

46/47
BAROCKBERICHTE

Abb. 1

Reste der gemalten Figurennischen in der Fassadenmauer von Hellbrunn



Manfred Koller

Salzburger Barockgärten als Freilicht-Skulpturenmuseum – einst und heute

Die Aufstellung von Gartenskulpturen in der Renaissance Mittelitaliens geht auf die Sammelleidenschaft der Päpste und Fürsten als Folge der Entdeckungen der Altertümer im antiken Rom im Laufe des Quattro- und frühen Cinquecento zurück.¹ Sie hat damit die gleichen Wurzeln wie der Museumsgedanke in der Neuzeit. Die frühe Aufstellung antiker Statuen in den mediceischen Gärten in Florenz und von Skulpturen antiker Thematik als Mittelpunkte künstlicher Grotten (z.B. Boboligarten in Florenz, Villa Reale in Castello) strahlte im 16. Jahrhundert von hier nach Oberitalien und über die Alpen aus. Antike und schrittweise auch zeitgenössische Freistatuen hat man jedoch

außerhalb Italiens bis gegen 1600 vorwiegend nur auf Brunnen aufgestellt. Sie blieben auch nach ihrer Verselbständigung auf Sockeln als festes Element der Barockgärten immer den antiken Vorbildern verbunden.²

Skulpturen in der Gartentheorie

In Abhandlungen zur Gartenkunst finden Gartenstatuen daher erst im 17. Jahrhundert Erwähnung. Erst der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtenbach der Ältere, der wahrscheinlich auch die Anlagen von Schloss Hellbrunn kannte, erwähnt 1628 solche Figuren bei den Grotten, Brunnen und im adeligen und fürstlichen Garten.³ In Furtenbachs Adelsgarten stehen in den Ni-

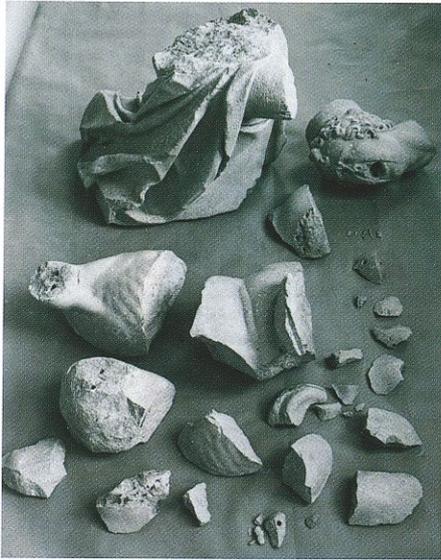


Abb. 2-4
Restaurierung und Teilrekonstruktion der Narren oberhalb des Ovalweiher, Schloss Hellbrunn; Restaurierabteilung des Bundesdenkmalamtes, Wien

schen der Umfassungsmauer elf Statuen römischer Kaiser oder Helden aus Ton modelliert, gebrannt und in „Metallfarbe“ (Bronze oder Gold ?) bemalt als Blickpunkte des Wegkreuzes – vergleichbar damit sind die (nur in Resten erhaltenen) gemalten Figuren in den Nischen der Umfassungsmauer der Fasanerie beim Schloss Hellbrunn (Abb. 1). Im fürstlichen Garten nach Furttentbach stehen dagegen 16 von „Metall“ gegossene Statuen jeweils an den vier Ecken der vier symmetrischen Blumenbeete* – in Schloss Hellbrunn finden wir gemalte metallfarbene Kaiserfiguren im Festsaal des Oberstocks im Schlossgebäude, dessen Fenster sich auf den Fasanengarten richten. In Furttentbachs späterem „Idealgarten“ bleibt der Statuenschmuck auf Nischenfiguren in strenger architektonischer Ordnung beschränkt.⁵ Besondere Parallelen bestehen auch in seinen Beschreibungen der technischen Grundlagen des italienischen Grottenbaues zu den Grotten in der Stadt Salzburg und im Schloss Hellbrunn.⁶ Für den von Le Nostre geprägten französischen Garten stellt der

Architekt d'Aviler 1691 fest: *Die Werke der Bildhauerkunst tragen viel zur Herrlichkeit und zum Reichtum des Gartens bei. Es sind dies die Figuren und die Gruppen. In einer Treillagenische oder vor einer Hecke heben sie sich gut ab. Die Vasen, Säulen und Obeliken müssen einzeln stehen, an den Enden der Rampen, an den Ecken der Treppen, Bassins und Broderiefelder und inmitten der Rasenparties.*⁷ D'Aviler widmet ein eigenes Kapitel den Statuensockeln („Bilderstühle“), deren Höhe sich nach der Größe der Skulptur richtet und zwei Drittel oder zwei Fünftel dieser betragen soll. Er unterscheidet Stand-, Sitz- und Liegebilder sowie Gruppen und Reiterfiguren mit jeweils darauf abgestimmter Art der Podeste. Als Material wird Marmor bevorzugt und Inschriften werden zum Verständnis empfohlen. Büsten erhalten nach unten sich verjüngende Schäfte und sind von Hermen zu unterscheiden, Halbfiguren, die direkt in einen keilförmigen Sockel übergehen (und sich von Bildern des griechischen Gottes Hermes herleiten).⁸ Von der „Gartenbibel“ (Wimmer) des 18.

