



14/15

# BAROCKBERICHTE



Abb. 15: Schloß Hellbrunn, Ehrenhoffassade, Kupferstich von F. A. Danreiter.

## Wilfried Schaber Zur Geschichte von Schloß Hellbrunn

### Der Ort

Hellbrunn ist an einen besonderen Ort gebaut – aus dem Moor, das sich von den Stadtbergen bis zum Untersberg erstreckt, hebt sich ein Berg aus Konglomerat, an dessen Fuß ein Quellhorizont zutage tritt mit vielen kleinen Quellen. Das Wasser dieser Quellen ist etwas wärmer als gewöhnlich, so daß im Winter die unmittelbare Umgebung eisfrei bleibt.

Diese besondere geologische und topographische Situation hat schon früh Mensch und Tier angezogen; seit der Jungsteinzeit war der Hellbrunner Berg besiedelt. An den Quellen fanden sich Tiere, jagdbares Wild ein, in den Bächen und Teichen gab es Fische. Der Pflanzenwuchs war in diesem Quellgebiet dichter, reicher und vielfältiger als anderswo, seltene Kräuter wuchsen hier. Nach altem Jägerbrauch hing in den Bäumen an den Quellen manche Jagdtrophäe, der Göttin der Jagd und der Quellen geweiht.

„Erblickst du einen Hain von dichtstehenden, alten, über die gewöhnliche Höhe aufragenden Bäumen, wo die Masse des über- und durcheinander sich erstreckenden Gezweiges den Anblick des Himmels ausschließt, dann gibt der riesige Baumwuchs, das Geheimnis des Orts und die Bewunderung des im offenen Felde so dichten und zusammenhängenden Schattendunkels dir das Gefühl von der Gegenwart einer Gottheit. Und wenn eine Grotte mit tief ausgefressenem Felsgestein sich in einen Berg hineinreckt, keine künstliche, sondern durch natürliche Ursachen zu solcher Weite ausgehöhlt, so wird sie dein Gemüt mit der Ahnung von etwas Höherem ergreifen ...“ Diese Worte aus den Briefen Senecas (Epist. 41,3) könnten auch die Situation Hellbrunns in vorgeschichtlicher Zeit beschreiben<sup>2</sup>. Hellbrunn war schon in der Frühgeschichte ein locus sacer, in dessen Quellen Wasserdämonen hausten, verwandlungsfähige Wesen. Hier könnte ein Mythos ähnlich dem von

Diana und Aktäon entstanden sein, in dem der Jäger die Nymphen beim Bad in der Quelle überrascht und zur Strafe in einen Hirsch verwandelt wird, den die eigenen Hunde zerreißen.

Quellen waren der Zugang zur Unterwelt, wo die germanische Unterweltsgöttin Hel herrschte. Hel-Brunn ist die Quelle der Hel, deren Haus in den nordischen Sagen beschrieben wird: „Träg“ heißt ihr Knecht, „Langsam“ ihre Magd, „Einsturz“ ihre Schwelle – sie lebt in einem Ruinenhaus<sup>3</sup>.

Wir werden später noch sehen, daß diese Charakteristika jenen des antiken Saturn sehr ähnlich sind, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts zum Herrn dieses Orts werden wird.

Das Magische, Wunderbare, Verwünschte dieses Orts wurde im Mittelalter durch eine Umfriedung abgesondert von der Umgebung – die Erzbischöfe hatten hier einen Tiergarten anlegen lassen, der 1421 erstmals urkundlich erwähnt wird.



Abb. 16 (rechts): Hellbrunn, Rekonstruktion des spätgotischen Vorgängerbaus. Fensterform und -verteilung in den oberen Stockwerken sowie oberer Abschluß hypothetisch. Axonometrische Skizze von Guido Friedl.

Abb. 17 (links): Marketenderschloßl auf dem Mönchsberg. Foto um 1900.

### Das Gebäude

Ein „Lusthäusl“ stand im Tiergarten schon vor der Regierung Herzog Ernsts (1540–1554), auch ein Meierhof wird dort erwähnt; ein Haus für den Gartenwächter wurde in seiner Zeit errichtet<sup>4</sup>.

Dieses „Lusthäusl“ wurde als Vorgängerbau in den späteren Schloßbau integriert und ist in seiner grundlegenden Form aufgrund von Baunähten und vermauerten Fenstern zu rekonstruieren<sup>5</sup>. Es ergibt sich die Form eines typischen Salzburger Landsitzes der Spätgotik, eines „festen Hauses“, ein Typus wie er z. B. im Marketenderschloßl am Mönchsberg noch vor uns steht<sup>6</sup>. Form und Ausstattung des zu diesem spätgotischen Lusthaus gehörigen Gartens sind uns nicht bekannt. Erst mit Erzbischof Markus Sittikus (1612–1619) tritt Hellbrunn aus dem Dunkel der Geschichte. Von 1613–1615 wird es von ihm

