



14/15

BAROCKBERICHTE



Abb. 1: Brunnen Altens gegenüber der Gartenfassade des Schlosses Hellbrunn.

Claudia Maué

Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn

Wenn heutzutage ein Kolloquium zur Restaurierung der Grotten in Schloß Hellbrunn stattfindet, muß man sich vergegenwärtigen, daß es absolut nicht selbstverständlich ist, in Hellbrunn einen restaurierungswürdigen Bestand vorzufinden – stellt Hellbrunn doch eine rühmliche Ausnahme unter den um 1600 entstandenen Grottenanlagen nördlich der Alpen dar. Fast alle in diesem Zeitraum erbauten Grotten wie diejenigen des Ambrasers Schlosses¹, die Gartengrotten des Statthalters Erzherzog Albert in Brüssel², die Grotten in Hechingen³, im Stuttgarter Lustgarten⁴ und die berühmten Grotten des Hortus Palatinus am Heidelberger Schloß⁵ sowie die französischen Grotten wie in St. Germain-en-Laye⁶, sind entweder gänzlich zerstört oder weitgehend verloren, die noch erhaltenen Grotten dieser Zeit sind wesentlich weniger umfangreich wie die 1581–1586 entstandene prunkvolle Grottenanlage in der Münchner Residenz, die nur eine Schmalseite des Grotten-

hofs einnimmt⁷, oder können sich im Anspruch nicht mit Hellbrunn messen wie die um 1615 erbaute Eremitage Erzherzog Maximilians III. des Deutschmeisters an der Innsbrucker Kapuzinerkirche⁸.

Gründe für die spärliche Erhaltung künstlicher Grotten aus Manierismus und Barock nördlich der Alpen liegen zum einen in der zeitlichen Begrenzung des Interesses am Phänomen Grotte bzw. in der Wandlung des Erscheinungsbildes der Grotten; für die mit natürlichen Materialien, aber in künstlerischen Techniken dekorierten Grotten des 16.–18. Jahrhunderts konnten spätere Zeiten kein Verständnis aufbringen, in denen als Idealfall einer Grotte die kaum durch Menschenhand veränderte, sich weitgehend den Naturgegebenheiten anpassende Höhle oder aber die täuschende Nachahmung einer solchen galt. Zugunsten dieser mehr oder minder natürlichen Grotten ließ man die nur mit aufwendiger Pflege zu erhaltenden älteren Grotten-

bauten in den meisten Fällen allzu gerne verfallen, zumal die Konservierung der altmodischen Baudekoration mit ihren unzähligen winzigen Teilchen von Muscheln, Schneckenhäusern, Mosaiksteinchen und Flußkiesel, ganz zu schweigen von Spiegelgläsern, Perlmutterplättchen und gläsernen Kugeln oder Zapfen nicht nur kostspielig gewesen wäre, sondern angesichts der großen Feuchtigkeit und Kühle in den nordischen Grotten auch besonders häufig und gründlich hätte durchgeführt werden müssen.

Die geringe Anzahl erhaltener Grotten allgemein und früher Grotten besonders läßt Hellbrunn als einmaliges Zeugnis der Grottenkunst um 1600 nördlich der Alpen umso interessanter und kostbarer erscheinen. Allerdings wurde auch diese weitläufige Anlage keineswegs von den Unbilden des Klimas und der Unbeständigkeit der verwendeten Werkstoffe bzw. der sie tragenden Materialien verschont. Bereits 1652 belegen Rech-

nungen des Bildhauers Jakob Gerold, daß nicht nur an den durch ihre mechanische Beanspruchung empfindlichen kleinen Wasserautomaten, sondern auch an Statuen des Parks, wohl der Kronengrotte, und an den Eremitenfiguren der Einsiedeleien Teile erneuert werden mußten⁹. Die Pflege der Anlage wurde im Laufe der Zeit zwar unterschiedlich intensiv durchgeführt¹⁰, war aber keine grundsätzliche Frage, solange Hellbrunn als Repräsentationsort der Fürstbischöfe für offizielle Anlässe diente. Auch trug die Funktion Hellbrunnns als eine Art barocker Touristenattraktion für In- und Ausländer im 18. Jahrhundert sicher zur Erhaltung und Pflege der Grotten bei. So setzte der erzbischöfliche Garteninspektor Franz Anton Danreiter 1741 die durch Vernachlässigung der Hellbrunner Grotten drohenden finanziellen Einbußen als Druckmittel bei seinem Antrag auf die Reparatur einer Grotte ein: „Über dieses alles hat auch der Garten zu Hellbrunn ein nicht wenige Connexion mit der Oeconomie dasigen Orts, und ist zu befürchten, dass so ein Stück nach dem andern eingehen sollte, der Zufluß deren sich darinn zur Recreation begebenden In- und Ausländern sich auch nach und nach ebenfalls verlieren würde.“¹¹ Bezeichnend für die damalige Schätzung der Hellbrunner Anlage ist jedoch, daß Danreiter in seinen Hellbrunner Veduten ausschließlich die im Park gelegenen offenen Grotten wiedergab, also weder die Pavillongrotten, d. h. Orpheus- und Kronengrotte, noch die im Schloßgebäude befindlichen Grottensäle für abbildungswürdig hielt¹². Der sich hier manifestierende allgemeine Wandel des ästhetischen Empfindens, der von Frankreich ausgehend auch in deutschsprachigen Ländern zu einer kritischen Haltung gegenüber künstlichen Grotten geführt hatte¹³, bewirkte die 1734 einsetzende Beseitigung der in einem abseits gelegenen Waldstück erbauten Einsiedlergrotten; diese hatten als geistliche Ausprägung des Phänomens Grotte einen essentiellen Gegenpol zu den profanen Palast- und Gartengrotten in Hellbrunn gebildet¹⁴.

Auch die heutige erneute Wertschätzung der manieristischen und barocken Grottenkunst, ohne die eine Durchführung und Finanzierung eines so umfangreichen Projektes wie der Hellbrunner Grottenrestaurierung nicht denkbar ist, ist nicht selbstverständlich. Ihre kunsthistorischen Voraussetzungen hat diese Neubeurteilung in der in den 70er Jahren einsetzenden wissenschaftlichen Untersuchung noch existierender Grotten bzw. ihrer in Beschreibungen und Abbildungen überlieferten Gestalt, die für das deutschsprachige Gebiet letztlich auf der immer noch exemplarischen Untersuchung Elisabeth Hergets über die Sala terrena (1954) fußen¹⁵. Dieses neuerwachte Interesse an den Grotten hängt sicher einerseits mit neuen Schwerpunkten der kunsthistorischen Forschung zusammen. Diese hat sich verstärkt der Gartenkunst allgemein zugewandt, was inzwischen zur

Gründung einer eigenen Zeitschrift über die Gartenforschung und zur Etablierung der Spezialdisziplin der „Gartenarchäologie“ geführt hat¹⁶; diesen Forschungen ist die Untersuchung zahlreicher Gartengrotten zu verdanken. Außerdem hat die in den letzten Jahren intensivierte Beschäftigung mit dem Phänomen Kunstkammer viel zur Kenntnis der barocken Muschelsammlungen beigetragen, deren Präsentationsprinzipien mit der Muscheldekoration in den Grotten eng verwandt sind¹⁷. Andererseits finden im Zeitalter der Postmoderne manieristische und barocke Phänomene überraschend große Beachtung weit über das eigentlich an der Kunst der Vergangenheit interessierte Publikum hinaus. Offenbar führen Übersättigung und Langeweile unserer Kulturgesellschaft zum Verständnis für diejenigen Bizarrerien, die einer ebenfalls überfeinerten Gesellschaft ehemals Vergnügen bereiteten. Dazu gehören zum einen die publikumswirksame, weil mit einer besonderen Aura der Erotik behaftete „Welt der Kastraten“, die zur Zeit durch Sachbücher, Romane und Filmdrehbücher für ein breites Publikum aufbereitet wird¹⁸, zum anderen die 1995 in Wattens bei Innsbruck nach Ideen André Hellers als „Versuch einer zeitgenössischen Wunderkammer“ gestalteten unterirdischen „Kristallwelten“, deren Front bezeichnenderweise eine nach Grottenmanier mit Steinen inkrustierte und mit Pflanzen überwucherte riesenhafte wasserspeiende Maske bildet.

Auch in der heutigen Baukunst scheint sich eine Affinität zu den Grotten abzuzeichnen. Zeitgenössische Architekten setzen sich mit dem Phänomen der Höhlenbauten und unterirdischen Architektur auseinander, wie Hans Hollein 1989 in seinem Entwurf für das „Museum im Fels“ für Salzburg¹⁹. Einzelne typische Formmotive der Grottenbauten treten in modernem Gewand wieder auf. So erinnert die Portaldekoration des Erdhauses des Landschaftsarchitekten Hans-Dieter Schaal von 1994²⁰, aus dessen Innerem der Pflanzenbewuchs nach außen wuchert, dem herantretenden Besucher den Charakter des Innenraums offenbart und ihn gewissermaßen in das Gebäude hineinzieht, an ähnliche Motive im Grottenbau, wie bei der Hellbrunner Kronengrotte, die bei streng architektonisch gegliedertem Außenbau einen aus dem Eingang quellenden Tuffsteinbelag zeigt, der bereits die Gestaltung des Innenraums verrät – beiläufig ein im italienischen Manierismus beliebtes Motiv²¹. Ein weiteres aus italienischen Grotten des Manierismus stammendes Prinzip, nämlich die vollständige Auskleidung eines Innenraums, seiner architektonischen Glieder und der darin befindlichen Figurendekoration mit einem einheitlichen Werkstoff²², hat Eingang in die aktuelle Kunst gefunden²³. Die überraschenden formalen Parallelen zwischen manieristischen Grottenbauten und moderner Kunst weisen darauf hin, daß offenbar viele Künstler unserer Zeit angesichts der sich mehrenden Um-

weltkatastrophen und unter dem Eindruck des drohenden Verlustes des direkten Naturerlebnisses die Begegnung des Menschen mit der Natur nur noch in ähnlich verfremdeter künstlerischer Form zu gestalten vermögen wie die von ganz unterschiedlichen Prämissen ausgehenden manieristischen Künstler.