Jahrhunderts, Dézallier d'Argenville's „La Théorie et la Pratique de Jardinage“, Paris 1709, hat der Salzburger Hofgarteninspektor Franz Anton Danreiter die deutschsprachigen Ausgaben besorgt.⁹ Die erste Neuauflage 1713 nimmt bereits Tendenzen zu stärkerer Natürlichkeit vorweg. *Wenn man einen Garten anlegen will, so muß man betrachten, daß man sich mehr an die Natur, als an die Kunst zu halten (trachte), von welcher letztern nichts mehr zu entlehnen, als was zur Verstärkung der Natur gereichen kan. Es gibt Gärten, in denen man nichts siehet, als (...) die Menge der Nagelwerke (treillage), Gartenhäuser, vergitterte Bögen, welche mit Statuen, Gefäßen und dergleichen gezieret sind, bey welchen man mehr die Hand des Menschen als der Natur erkennt. Dieses gezwungene Wesen (...) muß der edlen Einfalt weichen...¹⁰* – ein für die letzte Regierungszeit des „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. in Frankreich erstaunlicher Weitblick. Zwei Generationen später kritisierte der Kieler Philosophieprofessor Hirschfeld die Nachahmung französischer Vorbilder in den Gärten Deutschlands: *Bald pflanzten wir unsere Gärten, anstatt edler Bäume, mit elenden Klumpen von totem Holz und Stein voll, die mit dem Namen von Statuen behrt wurden (...)*¹¹ Barockskulpturen passten nicht mehr zu neu an der Antike orientierten Kunstbegriff und Inschriften sollten überaus sparsam und nicht wie von einem „dreisten Schwätzer“ angebracht werden. Denn (...) *in Deutschland und im Norden suche man die Gärten mit Statuen, wie mit Taxusbäumen, zu bepflanzen; man hatte, wenige Ausnahmen in fürstlichen Gärten nicht gerechnet, weder antike noch neue Werke im guten Geschmack; und verschwendete für gemeine Klötze beträchtliche Summen ...*¹² Soweit die Hinweise auf Gartenplastik in den Gartentheorien, die mit dem Landschaftsgarten englischer Prägung im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre formale und inhaltliche Bedeutung weitgehend verlor.

Gärten als Museen von Natur und Kunst

Wenden wir uns nun den inhaltlichen Aspekten skulpturalen Gartenschmuckes zu.

An den von Ulisse Aldrovandi 1562 mit ihren Zuständen, Fundorten und Bedeutungen publizierten antiken Statuen Roms und Michele Mercatis Beschreibung vatikanischer Antiken als Teile eines Museum der Naturgeschichte (um 1580) zeigte Bredekamp, dass nach damaliger Auffassung *Natur und Menschenwerk in der antiken Skulptur in ein Gleichgewicht (kommen), das die dauerhafte Vermenschlichung der Natur eröffnet.*¹³ Die von Bredekamp gezogene Entwicklungslinie neuzeitlichen Sammelns geht von der „bildschöpferischen Naturform“ über die antike Skulptur zum Kunstwerk und weiter zur Maschine (Automaten). Dies bestätigt die enzyklopädische



Abb. 5
Die Narrengruppe mit dem Balesterschützen oberhalb des Ovalweiher, Schloss Hellbrunn

Ausrichtung der fürstlichen Kunstkammern des späteren 16. Jahrhunderts in München, Innsbruck und Prag.¹⁴ Sie findet Analogien in der Gestaltung manieristischer Gärten mit ihrer Sammlung vielfältigster Naturformen aus dem Mineralreich (Grotten), dem Pflanzen- und dem Tierreich, von antiken Skulpturen bis zu den Besucher überraschenden Wasserorgeln mit Vogelstimmen – wie in der Hellbrunner Vogelstangrotte – und Wasserscherze mit Hilfe von Automatenfiguren.¹⁵ Geistreich in Szene gesetzte Wassermechaniken beschrieb Salomon de Caus zeitgleich zur Entstehung der Hellbrunner Wasserspiele.¹⁶

Die öffentliche Schaustellung profaner Figuren, oft in antik-heroischer Nacktheit, vollzog sich nördlich der Alpen aber zunächst auf den Stadtbrunnen. Im süddeutschen Raum ging um 1600 die freie Reichsstadt Augsburg darin führend voran, was zentrale Stellung, Größe und künstlerischen Rang betraf: Augustusbrunnen 1594 von Hubert Gerhardt und Herkules- und Merkurbrunnen von Adriaen de Vries 1600.¹⁷ Gleichzeitig erhält hier und in München die Bronzeplastik nach dem Mittelalter wieder Aufgaben in monumentalen Dimensionen, auch in Verbindung mit Brunnenanlagen in fürstlichen Gärten, wie dem Hofgarten in München.¹⁸ Den Anstoß dazu gaben direkte Vorlieben Herzog Ferdinands von Bayern und seine Verbindungen zum Florentiner Hof mit dessen führendem Bildhauer Giambologna.¹⁹

