erhaltenen Schloßbezirk von Hellbrunn mit den Grotten und Wasserautomaten in Kupfer gestochen⁷⁰. Der anonyme Stich von 1630 diente Merian als Vorlage⁷¹. Die einzelnen Bauteile der Anlage sind wie Individualitäten aufgefaßt und aus einer hypothetischen Vogelperspektive gegeben. Diese Bildperspektive ist so angelegt, daß die Bauten als kleine, eigenständige greifbare Gebäude mit ihren gartenspezifischen Eigenschaften erscheinen und weniger als „gleichgeschaltetes“ Grundrißabbild. Schmale Wege verbinden diese eigenständigen Baukörper, zu denen auch die Brunnen- und Grottengebäude zählen. Diese Verbindungswege gliedern das Gartenterrain um das Schloß nicht als gedachte, von einem Zentrum ausstrahlende Achsen. Der Weg ist Notwendigkeit, um von einem Gartenteil zum nächsten zu gelangen. Das leibliche Erleben der Gartenteile ist wesentliche Voraussetzung des Gartenkonzepts, die Verbindungswege dienen dieser Auffassung. Eigenwertige Gartenteile, quasi Innenräume, mit spezifischer räumlicher Prägung treten zusammen. Das Schloßgebäude ist nicht generierendes Zentrum dieser Teile, sondern selbst Teil unter Teilen.

Kurz vor der Zufahrt zum Schloß knickt die Hellbrunner Allee, die als räumliche Achse den Garten mit der Stadt verbindet, rechtwinklig ab. Ähnlich wie die Baumbepflanzung den „Alleeschlauch“ umfängt, umfassen die Mauern mit den beiden Torbauten am Anfang und dem Schloßbau am Ende die Zufahrtsstrecke, die sich vor dem Schloß in einen ovalen Ehrenhof weitet. Die Länge dieser Auffahrt ist ein Zitat der italienischen Villen der *Terra ferma*, in denen Markus Sittikus eine Zeitlang gelebt hatte.

Das Schloß (*Abb. 16*) diente nicht als ständiger Sommersitz, sondern wurde als „Villa suburbana“ zu kurzzeitigen Aufenthalten für einige

⁷⁰ Siehe Anmerkung 12.

⁷¹ Sowohl in dem anonymen Stich von 1630 als auch bei Merian fällt das Hauptschloß dreigeschossig aus.

Tage benutzt. Entsprechend klein sind die Baulichkeiten. Noch während der Bauzeit wurden, wie neuere Forschungen ergeben haben, dem siebenachsigen Mitteltrakt die beiden leicht vorspringenden Ecktrakte und die turmartigen Seitenanbauten hinzugefügt. Das Portal, das bis zur doppelten waagrechten Steinbandgliederung reicht, trägt die lateinische Widmungsinschrift des Bauherrn. In deutscher Übersetzung lautet sie: „Die Bauten, die du umherblickend siehst, errichtete Markus Sittikus, Graf von Hohenems, Erzbischof von Salzburg, zu seiner und seiner Nachfolger Vergnügen im 15. Monat (seiner Regierung), und er vollendete sie im Jahre 1615, im vierten Jahre seiner Regierung.“⁷² Auch in dieser Widmungsinschrift zeigt sich der Unterschied zu Wolf Dietrich. Es erscheint das absolute Datum der Entstehung und das Motiv des Bauherrn, nämlich zu seiner und seiner Nachfolger Vergnügen errichtet zu sein. Eine ähnliche Komplexität der Bezugnahmen wie im veränderten Begräbniszeremoniell deutet sich an.

Die Trennung in eigenwertige Raumteile gilt auch für die Innenräumlichkeiten des Schlosses (*Abb. 17*). Die große Innentreppe führt steil von einem Geschoß zum andern, ohne sie zeremoniell oder räumlich zu vereinen. Die Wandbemalung von Donato Mascagni mit der Scheinarchitektur im großen Festsaal und im Oktogon bezieht sich auf den Charakter des jeweiligen Raumes⁷³. Die Fenster und Balkonöffnungen sind gleichzeitig Bestandteil der innenräumlichen Gliederung, ohne dabei als erhöhter Ausblickspunkt für die Gartenanlage gedacht zu sein. Der blaue Himmel mit den Wolken und Vögeln über der gemalten Scheinarchitektur zeigt, daß diese Räume im gleichen künstlerischen Konzept wie die Gartenräume wurzeln. Die „architektonische“ Wandmalerei umstellt den Binnenraum, der sich zum Himmel hin öffnet.

Das Motto „Numen vel dissita jungit“ (Das Geschick vereint auch das Entfernte) in der Supraporte der Festsaaletür (*Abb. 18*) vereint nicht nur in der Heraldik den schwarzen Salzburger Löwen mit dem goldenen Hohenemser Steinbock, es meint auch die Vereinigung unterschiedlichster Räume im Schloß, die sich in der Enfilade⁷⁴, der achsialen Abfolge

⁷² Hier in der Übersetzung nach *Steinitz* (wie Anm. 16), p. 147. Die fünfzeilige lateinische Kapitalinschrift lautet: „Quae circumspiciens aedificata cernis / Marcus Sitticus ex Altaembsiis com(itibus) / arch(iepiscopus) Salisb(urgensis) ad successorum suiq(ue) / animi levamen decimo quinto mense fundavit / atq(ue) perfecit anno dñi MDCXV principatus IIII.“

⁷³ Da uns hier weniger das ikonographische Programm als die spezifische künstlerische Organisation des Raumes und seine leibliche Erfahrbarkeit interessiert, sei gerade für die ikonographischen Details auf die in Anmerkung 16 bis 19 genannte Literatur verwiesen, in der diese Fragen ausführlich dargestellt sind.

⁷⁴ Im Gegensatz zu Nikolaus *Pevsner* (*Pevsner, Fleming, Honour, Lexikon der Weltarchitektur*, München 1971, Reinbek 1976, Band 1, p. 153), der das Einsetzen der Enfilade mit 1650 in Frankreich datiert, ist im Schloß Hellbrunn diese durchgehende Anordnung der Türen durch den ganzen Schloßbau bereits im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ausgebildet. Die Enfilade gilt als „typisches Gestaltungsmerkmal der barocken Schloßbaukunst“.



Abb. 17 Treppenaufgang im Schloß Hellbrunn, im Hintergrund ein Gemälde mit Hellbrunner Wild



Abb. 18 Die Enfilade im Hellbrunner Schloßgebäude, vor 1615

der Türöffnungen, aneinanderreihen. Das Motto bezieht sich auch auf die Vereinigung der gemalten mit der gebauten Architektur und auf die unterschiedlichen Gartenbezirke in ihrer räumlichen Erstreckung.

In der aus dem Dachaufsatz, den Doppelfenstern, dem Portal und der doppelläufigen Treppe gebildeten Mittelachse des Schlosses finden wir in der Grotte (*Abb. 19*) unter dem Treppenpodest den ersten Hinweis auf die Wasser von Hellbrunn. Ein rebenbekränzter Mann umklammert mit seinen Armen zwei Steinböcke, die Wasser in ein ovales Brunnenbecken speien. Die Wasser und der Steinbock, als Wappentier des Erbauers Markus Sittikus von Hohenems, leiten uns wie ein roter Faden durch die Gartenbezirke, die das Schloßgebäude umgeben.

Umfassen die Schloßfassade und die Wirtschaftstrakte das gestreckte Halbrund des Ehrenhofes wie einen Binnenraum, so umschließen die Nordwestfassade des Schloßbaues und das „römische Theater“ zusammen mit den flankierenden Mauern und Gebüsch einen gerundeten, längsrechteckigen Gartenbezirk. Der „Roma victrix“⁷⁵ (*Abb. 20*) und der Statue eines römischen Kaisers in der Mittelnische der Exedra entsprechen an der Schloßfassade die beiden Atlanten (*Abb. 21*) mit den anstatt eines Unterleibes ineinandergeschlungenen Schlangenschwänzen. Diese enden in einer Maske. Die Atlanten tragen den Balkon. Auf der Gegenseite des Schlosses fehlen diese steinernen Balkonträger. Die Schloßaußenfassade wird zur Innenwand des Gartenraumes und ändert mit der intendierten Bedeutung des zugeordneten Gartenbezirks ihr Gesicht.

Der Stich (*Abb. 20*) nach Franz Anton Danreiter, etwa 1730, der dieses Theatrum und den „Steinernen Tisch“⁷⁶ wiedergibt, zeigt die ursprüngliche Wanddekoration. Sie gliedert die Exedra in festumrissene Wandfelder und meint nicht das bildmäßig flächenhafte Applizieren der späteren Steinornamentierung. Durch die hinteren Pyramidenstümpfe erhält die Schauwand zusätzlich etwas Gebäudehaftes.