Das Spannungsverhältnis von Natur und Kunst ist nicht erst im Manierismus, sondern schon in der Antike vor allem in den Grottenbauten thematisiert worden. Die künstlichen Grotten sind abgesehen von den Gartensälen und künstlichen Lauben die einzigen Bauwerke in der abendländischen Kunstgeschichte, die dem Betrachter ein natürlich gewachsenes Ambiente suggerieren. Es gehört zum Prinzip der Grotte, die Natur durch Verwendung echter Naturalien direkt zu vergegenwärtigen, diese aber in kunstvoller Anordnung zu präsentieren und mit ihrer Hilfe eine künstliche Natur neu zu schaffen. Die Elemente von Kunst und Natur sind in den Grotten im Laufe der Entwicklung durch die Jahrhunderte immer wieder anders und widersprüchlich gehandhabt worden²⁴. Ihr Verhältnis in den Hellbrunner Grottenanlagen soll zuerst an den Beispielen im Park und in einem zweiten Schritt an den Grotten im Untergeschoß des Palastes untersucht werden.

Für die Gewichtung dieser Elemente in den Hellbrunner Gartengrotten liefert die lateinische Inschrift des Bauherrn Marcus Sitticus von Hohenems am Brunnen Altems von 1613 – an diesem schon durch ihren Namen als bedeutendster Brunnenbau der Schloßanlage charakterisierten Bau – den Schlüssel:

„Quos hic amoenos colles, herbosa prata, nitides vides aquas, Marcus Sitticus arch(iepiscopus) Salis(urgensis) et princeps neglecta naturae dona non absque commiseratione admirans moenibus cinxit, theatris ornavit, e paludoso limo tot varios fontes collegit, dilectae posteritati dicavit MDCXIII“²⁵.

Sie bedeutet in freier Übersetzung: „Was du hier an lieblichen Hügeln, kräuterreichen Wiesen und glänzenden Wassern siehst, hat Marcus Sitticus, Fürsterzbischof von Salzburg, der die vernachlässigten Gaben der Natur nicht ohne Mitgefühl bewunderte, mit Mauern umgeben, mit Theatern geschmückt, aus dem sumpfigen Schlamm so viele verschiedenartige Quellen gewonnen und dies alles der geliebten Nachwelt im Jahre 1613 gewidmet“.

Im Park von Hellbrunn fiel demnach eine eindeutige Entscheidung für die Kunst, welche die bisher nicht beachteten eigentlichen Reize der Natur erst zur Geltung bringen sollte. In dieser kurzen Bauinschrift werden drei wesentliche Elemente der Hellbrunner Parkgestaltung angesprochen:

Der durch liebliche Hügel, kräuterbewachsene Ebene und sprudelnde Quellen ausgezeichnete Bezirk wird mit Mauern umgeben und dadurch zum Parkbereich erhoben. Die in der Inschrift deutliche Betonung der Ein-



Abb. 2: Schloß Hellbrunn mit seinem Garten um 1670, Detail aus einem Kupferstich von Melchior Küssell.

friedung des Gartens kann für den gesamten Park gelten und somit seine Abgrenzung von der umgebenen ungestalteten Wildnis verdeutlichen, ist aber vielleicht auch nur auf den durch eine eigene starke Mauer begrenzten Gartenbezirk zu beziehen, der als ein Giardino segreto italienischer Prägung zwischen Kronengrotte und Weiher angelegt worden war²⁶.

Das neugewonnene Gartenareal wird mit Brunnenwänden geschmückt. Der in der Bauinschrift verwendete lateinische Begriff „theatro“ entspricht wohl dem in der gleichzeitigen italienischen Architekturtheorie verwendeten terminus „teatro“, der eine halbrunde, oft mit Statuennischen geschmückte Schauwand bezeichnet²⁷. Diese Schauwände sind ein weiteres Architekturelement im Park, gliedern den ummauerten Bezirk, bilden einen Rahmen für Statuen und sind Folie für die Wasserspiele. Als teatro galten wohl das „Römische Theater“, den „Brunnen Altens“, die kleineren Schauwände des Venus- und Dianabrunnens und der am Ende des „Fürstenwegs“ gelegene Neptunbrunnen. Als drittes Gestaltungselement des Hellbrunner Parks nennt die Bauinschrift „tot varios fontes“, so zahlreiche vielgestaltige Quellen, eine Formulierung, die wohl auf die verschiedenartige Fassung dieser Quellen zu beziehen ist. In der Tat bilden die abwechslungsreichen Formen der Teiche, Springbrunnen, Kaskaden, Wasserglocken und Wassertrep-

pen ein regelrechtes Kompendium der Brunnenkunst der Zeit. Wahrscheinlich umfaßt der Begriff der „vielgestaltigen Quellen“ auch die zahlreichen Wasserautomaten, die im Zusammenhang mit den Teatri oder in isolierter Präsentation den Fürstenweg säumen. In der Tat ist die formale Vielfalt der Brunnen in den Reisebeschreibungen der Folgezeit immer wieder gerühmt worden²⁸.

Gerade diese Vielfalt macht es unmöglich, einzelne für den Umgang mit den Elementen von Kunst und Natur besonders charakteristische Grottenbauten herauszugreifen, ohne den übrigen Beispielen Unrecht zu tun. Trotzdem seien hier erwähnt:

Die beiden großen „teatri“: Der durch seinen Namen als bedeutendste Anlage des Gartens charakterisierte Brunnen Altens, der die Achse der Auffahrtsstraße zum Schloß abschließt, die durch die kleine Brunnengrotte unterhalb des Treppenaufgangs an der Hoffassade, die große Neptungrotte an der Gartenseite und durch die vom Sternweiher ausgehende Kaskade führt. Nach außen hin ist die abgetreppte Brunnenwand durch eine strenge Rustikaarchitektur mit Statuenschmuck charakterisiert, die eigentliche Grottendekoration beschränkt sich auf das Innere der zweifach vertieften mittleren Nische. Das zweite „Teatro“ des Gartens, das „Römische Theater“, zeigt bei wesentlich sparsamerer Gliederung eine bunte Wanddekoration aus großen, aus schwarzweißen

Flußkieseln zusammengesetzten Ornamentfeldern und Rahmen aus ziegelroten Tuffbrocken, dekoriert mit weißem Marmor.

Die beiden Pavillonbauten: Die Orpheusgrotte verbindet einen strengen kubusförmigen Außenbau mit einem einheitlich gänzlich von Tuffdekor überwucherten Innenraum mit reichem Statuenschmuck, wohingegen die Kronengrotte in einem mit vier Ecktürmchen besetzten Bau gleich zwei Grotten unterschiedlichster Dekoration birgt, nämlich eine in der Mitte am Eingang gelegene wilde Tuffgrotte, die von einem Umgang mit vornehmen Fayencepaneelen zwischen dezent gebändigten Grottenmaterialien wie Tuffbrocken und Sinterstalaktiten hufeisenförmig umgeben wird und nur eine Statuengruppe birgt, die aber von beiden Grottenräumen aus zu sehen ist.

Die kleineren „teatri“, wozu die nur in den Figurennischen grottierten, überwiegend glattwandigen Architekturen des Venus- und Dianabrunnens, die aus grob behauenen, bemosten Steinblöcken gemauerte Exedra des Neptunbrunnens und der in eine marmorne Wasserkette mündende Steinbockbrunnen zählen, dessen von einem Dreieckgiebel bekörnte Brunnennische mit Tuff verkleidet ist. Das am Hellbrunner Berg gelegene Felsen-theater, eine Naturbühne, welche natürliche Felsformationen nur leicht bearbeitet und auf eine architektonische Durchformung verzichtet²⁹.



Abb. 3: Hellbrunn, Deckendekoration in der Neptungrotte.

Die Plazierung der vielgestaltigen Hellbrunner Gartengrotten im Park läßt kein übergreifendes Ordnungsprinzip erkennen, vielmehr scheinen die verschiedenen Bauten allein nach dem Grundsatz der Abwechslung und Überraschung im Gelände verteilt zu sein³⁰.