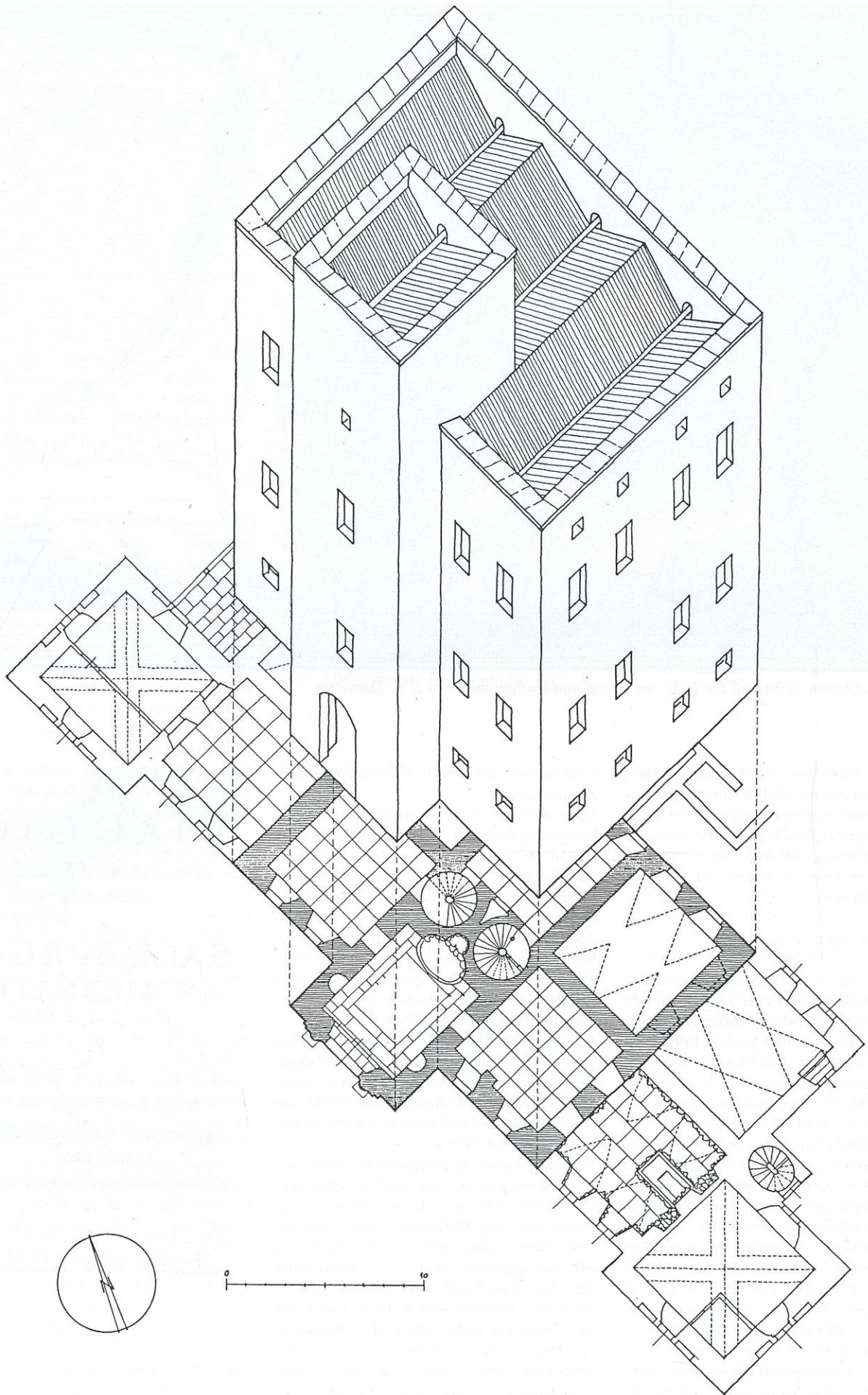
errichtet, 1619 wurde an Nebengebäuden noch gearbeitet. Als Erbauer gilt der Architekt und Bildhauer Santino Solari aus Verna im Intelvi-Tal am Comosee<sup>7</sup>.

Wir besitzen kaum archivalische Quellen zum Bau, nur einige Namen, Italiener vor allem, die als Bildhauer, Stukkateure, Brunnenmeister und Maler arbeiteten. Baudetails zeigen uns, daß während des Baufortganges Umplanungen stattfanden. Das alte Lusthaus wurde anfänglich nur um beidseitig je zwei Fensterachsen erweitert und mit einem Sockelgesims umfassen. Dann aber wurden die beiden Turmbauten angefügt und Fensterdetails verändert. Auch die Grotten im Souterrain waren in ihrer endgültigen Figuration nicht von Anfang an geplant, eine vermauerte Tür in der Muschelgrotte weist darauf hin.

In den wenigen Jahren von 1613–1615 konkretisierte sich der genius loci in der Gestalt



Abb. 18 (oben): Sockelgesims und vermauertes Fenster der Ruinengrotte im Erdgeschoßraum des Nordturms.