Auch in Salzburg konzentrierten sich Freiskulpturen im öffentlichen Raum der Altstadt auf die Brunnenanlagen der Plätze. Da in Salzburg eine eigene Metallgussstradition fehlte, sind der Wilde Mann-Brunnen um 1610/20 hinter der Kollegienkirche (ursprünglich am Fischmarkt) und der Pegasus von Caspar Gras 1661 im Mirabellgarten (ursprünglich auf dem Kapitelplatz) als Ku-

pfertreibarbeiten ausgeführt.²⁰ Seit dem Residenzbrunnen herrscht in Salzburg, wie schon seit dem unter Erzbischof Markus Sittikus 1619 vollendeten Schloss und Garten Hellbrunn, der Untersberger Kalkmarmor für Brunnen-, Grotten- und Parkfiguren vor. Dieses Gestein hatte schon Vincenzo Scamozzi im Zuge seines Domprojektes kennen und wegen seiner großen Blöcke für Statuen, Säulen und Ornamente sowie seiner feinen Bearbeitungs- und Poliermöglichkeit schätzen gelernt.²¹ Seine Verwendung im Kontrast zum grobkörnigen Konglomerat des Festungsberges (Salzburger Nagelfluh), dessen raue Oberfläche ideal zur Rustikatheorie der Renaissancearchitektur passte,²² durchzieht die Salzburger Kunstgeschichte seit 1600. Mit der Kombination von Nagelfluh an Mauern und Portalen zu polierten weißlichen Marmorstatuen ließ sich zudem die Polarität von *Natürlich* und *Künstlich* am Naturmaterial Stein viel besser verdeutlichen als mit Bronzeplastiken. So erinnert Hellbrunn mit seinen Grotten, Skulpturen und raffinierten Wasserspielen an eine „Kunstkammer im Freien“²³, in der man sich über die Künstlichkeit der Natur und über die Naturnähe der Kunst ergötzen konnte. Unter dem von Ovid vorgegebenen Topos der Metamorphose wurden die Grenzen zwischen beiden fließend. Dies gilt im Besonderen für die vielgestaltigen Hellbrunner Grotten, die Maué mit einem „Musterbuch der Grottenkunst“ vergleicht und zugleich hervorhebt, dass zwischen den bildhauerisch perfekten Marmorstatuen und dem Grottenwerk eine strenge Trennung eingehalten wird.²⁴

Hellbrunn

Während in der Stadt Salzburg von den Gärten in der Neuen Residenz Wolf Dietrich von Raitenau außer den Grottennischen mit dem kämpfenden und dem ruhenden Herkules in den Höfen der Neuen Residenz nichts übrig geblieben ist, bilden Schloss

und Garten in Hellbrunn nördlich der Alpen das einzige Ensemble, das durch ständige Pflegemaßnahmen seit dem 17. Jahrhundert bis heute erhalten und in Funktion geblieben ist.²⁵

Trotzdem wurden hier schon im 18. Jahrhundert die entlegenen Einsiedlergrotten aufgegeben und gingen künstlerische Gestaltungen der Fasanerie und des Lustgartens verloren, wenn man die Bilddokumente des 17. Jahrhunderts mit dem heutigen Aussehen vergleicht.²⁶ Die Tugendikonografie von Markus Sittikus' Hellbrunner Statuenprogramm und die diskreten Hinweise auf seine Rolle als Mäzen der Künste hat Maué für die Orpheusgrotte entschlüsselt und Schaber hat dazu Statuenvorbilder im römischen Statuenwerk von De Cavallerii 1585 in der Universitätsbibliothek Salzburg gefunden.²⁷ Die unterlegten moralischen oder allegorischen Inhalte waren damals freilich nur Gebildeten zugänglich und auch heute können – ohne direkte Schriftquellen und Nachrichten über die ausführenden Bildhauer – die wissenschaftlichen Studien nicht restlos alle möglichen Bedeutungsebenen klären.

Mit dem in den letzten Jahrzehnten neu erwachten Interesse für historische Gärten wurde auch in Hellbrunn der historische Bestand kritisch gesichtet.²⁸ So entdeckte Wilfried Schaber die Bruchstücke von zwei im nahen Waldbereich versunkenen knienden „Narren“, deren im Bundesdenkmalamt zusammengefügte und nur teilergänzten Torsi jetzt wieder oberhalb des Teiches vor dem „Römischen Theater“ aufgestellt sind.²⁹ (Abb. 2-5). Pflanzenbewuchs auf den dunklen Rustikaquadern der Brunnenwände als Gegensatz zu den glatten Steingöttern, die über dem überall fließenden Wasser thronen (Neptunbrunnen am Zierteich, Abb. 6) und mit dunklen Flechten bewachsene Waldfiguren (Wildschweingruppe) lassen heute auch dem naiven Besucher dieses Gar-