Demgegenüber zeugen die nicht minder vielgestaltigen Grotten im Untergeschoß des Palastes von einem Ordnungsprinzip, das jeweils gleich große und vergleichbar ausgestattete Räume achsensymmetrisch um die durch ihre Ausmaße deutlich als übergeordnet gekennzeichnete Grotte gruppiert³¹. Hier werden die wichtigsten Typen der Grotten-

dekoration vorgeführt, nämlich die „Naturgrotte“ – hier in der „Vogelsanggrotte“, ein gänzlich mit Tuffstein ausgekleideter Raum, der weitgehend auf eine architektonische Gliederung verzichtet und sich so dem Erscheinungsbild natürlicher Felshöhlen annähert³², und die „architektonische Grotte“ – hier in den Seitenwänden der „Neptungrotte“ –, in der die unregelmäßigen Naturformen der Grottenwerkstoffe der deutlich erkennbaren architektonischen Gliederung untergeordnet sind und in den meisten Fällen als Füllmaterial für klar begrenzte Wandleisten oder ornamentale Felder verwendet werden³³.

Die zentrale Neptungrotte ist als architektonische Grotte gestaltet, in deren Stirnwand ein Einbruch der „Natur“ in Form der großen Tuffnische mit der heftig bewegten Statue des Neptun geschieht; beide Hauptformen der Grottendekoration werden so in einem Raum vereint, die Gegensätze von Natur und Kunst scheinen versöhnt. Die beiden seitlich folgenden niedrigen Räume, durch die perspektivisch verengten Türöffnungen zu den jeweils äußeren Grotten deutlich als Durchgangsräume gekennzeichnet, besitzen auf den ersten Blick kaum Grottencharakter, was in schärfstem Kontrast zu den dahinterliegenden äußeren Räumen steht, die als Naturgrotte bzw. Ruinengrotte ausgestaltet sind. Dabei findet durch die Dekorationsart eine Verschränkung jeweils des Durchgangsraums der einen Palastseite mit der Grotte der anderen Seite statt: Die zumindest teilweise mit Grottenmaterialien ausgestattete sog. Muschelgrotte der linken Palastseite entspricht eher der an der rechten Ecke gelegenen Vogelsanggrotte, während die rechts von der zentralen Neptungrotte befindliche stukkierete Spiegelgrotte in ihren zahllosen kleinen Konvexspiegelchen den Raumeindruck verzerrt und den Betrachter in seiner Position verunsichert, ein Gefühl, das in der links außen gelegenen Ruinengrotte auf die Spitze getrieben wird. Die inhaltliche Komponente der symmetrischen Raumfolge soll später zur Sprache kommen.

Der in der Raumdisposition und im Dekorationssystem der meisten Hellbrunner Grotten überwiegende Eindruck der Künstlichkeit zeigt sich auch in der Behandlung der einzelnen Grottenwerkstoffe. In den stärker architektonisch bestimmten Grotten Hellbrunn werden die verwendeten Naturalien als Bausteine für Gebilde benutzt, die ihrer ursprünglichen Erscheinung wenig entsprechen. So werden Muschelschalen zu symmetrischen Blüten zusammengesetzt, in denen zwar ihre weißliche Farbe und der charakteristische Perlmutterglanz erhalten bleiben, ihre Gesamtform aber durch die geometrische Anordnung und die dadurch bedingten Überschneidungen kaum mehr erkennbar ist. Kleine Tuffsteinalaktiten werden als Begrenzung von Deckenfeldern aneinandergereiht, der durch seine unregelmäßige Form gekennzeichnete Werkstoff wird in regelmäßige Abfolgen gezwängt. Flußkiesel werden nicht in ihrer typischen flachen Form verlegt, sondern hochkant in ein Kittbett eingetieft, zu farbigen Ornamenten geformt oder mit gleichfarbigen Exemplaren großflächig in getönten Stuckbetten verlegt, so daß das einzelne Steinchen nicht mehr zur Geltung kommt (Abb. 3). Die Verwendung der Flußkiesel zur Deckenverkleidung zeigt, daß im Manierismus eine weit größere Freiheit in der Werkstoffanwendung bestand als in der Barockzeit mit ihrer strengen Materialhierarchie³⁴.

In Hellbrunn findet jedoch eine scharfe Trennung der einzelnen Kunstsparten statt. Wirklich illusionistische Effekte durch Mate-



Abb. 4: Schloß Hellbrunn, Die Muschelgrotte (vgl. Grundriß Seite 529).

rialmischungen treten selten auf wie an dem großen geflügelten Kopf an der Decke der Neptungrotte. Es gibt keine Übergänge zwischen Wanddekoration und Figureschmuck durch einheitliche Oberflächendekoration. Auch kommen keine Materialmischungen bei Statuen vor; die Figuren bestehen aus glattem, perfekt bearbeitetem, einfarbigem Marmor, bei dem alle gegenständlichen Einzelheiten liebevoll herausmodelliert wurden. Sogar der aus Schneckenhäusern gebildete Kopfschmuck der Wassergöttinnen in der Neptungrotte wurde täuschend in Marmor kopiert (Abb. 5)³⁵. Eine optische Einbindung der Marmorstatuen in die Grottendekoration war demnach nicht beabsichtigt. Hier wurden mythologische Götter und Heroen wiedergegeben, die sich als überirdische Erscheinungen durch ihre Glätte und helle Farbe sowie die oft raffinierte Beleuchtung wirksam vom rauhen, dunklen oder starkfarbigen Grottenhintergrund abheben sollten. Eine Präsentation der natürlichen Werkstoffe in ihrer ursprünglich gewachsenen Form und Farbigkeit findet in Hellbrunn vor allem in den Naturgrotten (Vogelsang- und Orpheusgrotte) statt, in deren Tuffverkleidung einzelne Muschelschalen und Schneckenhäuser eingelassen sind³⁶. Optisch dominierend sind in diesen Grotten aber die großen stuckierten Schnecken mit echten Häusern, welche

die Illusion lebender, über die Tuffsteine kriechender Schnecken bewirken sollen³⁷. Hier wird die Naturform mit Mitteln der Kunst zum Abbild ihrer angestammten natürlichen Gestalt verfremdet. Ein ähnliches Phänomen bilden die aus Röhrensinter künstlich gebildeten Tropfsteinformationen der Naturgrotten, also wiederum die Erzeugung einer imitierten Natur mit künstlich verarbeiteten Naturalien. Aber auch die ihrer Erscheinung nach auf den ersten Blick rein künstlichen Gebilde wie die Spiegel in der Spiegelgrotte und die Majolikafliesen in der Kronengrotte verweisen indirekt auf deren Ursprung in der Natur, nämlich auf das Element Feuer, das die natürlichen Werkstoffe zu diesen Kunstprodukten veredelt hat³⁸. Letztendlich sei noch einmal auf die Spannweite des Umgangs mit den Naturalien in Hellbrunner Parkbereich hingewiesen, die größte Gegensätze umfaßt: So kam in dem um 1600 einmaligen Phänomen des Hellbrunner Naturtheaters eine nahezu unberührte natürliche Geländeformation zu höchster Wertschätzung, während andererseits eine natürliche Materie in Hellbrunn in stärkstem Maße verfremdet wurde, nämlich das in unendlich abgewandelter Gestalt künstlich gestaltete Element Wasser³⁹. Die Grottenanlagen von Hellbrunn erwecken den Eindruck, als hätten Bauherr und

Architekt eine Art Musterbuch des Grottenbaus vorlegen wollen. Sie bedienen sich aus dem Formenvorrat der aktuellen italienischen Grottenkunst aller interessanten Regionen⁴⁰, wobei möglicherweise der römischen Villenkunst eine bedeutendere Rolle zukommt als bisher angenommen. Immerhin verbrachte Marcus Sitticus entscheidende Jahre seines Lebens in Rom, kannte die zur Zeit seines Aufenthalts modernsten Villen in Frascati, die Villa Mondragone seines Onkels Marco Sittico d'Altems und war während der Bauzeit der berühmten Villa Aldobrandini als Geheimkämmerer in den Diensten ihres Bauherrn, des Papstnepoten Kardinal Pietro Aldobrandini⁴¹. Das berühmte teatro dieser Villa hat sicher auf die Brunnenarchitektur Hellbrunns eingewirkt; dort konnte Marcus Sitticus auch das in abgewandelter Form bereits in der Villa Mondragone auftretende Motiv der Atlanten mit den gedrehten Fischleibern sehen, das in Hellbrunn die Seitenfassade zum römischen Theater hin schmückt⁴². Ein weiterer gewichtiger Hinweis auf Rom zeigt sich in der Gestaltung der schlafenden Frauengestalt in der Orpheusgrotte in Anlehnung an römische Nymphenstatuen der Antike⁴³. Ob der Rombezug dieser Grottenmotive im allgemeinen und der vatikanischen Statue im besonderen über die biographischen Verbin-



Abb. 5: Hellbrunn, Neptungrotte, Wassergöttinnen.

dungen des Bauherrn hinaus verstanden werden sollte, etwa im Sinne der traditionellen engen Anbindung des Erzbistums Salzburg an den Vatikan durch die päpstliche Legatenwürde⁴⁴, ist bereits eine Frage der Ikonographie von Schloß Hellbrunn und seinen Grotten.

Die Ikonographie der Hellbrunner Grotten wurde bisher kaum im einzelnen untersucht. Hier sollen einige Anregungen zur Interpretation der für die Grotten allgemein charakteristischen Themenbereiche und zu einzelnen Grotten gegeben werden, wobei eine der Hauptschwierigkeiten darin besteht, aus der Fülle der möglichen Sinnbezüge die für Hellbrunn zutreffenden Bedeutungsstränge herauszufiltern⁴⁵.