fr. 27

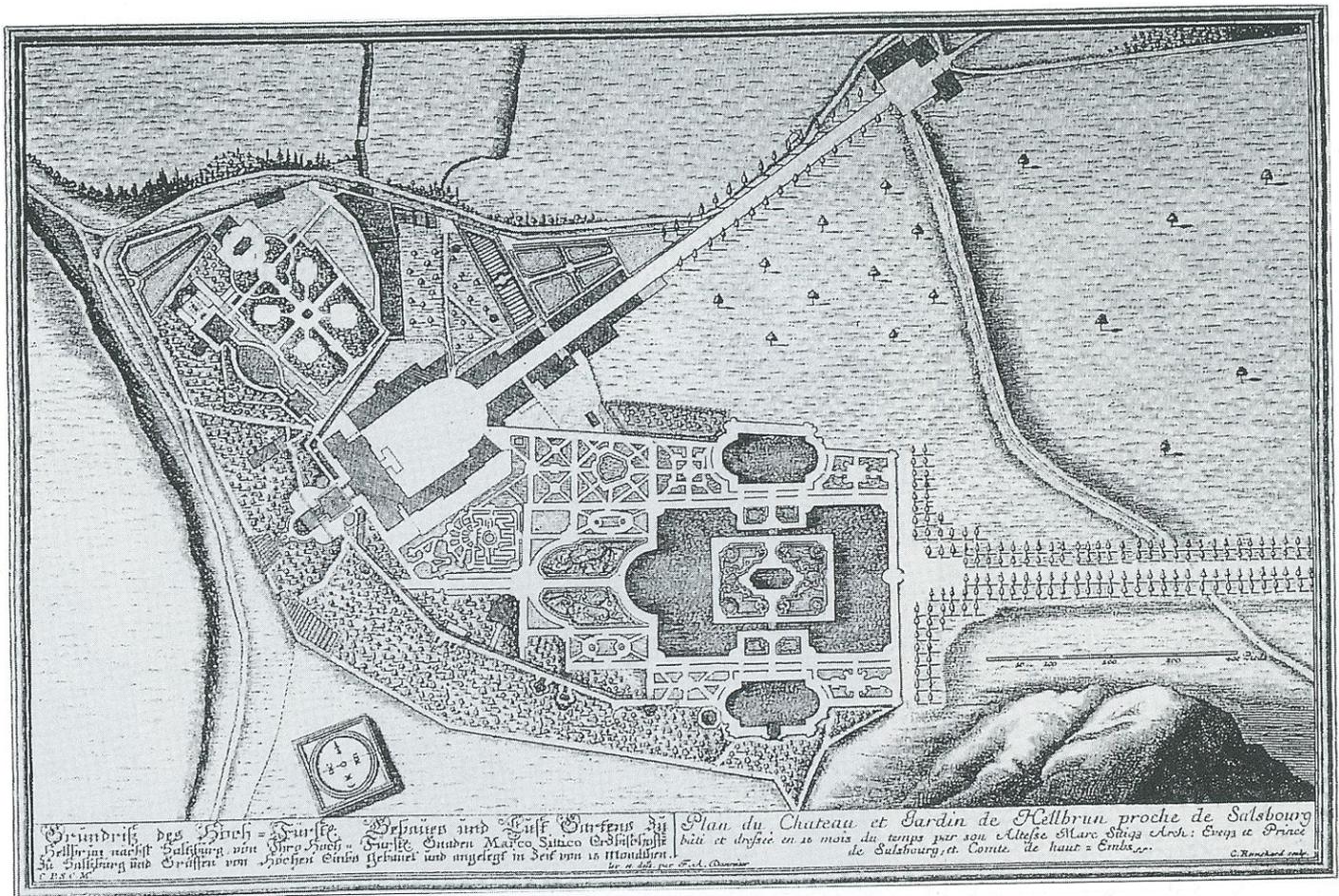


Abb. 19: Hellbrunn, Grundriß um 1735 von Schloß und Garten, Stich von F. A. Danreiter.

einer Villa Suburbana mit Garten, Statuen, Grotten, Automaten und Weihern. Das Gesamtkunstwerk von Architektur und Garten visualisiert jenes spätmanieristische Verständnis des uralten *genius loci* von Hellbrunn, dem wir erst langsam wieder auf die Spur kommen müssen.

#### Zur Forschungsgeschichte

Die Forschung zu Hellbrunn setzte erst 1916 mit Paul Buberl und Franz Martin ein<sup>8</sup>. Es war eine erste Bestandsaufnahme der schriftlichen Quellen und des Objekts. Interessiert hatte die Frage nach dem Vorbild, wobei die römische Lösung und vor allem 1948 von Richard Donin die venezianische Lösung diskutiert wurde<sup>9</sup>. Carlo Enrico Rava hat erstmals und deutlich auf Pradolino gewiesen, er nannte Hellbrunn gar „una Pradolino del Nord“<sup>10</sup>. Aus verständlichen Gründen hat sich gerade die italienische Forschung immer wieder mit Hellbrunn beschäftigt: 1985 ein Autorenkollektiv in einem umfangreichen Forschungsbericht über Pradolino<sup>11</sup>, Lauro Magnani 1987<sup>12</sup> und im gleichen Jahr als Mitherausgeber der Texte eines Grottensymposiums, das 1985 in Genua stattfand<sup>13</sup>. Die Handbücher von Marie Luise Gothein<sup>14</sup> und Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann<sup>15</sup> widmen der Anlage naturgemäß größere Ab-

schnitte und stellen sie in einen europäischen Zusammenhang.

Untersuchungen zu begrenzteren Fragenkomplexen lieferten Ernst von Bassermann-Jordan zu den Automaten<sup>16</sup>, Franz Wagner zur Gartenplastik und ihren Meistern<sup>17</sup>, Meinrad Grewenig<sup>18</sup> und Georg Skalecki<sup>19</sup> zu architektonischen Detailfragen. Barbara Rietzsch<sup>20</sup> und Reinhard Zimmermann<sup>21</sup> gehen in ihren Arbeiten auf die Grotten ein, während Ulrich Neßger<sup>22</sup> und Wilfried Schaber<sup>23</sup> versuchen, Antworten auf Fragen nach der Ikonologie zu geben.

