

ZUR IKONOLOGIE DES ABSCHLAGBAREN POMERANZENHAUSES
DES PRINZEN EUGEN IN WIEN

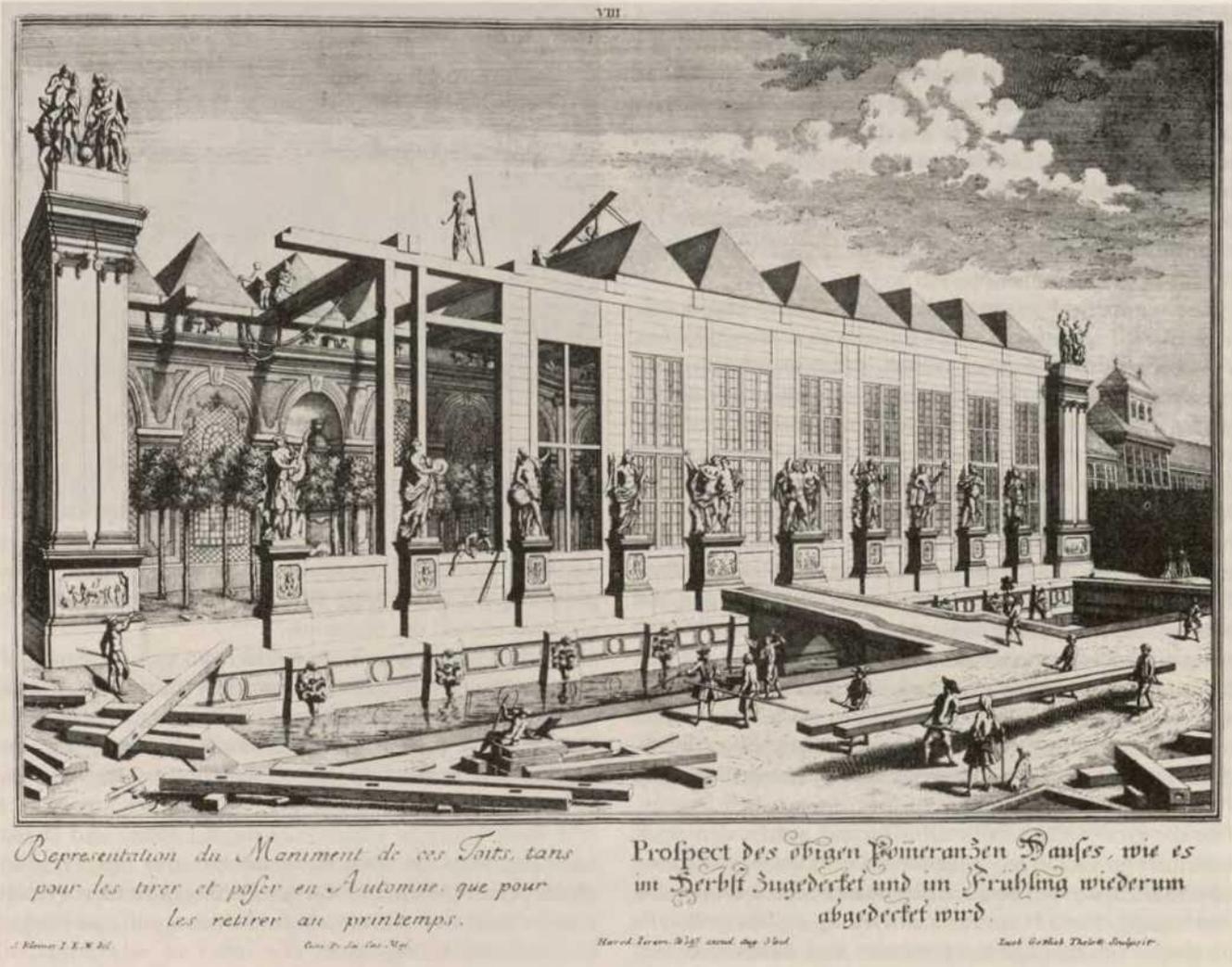


Abb. 1 Prospekt des Pomeranzenhauses des Prinzen Eugen nach Salomon Kleiner, 1731-1740