In Hellbrunn kommt der allgemeinen Grottenikonographie entsprechend dem Element

Wasser große Bedeutung zu, da die Grotten die Behausung von Nymphen und Meergöttern darstellen sollen⁴⁶. Dieses Hauptthema wird in der riesenhaften Gestalt Neptuns in der mittleren Palastgrotte unübersehbar angeschlagen; die mächtige Statue bedeutet hier wohl die in Hellbrunn allgegenwärtige und die Anlage beherrschende Gewalt des Wassers⁴⁷. Außerdem sind zahlreiche weitere mythologische Darstellungen von Wassergöttern sowie Tritonen und Wassergetier zu finden. Einen indirekten Hinweis auf die Kraft des Wassers bilden die kleinen Wasserautomaten mit menschlichen Tätigkeiten, die unmittelbar von der Wasserkraft bzw. den von ihr angetriebenen Geräten abhängen, wie die des Schleifers und Müllers. Andersartige nachhaltige Wirkungen des Wassers lassen sich in der Vogelsanggrotte studieren.

Dort sind sowohl direkt die Auswirkungen der Wasserkraft zu beobachten, die sich an den in der Natur vom Wasser geformten, in der Grotte künstlich nachgebildeten Stalaktiten zeigt, als auch indirekt die technischen Möglichkeiten seiner vom kunstfertigen Menschen ausgenutzten Kraft zu studieren, die sich in den Wasserautomaten des Drachenbrunnens und den hydraulisch erzeugten Vogelstimmen manifestiert. Darüber hinaus erinnern die hier neben den stuckierten Schnecken mit natürlichen Häusern anzutreffenden, in den Tuffstein eingelassenen künstlichen Molluskenschalen an die von Felsen umgebenen Versteinerungen von Meerestieren. Ob bereits im frühen 17. Jahrhundert die später im Barock vielfach belegte Interpretation derartiger Versteinerungen als Relikte der Sintflut Geltung besaß, wäre



Abb. 6: Schloß Hellbrunn, Die Ruinengrotte (vgl. Grundriß Seite 529).

noch zu klären⁴⁸, die – der christlichen Interpretation zufolge – den Menschen zu Einkehr und Buße mahnen sollten⁴⁹. Es ist zu fragen, ob nicht auch die mutmaßlichen „Kopien“ dieser Versteinerungen in den künstlichen Grotten als Hinweise auf die Sintflut verstanden werden sollten. Eine derartige moralisierende Lesart der Muscheldekoration ist im Lustschloß eines geistlichen Fürsten gut vorstellbar. Die Interpretation der Vogelsangrotte als Raum der durch die Sintflut bewirkten Zerstörung der Natur, der zur Besinnung über die zeitliche Begrenztheit des Menschen aufruft, wirft aber auch ein Licht auf die ihr symmetrisch zugeordnete Ruinengrotte. Diese zeigt bekanntlich eine zusammenbrechende Architektur, also den Verfall des von Menschenhand errichteten Bauwerks. So sind diese beiden äußeren Grottenräume trotz ihrer unterschiedlichen Gestaltung inhaltlich durchaus als Gegenstücke zu betrachten, welche die erschreckende Hinfalligkeit sowohl des Natürlichen wie des Menschenwerks vor Augen führen⁵⁰. Zum üblichen Programm einer Villa gehören mythologische Darstellungen, in erster Linie von Wasser- und Planetengöttern, welche den kosmologischen Aspekt dieser in die Landschaft ausgreifenden Anlagen verdeutlichen. Daß uns auch in Hellbrunn Statuen

der olympischen Götter begegnen, ist jedoch nicht selbstverständlich, hat doch erst Marcus Sitticus die „Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde“ in Salzburg initiiert⁵¹. Allerdings treten uns die vertrauten Gestalten der Göttinnen in merkwürdiger Verfremdung gegenüber, die in erster Linie durch die Gewandung entsteht. Ohne das Attribut des Delphins würde man in der biederen Frauengestalt des Venusbrunnens (Abb. 7) kaum eine Darstellung der Liebesgöttin vermuten, vor allem, wenn man sie einem nahezu zeitgenössischen Beispiel des gleichen Typus der „Venus marina“, nämlich der Bronzestatuette des Tiziano Aspetti (Abb. 8), gegenüberstellt⁵². Auch die übrigen olympischen Göttinnen sind mit langen Gewändern bekleidet, sogar die weiblichen Personifikationen von Frühling und Sommer am Brunnen Altens. Ist diese geradezu demonstrative Züchtigkeit durch ihre Aufstellung in einer bischöflichen Villa bedingt oder ist sie eine bewußte Maßnahme Marksittichs, um sich von seinem Vorgänger Wolf Dietrich von Raitebau abzusetzen, dessen Mißachtung des Zölibats einer der Hauptanklagepunkte nach seiner Entmachtung gewesen war⁵³? Die hier betonte Schamhaftigkeit ist wohl in jedem Fall ein Zeichen für Marksittichs persönlichen frommen Lebenswandel, der sich an

dem unerreichbaren Vorbild seines Onkels, des hl. Karl Borromäus, orientierte⁵⁴. Über die auf die sozusagen baumimmanente Villenikonographie mit Bezug auf Elemente und andere kosmologische Komponenten hinaus gehört zum Ausstattungsprogramm einer Villa unabdingbar eine auf den Bauherrn verweisende Ikonographie. Diese ist auch für die Hellbrunner Gesamtanlage mit Sicherheit anzunehmen, da die Orte fürstlicher Rekreation ein genauso wichtiger repräsentativer Bereich der Machtdemonstration waren wie die eigentliche Residenz⁵⁵. Den möglichen Rahmen einer gezielt auf den Bauherrn Marcus Sitticus gerichteten Deutung hat die Forschung in den letzten Jahren umrissen. Er reicht von der Deutung des Neptun der Palastgrotte als Meister der Wasserspiele und somit als Allusion auf den Bauherrn⁵⁶ und der Gestalt des Orpheus als Herrherrlichung des Fürstbischofs als Mäzen der Musik⁵⁷ bis zur Interpretation der Devise „Numen vel dissita jungit“ und ihrer Illustration durch die Wappentiere Steinbock und Löwe⁵⁸. Während die Facetten des zeitgenössischen Verständnisses der heraldischen Motive und der Devise überzeugend rekonstruiert wurden⁵⁹, sollen hier weitere Vorschläge für die Deutung der Grottendekoration als Allegorien auf die Eigenschaften des Fürstbi-



Abb. 7: Hellbrunn, Venusstatue vom Venusbrunnen.

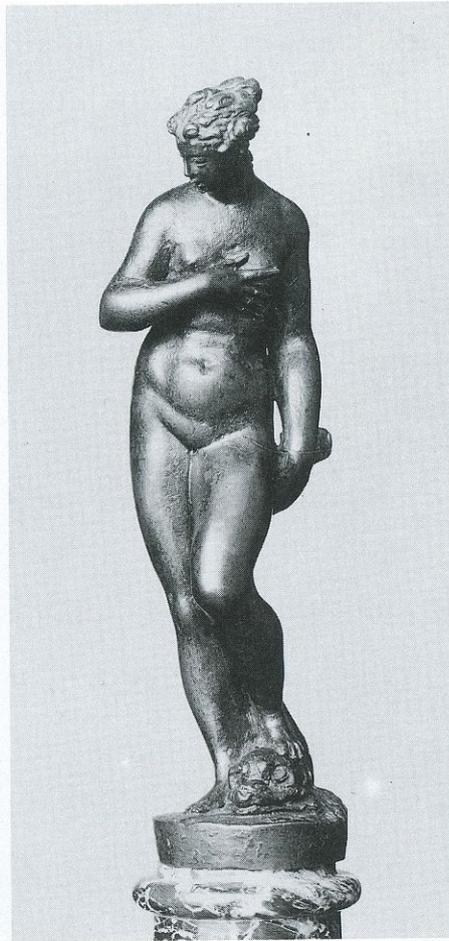


Abb. 8: Tiziano Aspetti: Venus marinea. Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.



Abb. 9: Hellbrunn, Grotte des Brunnens Altems, Samson.

schofs gegeben werden. Voraussetzung für diese Interpretation ist die Annahme, daß auch im erzbischöflichen Lustschloß nicht allein der naturbedingten Heiterkeit des Ortes gehuldigt wird, sondern auch eine Art Tugendsspiegel des Fürsten zu erwarten ist – darin eine Parallele zu den ephemeren Allegorien der Karnevalszüge, die ebenfalls trotz ihres vordergründig heiteren Charakters die Herrschertugenden des Erzbischofs verherrlichten⁶⁰. Dabei wird von den größten Bauwerken des Gartens ausgegangen und vorausgesetzt, daß der Umfang der Architektur und die Bedeutung der Ikonographie in Zusammenhang stehen. Die in diesem Sinne hervorgehobenen Bauwerke sind das Römische Theater, der Brunnen Altems sowie die Orpheus- und Kronengrotte.