Andrea Schnitzler-Sekyra hat schließlich 1994 die Veränderungen unter dem Hofgarteninspektor Franz Anton Danreiter untersucht<sup>24</sup>, während Wolfgang Saiko Hellbrunn im Panorama der historischen Gärten Österreichs beschrieb (1993)<sup>25</sup>.

Künstlerpersönlichkeiten, die in Hellbrunn klar umrissen sind, wie Santino Solari und Fra Arsenio Mascagni, behandeln monographisch Ingeborg Wallentin (1985)<sup>26</sup> und Susanne Rott-Freund (1994)<sup>27</sup>. Über die Person des Auftraggebers unterrichten Franz Martin<sup>28</sup>, Eva Stahl<sup>29</sup> und Ludwig Welti<sup>30</sup>, das historische und kulturelle Umfeld behandeln die entsprechenden Bände der Salzburger Landesgeschichte<sup>31</sup>. Robert R. Bigler hat 1996 eine umfangreiche und vieles zusammenfassende Monographie vorgelegt, die

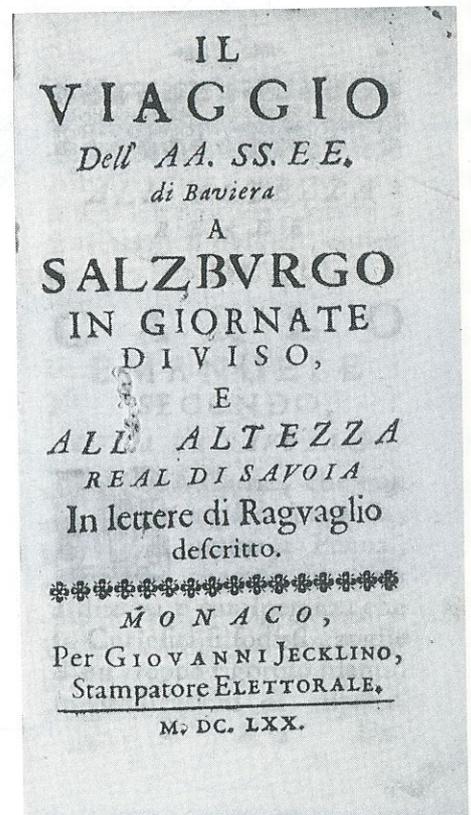


Abb. 20: Titelblatt der Reisebeschreibung Domenico Gisbertis, München 1670.

sich besonders auch der Vorbildfrage zur Schloßarchitektur und anderer architektonischer Details annimmt und die Bedeutung von Serlios Architekturtraktat für Hellbrunn gut begründen kann<sup>32</sup>.

Überblickt man die Forschungslage und als vorläufigen Schlußpunkt R. Biglers Monographie, so ist das Fazit für ein derart bedeutendes Gesamtkunstwerk noch äußerst unbefriedigend und läßt allzuvielen Fragen offen. Wir können Hellbrunn noch nicht „lesen“, nur einiges „buchstabieren“ – in dem Sinne, als einzelne Elemente wohl gesichert sind, aber der vollständige „Text“ noch nicht entzifferbar ist. So ist der Garten mit den Grotten und Skulpturen weitgehend eine terra incognita, auch ist die Ikonologie der gesamten Anlage nur in Ansätzen erfaßt. Die folgenden Bemerkungen zum Garten und seinen Figuren und zum Motto im Festsaal wollen als weitere Schritte verstanden werden hin zum „Lesen“ der gesamten Anlage<sup>33</sup>.

#### Der Garten

Als im Hellbrunner Garten Figuren und Grotten aufgestellt und eingerichtet werden, kann die monumentale, freistehende Gartenstatue noch nicht auf eine lange Geschichte zurückblicken. Abgesehen von den wenigen Beispielen im vatikanischen Belvedere, denen aber die Ausnahmestellung von Staatsmonumenten zukommt, taucht die Freifigur erst in der späten Renaissance wieder auf<sup>34</sup>. Die antiken Statuen und Fragmente der römischen Antikengärten, die in den vierziger bis sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstehen, sind, von vereinzelt Ausnahmen wie der künstlichen Grotte mit Nympe, Putti und Satyrn im Garten des Kardinals von Carpi abgesehen, eher Bestandteile „archäologischer“ Sammlungen als Elemente eines „Programms“. Meist unrestauriert liegen sie am Boden, lehnen an den Wänden, sind in architektonische Nischen oder Hekknischen gestellt<sup>35</sup>.

Die provozierende Nacktheit der „heidnischen Götzenbilder“ gab seit je zu religiösen Bedenken Anlaß, so daß es erst eigentümlich spät – in Salzburg erst unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich (Aufstellung des Jünglings vom Magdalensberg, einer römischen originalen Großbronze, als Merkur im Garten Dietrichsruh) und Markus Sittikus – zum Auftreten der Götterfiguren, zur Wiedergeburt der antiken Götter im (Stand-)Bilde kommt<sup>36</sup>. Hand in Hand mit der Befreiung aus archäologischen Sammlungszusammenhängen, Hand in Hand mit dem Zuwachs an Bedeutung als Freifigur, gewinnt die Gartenstatue offenbar auch inhaltliches Gewicht und muß daher in einen christlich-moralischen Bedeutungszusammenhang eingespant werden, um das der Freifigur immanente Heidentum umzudeuten und einer christlichen Weltanschauung dienstbar zu machen. Die christlich-moralischen Deutungen sind die „Ketten“, an die die heidnischen Figuren gelegt werden.