Abb. 6
Der Neptunbrunnen am Fürstenweg, Schloss Hellbrunn

tens die Rätsel von Natur und Kunst erleben. Der aufmerksame Betrachter kann darüber hinaus das Altern dieser bald vierhundert Jahre alten Kunstschöpfungen im Wirken der Natur erleben, denn in der Verwitterung nähern sich die Kunstwerke wieder dem Naturzyklus ihres Materials an. Die richtige Balance zwischen ökonomischer Nutzung und verantwortungsvoller Pflege des Bestandes zu finden und zugleich diese natürlichen Wachstums- und Veränderungsprozesse (solange sie nicht zerstörerisch wirken) zuzulassen ist eine Herausforderung sowohl für den Besuchsbetrieb als auch für die denkmalpflegerische Erhaltung.³⁰

Mirabell

Bei dem von Johann Lucas von Hildebrandt bis 1727 umgebauten Schloss Mirabell in Salzburg mit seinem um 1690 entstandenen und von Franz Anton Danreiter um 1730 veränderten Barockgarten ist nur das große Gartenparterre mit seiner rundum laufenden Marmorbalustrade mit Vasen³¹ und dem vollständigen Marmorstatuenprogramm erhalten.

Den Gartenausgang zum Dreifaltigkeitsplatz schirmt eine doppelte Balustrade ab, deren mittleren Durchgang zwei gegenständige Statuenpaare nach dem Vorbild des 1611 in Rom gefundenen „Borghesischen

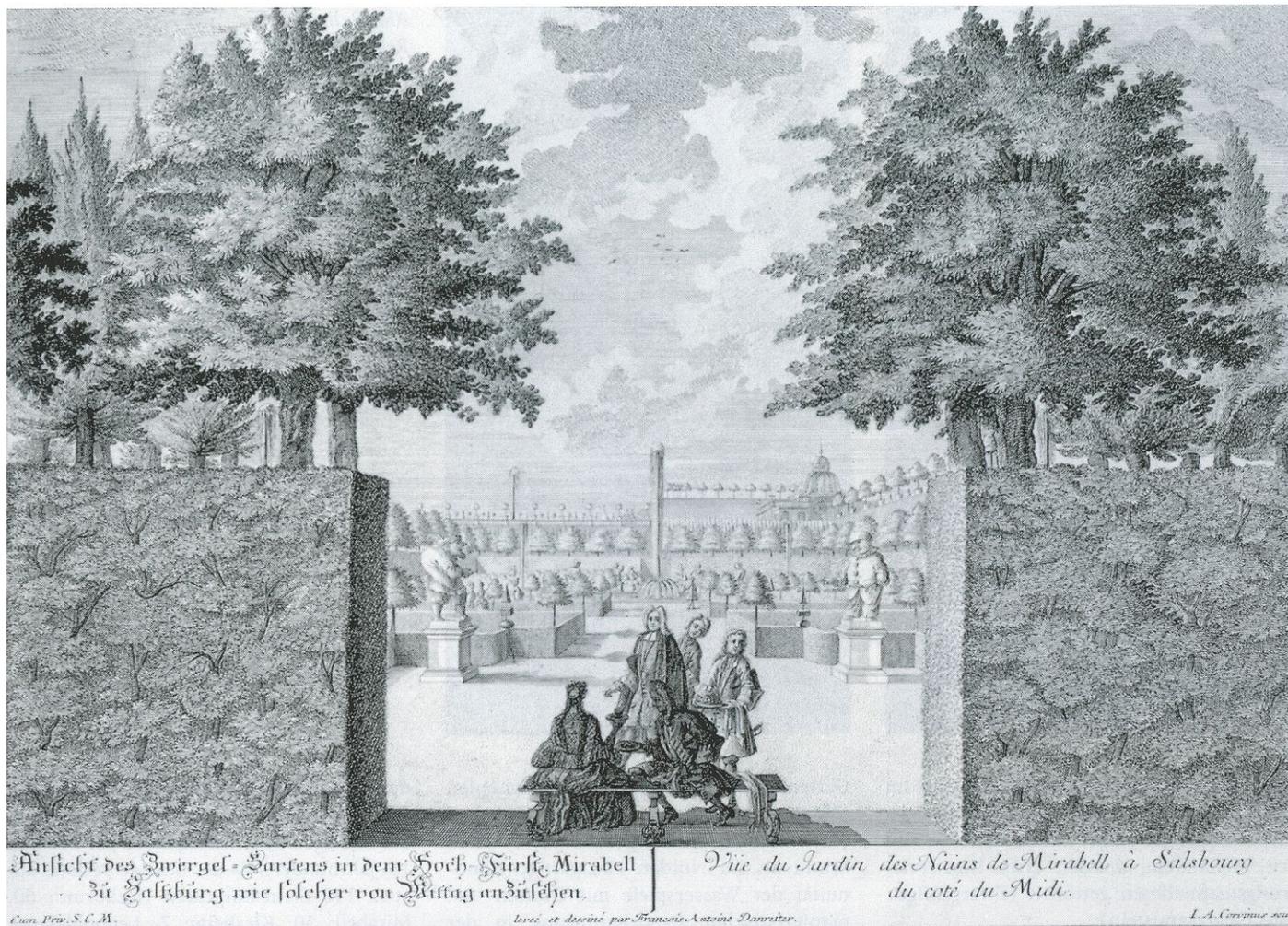
Gladiators“ schützen.³² Auf den Balustraden stehen eine Reihe von 8 antiken männlichen Götterstatuen auf der Außenseite und von acht weiblichen auf der Innenseite. Sie verkörpern die Fruchtbarkeit der Natur (Flora, Ceres, Pomona, Bacchus), Tugenden (Diana, Venus, Vesta, Juno, Herkules, Apollo) und machtbewusste Stärke (Chronos, Jupiter, Mars).