Zu den berühmten Gärten des Belvedere in Wien, den gärtnerischen Anlagen um den aus zwei Schlössern bestehenden Gartenpalast des Prinzen Eugen am Wiener Rennweg, gehörte im so genannten Kabinettsgarten auch ein abschlagbares Pomeranzenhaus. Es zählte zusammen mit dem Unteren Belvedere Schloss zu den wohl bekanntesten Orangerien des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Heute ist es uns im Wesentlichen nur noch durch Salomon Kleiners Stichwerk »Wunderwürdiges Kriegs- und Sieglager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten Eugenii Francisci Hertzogen zu Savoyen und Piemont« überliefert, das 1731 bis 1740 in Augsburg erschien. Die Anlage vor Ort blieb uns nur in wenigen baulichen Rudimenten erhalten.

Das dem Unteren Belvedere Schloss unmittelbar benachbarte Pomeranzenhaus fand seinen Platz auf dem Grundstück des kleinen Gartens. Dieser Garten heißt seit der Übernahme durch Maria Theresia Kammergarten. Das Grundstück wurde in seiner westlichen Hälfte erst im September 1708 von Prinz Eugen erworben. Bis 1713 diente es wohl als Küchengarten.¹ Das Jahr 1708 bildet daher den Terminus post quem für die Projektierung und Errichtung des Pomeranzenhauses am Unteren Belvedere. Ein Hinweis auf die Lieferung von Pomeranzenbäumen im Jahr 1719 gilt als Terminus ante quem für die Vollendung dieser interessanten Orangerieanlage. Als relativ schwierig erweist sich eine noch nähere zeitliche Eingrenzung der Entstehung des

Bauwerks. Immerhin wissen wir, dass schon zur Jahreswende 1715/16 exotische Bäume aus Neapel geliefert wurden,² die auch für die Orangerie bestimmt gewesen sein können. Andererseits konnte der Bau des Unteren Belvedere im Wesentlichen erst 1717 abgeschlossen werden.³ Dies legt doch sehr die Vermutung nahe, dass die Baumaßnahmen am Unteren Belvedere ihre Fortsetzung mit der anschließenden Errichtung des benachbarten Pomeranzenhauses fanden.⁴

So kommt letztlich der Chronologie entscheidende Bedeutung zu, die im Gedicht des Jesuiten Franz Höller »Sedes Pacis Martis Austriaci seu Palatium et Hortus Serenissimi Principis Eugenii« von 1725 wiedergegeben wird.⁵ Demnach soll die Errichtung des Pomeranzenhauses dem Beginn der Bauarbeiten für den Palast des Oberen Belvedere unmittelbar gefolgt sein. Der Baubeginn am Oberen Belvedere wird in diesem Gedicht auf das Frühjahr 1717 festgelegt.⁶ Folglich kann die konkrete Planung des Pomeranzenhauses im Winter 1717, die anschließende bauliche Umsetzung ab Frühjahr 1717 und die sukzessive Bepflanzung bis zum Frühjahr 1719 als die nach Quellenlage wahrscheinlichste Datierung angenommen werden.

Das realisierte Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen präsentiert sich schließlich seiner funktionalen Wandelbarkeit entsprechend in zweierlei Gestalt. Salomon Kleiner zeigt es in seinem schon 1729 mit ersten Vorzeichnungen in Angriff genommenen Stichwerk daher im Stadium der Verwandlung, also in einer architektonischen Metamorphose (Abb. 1).⁷ Im sommerlichen Zustand ist das Pomeranzenhaus eine rechteckig umfriedete, bühnenartig erhöhte und mit 44 Orangenbäumen bepflanzte Gartenterrasse, die rückseitig von einer Blendarkadenmauer abgeschlossen wird. Seitlich setzen sich ergänzende Mauerzungen mit Scheinarkaden über je zwei Achsen fort, die von Türöffnungen durchbrochen werden. Insoweit handelt es sich beim Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen um eine klassische oberitalienische Limonaia. Bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts konnten mit derartigen, insbesondere in Oberitalien weit verbreiteten terrassenförmigen Pflanzgärten gute Erträge an Zitrusfrüchten erzielt werden. Erst die großen Eisenbahnverbindungen sollten den oberitalienischen Produkten gegenüber den kostengünstigeren aus Süditalien oder Sizilien den Markt nehmen und den Niedergang dieser Form der Kultivierung auslösen. Gerade im Gebiet um den Gardasee blieben aber viele dieser aufgegebenen Zitrusgärten im baulichen Bestand erhalten. Sie unterscheiden sich vom Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen meist nur durch eine einfachere Dachkonstruktion, die im Gegenzug einer Reihe von Abstützungen innerhalb der Pflanzterrasse bedurfte. All diese Anlagen zeigen die charakteristische dreiseitige Ummauerung der Gartenterrasse zum Schutz der Pflanzen vor den Winden.