Abb. 21: Hellbrunn, Orpheusgrotte.

#### Der ursprüngliche Zustand

Bevor wir uns einigen Figuren zuwenden, sind Fragen nach dem ursprünglichen Zustand Hellbrunns zu stellen. Einige Fragen können mit großer Sicherheit beantwortet werden, denn die Anlage ist relativ gut erhalten, spätere Eingriffe haben vergleichsweise geringe Veränderungen bewirkt. Der Biograph des Erbauers, Johann Stainhauser, hat uns eine ausführliche Beschreibung Hellbrunns hinterlassen<sup>37</sup>. Außerdem besitzen wir entscheidende bildliche Quellen aus der Erbauungszeit, von denen die noch am wenigsten allgemein bekannte das von Franz Martin erstmals 1966 und dann ausführlich von Johannes Neuhardt 1988 publizierte zweite Porträt Markus Sittikus' aus dem Jahr 1619 im Museum von Polička (CZ) ist<sup>38</sup>.

Von den späteren Beschreibungen Hellbrunns seien nur jene von Margherita Costa (1628)<sup>39</sup>, Domenico Gisberti (1670)<sup>40</sup> und Lorenz Hübner<sup>41</sup> hervorgehoben, von denen die ersteren vor allem eine stimmungsmäßige Beschreibung des Lustortes geben, während Hübner durch seine Genauigkeit die Veränderungen der Anlage nachvollziehbar macht. Aufgrund des Vergleiches der schriftlichen und bildlichen Quellen hat der Verfasser in den Jahren 1990 und 1991 in Zusammenarbeit mit Wolfgang Saiko, dem Leiter des

Gartenamtes, begonnen, Figuren auf ihre ursprünglichen Standorte zurückzustellen, wenn diese leer waren oder wie in einem Dominospiel leer wurden. Rückgestellt wurde nur dann, wenn eindeutig geklärt war, daß die späteren Veränderungen von dekorativer Beliebigkeit des späten 19. und 20. Jahrhunderts diktiert worden waren<sup>42</sup>.

#### Vorbilder der Gartenfiguren

In Hellbrunn gibt es keine antike Großplastik, aber viele Statuen in den Grotten und im Garten sind mehr oder weniger treue Kopien antiker großplastischer Werke. Diese Vorbilder wurden über das Medium der Druckgraphik tradiert – Abbildungen in archäologischen Werken dienten den Hellbrunner Bildhauern als Vorlagen. An dieser Stelle sei nur eine kleine Auswahl von Stichvorbildern und ihren plastischen Kopien vorgestellt: Die Diana mit dem Bogen ist eine sehr treue Kopie nach einer „Juno“ aus dem römischen Antikengarten des Kardinals von Ferrara. Die Figur wurde durch einen Kupferstich im Statuenwerk des Giovanni Battista De Cavalleriis überliefert<sup>43</sup>. Auch der rechte Barbarenkönig des römischen Theaters und die rechts sitzende Frau ebendort gehen auf Abbildungen in De Cavalleriis Stichwerk zurück. Schließlich verrät auch die



Abb. 22: Juno, Stich von De Cavalleriis, Rom 1585. Universitätsbibliothek Salzburg.



Abb. 23: Diana in Hellbrunn.



Abb. 24: Ceres aus „Segmenta nobilium signorum et statuarum . . .“ v. Perrier, Rom 1638.

sogenannte „Moosgöttin“ im Saiblingoktogen ihr antikes Vorbild, nämlich eine Ceres – deren Attribute, Ähren und Mohnkapseln sowie der Blattkranz, wurden in ein Schilfbündel und in einen Fichtenkranz mit Zapfen umgedeutet.

Das Werk „Antiquarum statuarum urbis Romae“ des Trientiner Antiquars Giovanni Baptista De Cavalleriis (Cavaliere) ist tatsächlich das erste Sammelwerk mit Abbildungen antiker Großplastik; es enthält nur Kupferstiche, außer den Bildunterschriften gibt es keinen Text. Die früheste Ausgabe erschien 1561, die häufigere Zweitaufgabe 1585 (Band I und II), die Bände III und IV wurden erst 1594 ausgegeben<sup>44</sup>. Kupferstiche aus diesem Werk oder seinem Nachdruck von Lorenzo Vaccario (1584)<sup>45</sup> müssen die Vorbilder für die genannten Hellbrunner Skulpturen gewesen sein, da diese Werke als einzige die angeführten Figuren überliefern.

#### Die Inhalte

Auch wenn wir für jede Gartenfigur ein formales Vorbild benennen könnten, blieben uns die Inhalte vorläufig verschlossen. Denn daß mit der Form nicht auch gleich der Inhalt mitübernommen wurde, zeigt jene „Juno“ aus dem Garten des Kardinals von Ferrar

ra, die in Hellbrunn zur „Diana“ sich verwandelte. Obwohl wir für die gesamte Anlage als auch die einzelnen Figuren und Figurengruppen sehr konkrete Inhalte vermuten müssen, ist es schwierig, den Anfang des Ariadnefadens zu finden, der uns durch das Labyrinth der vielen möglichen Bedeutungen führen könnte. Der die Anlage beschreibende Zeitgenosse Stainhauser gibt uns keine Fingerzeige zur Ikonologie, sein Kunstsinn wurde mit dem eines Zechpropstes verglichen. Andererseits waren die Inhalte der antiken Mythen, die Bedeutung der antiken Figuren, den Gebildeten geläufig.