Dem großen Gartenraum mit dem Fürstentisch ordnet sich das Haus mit der Orpheusgrotte bei⁷⁷. Nach außen zeigen sich die kahlen Wände mit einer spärlichen Lisenengliederung. Den Eingang ziert ein Steinbockkopf. Man muß durch die Tür in das Innere dieses Grottenhauses (*Abb. 22*) eintreten, sich selbst hineinversetzen, um die Sphären der orpheusischen Musik zu erahnen. Wilde Tiere haben sich im Grotteninneren versammelt, zu Füßen des Orpheus lagert eine schlafende Frau. Darunter quillt aus dem Schlund des Steinbocks – dem Wappentier des Markus Sittikus – bewegtes Wasser. Die Grotte wird nicht nur mit Orpheus

⁷⁵ Zur Skulptur in Hellbrunn siehe *Wagner* (wie Anm. 20), passim.

⁷⁶ Carl Remshard nach Franz Anton Danreiter, „Der Platz des sogenannten steinernen Tisches“, Kupferstich, 23,2 cm × 34,7 cm, Blatt 7 der Serie von Hellbrunn, bezeichnet unten Mitte: dess. par. Franc. A. Danreiter, rechts: C. Rebshart sculps. (Vorlage Privatbesitz).

⁷⁷ Das Narrenhaus, das *Steinhauser* noch aufzählt (wie Anm. 58, p. 170) ist heute verschwunden.

und seinen steinernen Zuhörern erfüllt; indem wir selbst der orpheusischen Musik im Inneren des Grottenraums lauschen, hören wir das rauschende Wasser des hohenemsischen Steinbocks.

Das Belebte sein des Rauminnern durch die Kraft des Wassers gilt auch für den großen Gartenraum mit dem „steinernen Tisch“. Die Wasserbeken waren gefüllt mit lebenden Wassern, viele Arten von Speisefischen tummelten sich darin. Heute sind es schön anzuschauende goldene Zierfische.

In der konzeptuellen Anlage dieses Gartenraumes ist der Besucher nicht gedacht als der von einem Ruhepunkt schauende Betrachter, sondern als der bewegte Akteur, der von einem Punkt zum andern fortschreitende Betrachter, der im Durchmessen der Wege die Formung und das Leben des Gartenraumes erfährt. Die Wege, denen er folgt, sind nicht mit den Blickbahnen seines Schauens identisch.

Der steinerne Tisch (*Abb. 20*) ist künstlerisch geradezu die kritische Form dieser spezifischen Räumlichkeit Hellbrunns. Denn setzt sich der Betrachter auf einen der steinernen Schemel nieder, um im Verweilen zu schauen, so treibt ihn das Wasser hoch, das auf einen Wink des Fürsten, vom Brunnenmeister freigegeben, aus 84 Röhrrchen mit scharfem Strahl entweicht, und bringt den Schauenden auf die Beine.

Ähnlich wie in der Orpheusgrotte entspringt in der Steinbockgrotte auf der spiegelbildlichen Gegenseite zum Gartenraum mit dem steinernen Tisch dem Wappentier des Hohenemsers das Wasser, um sich wie ein eingeleiteter Glasfluß funkelnd zu einer unendlichen Wasserkette zu formieren. Durchmaß auf der Gegenseite der Weg den Raum, so wird er hier zusammen mit dem flachen glatten Wasserkanal (*Abb. 23*) Leitlinie einer Anzahl unterschiedlicher eigenständiger Grotten und Brunnenbezirke⁷⁸.

Die Kraft dieses Wassers, das mit seinem feinen dünnen Strahl an den vorgesehenen Stellen den Besucher auf die Beine bringen kann, bewegt in diesen Grotten und Brunnenräumen eine Reihe von Wasserautomaten⁷⁹. Entlang des „Wasserweges“ bewegt das fließende Naß in kleinen nischenartigen Ausbuchtungen eine Schleiferfamilie (*Abb. 24*) und ihre Gerätschaften, der Sohn speit das Wasser zurück in den Kanallauf. Diese Wasserkraft läßt Apollo um den gefesselten Marsyas tanzen, und sie treibt die Scheibe eines Hafners. Dieses Wasser entweicht in feinen Strahlen Aktäon und seinen Hunden, es bildet eine kristallene, glänzende Wasserkugel unter den Füßen des kleinen Amors (*Abb. 25*), der seine Pfeile der Liebe verschießt, und es formiert sich zwischen den beiden Schildkröten zu einem funkelnden Glasstab (*Abb. 26*).

Das Wasser in seiner spezifischen, bewegenden, Leben stiftenden Erscheinung ist eng auf das Konzept der Gartenräumlichkeit bezogen. Die

⁷⁸ Da uns vor allem die Gartenorganisation und die spezifische räumliche Konstellation interessieren, wird die Ikonographie der Statuen vernachlässigt. Siehe auch Anmerkung 73.

⁷⁹ *Bassermann-Jordan*, Ernst, Die Wasser-Automaten und Wasserkünste im Park des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg, Leipzig 1928.

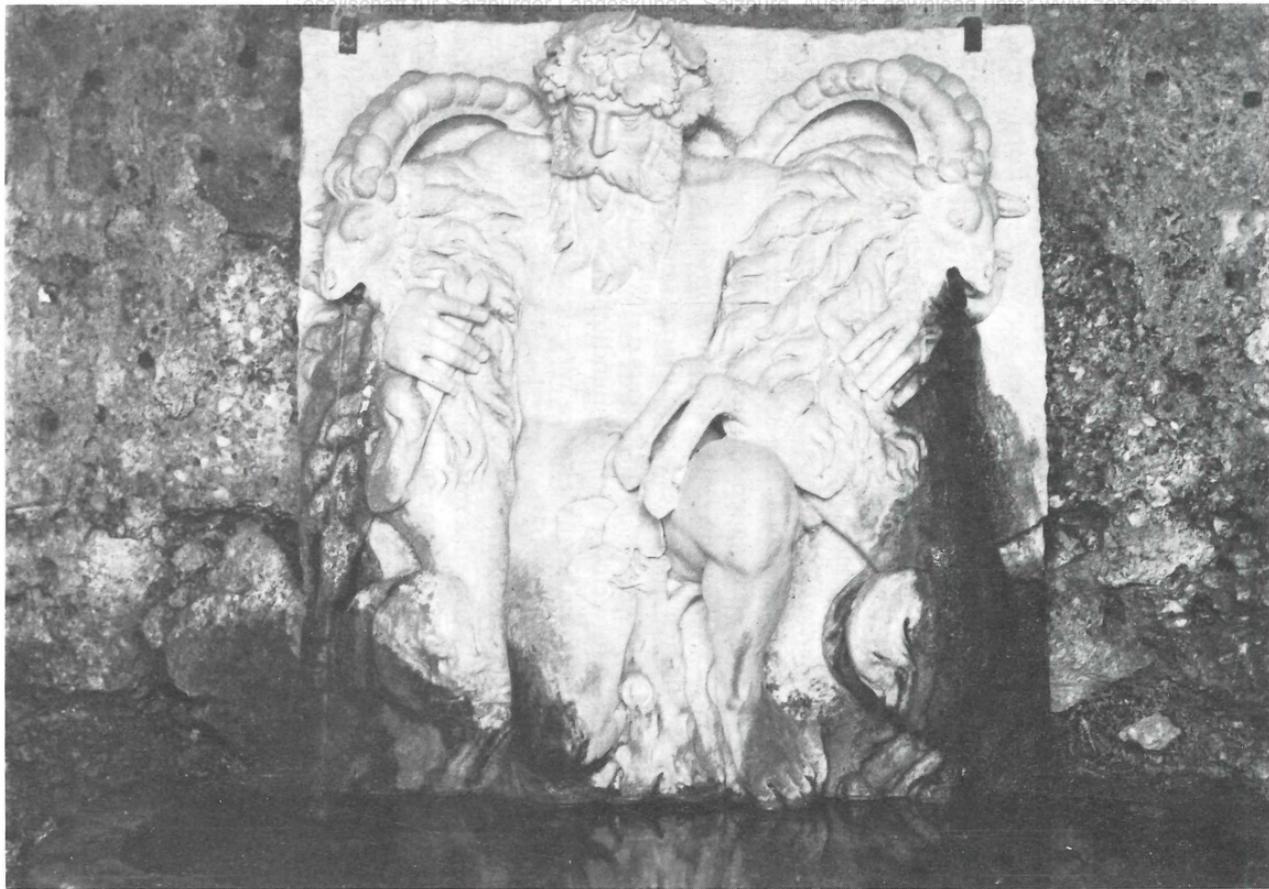


Abb. 19 Rebenbekränzter Mann mit zwei wasserspeienden Steinböcken, Treppengrotte Hellbrunn, vor 1615