Auch bei den riesigen verschlungenen Zweifigurengruppen in der Nachfolge Giambolognas, die um den Mittelbrunnen gruppiert sind, ist das weibliche und männliche Prinzip ausgewogen: Raub der Proserpina und der Helena, Aneas und Anchises, Herkules und Antäus. Diese Allegorien der vier Elemente stammen von Ottavio Mosto 1690 und stehen nicht auf profilierten Sockeln, sondern auf künstlichen Felsen mit gemeißelten Pflanzen und Tieren und lassen die verschlungenen Windungen der Gartenbroderien gewissermaßen in den Raum ausgreifen.

Bis in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts wirkten die Balustraden, Vasen und Statuen wie dunkle Schatten, bedeckt von Bewuchs und rußigen Verwitterungskrusten. (Abb. 7, 8) Ihre hellbeige bis rosa Steinfarbe (sogen. Forellenmarmor) kam erst durch die restauratorische Reinigung und Steinkonservierung in den letzten Jahren

wieder nach und nach zum Vorschein.³³ Jetzt wurde auch der optische und materielle Bezug zu den Schlossfassaden wieder deutlich, deren Steinsäulen und Balkone aus demselben Stein bestehen, an den die übrige Putzgliederung der Architektur in derselben Steinfarbe angeglichen war und nun ebenso wieder hergestellt wurde.³⁴ Die Architekturen und Skulpturen bilden jetzt wieder einen einheitlich hellfarbigen Rahmen um die bunten Wiesen- und Blumenrabatte, deren geschwungene Formen sie teilweise aufnehmen. Trotz strenger Symmetrie und Ordnung des Ganzen mit einem großartigen Gesamtpanorama der abschließenden Kulissen der Stadtkrone im Süden und der Schlossfassade im Norden bieten sich immer wieder überraschende Blickverbindungen zwischen der bildhauerischen und der gärtnerischen Gestaltung.

Diese barocke Ordnung ist dem Zwergengarten leider verloren gegangen. Eingefügt zwischen die hohe Bastei, das höhere Gartenparterre und das abfallende Flussufer der Salzach war er ein Garten im Garten mit großer Mittelfontäne und vier Springbrunnen in den Ecken, dazwischen Rabatte mit abgetrepptem, von Buchsbäumchen besetztem Umriss, wie ihn die Danreiterstiche zeigen (Abb. 9). An den Ecken der Felder stan-



Ansicht des Zwergel-Gartens in dem Hoch Fürstl. Mirabell
zu Salzburg wie solcher von Mittag anzusehen.

Vue du Jardin des Nains de Mirabell à Salzburg
du côté du Midi.

Cur. Priv. S. C. M.

levé et dessiné par François Antoine Danreiter.

L. A. Corvini scul.

Abb. 7

Josef Anton Danreiter, „Ansicht des Zwergel-Gartens“ in Mirabell von Süden, Salzburg. Kupferstich, Salzburger Barockmuseum

den 28 profilierte Steinpodeste für die Marmorzwerge, denen man ehemals also auf Augenhöhe begegnet ist. Denn das Grotteske wurde über die eigentlichen „Grotten“ hinaus zur künstlerischen Ausdrucksform im Theater (Commedia dell'Arte) ebenso wie in allen Arten der Kunst als Gegenbild der humanistischen Rationalität und barocken Ordnung.³⁵ In den Zwergentypen verbanden sich alte Mythen der Vorzeit mit den Abnormitäten der Natur und den Lebensformen der niederen Stände.³⁶ Die Trennung der Feudalgesellschaft in das mythologisch überhöhte obere Gartenreich und eine niederere Welt des einfachen, äußerlich hässlichen oder komischen Lebens fand im Nebeneinander beider Gärten von Schloss Mirabell sprechenden Ausdruck.