Die mythographischen Handbücher des Lilio Gregorio Gyraldi (1548)<sup>46</sup>, Natale Conti (1551)<sup>47</sup> und Vincenzo Cartari (1556)<sup>48</sup> standen im 16. und 17. Jahrhundert in der Bibliothek eines jeden gebildeten Menschen<sup>49</sup>. Die mit diesem Wissen konstruierten Programme, sei es für Festzüge, sei es für Gärten, wurden „für Leute von Kultur erdacht“<sup>50</sup>. Schwierig wird die Auflösung vor allem aber auch deshalb, weil die antiken Fabeln zwar einen „buchstäblichen“ Sinn haben, diesem aber ein „moralischer“ und ein „allegorischer“ unterlegt wurde<sup>51</sup>. Erst „unter der Rinde der lebenswürdigen Geschichten [ist] der ganze Saft der Moral und der Theologie . . .“<sup>52</sup>. Und ein Zeitgenosse des 17. Jahrhunderts



Abb. 25: Titelblatt von Giovanni Baptista De Cavalleriis' Werk „Antiquarum statuarum urbis Romae“, Rom 1585. Universitätsbibliothek Salzburg.



Abb. 26: Sogenannte „Moosgöttin“ aus dem Saiblingoktogon, Hellbrunn.



Abb. 27: Partherkönig aus dem Stichwerk *De Cavalleriis*, Rom 1585. Univ.-Bibl. Salzburg.

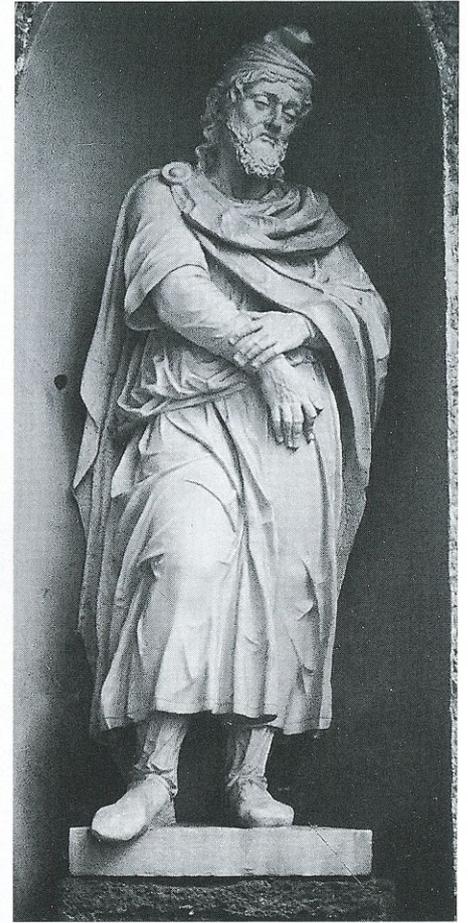


Abb. 28: Barbarenkönig im Römischen Theater von Hellbrunn.

fragt „... wieviele Menschen sind schon im Stande, die moralische Bedeutung der Mythen zu verstehen?“<sup>53</sup>.

Zur Deutung der Figuren und Figurengruppen sei an dieser Stelle nur als eine von vielen Möglichkeiten erwähnt, daß Orpheus, der Sohn der Sonne, Christus bedeuten kann, der Eurydice, d. h. die menschliche Seele, aus der Unterwelt holt. Die möglichen Deutungen wechseln je nach dem zugrundeliegenden Handbuch bzw. den Bildungsvorlieben des Auftraggebers<sup>54</sup>.

Perseus etwa, der Sohn Jupiters und der Danae, ist ein Kind des göttlichen Regens, er gehört zum Garten der Hesperiden und sein Mythos fand sich bereits im römischen Antikengarten der del Bufalo dargestellt<sup>55</sup>. Moralisch gesehen war Perseus ein Symbol des Siegs des Weisen, der sich nach der Tötung der Sünde zur Tugend erhebt. Allegorisch war er ein Symbol des über den Fürsten dieser Welt triumphierenden und zu seinem Vater aufsteigenden Christus<sup>56</sup>.

Der gebildete Zeitgenosse mochte sich seinen Reim entsprechend seiner Bildung auf die Grotten und Figuren gemacht haben, aber welche Deutung war gültig für Markus Sittikus? Um einer Lösung näherzukommen, wenden wir uns wieder den beiden Porträts des Markus Sittikus zu, jenem in Hellbrunn und je-

nem im Museum von Polička: in beiden ist das Bild des Gartens schwarz, jenes der Domkirche golden gerahmt<sup>57</sup>. Schwarz ist die Farbe Saturns, Gold die Farbe der Sonne.

#### *Das Motto im Festsaal und der Garten Saturns*

Entsprechend den alchemistisch-okkulten Vorstellungen jener Zeit<sup>58</sup> herrscht der Planetengott Saturn unter anderem über die Gärten und Äcker, seine Gebäude sind unterirdische Gewölbe und Ruinen. Zu seinen Planetenkindern gehören auch Eremiten und Architekten, Gärtner und Bauern. Seine Monate sind der Dezember und Jänner, seine Sternzeichen der Steinbock und der Wassermann<sup>59</sup>. Der Garten steht in Opposition zur Domkirche, hier herrscht Saturn, dort Sol (Christus), das Blei ist Saturns Metall, das Gold gehört zur Sonne. Der Steinbock ist Saturns Zeichen, der Löwe jenes des Sol.