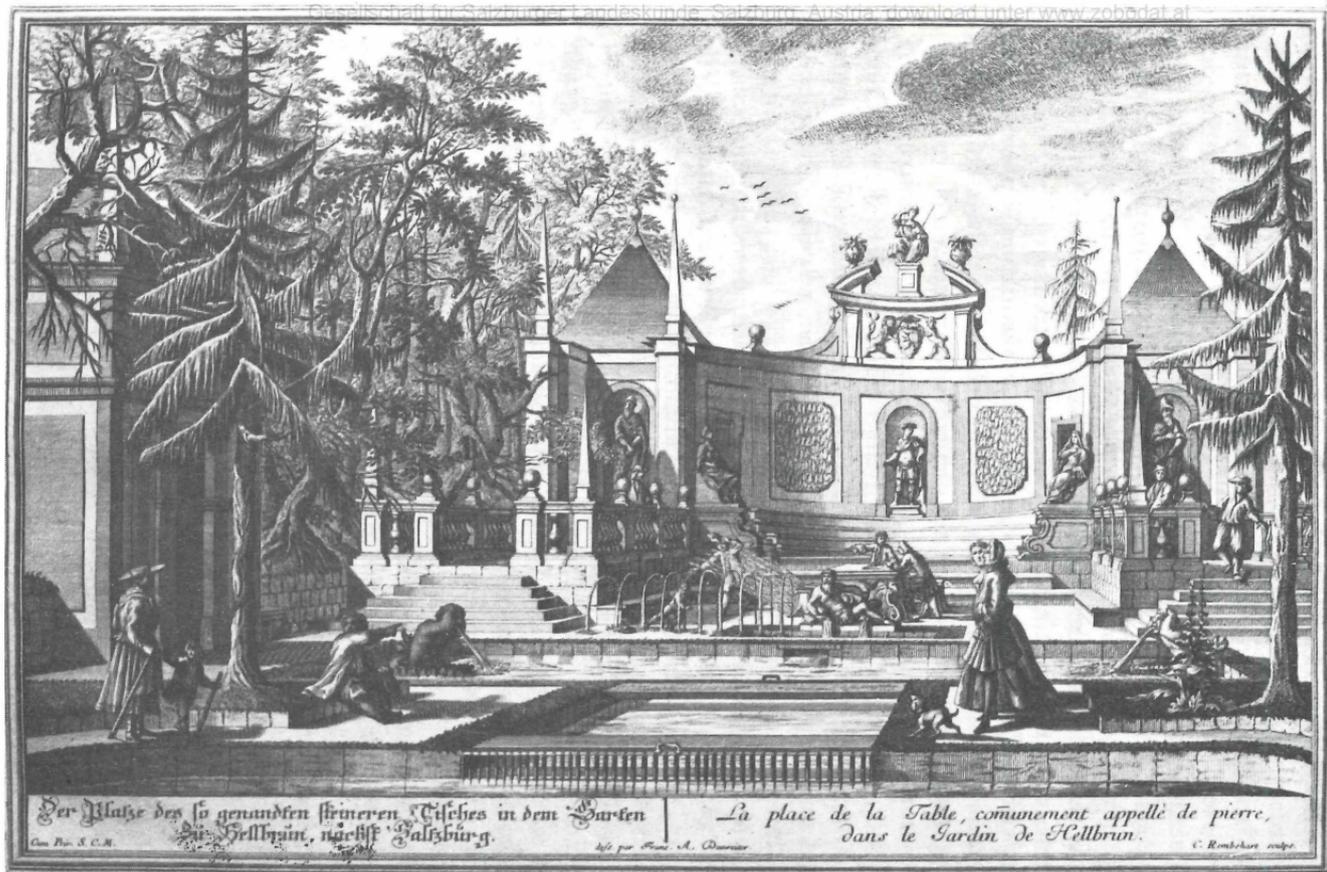


Abb. 20 Nach: Franz Anton Danreiter, Römisches Theater mit steinernem Tisch, Kupferstich, 1730, 23,2 cm × 34,7 cm (Original: Privatbesitz)

Gartenräume und die verschiedenen Formen des Wassers bedingen sich in Hellbrunn gegenseitig.

Das gilt auch für den Brunnen Altemp (Abb. 27), den eine weitgespannte Exedra mit den Verkörperungen der vier Jahreszeiten und mit der Statue eines Helden in der tiefen Mittelnische rahmend umgreift. Früher bekrönte Perseus mit dem Haupt der Medusa das Rund, heute steht diese Skulptur in einem anderen Gartenteil. Die Rückseite des Schlosses, die dem Umfangen der Exedra antwortet, hat ihr Fassadengesicht wieder verändert. Ein dreigeschossiger, turmartiger Mittelrisalit öffnet sich unten hin zur Neptungrotte. Rustizierte, halbsäulenartige Wandvorlagen mit Füßen anstelle der Basen und Köpfen anstatt der Kapitelle verbinden sich mit dem steinernen Portikus.

Aus sieben Quellen mündet das Wasser in das obere Weiherbecken. Der Steinbock bringt das glatte Wasser zu Leben. Er flankiert die Abbruchkanten der Wasserstufen als steinerner Wappenhalter, er ist selbst Teil dieser Stufe als mosaiziertes Bild. Diese Stufen sind so raffiniert gearbeitet, daß trotz der geringen Fallhöhe des Wassers der Eindruck einer donnernden Wasserkaskade entsteht. Die runden, blinkenden Spiegel sind Zitate, die auf die im Innern des Schloßgebäudes liegende Spiegelgrotte hinweisen.

Im Untergeschoß des Schlosses, in das die Grotten eindringen, bezieht sich die mittlere Neptungrotte (Abb. 28) auf den Brunnen Altemp. Vor wildem Grottengestein erhebt sich Neptun mit dem Dreizack. Er ist der Gott des Wassers und der Meister der Wasserspiele. Er ist eine Allusion auf Markus Sittikus, dessen Steinbock die Wände, manchmal in inniger Umarmung mit dem Salzburger Löwen, ziert. Zu Füßen des Neptun speien zwei Hippokampen, Pferde mit Fischleibern, Wasser in weitem Strahl in das Brunnenbecken. Dazwischen das Germaul oder Mascharagesicht – wie es Johann Steinhauser nennt⁸⁰ –, das jeweils nach einer Zeitspanne dem Betrachter die Zunge herausstreckt. Die Neptungrotte umgibt mit ihrer Zier den Betrachter ganz, der von dem aus der Decke herabfallenden „Schnürlregen“ in die Taten des Neptun mit einbezogen ist.

Wie dieses leibliche Einbeziehen des Besuchers in die Realität der eigenständigen Grotteninnenräume und Gartenbinnenbezirke innig mit dem Konzept der Erbauung verbunden ist, und wie dieses Konzept fast 150 Jahre später verändert ist, zeigt die Gegenüberstellung der Abgottgrotte und des mechanischen Theaters.

An der Stelle der Schmiedgrotte an dem Wasserkanal⁸¹ ließ Erzbischof Andreas Jakob Graf von Dietrichstein (1747–1753) in den Jahren 1748 bis 1750 von dem Salinen- und Kunstarbeiter Lorenz Rosenegger ein

⁸⁰ Im Schloßinneren befinden sich noch eine Vogelgrotte und eine Ruinengrotte. Früher lag in diesem Untergeschoß auch die Küche mit den Vorratsräumen.

⁸¹ *Steinhauser* (wie Anm. 58), p. 169.

mechanisches Theater (*Abb. 29*) konstruieren und bauen⁸². Ein kompliziertes Räderwerk, das von Wasser angetrieben wird, bewegt die 256 Figuren, welche alle Tätigkeiten einer barocken Stadt auf diese Bühne bringen. In seiner detaillierenden Vielteiligkeit richtet sich dieses Werk ganz auf das Schauen und auf das Im-Sehen-Erfreuen der Besucher. Erst wenn das Hornwerk endet, das Klappern der Figuren aufhört, dann durchnässen die Strahlen des entweichenden Wassers den Betrachter – quasi als Draufgabe. Das Verstärken der bildlichen Komponente des Wasserautomaten, die mit dem Präsentieren auf einer Bühne zusammengeht, und das Zerlegen eines Ablaufs in dramaturgisch zusammenhängende Zeitabschnitte, dem Bewegen mit Klappern und Musik folgt als Ende das Wasserspritzen, markiert den Abstand zu der Gartenrealität des Frühbarocks. Die benutzten Elemente, das Wasser und die bewegten Figuren im mechanischen Theater scheinen ähnlich, das Arrangement, die stärkere Detaillierung und die zugrundeliegende Organisation der Teile aber unterscheiden sich grundsätzlich von den Wasserautomaten und Grottengebäuden der Entstehungszeit von Hellbrunn.

Die Midas- oder Abgottgrotte (*Abb. 30*) ist Ausdruck dieser eigenständigen Gartenräumlichkeit Hellbrunns. Äußerlich wird sie ganz von einem pagodenartigen Haus mit einem kleinen Eingang umschlossen. Wie wilde Geschulste dringt das Grottengestein aus der Eingangsöffnung hervor, um sie zu rahmen. Betritt man das Grotteninnere, türmt sich ein steinerner Berg aus allerlei Gewürm und Gekrieche auf, den eine goldene Blechkrone bedeckt (*Abb. 31*). Über dieser Krone erspäht man durch die hintere Öffnung im Grottengestein Apollo, der Marsyas die Haut abzieht. Diese Strafe erleidet Marsyas, weil er Apollo in der Musik übertrumpfen wollte. Die Kraft des Wassers hebt die Krone von ihrem Fundament und läßt sie für den Schauenden zwischen Apollo und Marsyas auf und ab tanzen. Um sich der Skulpturengruppe mit Apoll und Marsyas zu nähern, muß man die Blickbahn verlassen und sich in den rechts und links beim Untierhügel einmündenden Umgang begeben. Schlagartig ändert sich das Ambiente. Das Wildgrottenhafte des inneren Raumes ist verschwunden. Regelmäßige Wandfelder (*Abb. 32*), gerahmt von Steininkrustationen, gliedern den Umgang. Darüber schweben Vögel im gemalten Blau des Himmels. Zum zweiten Male schmücken in Salzburg kleine starkfarbige, hochglasierte Wandkacheln den Innenraum. Die Erinnerung an die Wolf-Dietrichsche Grabkapelle auf dem Sebastiansfriedhof wird zum Memento mori. Während die Gedanken dieser Parallele folgen, von der Berührung des Todes gelähmt scheinen, beflügeln im Durchschreiten der Umgangstür scharfe Wasserstrahlen den Schritt des sinnenden Besuchers. Gerade diese Wechselwirkung des im Umfangen der Grottenwände mit ihren Zitate Ergriffen-Seins und dem

⁸² Ehemals sollen dort auch 20 Schildkröten und Schnecken aus Marmor angebracht gewesen sein. Siehe *Hübner* (wie Anm. 40), p. 534.