Nach der Auflassung des Zwergengartens im 19. Jahrhundert wurden die Figuren zerstreut. Sie werden seit Beginn der Salzburger Festspiele und dem neuen Bewusstsein von Salzburgs kulturellen Aufgaben und Chancen wo möglich wieder zurück erworben und gewürdigt. Nur etwa die Hälfte ist davon heute noch übrig und auf der Bastei direkt auf den Boden gestellt, dadurch allen

„Fußtritten“ ausgesetzt und ihrer Statuenwürde beraubt. (Abb. 10) Die Restaurierungen einzelner Statuen zeigten zwar große Schäden, jedoch sind Ergänzungen nach ähnlichen Typen möglich und sinnvoll, da jeder Zwerg das Ensemble der einstigen Vielfalt näher bringt.³⁷ (Abb. 11, 12) Der Gedanke einer möglichen Rekonstruktion des ursprünglichen Zwergengartens an alter Stelle wäre verlockend, wenn die Gartenarchäologie genaue Befunde ergibt und eine ausreichende Statuenanzahl verfügbar ist. Der dafür nötige nicht geringe Aufwand darf aber nicht zu Lasten der übrigen Gartenpflege gehen, weshalb auch alle wirtschaftlichen Folgen zu bedenken sind.

Klesheim und Leopoldskron

Die Barockgärten um diese beide Barockschlösser am Stadtrand sind später stark verändert worden. Daher ist auch das ursprüngliche Verhältnis von Gartengestalt zum plastischen Schmuck verloren gegangen.³⁹ Die barocken Putten-, Satyr- und Raptusgruppen aus Eggenburger Kalksandstein, die heute in den Grünbereichen vor und neben Schloss Klesheim stehen, gelangten

erst im 20. Jahrhundert über Schloss Leopoldskron (Max Reinhardt) nach Klesheim. Sie stammen aus Schloss Thürnthal in NÖ. und sind als Werke Lorenzo Mattiellis erkannt worden.⁴⁰ Die beiden heute vor der Hauptfassade in Klesheim aufgestellten Puttengruppen wurden vor kurzem restauriert, wobei mit vielschichtiger Kalkfassung eine Annäherung an die ursprüngliche Weißmarmorimitation (Öl-Bleiweißfassung) versucht wurde (Abb. 13, 14). Damit heben sich die zuletzt ganz vermoosten Gruppen als bildkünstlerische Schaustücke vom umgebenden Gartengrün ab und wirken wieder als versteinerte Allegorie der Götterwelt zwischen der von Menschenhand gezähmten Natur und den Gartenbesuchern.⁴¹

Der Leopoldskroner Garten geht auf die neobarocken Vorlieben Max Reinhardts zurück, der 1918 das Schloss kaufte und mit von ihm gesammelten Kunstwerken ausstattete und auch ein Gartentheater einfügte. Heute ist der Garten entlang des Weihers romantisch verwildert und droht verloren zu gehen. Der Landeskonservator hat ein Parkpflegewerk und stufenweise Maßnahmenkonzepte veranlasst.⁴² An einzelnen



Abb. 8, links
Rekonstruktionszeichnung für den Zwerg mit dem Nockentopf (blau sind Ergänzungen von 1928, gelb von 1991)

Abb. 9, rechts
Zwerg mit dem Nockentopf heute (von Vandalen dunkel verschmierte Augen)

Abb. 10 und 10a, unten
Blick in den Salzburger Zwergengarten mit seiner heutigen Aufstellung

Skulpturenresten (Abb. 15), die teilweise im Boden versinken und mit Moosbewuchs dabei sind, sich wieder in den Naturzustand zu verwandeln, wurden erste Konservierungsmaßnahmen getroffen (Zwergenfigur aus Quarzsandstein).

Die Salzburger Barockgärten haben über vier Jahrhunderte viele Bildwerke und ganze Gartenteile verloren. Sie bieten trotz allem dem Besucher von heute noch ein lebendiges Bild der Gartenideen und der

Gartenlust ihrer Auftraggeber und Schöpfer, das ihnen zwischen Wien und München einen besonderen Rang verleiht.⁴³ In Hellbrunn als im Norden einzigartige Kontinuität der Wasserspiele mit Grotten und manieristischer Desorientierung in der Landschaft, in Mirabell mit der strengen Barockordnung von Schloss und Gartenparterre, in Leopoldskron mit dem schwierigen Erbe neobarocker Gartenphantasien des frühen 20. Jahrhunderts und in Klesheim mit dem nationalsozialistischen Erbe

der Übernahme barocker Repräsentationsformen. Von der unbekanntem Gesamtzahl der einstigen Gartenskulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts ist der heutige Bestand auf etwa 130 Steinskulpturen (Hellbrunn 60, Mirabell: 50, Klesheim: 7, Leopoldskron: 10-15) reduziert, den es weiter zu erhalten und zu pflegen gilt. Denn allein nach dem Brand von 1818 gingen am Schloss Mirabell dutzende Attikaskulpturen verloren, deren Verbindung mit dem skulpturalen Gartenensemble seither fehlt und auch in Wien





Abb. 11
Ottavio Mosto, Aeneasgruppe vor der Restaurierung, Mirabellgarten

Abb. 12
Aeneasgruppe nach der Restaurierung, Mirabellgarten

haben sich die Skulpturenbestände bis in die 60er Jahre weiter dezimiert.⁴⁴ Die richtige Pflege und Erhaltung der historischen Gärten kommt heute allen Besuchern zugute und ist aus Salzburg nicht mehr wegzudenken.