Das Motto im Festsaal „numen vel dissita iungit“ („Eine göttliche Macht verbindet sogar das Entgegengesetzte“), das über dem Bilde der sich umarmenden Wappentiere Markus Sittikus', Löwe (Salzburg) und Steinbock (Hohenems) steht, haben wir 1986 astronomisch-alchemistisch als Mysterium Coniunctionis interpretiert – denn die Sternbilder des Steinbocks und des Löwen liegen im Tierkreis ge-

nau gegenüber und können nie in Konjunktion treten. Nur über das Salz, in dem zwei gegensätzliche Elemente, nämlich Feuer und Wasser, sich verbinden und das auch als „lapis“ (= Christus) galt, ist die Verbindung möglich. Das Salz, Salzburg hat den Bund gestiftet<sup>60</sup>.

Wir können diese Interpretation ausweiten und Hellbrunn mit einbeziehen: Ein numen, göttliche Fügung, hat es vermocht, daß nicht nur in der Person des Erbauers zwei astrologisch konträre Tiere zusammenkommen (der Löwe des Markus, der Steinbock der Hohenems), sondern daß auch Garten und Kirche, die Welt des Saturn und die Welt des Sol, das Auseinanderliegende, in geheimnisvollem Bunde sind. Alchemistisch gesprochen ist die Umwandlung, der Aufstieg vom Blei zum Gold, mit Hilfe des „lapis“ möglich.

Das alchemistische „große Werk“, der Aufstieg von der untersten Stufe, von der materia prima zum Gold, ist auch von den Zeitgenossen als ein dem christlichen Erlösungswerk gleichartiges Bemühen verstanden worden<sup>61</sup>.

Daß der Garten neben Allegorischem auch einen ganz einfachen kathartischen Nutzen hatte, sagt Marcus Hansiz, der uns berichtet, Markus Sittikus habe die Anlage gerne wegen seines „trockenen“ (= melancholischen) Temperamentes aufgesucht, um durch das Wasser seinen Geist zu beleben<sup>62</sup>.

Anmerkungen:

(1) Gegenüber dem Vortrag ist der Text um Anmerkungen, um Neufunde im Schloß und durch ausführlichere Erläuterungen verschiedener Problemkreise erweitert.

(2) Zitiert nach: Friedrich Muthmann, *Mutter und Quelle*, Basel 1975, S. 25.

(3) Wilhelm Mannhardt, *Die Götter der deutschen und nordischen Völker*, Berlin 1860, S. 318ff.

(4) Paul Buberl, Franz Martin, *Schloß Hellbrunn bei Salzburg*, Österr. Kunsttopographie Bd. XI, Wien 1916, S. 163–262, hier S. 164.

(5) Franz Martin hat erstmals 1927 auf Baunähte im Bereich des Ansatzes der Risalite der Hauptfassade hingewiesen (*Schloß Hellbrunn bei Salzburg*, Österreichische Kunstbücher Bd. 28, Augsburg 1927, S. 6). Schließlich hat Franz Krispler, *Maurer der engagierten Hellbrunner Handwerkerinnenschaft, bei Renovierungsarbeiten im Frühjahr 1996 vermauerte Fenster beobachtet und eingemessen*.

(6) Robert Bigler, *Schloß Hellbrunn*, Wien 1996, S. 38, nimmt sowohl den durch die Baunähte vermuteten Kernbau als auch die zwei Erweiterungen für Solari in Anspruch und findet auch gleich in Serlios Traktat eine passende Vorlage. Die Quellen sprechen aber eindeutig davon, daß ein Lusthaus bereits vorhanden war.

(7) Ingeborg Wallentin, *Der Salzburger Hofbaumeister Santino Solari (1576–1646)*, phil. Diss. Salzburg 1985. Dies., *Der Salzburger Hofbaumeister Santino Solari (1576–1646)*, in: MGSL 134, 1994, S. 191 ff.

(8) Vgl. Anm. 4

(9) Richard Kurt Donin, *Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur*, Innsbruck 1948.

(10) Carlo Enrico Rava, *Hellbrunn, una Pratolino del Nord*, in: *Antichità viva*, Bd. 3, Florenz 1970.

(11) Alessandro Vezzosi (Hg.), *La fonte delle fonti, Iconologia degli artifizii d'acqua; Pratolino, Laboratorio di meraviglie* Bd. 1, Firenze 1985.

(12) *Il Tempio di Venere, Giardino e Villa nella Cultura Genovese*, Genova 1987.

(13) Cristina Acidini Luchinat, *Lauro Magnani, Mariachiaro Pozzani* (Hgg.), *Arte delle Grotte*, Genova 1987.

(14) *Geschichte der Gartenkunst*, II, Jena 1926.

(15) *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, Bd. 2, Hamburg 1965.

(16) *Die Wasser-Automaten und Wasserkünste im Parke des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg*, Leipzig 1928.

(17) *Zur Gartenplastik von Schloß Hellbrunn*, in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 58/59, Wien 1962, S. 21–26.

(18) *Die „Villa suburbana“ Hellbrunn und die frühen architektonischen Gärten in Salzburg*, in: MGSL 124, Salzburg 1984, S. 403ff.

(19) *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das Deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989.

(20) *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts*, München 1987.

(21) *Künstliche Ruinen*, Wiesbaden 1989.

(22) *Salzburg und seine Brunnen*, Salzburg 1980.