Abb. 21 Schloßfassade gegenüber dem römischen Theater, Hellbrunn



Abb. 22 Orpheusgrotte, vor 1615, Hellbrunn

Hervorschießen der feinen Wasserstrahlen unterscheidet die Vexirwässer dieser Abgottgrotte in ihrer Intention von denen des mechanischen Theaters. Das Element der Bewegung, das den Besucher in den umgebenden Raum als Akteur einbezieht, ist mit dem leiblichen Erspüren wesentlicher Bestandteil des Gartenkonzepts von Hellbrunn. Die Midasgrotte ordnet sich in ihrem eigenständigen Ausdruckscharakter dem Gartentableau von Hellbrunn als selbständiger Raum zu. Die spezifische Form seiner Vexierwässer und die Verweise auf Salzburg stellen den Bezug zum Ort her.

Franz Anton Danreiter hat 1740 große Teile des Gartens von Hellbrunn verändert. Diese Veränderungen griffen tief in das ursprüngliche Gartenkonzept dieses Ortes ein. Danreiter ließ nicht nur große Teile der Mauer niederlegen, unter seiner Leitung verschwanden die schon verwilderten Eremitagen und Kapellen, die als Pendant zum Hauptschloßbezirk auf der anderen Seite des Hellbrunner Berges angelegt waren. Danreiter entkleidete auch den Ziergarten um den schloßnahen Wasserteich seiner Umfassungsmauer und trug den großen Inselberg, welcher der räumlichen Umformung der Mauer antwortete, ab. Er legte eine Blickachse, eine nicht bis zum Ende beschreitbare Allee, an, die durch den Ziergarten auf Schloß Goldenstein jenseits der Salzach ausgerichtet war. Entsprechend dem Natur- und Gartengefühl der Mitte des 18. Jahrhunderts ersetzte er das Erleben im Gartenraum durch die optische Ausrichtung auf ein Ziel als Blickpunkt. Bewegung ist nun nicht mehr integraler Bestandteil jedes einzelnen Gartenraums, sondern wird als Wegstrecke, die mit der Blickachse identisch ist, in das Grundrißbild des Gartens inkorporiert.

Danreiter reduziert damit nicht nur die Individualitäten der gebauten Gartenteile auf ihre Flächenprojektion im Grundriß, er zerstörte auch die inhaltliche Orientierung der Gartenregionen. Ein gleichartiges hierarchisches Gerüst von Wegen und Blickachsen durchzieht nun den Garten dort, wo er veränderbar war und dem Zeitgeschmack angepaßt werden konnte. Franz Anton Danreiter steht mit seinen Veränderungen Hellbrunns in der Tradition eines Gartenkonzepts, das sich nach 1680 von Versailles ausgehend in ganz Europa verbreitete.

III

Die Danreiterschen Veränderungen dokumentieren ein Gartenverständnis, das in einem anderen Verhältnis zum geformten Garten steht. Dieses hochbarocke Gartendenken nimmt seinen Ursprung im einheitlich bildlich formulierten Plan der Anlage. Der Garten als Gesamtes unterliegt einem zentralen, im Gartenplan erscheinenden Grundgedanken. Die Gartenordnung ist als Element im Garten anwesend. Der blickidentische Weg und das ausstrahlende Zentrum sind Kriterien dieses Denkens. Die zeitgenössischen Pläne dieser Gartenanlagen geben eine Übersicht

des Gartenterrains, die im Garten selbst durch die Blickachsen nachvollzogen werden kann. Diese Gärten des leitenden Bewässerns und geregelten Pflanzens sind sehr stark auf planimetrisches Betrachten angelegt. Das Wasser erscheint als hochschießende Fontäne und wird damit sehbares Ereignis, oder es ordnet sich als ruhiges Gewässer in seiner Formung einem Gartenparterre als symmetrisches Ereignis unter. Gegenüber der ursprünglichen Anlage von Hellbrunn bedeutet diese Veränderung eine Reduktion auf die „formale“ Formung des Gartens und seine Symmetrierung nach Blickachsen. Dadurch entsteht eine größere gleichartige Einheitlichkeit.

Das Niederlegen der Umfassungsmauer und das Schlagen von alleearartigen Blickachsen zu weit entfernten optischen Fixpunkten dokumentiert eine Veränderung in der Beziehung des geregelten Gartens zu seiner Umgebung. Der geplante Garten wird als Gebilde begriffen, das in die „wilde“ umgebende Landschaft ausstrahlt.

Die ursprüngliche Anlage von Hellbrunn beabsichtigte das genaue Gegenteil dieses Ausgreifens⁸³. Die übermannshohe Mauer umgab den Gartenbezirk und gliederte ihn damit aus der „wildem“, unregelmäßigen Natur aus. Die einzelnen Gartenteile wahren eine relativ starke Selbstständigkeit, sind aber gleichzeitig Ausdrucksträger einer streng durchgeführten Ordnung. Dieses Ordnungskonzept ist stark inhaltlich, aber auch formal orientiert. Im Gegensatz zum hochbarocken Gliedern tritt diese Gartenordnung nicht als Element des Gartens auf, sondern wird im Erleben des ganzen Gartenreiches erfahren. Hellbrunn dient nur mittelbar dazu, den Glanz des Erbauers in seiner Organisation darzustellen. Die Position des Erzbischofs Markus Sittikus zeigt sich in der ständigen Anwesenheit seines Wappentieres und damit dem Verweis auf seine Person in den unterschiedlichsten und gegensätzlichsten Gartenräumen. Nicht die Gesamtanlage Hellbrunns ist Gegenstand eines gleichartigen formalen gartenkünstlerischen Bemühens, sondern die Abfolge der einzelnen Gartenindividualitäten läßt im leiblichen Erleben des Besuchers das Gartenkonzept gegenwärtig werden.

Wolfgang Steinitz publizierte im Rahmen seiner Untersuchung über die Festumzüge in Salzburg⁸⁴ den Bericht eines Faschingsumzugs aus dem Jahre 1618. Dieser Umzug und die Konstellation seiner Teile werden für uns zum Schlüssel, um die inhaltliche Organisation Hellbrunns zu enträtseln. In diesen Faschingszug war ein von Schimmeln gezogenes

⁸³ Entsprechend dem frühbarocken Gartenkonzept ist die Beziehung des Architekten oder Baumeisters zum Gartenplan eine andere als später. Archivalisch kann für Hellbrunn weder ein Baumeister noch ein Plastiker nachgewiesen werden. Franz *Wagner* (wie Anm. 20) konnte einen Teil der Hellbrunner Skulpturen verschiedenen in Salzburg arbeitenden Künstlern zuweisen. Als Architekt in Hellbrunn gilt allgemein der Comaske Santino Solari, der auch den Salzburger Dom erbaut hat. Solari kann aber nicht als Architekt des gesamten Gartens im Sinne einer einheitlichen Planerstellung angesehen werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist Erzbischof Markus Sittikus der Schöpfer Hellbrunns, während Santino Solari – bei allen künstlerischen Freiheiten – nur als ausführendes Organ einzustufen ist.

⁸⁴ *Steinitz* (wie Anm. 23), p. 159.