Die beherrschende Position der Statue der Roma victrix und die übrige römische Motive deuten möglicherweise – ungeachtet ihres villenimmanenten Charakters als Reminiszenz an eine ideale Existenzform⁶¹ – hier auf spezielle Bedeutungsschichten. Ein profaner Zug könnte die Reichstreue des Fürstbischofs unterstreichen, ein angesichts der politischen Entwicklung am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges nicht uninteressanter Gesichtspunkt⁶²; ein sakraler Zug könnte – neben dem oben erwähnten Aspekt der

Anbindung des Erzbistums an Rom durch die Legatenwürde – die Papsttreue des Salzburgers im Zeitalter der Gegenreformation verdeutlichen⁶³. Die Bedeutung des Bezugs auf Rom zeigt sich auch in der Kaiserserie des Hellbrunner Festsaals⁶⁴ und in der Reminiszenz an römische Nymphenstatuen in der Orpheusgrotte.

In Parallele zur postulierten Manifestation der Treue zu Papsttum und Reich müßten die übrigen Hauptbauwerke Hellbrunns im Sinne eines „Tugendsspiegels“ weitere Eigenschaften des Bauherrn verherrlichen. Zu deren figürlichen Ausstattung zählen u. a. Orpheus, Perseus und Apoll mit Marsyas, die zwar zum üblichen Figurenrepertoire der Grotten gehören⁶⁵, was eine auf den Bauherrn bezogene Interpretation jedoch nicht ausschließt.

So könnte der Brunnen Altems, dessen zentrale Lage im Achsensystem der gesamten Anlage bereits angedeutet wurde, auch für die Tugendikonographie von entscheidender Bedeutung sein. Der Sieg des Perseus über die Medusa (Abb. 1) wurde in der Emblemantik des ausgehenden 16. Jahrhunderts Allegorie der Klugkeit und in moralisierender Weise als Allegorie des Triumphes des Menschenverstandes über den Zwang der Triebe und die Sinnlichkeit gedeutet⁶⁶. Die Statue

eines jugendlichen Helden (Abb. 9) in der unteren Nische des teatro gibt auf den ersten Blick Rätsel auf. Die zerborstene Säule gilt als Attribut der Stärke oder Fortitudo, jedoch pflegt die Personifikation dieser Tugend als Frauenfigur aufzutreten⁶⁷. Daß hier eine Darstellung des jugendlichen Samson, des biblischen Exempels der Fortitudo, gemeint sein könnte⁶⁸, erscheint auf den ersten Blick unwahrscheinlich. Diese Deutung wird aber durch die eindeutige Bezeichnung der Statue als Samson in den Hellbrunner Inventaren ab 1838⁶⁹ bestätigt. Möglicherweise liegt in der Einfügung einer alttestamentarischen Gestalt in den mythologischen Kontext eine Angleichung an die übrigen Tugendpersonifikationen vor, denn in Hellbrunn werden die guten Eigenschaften des Fürsten von männlichen Göttern und Heroen vorgetragen.

In einem Kontext von Herrschertugenden könnte die Apollo-Marsyas-Gruppe der Kronengrotte als Beispiel für die Gerechtigkeit des Herrschers gelesen werden, denn sie schildert die gnadenlose Bestrafung des Vermessenen, der sich gegen den Gott selbst auflehnte⁷⁰.

Biglers Deutung der Orpheusgrotte als Anspielung auf das die Oper betreffende Mäzenatentum des Fürstbischofs läßt sich noch

weiter vertiefen. Bigler hat zu Recht darauf hingewiesen, daß die Hellbrunner Orpheusgruppe (Abb. 21) die einzige bekannte sei, welche die Szene der Bezwingung der wilden Tiere durch die Musik des Sängers zusammen mit Eurydike zeige⁷¹. Die Schlafende kann aber eigentlich nicht Eurydike darstellen, die zum Zeitpunkt dieser Begebenheit längst unwiederbringlich in den Hades zurückgekehrt war⁷². Haltung und vor allem das Detail des Medaillons am Halsband erinnern vielmehr an die Personifikation der ermatteten Kunst bzw. der Malerei, die von einem fürstlichen Mäzen aufgerichtet wird⁷³, wie in dem um 1738 entstandenen Relief Matthäus Donners (Abb. 13), das die Wiedererweckung der freien Künste durch den unter der Figur des Herkules zu verstehenden Kaiser zeigt⁷⁴. In Matthäus Donners Relief weist der Kaiser der kraftlosen Malerei den Weg zum Parnass, in Analogie zu derartigen Darstellungen könnte in der Hellbrunner Grotte der fürstbischöfliche Bauherr in Gestalt des Orpheus die ermattete Musik zu neuem Leben erwecken⁷⁵. Die Gestaltung der Schlafenden nach dem Vorbild einer antiken Statue könnte hier in pointiertem Sinne sogar auf die Wurzeln der Oper verweisen, denn die Oper war ja um 1600 u. a. durch den Versuch entstanden, die antike Tragödie wiederzubeleben⁷⁶.

Auch bei einer Deutung der Orpheusgruppe als Verherrlichung des fürstlichen Mäzenatentums ist eine zusätzliche moralisierende Komponente nicht auszuschließen. Der mit seiner kunstvollen Musik die belebte und unbelebte Natur, ja den Tod bezwingende Orpheus galt auch als Sittenlehrer, der in seinem Gesang die Gesetze lehrte und die zuvor wild lebenden Menschen zu einem geregelten Leben anspornte, wodurch Gewalttätigkeit und Aufruhr eingedämmt wurden. So beschreibt jedenfalls Joseph Furttentbach 1628 in einer Abhandlung über die Grotten die Wirkung des orpheischen Gesangs, bezeichnenderweise in einem Gedicht, das mit den Worten beginnt: „Warumb dem Orpheo in den Grotten / So vil der Ehren wirdt erbotten...“⁷⁷. Möglicherweise ist auch in Hellbrunn Orpheus als Allegorie auf den Fürsten als Gesetzgeber zu verstehen (Abb. 58). In Hellbrunn wird sowohl durch die Architektur der Parkanlage als auch die Behandlung und den Einsatz von Naturalien übergeordnete architektonischen und dekorativem Zusammenhängen sowie von der Ikonographie her gesehen der Triumph der Kunst über die Natur gefeiert. Die mit Mitteln der Kunst und der Kunstfertigkeit geformte Natur ist in Manierismus und Barock nicht nur die stolze Präsentation menschlicher Fähigkeiten, sondern immer auch ein Hinweis auf die selbst die Natur beherrschende Macht des Fürsten. In diesem Sinne ist der Triumph der Natur über die Kunst in den Grotten von Hellbrunn auch der Triumph ihres Bauherrn, des Marcus Sitticus von Hohenems.



Abb. 10: Hellbrunn, Abschlußwand der Neptungrotte.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur:
 Bentmann – Müller = Reinhard Bentmann – Michael Müller: *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse.* Frankfurt am Main 1970

Bigler = Robert E. Bigler: *Schloß Hellbrunn und sein Bauherr Marcus Sitticus von Hohenems – Eine Neubewertung.* Phil. Diss. Zürich 1993

Buberl = Paul Buberl: *Die Denkmale des Gerichts-Bezirks Salzburg (= Österreichische Kunsttopographie Bd. 11, Salzburg Land Bd. 2).* Wien 1916

Euler-Rolle = Bernd Euler-Rolle: *Grotten zwischen Kunst und Natur.* In: *Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung.* Hrsg. vom Bundesministerium für

Finanzen, *Kunstforum Länderbank. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung.* Wien 1989, S. 33–41

Fleischhauer = Werner Fleischhauer: *Zur Tätigkeit des Salomon de Caus an den Grottenwerken zu Brüssel, Heidelberg und Stuttgart.* In: *Kaspar Elm, Eberhard Gönner und Eugen Hillenbrand (Hrsg.): Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift für Otto Herding zum 65. Geburtstag (= Veröffentlichungen des Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg Reihe B, Bd. 92).* Stuttgart 1977, S. 372–381

Grewenig = Meinrad Maria Grewenig: *Die „Villa suburbana“ Hellbrunn und die frühen architektonischen Gärten in Salzburg.* In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 124 (1984) S. 403–466*



Abb. 11: Porträt Markus Sittikus' im Museum von Polička (CZ). Ausschnitt mit dem Garten.