(23) *Salzburg, die schöne Stadt*, Salzburg 1986, S. 122ff.; ders., *Lustschloß ohne Ausgang*, in: FMR (deutsche Ausgabe) Nr. 9, Bd. II, 1987, S. 15–29.

(24) Franz Anton Danreiter (1695–1760), phil. Diss. Salzburg 1994.

(25) *Historische Gärten in Österreich*, hgg. von der Österreichischen Gesellschaft für historische Gärten, Wien 1993.

(26) Wie Anmerkung 7.

(27) *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570–1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim 1994.

(28) Franz Martin, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, Salzburg 1984.

(29) Marcus Sitticus, Wien 1988.

(30) Graf Kaspar von Hohenems (1573–1640). *Ein adeliges Leben im Zwiespalte zwischen friedlichem Kulturideal und rauher Kriegswirklichkeit im Frühbarock*. Innsbruck 1963.

(31) Heinz Dopsch, Hans Spatzenegger (Hgg.), *Geschichte Salzburgs*, Bde. I, II, Salzburg 1983–1991.

(32) Robert R. Bigler, *Schloß Hellbrunn*, Wien 1996.

(33) Der Autor bereitet seit längerer Zeit eine Studie über Hellbrunn vor, die vor allem den Garten als Schwerpunkt haben wird.

(34) Liliane Chatelet-Lange, *Die Statue „A l'Antique“ im Französischen Garten des 16. Jahrhunderts*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Nr. 41, H. 3/4, 1987, S. 97–105.

(35) Christian Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Heidelberg 1917.

(36) Wolfgang Steinitz, *Ehrenpforten, Festgerüste und Trionfi*, in: *Barock in Salzburg, Festschrift für Hans Sedlmayr*, hgg. von Johannes Graf Moy, Salzburg 1977, S. 159.

(37) Hans Ospald, *Johann Stainhauser, ein Salzburger Historiograph des beginnenden 17. Jahrhunderts*, in: MGSL 110/111, 1970/71, 1ff., hier S. 94.

(38) Johannes Neuhardt, *Ein Marcus-Sitticus-Porträt in Böhmen*, in: *Salzburger Museumsblätter* Jg. 49, Nr. 3, 1988, S. 25f. Dem Direktor des Museums in Polička, Herrn Mag. David Junek, sei für die Übersendung des Detailfotos mein ausdrücklicher Dank ausgesprochen.

(39) Hermann Spies, *Ein italienischer Bericht über den Besuch des Großherzogs Ferdinand II. von Toskana in Salzburg im Jahre 1628*, in: MGSL 86/87, 1946/47, S. 33ff.

(40) *Il viaggio dell' AA.SS.EE. di Baviera a Salzburgo in giornate diviso ...*, München 1670.

(41) Lorenz Hübner, *Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden*, 2 Bde., Salzburg 1792, Bd. 1, S. 520–543.

(42) Diese Arbeiten sind noch nicht abgeschlossen, für die nächsten Schritte sind noch Klärungen erforderlich; eine Veröffentlichung dieses Fragenkomplexes ist in Vorbereitung.

(43) Vgl. nächste Anmerkung.

(44) *I Madruzzo e l'Europa (1539–1658)*, Ausstellungskatalog Trient 1993, S. 328 Kat.-Nr. 70 und S. 647 Kat.-Nr. 23; vgl. auch dort den Beitrag von Alessandra Compostella, *L'incisione come modello di trasmissione iconografica. Archäologie der Antike, 1500–1700*, aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Ausstellungskatalog Wiesbaden 1994, S. 122, Kat.-Nr. 7, 5.

(45) Vgl. Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, S. 124.

(46) *De deis gentium varia et multiplex historias in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, Basel 1548.

(47) *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig 1551.

(48) *Le immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Venedig 1556.

(49) Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter*, München 1990, S. 246.

(50) Seznec, S. 218.

(51) Bodo Guthmüller, *Der Mythos zwischen Theologie und Poetik*, in: *Die Antike – Rezeption in den Wissenschaften während der Renaissance*, hgg. von A. Buck und K. Heitmann, Mitteilung X der Kommission für Humanismusforschung, Weinheim 1983.

(52) Seznec, S. 206.

(53) Seznec, S. 205.

(54) Guthmüller, wie Anmerkung 51, S. 135. Zu einer der vielen Bedeutungen des Orpheus vgl. Ebba Koch, *Shah Jahan und Orpheus*, Graz 1988.

(55) Henning Wrede, *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, in: 4. Trierer Winkelmannsprogramm 1982, Mainz 1983, S. 1–28, hier S. 11ff.

(56) Seznec, wie Anmerkung 49, S. 166f.

(57) Andrea Schnitzler-Sekyra *verdanke ich diese nachdrückliche Anregung, sie hat mit Recht vermutet, daß hierin ein Schlüssel zum Verständnis gegeben sei*.

(58) August Buck (Hg.), *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, Wolfenbüttler Abhandlungen zur Renaissanceforschung Bd. 12, Wiesbaden 1992. Christoph Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der Europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wolfenbütteler Forschungen Bd. 32, Wiesbaden 1986.

(59) Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a. Main 1990.

(60) Vgl. Anmerkung 23.

(61) Karl Hoheisel, *Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilsweg*, in: *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte* (vgl. Anm. 58), S. 67, 71.

(62) Marcus Hansiz, *Germaniae Sacrae Tomus II, Archiepiscopatus Salisburgensis*, Augsburg 1729, S. 752.