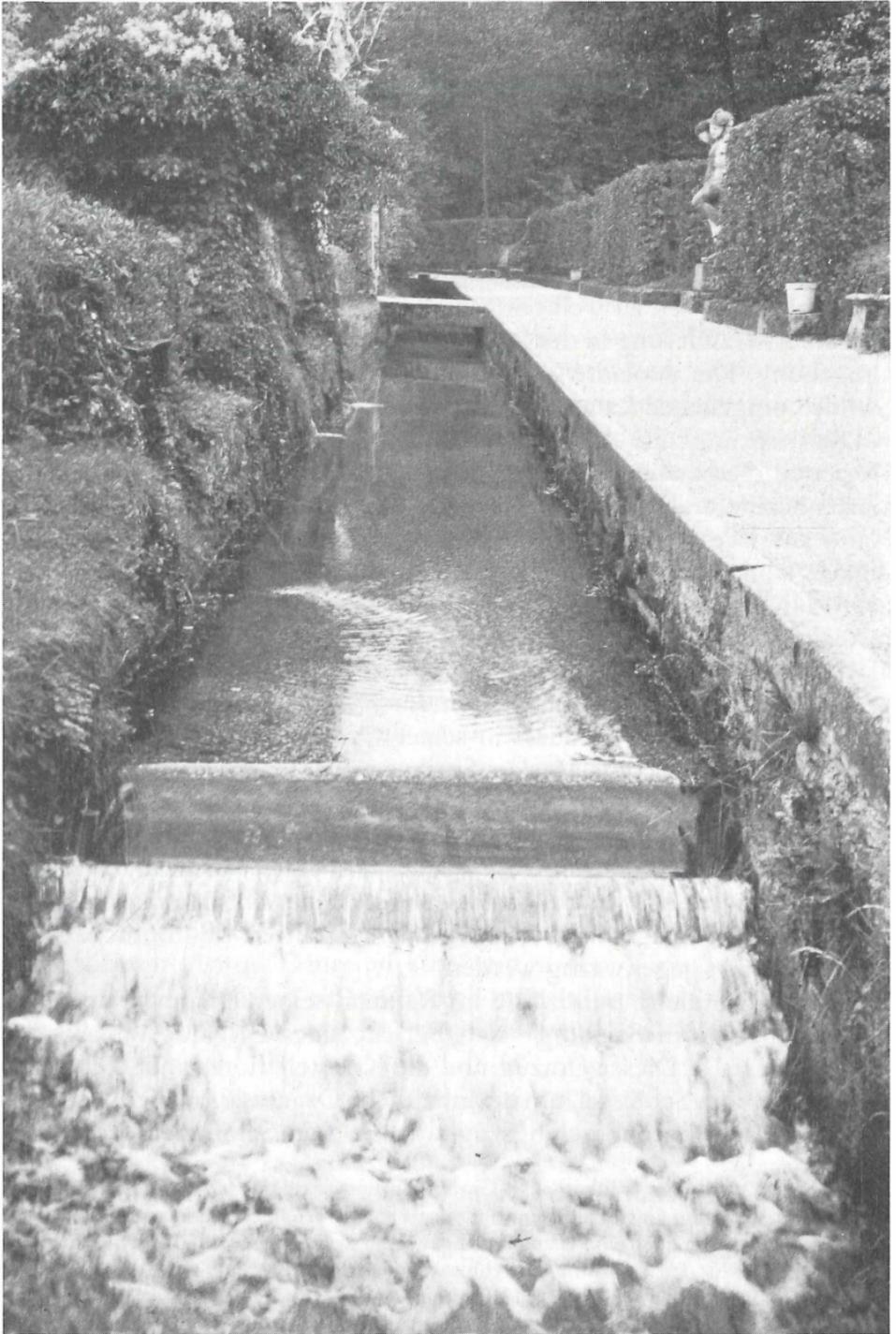


Abb. 23 Grottenweg mit Wasserkanal, Hellbrunn (Zustand 1982)



Abb. 24 Die Schleiferfamilie am Wasserkanal, Hellbrunn

Modell des Hellbrunner Schlosses samt einem Stück des Gartens eingestellt. Auf die Person des Erzbischofs bezog sich ein angefügter Altar. Auf seinen unteren Stufen standen allegorische Figuren, nämlich Sollicitudo, die Emsigkeit und eine Anspielung auf Hohenems, die Architectura mit Kompaß und Winkelmaß, Sculptura mit den aus Disteln hervorstwachsenden Rosen, Schlegel und Eisen, und Pictura mit Lilien, Pinsel und Palette. Überdies waren große Fischweiher und verschiedene Tiere des Gartens abgebildet. Diese sonderbare Kopplung gegensätzlicher Bereiche, „antike“ Allegorien, die auf Markus Sittikus anspielen, auf den Stufen eines christlichen Altares, der einem Gartenteil von Hellbrunn zugeordnet ist, zeigt etwas von einer Weltauffassung, die verschiedene Klassen von Realität entsprechend dem Motto „Numen vel dissita jungit“ zu einem Ganzen, einem Kosmos, zusammentreten läßt.

Inhaltlich entsprechen sich der Bereich des Schlosses mit den antiken Göttern und der religiöse Bezirk der Eremitorien und Kapellen jenseits des Hellbrunner Berges. Auch die Zuordnung der Motive, die Konstellation des Wassers zu den wilden Tieren und den gefaßten Gartenräumen geht mit den Grotten und „Theatern“ überein, wenn auch die spezifische, äußere Formung sich unterscheidet. Durch die motivischen Verklammerungen, wie etwa den wasserspeienden Steinbock in der Orpheusgrotte und in der Steinbockgrotte, und die qualitative Bezugnahme der bewegten und bewegenden Wasser im Bereich des steinernen Tisches und des Grottenweges mit dem Wasserkanal entstehen inhaltliche Symmetrien.

Das Hauptschloß als inhaltliches Symmetrie- und Spiegelzentrum wird durch die spezifische Veränderung seines Fassadengesichts Bestandteil der umgebenden Gartenräume. Das Schloßgebäude ist damit zwar Teil unter anderen Gartenteilen, aber es überragt alle umgebenden Teile, denen es sein Gesicht leiht, und wird so zur Mitte seines Bereiches. Die stark inhaltlich bezogenen Gartenräume mit ihrer spezifischen Individualisierung sind Bausteine der Anlage Hellbrunn, ohne sich jedoch rein additiv reihend aneinanderzufügen. In der Abfolge der Gartenindividualitäten ergibt sich etwas wie ein großes Gedächtnishaus, in dem vielfältige Gebiete der Welt mit Göttern, täglicher Arbeit, Zitaten aus den hochberühmten italienischen Villengärten, Küchen- und Kräutergarten, aber auch religiöse Bezirke mit einem päpstlichen Ablass und Gebiete der Jagd vertreten sind. Entsprechend dem späthumanistischen Gedankengut, etwa eines Samuel van Quiccheberg⁸⁵, am Ende des 16. Jahrhunderts sind

85 Samuel van Quiccheberg, ein niederländischer Arzt und Sammler am Hof in München, publizierte 1565 in München eine theoretische Schrift über die Organisation einer Sammlung: „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi.“ Bemerkenswert ist die Parallele einer Sammlung mit dem „theatro“, die gerade für Hellbrunn zum Tragen kommt. Van Quiccheberg teilt das Material einer idealen Sammlung in fünf verschiedene Klassen ein, die innerlich nicht folgerichtig zusammenhängen. Die einzelnen Klassen enthalten folgende Bereiche: Klasse 1: religiöse Bildwerke, Familie, Land und Herrschaft des Fürsten; Klasse 2: Plastik, kunstgewerbliche Arbeiten, Ausgrabungen, Münzen; Klasse 3: naturkundliche Dinge, Tiere, Pflanzen, Mineralien; Klasse 4: Musikinstrumente, wissenschaftliche und

Gedächtnishäuser, die als kleine Kunstschränke oder Kunst- und Wunderkammern realisiert wurden, Abbilder des gesamten Kosmos. Die Verbindung zum „Theatro“, in dem das Gedächtnisgebäude für die kosmologische Vorstellung des enzyklopädischen Humanisten zum Ausdruck kommt, ist gerade in seiner klassenhaften Einteilung von Welt für Hellbrunn bedeutsam. In der Idee des leiblich begeh- und erlebbaren Kosmos erweitert die Gartenanlage in Hellbrunn das späthumanistische Denken.

Wir sind einem Weg in der Salzburger Gartenkunst gefolgt, der bei Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau seinen Anfang genommen hat. Mit ihm treten in den Salzburger Gärten willentliche Planung, Ort und architektonische Formung zusammen und werden Realität. Wolf Dietrich führt das architektonische Verkörperungsdenken und die Planbarkeit der Realität in das Gartenkonzept ein.

Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems hat diesen Weg weiterbeschritten. Unter seiner Regierung wurde der Garten Hellbrunn ein großes kosmologisches Abbild der Welt, dem das leibliche Erfahren durch Bewegung im jeweiligen Gartenraum die Tür zum Verständnis dieser vielschichtigen architektonischen Gartengestaltung öffnet. Hellbrunn ist eine der wenigen auf uns gekommenen Gartenanlagen aus der barocken Zeit vor dem 30jährigen Krieg.

Am 9. Oktober 1619 starb Markus Sittikus nach einer siebenjährigen Regierung. Es war sein Schicksal, Initiator vieler Dinge gewesen zu sein, wie der Salzburger Universität und dem neuen Dom, ohne deren Vollen- dung zu erleben. Die Gartenanlage von Hellbrunn war das einzige Werk, das unter seiner Regierung zum Abschluß gebracht wurde.

Zu ihrer Zeit war die Gartenanlage Hellbrunn hochberühmt, 1628 vergleicht Margherita Costa, die die Reise des Großherzogs Ferdinand II. von Toskana beschreibt, Hellbrunn mit den besten Villenanlagen Italiens⁸⁶. Gerade aus unserer Kenntnis der innenräumlichen kosmologischen Organisation Hellbrunns wird der überschwengliche Lobpreis Domenico Gisbertis, des Sekretärs des Kurfürsten Maximilian von Bayern⁸⁷, den er 1670 auf Hellbrunn verfaßte, neu und auf besondere Art verständlich:

technische Geräte, Werkzeuge, Spiele, Waffen, Kleider und Dinge des täglichen Lebens; Klasse 5: Malerei, Graphik, genealogische Sammlungen, Porträts, Heraldik, Tapisserien, Inschriften. Siehe dazu *Berliner*, Rudolf, Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumskunde in Deutschland, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1928, p. 117–142.