Hennebo – Hoffmann = Dieter Hennebo – Alfred Hoffmann: *Geschichte der deutschen Gartenkunst*. Bd. 2. *Der architektonische Garten. Renaissance und Barock*. Hamburg 1965

Henkel – Schöne = Arthur Henkel – Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967

Herget = Elisabeth Herget: *Die Sala terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur*. Phil. Diss. Frankfurt am Main 1954

Markowitz = Irene Markowitz: *Die Vier Jahreszeiten. Ikonologische und ikonographische Studien zum Figurenprogramm der Barockgärten*. In: *Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal – Universität Münster 1983* (= *Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts*, Bd. 10). Heidelberg 1986, S. 121–149

Maué = Claudia Maué: „Künstliche und artige Unordnung“. *Naturalien und Naturimitationen in künstlichen Grotten des 16.–18. Jahrhunderts*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1995*, S. 76–92

Messner = Dieter Messner (Hrsg.): *Franz Anton Danreiter. Salzburger Ansichten. Vedutenwerk aus vier Teilen aus der Zeit um 1730* (Bibliophilie Taschenbücher Bd. 296). Dortmund 1982

Nefzger = Ulrich Nefzger: *Salzburg und seine Brunnen. Spiegelbild einer Stadt*. Salzburg – Wien 1980

Okayama = Yassu Okayama: *The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconology*. Doornspijk 1992

Ostermann = Johann Ostermann: *Schloß Hellbrunn* (= *Inventare der Salzburger Burgen und Schlösser* Bd. 2). Salzburg 1989

Rietzsch = Barbara Rietzsch: *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an*

Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 17). München 1987

Rott-Freund = Susanne Rott-Freund: *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570–1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen* (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 82). Hildesheim – New York – Zürich 1994 (= *Phil. Diss. Regensburg 1992*)

Schaber = Wilfried Schaber: *Lustschloß ohne Ausgang*. In: *Franco Maria Ricci. Juli/August 1987 (deutsche Ausgabe)*, S. 15–29

Schwager = Klaus Schwager: *Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 1961/1962*, S. 291–382

Steinitz = Wolfgang Steinitz: *Ehrenpforten, Festgerüste und Trionfi*. In: *Johannes Graf von Moy (Hrsg.): Barock in Salzburg. Festschrift für Hans Sedlmayr*. Salzburg – München 1977, S. 145–224, besonders S. 145–159

Strnad = Alfred A. Strnad: *Die Hohenemser in Rom. Das römische Ambiente des jungen Marcus Sitticus von Hohenems*. In: *Innsbrucker Historische Studien 3* (1980) S. 60–130

Wagner = Franz Wagner: *Zur Gartenplastik von Schloß Hellbrunn*. In: *alte und moderne kunst* Bd. 7, Heft 58/59 (1962) S. 21–26

Wallentin = Ingeborg Wallentin: *Der Salzburger Hofbaumeister Santino Solari (1576–1643). Leben und Werk auf Grund der historischen Quellen*. Phil. Diss. Salzburg 1985

Anmerkungen:

(1) Elisabeth Scheicher: *Schloß Ambras*. In: *Johanna Felmayer, Karl und Ricarda Oettinger u. a.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten* (= *Österreichische Kunsttopographie* Bd. 47). Wien 1986, S. 510–623, zur Gartenanlage und den Grotten aus den 1560er Jahren S. 607–613.

(2) Um 1600–1613, weitgehend durch den Ingenieur und Architekten Salomon de Caus geprägt, *Fleischhauer* S. 372–377.

(3) Grotten im Untergeschoß des turmartigen „Lusthauses“ und unterhalb der Treppen, entstanden zwischen 1577 und 1595, *Hennebo – Hoffmann* S. 52.

(4) 1610 begonnen, 1614 unter Mitwirkung von Salomon de Caus und mit Gutachten von Heinrich Schickhardt, 1628 Arbeiten eingestellt. *Fleischhauer* S. 377–381.

(5) Salomon de Caus: *Hortus Palatinus. Die Entwürfe zum Heidelberger Schloßgarten. Kommentar von Reinhard Zimmermann* (Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst). Worms 1986.

(6) Ab 1600 von dem Florentiner Tommaso Francini, *Rietzsch* S. 13, 33, 61–62. – Zu den französischen Grotten allgemein Gerold Weber: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500* (Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 8). Worms 1985, besonders S. 56–67.

Abb. 12: Fra Arsenio (Donato) Mascagni, Erzbischof Markus Sittikus, Schloß Hellbrunn (vgl. Text auf Seite 523, mittlere Spalte).



- (7) Herget S. 125–127; Rietzsch S. 17, 52–53. Gute Abbildungen bei Luigi Zangheri: *La Grotta nella residenza di Monaco di Baviera. in: Antichità viva* 18 (1979) S. 45–49.
- (8) Franz Caramelle, Franz Heinz von Hye, Hans Hohenegg u. a.: *Die Eremitage Maximilians des Deutschmeisters und die Einsiedeleien Tirols* (= Berichte zur Denkmalpflege II, hrsg. von der Messerschmitt-Stiftung). Innsbruck – Wien – Bozen 1986, S. 41–49.
- (9) *Rechnung des Bildhauers Jakob Geroldt von 1652*, abgedruckt bei Buberl S. 178; Bigler S. 129.
- (10) Gegen Ende des 17. Jahrhunderts waren die Wasserspiele stark vernachlässigt, Bigler S. 130 und 131.
- (11) Buberl S. 185, abgedruckt bei Herget S. 222, Anm. 374.
- (12) Wiedergabe der Hellbrunner Stiche bei Messner.
- (13) Zur unterschiedlichen Beurteilung der Grottenbauten und zum Geschmackswandel im 18. Jahrhundert Herget S. 166–188 und Rietzsch passim.
- (14) Bigler S. 136, zum Kreuzweg mit den Kapellen und Eremitorien S. 120–125. Zur gleichwertigen Bedeutung von sakralem und profanem Bereich in Hellbrunn Grewenig S. 436, Anm. 62.
- (15) Als Beispiele seien genannt die Quellenedition Salomon de Caus (vgl. Anm. 5) sowie als Monographie über einen den Grotten verwandten Bautypus Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form* (Erweiterte Fassung der Phil. Diss. Marburg a. d. Lahn 1984). Wiesbaden 1989, und als Zusammenstellung des Forschungsstandes über die Bauaufgabe Grotten Rietzsch. – Für die Grotten außerhalb des deutschen Sprachraums gibt Rietzsch S. 90, Anm. 4 und Nachtrag S. 115 eine gute Zusammenfassung der Literatur bis 1983. Ergänzend dazu seien erwähnt Marcello Fagiolo (Hrsg.): *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo* (= Helio-polis. Idee di Città Bd. 1). Rom 1979; Cristina Acidini Luchinat, Lauro Magnani und Maria-chiana Pozzana (Hrsg.): *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali. Atti del convegno Firenze 17 giugno 1985*. Genua 1987; Lauro Magnani: *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*. Genua 1987.
- (16) Die Halbjahresschrift „Gartenkunst“ wird seit 1989 in Worms herausgegeben; darin finden sich aktuelle Berichte auch über Gartenarchäologie, so Géza Hájos: *Gartenarchäologie und Gartendenkmalpflege. Die Gartenkunst* 7 (1995) S. 95–98.
- (17) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-Century Europe*. Hrsg. von Oliver Impey – Arthur MacGregor. Oxford 1985; *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen 1585–1735*. Ausst.-Kat. Amsterdam Historisch Museum, 1992; *Focus Be-haim-Globus, Bd. 1*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1992, S. 355–376 (Peter Bräunlein: *Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen*); *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1994. – Zur Parallele von Muschelornamenten in Grotten und ornamental angeordneten Molluskenschalen in Muschelsammlungen zusammenfassend Maué S. 78, Anm. 22.
- (18) Hubert Ortkeper: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. 1993; Margriet de Moor: *Der Virtuose*. 1993; Gerard Corbiau (Regie): „Farinelli, Il Castrato“. 1995, für den der Klang der Kastratenstimme durch den Zusammenschritt eines Frauensoprans und eines Countertenors künstlich erzeugt wurde. – Auch die durch die historische Aufführungspraxis propagierte Annäherung an das Klangbild des Kastratengesangs durch Falsettisten bzw. Altisten findet großes Interesse. Derzeit bieten die CD-Firmen neben dem Soundtrack des erwähnten Films zahlreiche Aufnahmen historischer Kastraten und heutiger Countertenöre bzw. Altisten an.
- (19) S. 34–39 in Heft 48 der Zeitschrift *Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur* vom 15. Juni 1993, das unter dem Titel „Sous Terrain/Under Ground“ unterirdischen Bauten gewidmet ist. Vgl. auch Pierre Zoelly: *Terratektur. Einstieg in die unterirdische Architektur*. Basel – Berlin 1989.
- (20) Abb. S. 39 in *Die Gartenkunst* 7 (1995).
- (21) Z. B. in Mantua an der Grotte des Palazzo del Tè, Rietzsch S. 41, Abb. 3; Fassade der Hellbrunner Kronengrotte ebenda S. 34, Abb. 66.
- (22) Wie in den Hochreliefs der „Grotta di Polifemo“ in den Orti Oricellari in Florenz um 1640 von Antonio Novelli, Luigi Dami: *Il giardino italiano*. Milano 1924, Tav. CCXLVI (= *Tesori d'arte italiana*); Herget S. 75; Rietzsch S. 47–48; Weber (Anm. 6) S. 62.
- (23) *Grass House* (denn alles Fleisch, es ist wie Gras), eine Installation von Heather Ackroyd und David Harvey von 1991, *Daidalos* Nr. 56 (Juni 1995) Abb. S. 39.
- (24) Einen guten Überblick über Gestaltungsprinzipien, Materialien, Funktion und Interpretation der künstlichen Grotten im Wandel der Kunstepochen gibt Euler-Rolle S. 33–37.
- (25) Nach Buberl S. 236 bzw. Bigler S. 82, Anm. 298.
- (26) Sichtbar auf den beiden Portraits des Bauherrn, Buberl Fig. 153 und 185; Bigler S. 95, Anm. 350, Abb. 71 (Bildnis von 1618 in Schloß Hellbrunn), Abb. 72 und 87 b (Kopie von 1619 in Polička, Mestké Muzeum). Zu den Bildnissen zuletzt Rott-Freund S. 182–184, Kat.-Nr. 14 und 15.
- (27) Zum Begriff „teatro“ Schwager S. 379–382.
- (28) Vor allem von Domenico Gisberti 1670, Nefzger S. 122–124 und Bigler S. 8; Gisbertis Text ist abgedruckt bei Buberl S. 179–180, weitere Beschreibungen S. 176–183.
- (29) Die erstaunliche Anlage wurde von Fischer von Erlach in seinen „Entwurf einer hi-storischen Architektur“ aufgenommen, Bigler S. 104–116, Abb. 83.
- (30) Darin entspricht die Hellbrunner Anlage noch manieristischen Prinzipien, Géza Hájos in Werner Hofmann: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Ausstellungskatalog Wien 1987, S. 435–436, Nr. 25–25 b; Grewenig S. 440, 452–453; Bigler S. 143 und 153.
- (31) Bigler S. 73–74.
- (32) Rietzsch S. 44–48.
- (33) Rietzsch S. 49–67.
- (34) In der Hierarchie der Grottenmaterialien nehmen die Kiesel den geringsten Rang ein; z. B. erlaubt Karl Eusebius von Liechtenstein in seinem 1670/1680 verfaßten „Werk von der Architektur“ Flußkiesel zwar „an die Maur auch, in dehnen feldern aber wenig, dan es ein wolgezierde nicht genueg wehre, so mit adelichern Sachen sein muess [...] An etliche aber mindere Ort von Stanzie terrenie liesse es sich wohl thun und nicht ibelstehen wurde“; Victor Fleischer: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684)*. Wien 1910, S. 163.
- (35) Wagner Abb. 9.
- (36) Und ehemals in den architektonischen Rahmung der Steinbockgrotte, jedenfalls nach dem Stich Danreiters zu schließen, Abb. 27 bei Messner.
- (37) Im Verlauf der Besichtigung der Hellbrunner Grotten während des Kolloquiums wurden Zweifel an der Echtheit der stuckierten Schneckenleiber laut. Zur Existenz ähnlicher „kriechender Tiere“ in den Grotten, die vielleicht auch aus Stuck bestanden, vgl. jedoch Joseph Furtenbach: *Architectura civilis*. Ulm 1628, 1. Teil, S. 42. Furtenbach empfiehlt, zwischen den Tuffischen in Grotten neben Rosetten von Muschelschalen „mögen auch mit mancherley kriechenden Thierlin die Wänd also erfüllt und gestaffiert werden, daß man ein geraume zeit/ biß alles curios beschawet/ mit Lust zubringen wirdt.“ Auf der zugehörigen Tafel 17 sind diese Kriechtiere nicht genau zu erkennen.
- (38) Zu diesem indirekten Hinweis auf das Element Feuer Euler-Rolle S. 34.
- (39) Nefzger S. 122–124 mit Zitat der ausführlichen, überaus anschaulichen, teilweise lautmalerischen Schilderung Gisbertis; vgl. den Originaltext bei Buberl S. 179–180.
- (40) Zusammenfassung der verschiedenen Vorbilder und der darauf fußenden Thesen bei Bigler passim, besonders S. 154–155
- (41) Aufenthalt Marksittichs in Rom 1584–1587 am Collegium Germanicum, 1601 als Ehrenkammerer Clemens' VIII. bestellt, 1603–1604 als ständiger diplomatischer Vertreter des Erzstiftes Salzburg an der päpstlichen Kurie. Franz Martin: *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*. Salzburg 1952; S. 66–84, hier S. 67–70; Bigler S. 21–22 mit Anm. 64. – Zur Villa Aldobrandini Schwager und Bigler S. 60, Abb. 26–28 ohne Erwähnung der persönlichen Beziehungen Aldobrandinis zum Hohenemser; Strnad S. 119–130. – Zur Villa Mondragone Strnad S. 113–114; Wagner S. 21. – Die Rom-