Anmerkungen:

- (1) H. H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.
- (2) Liliane Chatelet-Lange, *Die Statue „à l'antique“ im französischen Garten des 16. Jahrhunderts*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLI, 1987, S. 97-105.
- (3) Joseph Furttenbach d. Ä., *Architectura Civilis*, Ulm 1628. Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, S. 93 ff., hier S. 98.
- (4) Wimmer (Anm. 3), Abb. 21.
- (5) Joseph Furttenbach d. Ä., *Architectura Recreationis*, Augsburg 1640. Wimmer (Anm. 3), Abb. 22.
- (6) Furttenbach 1628 (Anm. 3); 1640 (Anm. 5); ferner Ders., *Architectura Privata*, Augsburg 1641. Siehe Manfred Koller, *Die Salzburger Grotten und ihre Restaurierprobleme*. In: *Barockberichte* 14/15, Salzburg 1997, S. 548-559.
- (7) Augustin Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris 1691, deutsch von Leonhard

- Christoph Sturm, *Amsterdam 1699*, Augsburg 1725 ff. Zitiert nach Wimmer (Anm. 3), S. 121.
- (8) Wimmer (Anm. 3), S. 121.
- (9) Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *La théorie et la Pratique de Jardinage*, Paris 1709; deutsche Übersetzung von F. A. Danreiter Augsburg 1731 (drei weitere Auflagen). Wimmer (Anm. 3), S. 122 ff.
- (10) Zitiert nach Wimmer (Anm. 3), S. 125.
- (11) Christian Cay Laurenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779-85, 5 Bde, 1. Teil: Vorläufige Betrachtungen III. Gärten der Neuern. W. Schepers, *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst (1779-1785)*, Stuttgart 1980.
- (12) Hirschfeld (Anm. 11), 3. Teil: Von den Werken der Kunst in Gärten V. Von Statuen, Monumenten und Inschriften.
- (13) Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 2000, S. 20 ff. – Ulisse Aldovrandi, *Delle statue antiche, che per tutte Roma, in diversi luoghi e casi si veggono*, Venedig 1562; Michele Mercati, *Metallototeca, Opus posthumum*, Rom 1717.
- (14) Bredekamp (Anm. 2), S. 33 ff.
- (15) Bernard Pálissy, *Recepte véritable ... La Rochelle* 1563. Wimmer (Anm. 3), S. 56 f. – Eine Wasserorgel beschreibt schon Vitruv in den Maschinen gewidmeten 10. Buch seines für Renaissance und Barock vorbildlichen Architekturtraktats.

- (16) Manfred Oberlechner, *Anleitung zur Wasser-Kunst: Salomon de Caus' Les raison des forces mouvantes* (1615). In: *Barockberichte* 36/37, Salzburg 2004, S. 462-467.
- (17) Die Entwicklung dieser Idee im protestantisch-katholischen Spannungsfeld beschreibt Jörg Martin Merz, *Skulptur im öffentlichen Raum. Der Fall Augsburg um 1600*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51, 1997, S. 9-42.
- (18) Dorothea Diemer, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Berlin 2004. – Aus dem Münchner Residenzgarten wurden im 19. Jahrhundert dreißig Erzfiguren eingeschmolzen: Hans Robert Weihrauch, *Bronze, Bronzeplastik*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. II, Stuttgart 1948, Sp.1206.
- (19) Diemer (Anm.18), S. 121 f.
- (20) Ulrich Nefzger, *Kunst und Natur – Salzburger Brunnenschöpfungen*. In: *alte und moderne kunst* 196/97, 1984, S. 16-24.
- (21) Vincenzo Scamozzi, *L'Idée dell' Architettura Universale*, Venezia 1615, Parte II, Libro VII, Cap. IX.
- (22) Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, scultori, pittori*. Florenz 1550. *Introduzione, Dell' architettura: Die Verwendung von Travertinstein im Rohzustand („rusticamente“) habe eine „certa grandezza e superbia“ (cap. I); „ordine rustico“ (toskanische Ordnung) (cap. III).*



Abb. 13
Lorenz Mattielli, Putto mit Adler auf Weltkugel, Schlosspark Klesheim



Abb. 14
Lorenz Mattielli, Putto mit Hund, Schlosspark Klesheim

(23) Ingeborg Schemper, Skulptur und dekorative Plastik. In: Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band 4, München 1999, S. 507.

(24) Claudia Maué, Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn. In: *Barockberichte* 14/15, Salzburg 1997, S. 505-518.

(25) Paul Buberl, Die Denkmale des Gerichtsbezirks Salzburg. *Österreichische Kunsttopographie* Band 11, Wien 1916, S. 178 (Statuenreparatur 1652 durch den Bildhauer Jakob Gerold).