Die inhaltliche Klassifizierung der Bereiche in Hellbrunn ist in ähnlicher Auffassung zu denken. In Hellbrunn erweitert die binnenräumliche Struktur der Anlage diese Klassifikation in den Bereich des Gebauten und damit des gesamten leiblich erfahrbaren Gartenreiches.

⁸⁶ Die Hellbrunn betreffende Stelle im Bericht der Margherita Costa, der 1628 in Venedig erschien, ist abgedruckt bei: *Buberl/Martin* (wie Anm. 16), p. 176f.

⁸⁷ Zu Maximilian I. von Bayern siehe besonders: *Hubensteiner*, Benno, Maximilian I., Versuch eines historischen Porträts, in: Um Glauben und Reich, Kurfürst Maximilian I. (= Band II/1 des Kataloges: Wittelsbach und Bayern), hrsg. von Hubert Glaser, München – Zürich 1980, p. 185–195.



Abb. 25 Amor mit der Wasserkugel, Hellbrunn

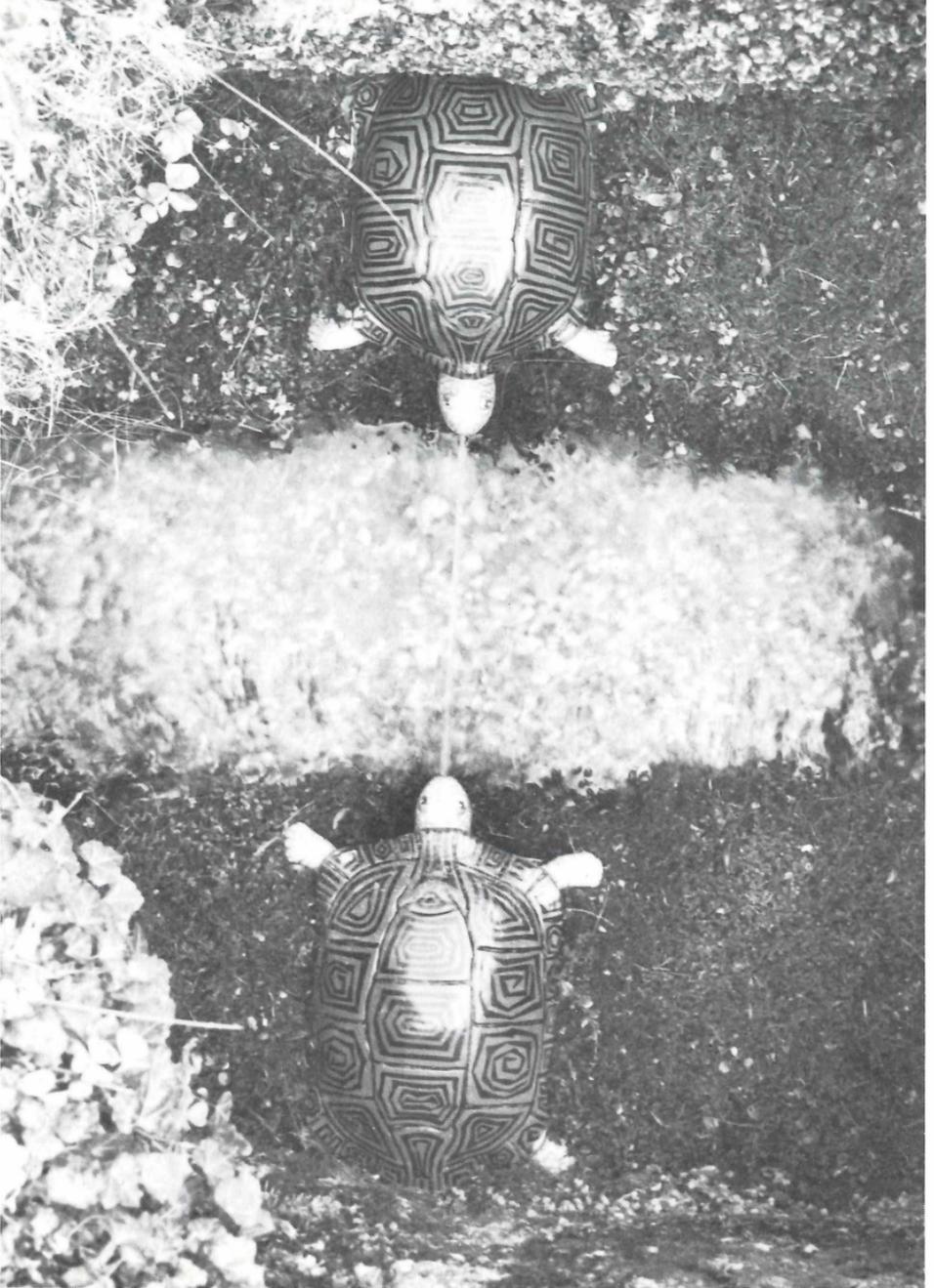


Abb. 26 Die beiden Schildkröten mit dem gläsernen Wasserstab, Hellbrunn

„O che bel retro! O welche liebliche Freude! O irdisches Paradies! Ein Ort, der wahrhaft seinen Namen verdient, denn es gibt Wasser dort, die klarer sind als Glas, heller als Kristall, worin sich der Himmel spiegelt. Was immer da ist, ist entstanden durch Liebe eines Fürsten, das Vergnügen eines großen Geistes, der hundert Bächlein auf eine Ebene umzäunten Glückes herabweinen läßt. Unbeschreiblich sind die Wunder dieses Gartens, weil die Abwechslung verwirrt und die Seltenheit stumm macht. Unter dem Felsen verdichtet sich das Wasser zu Wolken, verschwindet in Tau, leuchtet und färbt sich wie ein Regenbogen, zerteilt sich in Regen, verdichtet sich zu Hagel, wird zum Platzregen, fällt als Wasserstrahl, stürzt als Sprühregen oder Tropfen. Es breitet sich aus auf quadratischen Pflastersteinen aus Glas, es deckt ohne zu verbergen Bilder, bildet eine Laterne, ohne Licht auszulöschen, steigt in Kristallbechern auf, ergießt sich in Kreise, bildet eine Weltkugel zu den Füßen Amors, ebenso dauerhaft wie beweglich, ein Sinnbild der Vergänglichkeit. Ein Labyrinth von Wassern ist der Garten, ein Spiel der Najaden, ein Theater der Blumen, ein Kapitol von Statuen, eine Musenstätte der Grazien.“⁸⁸

Abbildungsnachweis:

Meinrad Grewenig, Oskar Anrather, Museum C. A., Salzburger Landesarchiv.

⁸⁸ Zitiert nach der Übersetzung bei Franz *Martin* (Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Salzburg, o. J.), p. 33. Die italienische Beschreibung Gisbertis, die wegen ihrem überschwenglichen Pathos nur schwer angemessen übersetzt werden kann, ist abgedruckt bei *Buberl/Martin* (wie Anm. 16), p. 179–180.