Abb. 13: Matthäus Donner: Wiedererweckung der Künste. Wien, Palais Neupauer-Breuner.



abhängigkeit der Hellbrunner Anlage wird – wohl in Anlehnung an Wallentin – herausgestellt von Ostermann S. 1–2.

(42) Ein ähnliches Motiv findet sich in der Villa Mondragone am Brunnen der Loggia delle cariatidi; dort ist der Unterleib der Atlanten zu verschlungenen Baumstämmen umgebildet; Isa Belli Barsali – Maria Grazia Branchetti: *Ville della Campagna romana* (= *Ville italiane*, Lazio 2). Mailand 1975, S. 164–177, Abb. S. 175. Abbildung der Atlanten am „teatro“ der Villa Aldobrandini ebenda S. 190–191, Zur Villa S. 178–195. – Eine alleinige Ableitung der Hellbrunner Atlanten aus dem römischen Ambiente wäre jedoch verfehlt, denn bereits in der 1597–1603 nach Entwurf von Elia Castello ausgestatteten Gabrielskapelle in Salzburg tritt das Motiv der gedrehten Fischleiber an den Stuckhermen der beiden zum Altar gerichteten Figurennischen auf; Abb. in Ausstellungskatalog Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Gründer des barocken Salzburg. 4. Salzburger Landesausstellung im Residenz-Neugebäude und im Dommuseum zu Salzburg 1987, S. 167, und Hans Tietze: *Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg* (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter) (= *Österreichische Kunsttopographie* Bd. 9). Wien 1912, Fig. 171 auf S. 139. – Die Zuschreibung der Hellbrunner Atlanten an Ottavio Mosto bei Ostermann S. 3 nach Wallentin S. 132 wäre vom Stilistischen her zu überprüfen.

(43) Vom Kompositorischen her gesehen kommt die schlafende Frauengestalt der Orpheusgrotte der Darstellung einer schlafenden Nymphe in Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphili*“ am nächsten, Bigler S. 80, Abb. 51. Weibliche Liegefiguren der Antike bzw. Kopien danach wurden oft in Grottenbauten einbezogen, so die als eine Art Prototyp der Grottenfiguren anzusehende sog. Cleopatra (eigentlich Ariadne), für die um 1520 die früheste für eine antike Statue errichtete Grotte im Statuenhof des Belvedere im Vatikan erbaut wurde und die um 1600 in den Innenräumen des Vatikan zu sehen war; Hans Henrik Brummer: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Stockholm 1970 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis*. Stockholm Studies in History of Art Nr. 20) S.

154–168 und 254–257; Elisabeth B. MacDougall: *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*. In: *The Art Bulletin* 57 (1975) S. 357–365, bes. S. 357 mit Abb. 1; Ausstellungskatalog *Natur und Antike in der Renaissance*. Liebieghaus Frankfurt am Main 1985, S. 30–31, Abb. 18). Ähnlich auch der Grottenbrunnen der Venus im Hof der Villa d'Este in Tivoli, Claudia Lazzaro: *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Garden of Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven – London 1990, S. 146, Abb. 143. (44) Hierzu Heinz Dopsch (Hrsg.): *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. I, Teil 2. Salzburg 1983, S. 993–994.

(45) Zur Vielfalt möglicher Deutungen und der Notwendigkeit der Kenntnis der jeweiligen Bedingungen in den Programmen des Marcus Sitticus Steinitz S. 146.

(46) Zur Verbindung der Grotten mit dem Element Wasser und ihrer Bezeichnung als Wohnung der Nymphen Joseph Furtenbach, Einleitungsgedicht zur „*Architectura Recreationis*“ (Augsburg 1640), zitiert bei Clemens Alexander Wimmer: *Geschichte der Gartentheorie*. Darmstadt 1989, S. 105. Weitere Textquellen zu Grotten als Wasserhöhlen bei Maué S. 77.

(47) Grewenig S. 448 deutet die Neptunstatue als Allusion auf Marcus Sitticus.

(48) Dafür spräche die Auffassung von Grotte als Erinnerungsort an die Sintflut, die sich in der Grotta Grande des Florentiner Boboli-Gartens manifestiert, Maué S. 80, Rietzsch S. 8–9.

(49) Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 41, Leipzig – Halle 1744, Sp. 117. – Johann Jacob Scheuchzer: *Kupfer-Bibel, In welcher die Physica sacra, oder beheiligte Wissenschaft derer in Heil. Schrift vorkommenden Natürlichen Sachen Deutlich erklärt und bewährt*. Bd. 1, Augsburg – Ulm 1731 passim, besonders S. 61 zu Tab. XLV, S. 69 zu Tab. LVI, S. 72–73 zu Tab. LX.

(50) Andersgeartete, aber ebenfalls mehrere Räume umfassende Programmelemente vermutet Bigler S. 73, der in der akustische Phänomene vorführenden Vogelsanggrotte und der dane-

benliegenden Spiegelgrotte eine Gegenüberstellung von „*auditus*“ und „*visus*“ vorschlägt.

(51) Steinitz S. 159.

(52) In mehreren Exemplaren bekannte, dem Venezianer Tiziano Aspetti (1565–1607) zugeschriebene Kleinbronze. Die hier abgebildete Statuette der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, trägt die Inventarnummer 5024; diese und das Exemplar der Londoner Sammlung Read abgebildet bei Leo Planiscig: *Venezianische Bildhauer der Renaissance*. Wien 1921, Abb. 643 und 644.

(53) Bigler S. 80, Anm. 291.