(26) Maué (Anm. 24), Abb. 2, 11, 12. – Dazu kommt noch die Beschreibung von Johann Stainhauser 1618, in Buberl (Anm. 25), S. 121.

(27) Maué (Anm. 24), S. 513. Wilfried Schaber, Zur Geschichte von Schloß Hellbrunn. In: *Barockberichte* 14/15, Salzburg 1997, S. 519-526, Abb. 22-28.

(28) Seit 1990 durch das Stadtgartenamt unter Leitung von Dipl. Ing. Wolfgang Saiko in Verbindung mit dem städtischen Kulturamt. Hellbrunn befindet sich unter den (österreich-

weit) 56 historischen Gärten, die in der Novelle des Denkmalschutzgesetzes von 1999 berücksichtigt sind.

(29) Restaurierung 1993 und 1997 durch Rest. Mag. Wolfgang Dokulil und Mag. Hans Nimmrichter.

(30) Ruinenromantik wie im Landschaftsgarten sollte dabei vermieden werden. Vgl. Geza Hajos, *Romantische Gärten der Aufklärung*, Wien 1989.

(31) Einige Vasen entlang der Südfassade des Schlosses folgen nach Martin und Sedlmayr Entwürfen Johann Bernhard Fischers von Erlach: Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1956, S. 167 f.

(32) Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London 1981, S. 221 ff., Fig. 115. Die Statue ist signiert vom Bildhauer Agasias aus Ephesus, stand bis 1807 in der Villa Borghese in Rom und wurde von Napoleon für den Louvre gekauft. Der Salzburger Bildhauer verwendete wohl die Re-

produktionen bei Francois Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase*, Rom 1638, Taf. 26-29.

(33) Untersuchung und Musterarbeiten erfolgten im Auftrag des Stadtgartenamtes, Dipl. Ing. Wolfgang Saiko, durch Restaurator Heinz Stöffler, Wien.

(34) Untersuchungen des Bundesdenkmalamtes durch Mauritius Spurny, Salzburg und den Autor.

(35) *Ausst. Kat. Grotteskes Barock*, Stift Altenberg 1975.

(36) U. Viviani, *Gobbi e gobbe nell'arte, nella letteratura, nella storia*, Arezzo 1930. G. F. Hartlaub, *Der Gartenzwerge und seine Ahnen*, Heidelberg 1962. Günther G. Bauer, *Salzburger Barockzwerge*, Salzburg 1990. Ders., *Der Hochfürstliche Salzburger Hof- und Kammerzwerge Johann Franz von Meichelböck (1695-1748)*. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 129, 1989, S. 227-294.

(37) Restaurierung der Zwerge mit dem Nockentopf und mit dem Huhn 1991 durch

Abb. 15

Blick in den Schlosspark Leopoldskron heute



Mag. Klaus Wedenig, Wien, im Auftrag des Stadtgartenamtes und in Verbindung mit den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes. Dem Zwerg mit dem Nockentopf fehlten die Basis mit den Beinen, Arm und Nase, die in gleichem Stein bildhauerisch ergänzt wurden. (38) Überlegungen der Kulturabteilung des Magistrates – freundlicher Hinweis von Dr. Wilfried Schaber.

(39) Zu Schloss Klesheim hat der Landeskonservator für Salzburg ein Gutachten als Grundlage für die erfolgte Unterschutzstellung mit den historisch bedeutsamen Veränderungen erstellen lassen: Roald Gobiet, Wals Siezenheim, Schloß Klesheim, historische Parkanlage. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVII, 2003, S. 97, Abb. 123, 124.

(40) Inge Schemper-Sparholz, Lorenzo Mattioli, phil. Habil. Schrift, Universität Wien 1904.

(41) Initiativen von Casinos Austria und Landeskonservator für Salzburg, Restaurierung im Bundesdenkmalamt Wien: Manfred Koller,

Winterbekleidung für Steinskulpturen: Parkfiguren von Schloss Schönbrunn. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LX, 2006, S. 63-66, Abb. 68 (Klesheimer Puttgruppe vor bzw. nach Restaurierung) (42) Ronald Gobiet, Schloß Leopoldskron, Gartenanlage. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LVI, 2002, S. 77f., Abb. 101.

(43) Dieter Hennebo – Alfred Hoffman, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Band II, Hamburg 1965, S. 67, 217.

(44) Manfred Koller, Barockstatuen: Lust und Verlust. In: Arx 1991, 2, S. 59-64.

Abbildungsnachweis:

Schlossverwaltung Hellbrunn: 1, 5
Bundesdenkmalamt Wien: 2-4, 8
Salzburger Barockmuseum: 7, 9, 10, 12
Archiv des Verfassers: 6, 11, 15

Anschrift des Verfassers:

Univ. Doz. Dr. Manfred Koller
Thurnmühlstr. 5
2320 Schwechat
Österreich
email: manfred.koller@kabsi.at