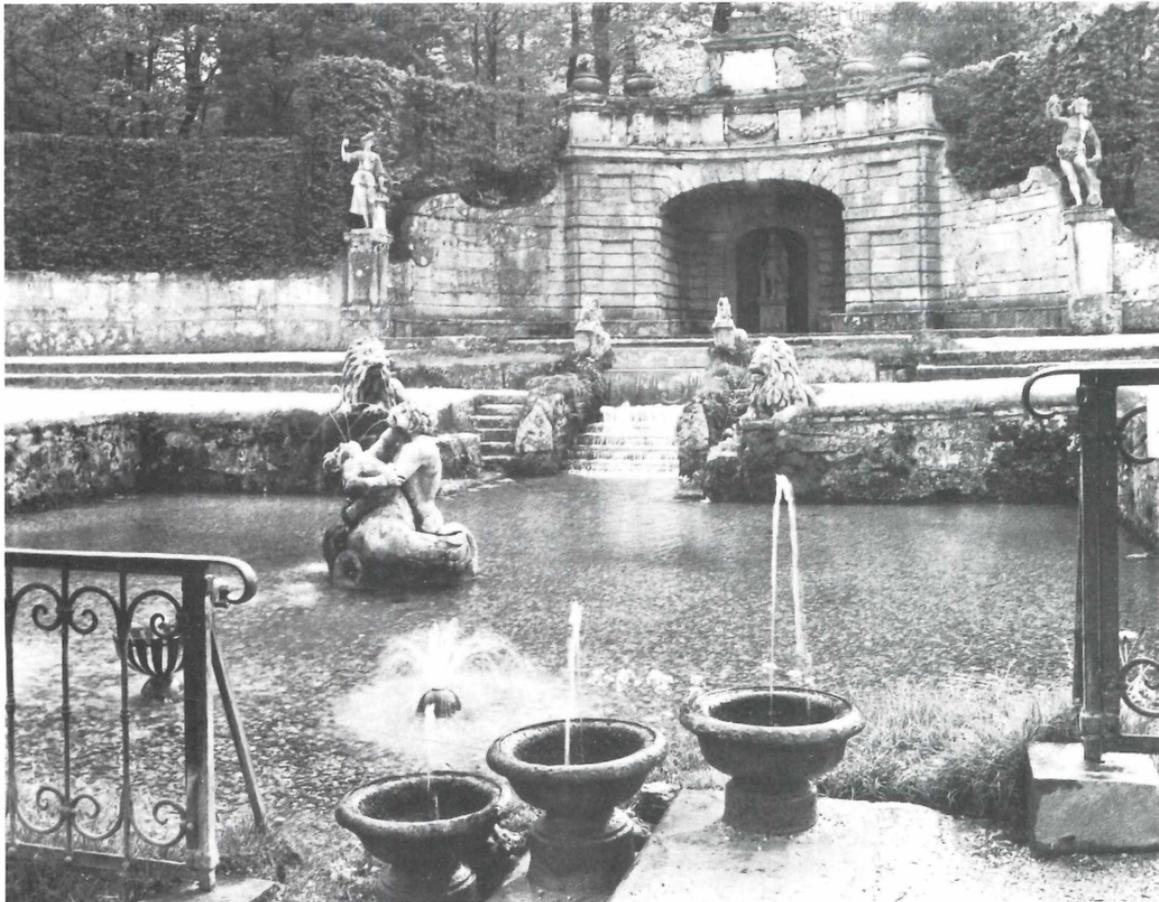


Abb. 27 Brunnen Altemps, Hellbrunn (Zustand 1982)