(54) Bigler S. 19–31.

(55) Zur Villa als Herrschaftszeichen Bentmann – Müller besonders S. 95–116.

(56) Grewenig S. 448.

(57) Bigler S. 80–81.

(58) Der Steinbock ist das Wappentier der Familie Hohenems, der Löwe dasjenige des Landes Salzburg. Neffzger übersetzt S. 120 die Devise mit „*Das Geschick vereint auch das Entfernteste*“ und interpretiert sie S. 123 als Sternbilder des höchsten und tiefsten Sonnenstandes (Orpheusgrotte); Schaber gibt auf S. 26 die Devise mit „*Eine göttliche Macht verbindet sogar das Entgegengesetzte*“ wieder und versteht die Darstellung als alchimistische Allegorie der Verbindung der Sternbilder des Wassers (Steinbock) und des Feuers (Löwe), also der feindlichen Elemente, die nur durch das Salz (= Salzburg) verbunden werden können. Beide Thesen diskutiert Bigler S. 52 und 140–142.

(59) Hinzuweisen wäre allenfalls auf eine weitere Bedeutungsschicht der als winterliche und sommerliche Sternbilder bzw. Sternbilder entgegengesetzter Elemente gedeuteten Wappentiere in der Orpheusgrotte: Sie repräsentieren hier auch den kosmischen Aspekt der Jahreszeiten bzw. Elemente, die in Grotten und Gärten vielfach mit der Figur des Orpheus verbunden werden, vgl. Markowitz S. 131; Irene Markowitz: *Die Jahreszeiten im Gefolge der Götter – Gartenprogramme des Barock*. In: *Das Reich des Jahreszeiten*. Ausstellungskatalog Strauhof Zürich 1989, S. 213–230, hier S. 214.

(60) Steinitz S. 157–159.

(61) Bentmann – Müller S. 49–51.



Abb. 14: Hellbrunn, Das „Römische Theater“.

(62) Zum diplomatischen Lavieren des Fürstbischofs zwischen Habsburg und Bayern Strnad S. 128–129 und Bigler S. 22–23 mit Zusammenfassung der älteren Literatur.

(63) Eine Stilisierung der öffentlichen Auftritte Marksittichs als Erzbischof nach päpstlichem Vorbild sieht Steinitz S. 147 u. a. beim feierlichen Einritt des am 18. März 1612 zum neuen Erzbischof gewählten Marcus Sitticus, der sich in erster Linie an der in Rom nach dem Konklave üblichen *possessio* des Papstes orientierte.

(64) Rott-Freund S. 40–49.

(65) Orpheus in Brüssel und Stuttgart, Fleischhauer S. 374 und 378, Orpheus in Hechingen Hennebo – Hoffmann S. 52; Markowitz S. 131. – Perseus in St. Germain-en-Laye, als Brunnenfigur im Grottenhof der Münchner Residenz, in der Fonte Doria in Genua und in Hellbrunn, Rietzsch S. 13, 18, 52 und 81. Zur speziellen Perseus-Ikonographie der Grotten Rietzsch S. 52. – Apoll und Marsyas sind dem ikonographischen Index bei Rietzsch S. 118 zufolge nur in Hellbrunn dargestellt worden; eine verwandte Episode ist das Urteil über die Qualität der Musik von Apoll und Pan/Marsyas durch Midas, das in Brüssel mit Automatenfiguren dargestellt gewesen und mit einem Orgelwerk versehen war (1613, Fleischhauer S. 375 und 377). Ähnlich die Darstellung des Midasurteils bei Salomon de Caus: *Raisons des forces mouvantes*, Teil 2 (1615), Tafel 15, vgl. W. L. Sumner (Hrsg.): *Salomon de Caus. Les Raisons des Forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes*, Livre II Fontaines, Livre III traitant de fabrique des Orgues, Francfort. Amsterdam 1973 (= *Bibliotheca organologica* Bd. 21).

(66) Henkel – Schöne Sp. 1667; Ausstellungskatalog Prag um 1600. Kunst und Kultur am

Hofe Rudolfs II. Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel 1988 S. 422, Kat.-Nr. 315.

(67) Okayama S. 95 (Fortezza 2); zur Einführung der Tugendpersonifikationen nach Ripa in der Ära Marksittichs Steinitz S. 159. Plastische Darstellungen des Typus sind relativ selten; ein – allerdings vor Ripa entstandenes – Beispiel ist Alexander Colins um 1558 gearbeitete Fassadenskulptur für den Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses, Helga Dressler: *Alexander Colin*. Karlsruhe 1973 (Phil. Diss. Freiburg im Breisgau 1967); S. 27 und 166, Kat.-Nr. 1 A 5, Abb. 11.

(68) Zu Samson als Exemplum für Fortitudo Guy de Teruarent: *Attributes et symboles dans l'art profane 1450–1600*. Dictionnaire d'un langage perdu. Bd. 1, Genf 1958, Sp. 106.

(69) Zuerst im „Inventar des kk. Kunstbrunnwesens zu Hellbrunn“ von 1838, Ostermann S. 94 und 380, Nr. 37: „Samson! schadhaft“, zuletzt 1865, vgl. S. 385, Anm. 24. 1806 als männliche Statue ohne nähere Bezeichnung aufgeführt, Inventar Geheime Hofkanzlei XXVII/8t, S. 50 und 696. – Bigler S. 82, Anm. 297 erwähnt die Interpretation der Heldenfigur durch Ludwig Welti: Graf Kaspar von Hohenems 1573–1640. Innsbruck 1963, S. 147 als idealisierte Bildnisstatue Jakob Hannibals von Hohenems, des Neffen Marksittichs, welcher den Namen der Familie weitertrug.

(70) Philipp Fehl: Über das Schreckliche in der Kunst: „Die Schindung des Marsyas“ als Aufgabe. In: *Ausstellungskatalog Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst*. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe. Bayerisches Nationalmuseum München 1995, S. 49–91, hier S. 69 zum Ovidkommentar des Lodovico Dolce von 1568.

(71) Bigler S. 80–81.

(72) Ovid, *Metamorphosen* X, 143–145, XI, 1–2. – In der Literatur wird die Schlafende meist als Eurydike bezeichnet, nur die Beschreibung Johann Steinhausers von 1619, abgedruckt bei Buberl S. 169, erwähnt ein „künstlich ausgehauenes Weibspild, als wan es schlaffen thete“, und Grewenig S. 444 spricht von einer schlafenden Frau. Die von Bigler S. 80 mit Abb. 52 und 53 angenommene Portraitähnlichkeit der Frauengestalt in der Grotte mit der – ebenfalls nur hypothetisch als Sängerin Maria Cleopha Prechtin identifizierten – Dame im Wandgemälde des Oktogons, also der mutmaßlichen Bühnendarstellerin der Eurydike, erscheint mir wegen der fehlenden Individualität der Köpfe nicht zwingend.

(73) A(ndor) Pigler: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. In: *Acta historiae artium academiæ scientiarum hungaricæ I* (1954) S. 215–235, hier S. 221–222; zur Ikonographie auch Inge Schemper in *Ausstellungskatalog Georg Raphael Donner*. Wien 1993, S. 401–404 mit weiteren Beispielen aus der Rudolphinischen Kunst und dem Hinweis auf Frans Floris' Komposition „Die Erweckung der Künste“, Carl van de Velde: *Frans Floris (1519/20–1570)*. Leven en Werken. Brüssel 1975, Kat.-Nr. S. 120, S. 262–265, Abb. 58 und Kat.-Nr. P. 133, S. 430, Abb. 286. – Ein Medaillon mit einer Maske an einem Halsband gehört nach Ripa zu den Attributen der Pittura, Okayama S. 220 (s. v. Pittura).

(74) Schemper (wie vorige Anm.) S. 401–404, Kat.-Nr. 81.

(75) Durch eine derartige Interpretation, welche die Gruppe auf die Gattung Oper allgemein und nicht auf die – erst 1616 – aufgeführte „Euridice“ bezieht wie Bigler S. 80, wäre für die Datierung der Orpheusgrotte ein größerer Spielraum gegeben.

(76) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 3, London – Washington – Hong Kong 1980, S. 645–646 (s. v. *Camerata*) und Bd. 13, S. 550 (s. v. *Opera*); Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Kassel – Basel 1988, S. 22.

(77) Joseph Furtenbach: *Architectura civilis*. Ulm 1628, 1. Teil, S. 43–44; die betreffenden Zeilen lauten: „Er lebte in der alten Zeit / da noch die Menschen weit und breit / Umbwandelt dem ohn Policy / Wie das gewild in Wäldern frey. / Er aber lehrte Sitten gut / Bekehrt zu recht den wilden Muth: / Gebraucht darzu der Music Klang / Und lehrt die Gsatz in seinem Gsang. / Daher die Menschen zusammen giengen / Ein odentlichs Leben anfiengen. / Darauf erwuchse grosser nutz / Und ward gewöhrt dem gvalt und trutz“. In diesem Sinne kommt Orpheus auch in der Emblemantik auftretend, Henkel – Schöne Sp. 1610. – Zur Orpheus-Ikonographie neuerdings Catherine Camboulives – Michèle Lavallée: *Les métamorphoses d'Orphée*. Ausstellungskatalog Tourcoing – Strasbourg – Ixelles 1994/1995.