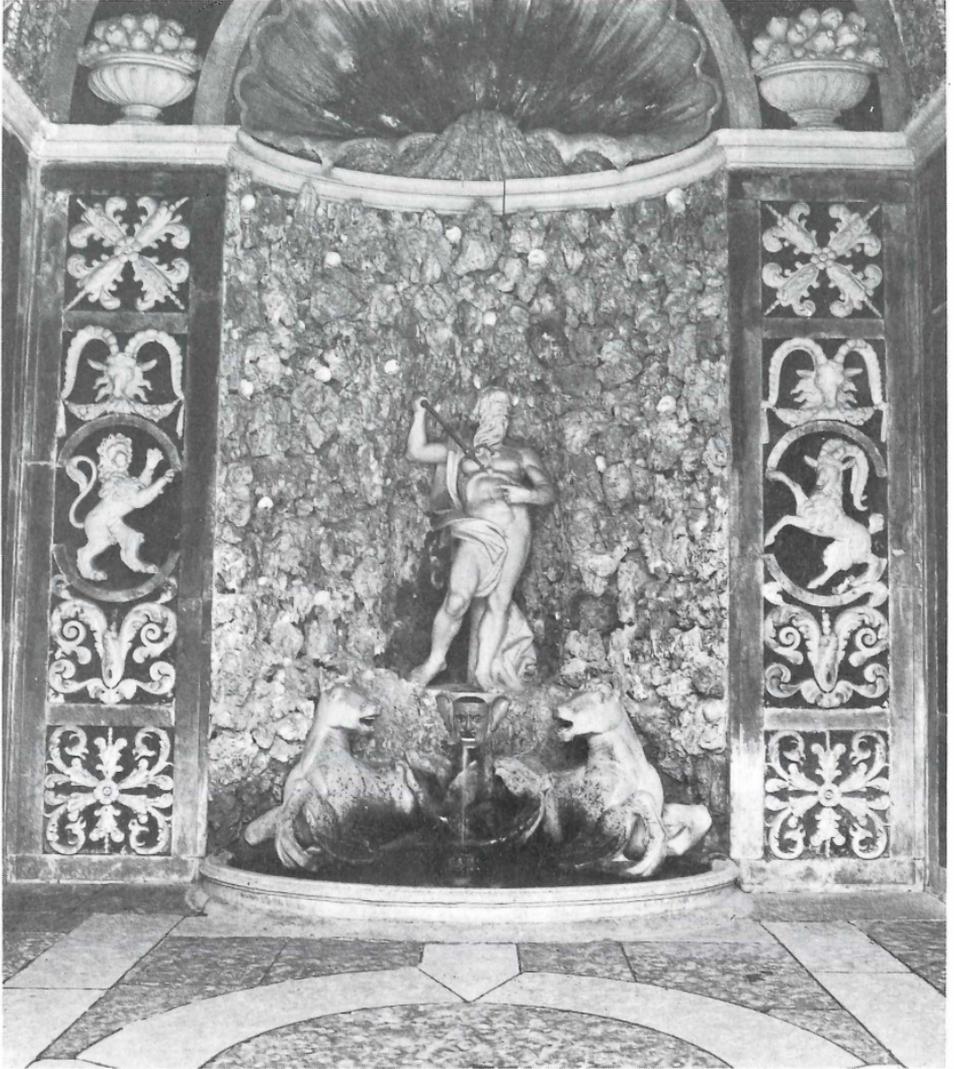


Abb. 28 Neptungrotte im Untergeschoß des Schlosses Hellbrunn

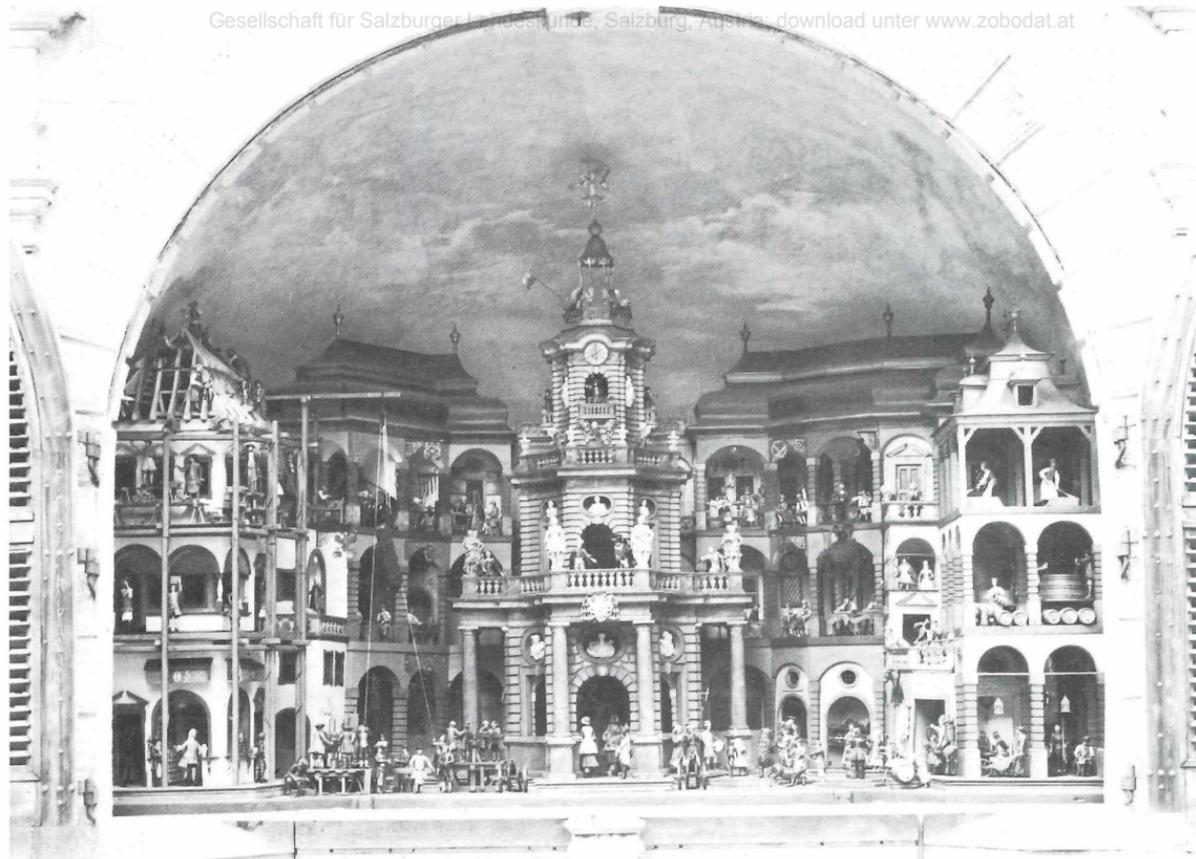


Abb. 29 Lorenz Rosenegger, Mechanisches Theater, 1748–1750, Hellbrunn

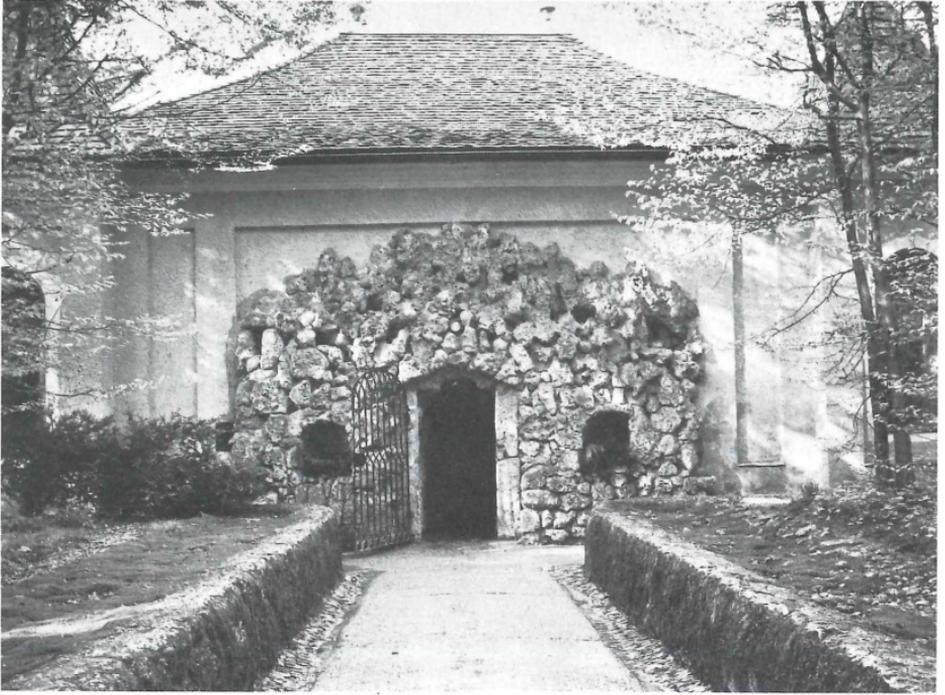


Abb. 30 Midasgrottenhaus, vor 1615, Hellbrunn

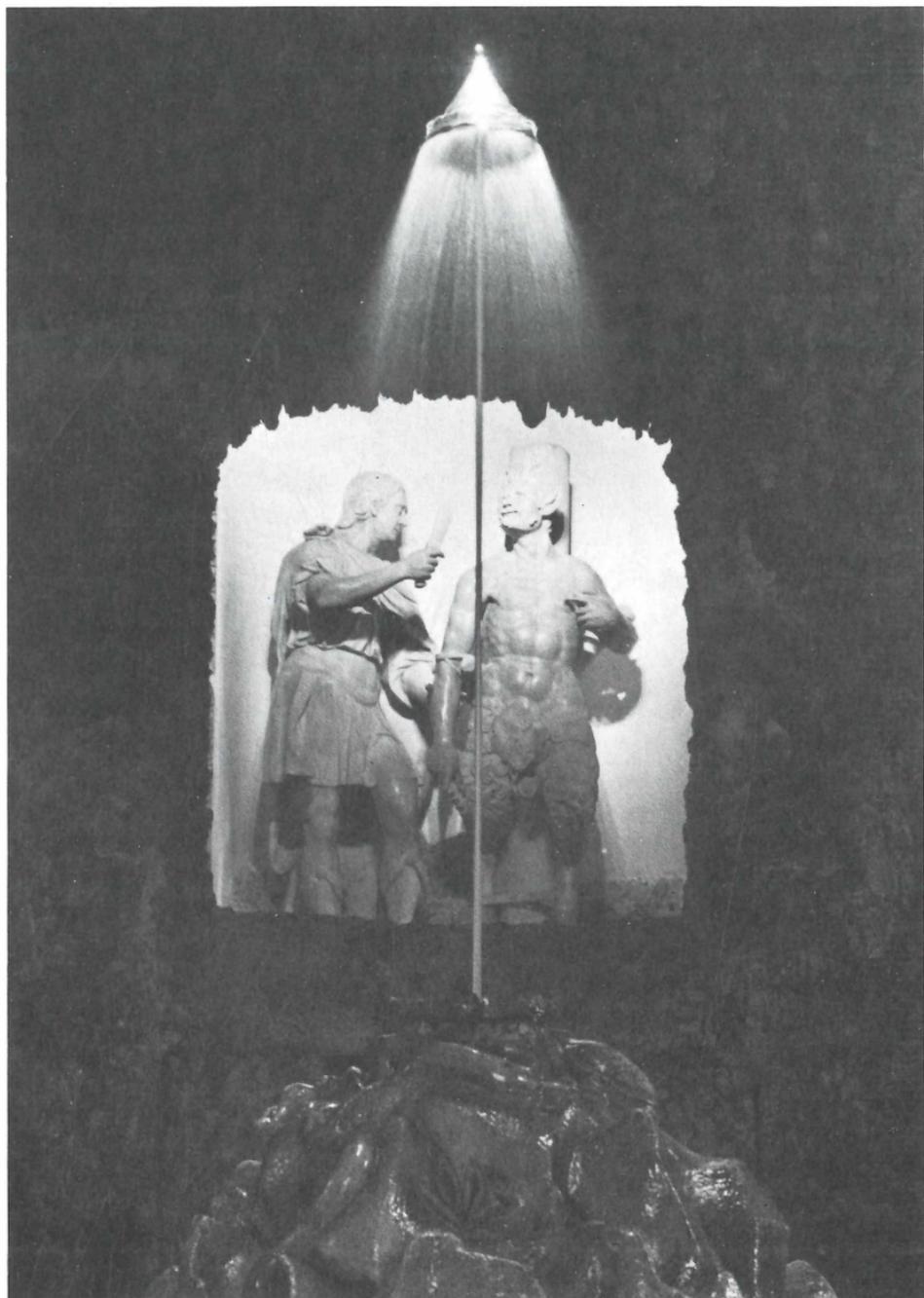


Abb. 31 Der Kronenberg mit dem Durchblick zu Apollo und Marsyas in der Midasgrotte, Hellbrunn

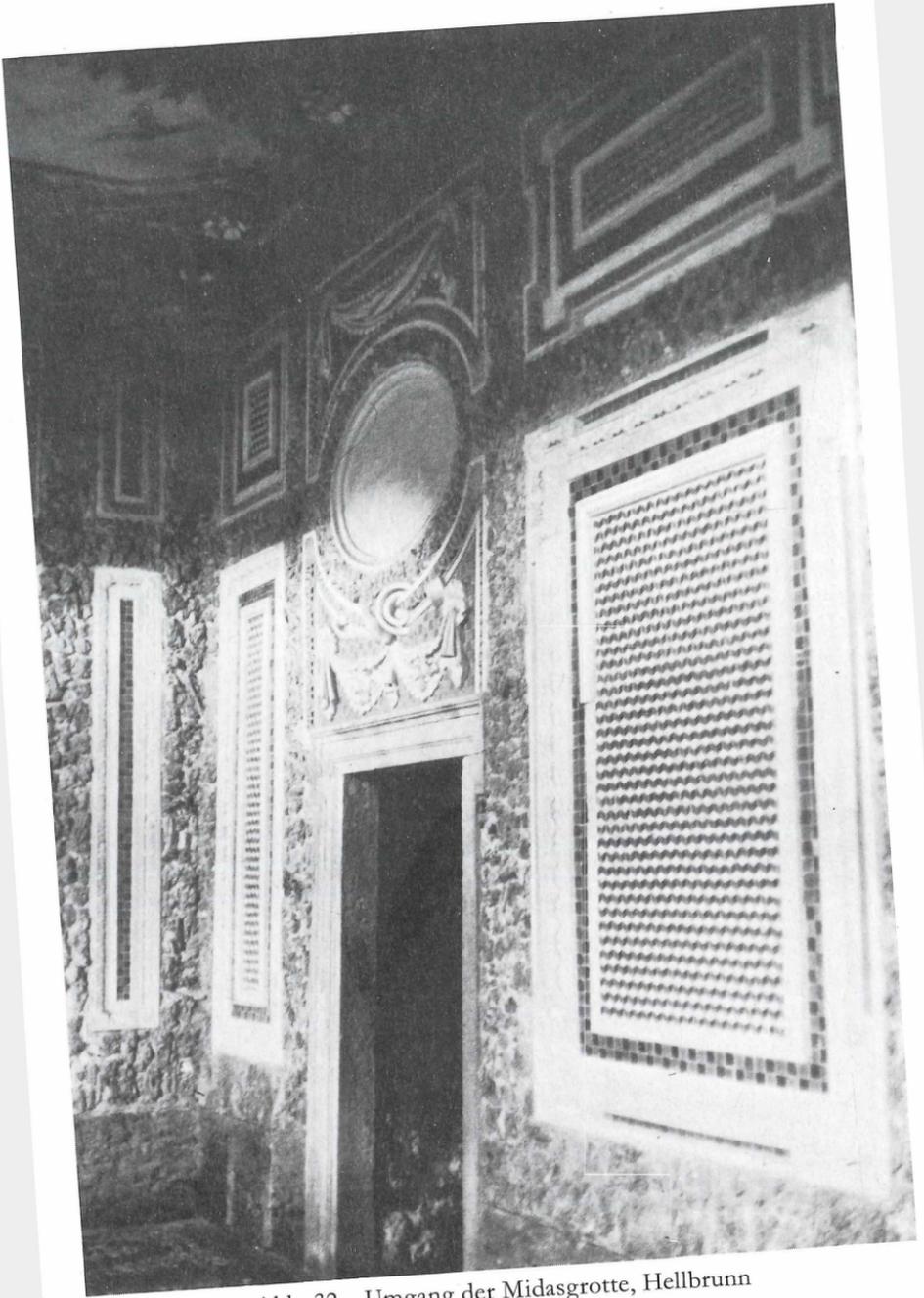


Abb. 32 Umgang der Midasgrotte, Hellbrunn