In seiner plastischen und architektonischen Ausstattung geht das Pomeranzenhaus des Prinzen jedoch deutlich über den Standard einer schlichten Limonaia hinaus. So enden hier die seitlichen Mauerzungen mit markanten Doppelpilastern, auf denen zweifach die personifizierten Elemente Wasser und Feuer präsentiert werden. Auf der Vorderseite des Pomeranzenhauses bildet ein großes Wasserbassin mit kleinen Springfontänen den Abschluss. Wasserspeiende Löwenköpfe in der Futtermauer der Pflanzterrasse speisen dieses Nymphäum mit Wasser. Über das Bassin spannt sich

mittig eine aufwendig gestaltete, steinerne Rundbogenbrücke, die terrassenseitig von den Doppelfigurenpaaren aus Apoll und Daphne einerseits sowie Herkules und der Muse Clio andererseits flankiert wird.

Die Front der Pflanzterrasse ist mit einer Reihe weiterer Gartenfiguren auf Postamenten bestanden. Seit ihrer Versetzung im Jahr 1850 stehen diese Figuren – mit teils gegeneinander vertauschten Gliedmaßen und auch in den Attributen leicht verändert – nun in Heckennischen des unteren Teils des großen Belvederegartens. Zusammen mit



Abb. 2 *Primavera*, Gemälde von Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi in Florenz, um 1478

der schon erwähnten Clio stellen die Figuren die neun Muses, also die freundlichen Begleiterinnen des Musenfürsten Apoll dar. Als Personifikationen unterstreichen sie die Kompetenz Apolls für wichtige Disziplinen der Künste, der Wissenschaften und der Harmonie.

So standen von links nach rechts Erató (die Lyrik mit der Laute), Terpsichóre (der Tanz mit dem Tamburin), Urania (die Astronomie mit dem Himmelsglobus), Polyhymnia (der Gesang mit einem eingerollten Notenblatt) und auf der rechten Seite weiter folgend Melpoméne (die Tragödie mit der Maske), Kalliópe (Epik und Wissenschaft mit Fackel und Buch), Eutérpe (die Poesie mit der Flöte) und Thália (die Komödie mit dem Krummstab). Alle Figuren sind gleich Schauspielern auf der als Bühne gedachten Pflanzterrasse inszeniert. Sie umtanzen die von Apoll und Herkules bestimmte Mittelgruppe.

Metamorphose und Goldenes Zeitalter in Botticellis Primavera

Einen wesentlichen Aufschluss über die ikonographische Bedeutung einer derartigen Orangerieanlage geben uns nicht zuletzt Gemälde, die solche Orangengärten in engeren Bezug zu mythologischen und allegorischen Inhalten setzen. Zu den frühesten bildlichen Darstellungen eines Orangenhains im mythologischen Kontext zählt Sandro Botticellis Gemälde »Primavera« (Abb. 2).⁸ Der darin vorgestellte Orangenhain zeigt sich im Sinne eines Liebesgartens von der im Zentrum auftretenden Göttin Venus dominiert, der alle weiteren Personengruppen seitlich zugeordnet sind. So wird auf der rechten Seite der Anbruch des Frühlings allegorisch ins Bild gesetzt. Dargestellt ist der von rechts durch die Blätter eines Lorbeerbaums brausende



Abb. 3 Venus und Mars, Deckengemälde von J. M. Rottmayr, Ausschnitt, Osttreppenhaus im Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau in Wien, um 1705, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien

Windgott Zephyr, wie er sich an der erfolglos fliehenden und noch immer widerstrebenden Nymphe Chloris vergreift. Der Schlüsselbegriff zum Verständnis dieser Szene wie des gesamten Gemäldes überhaupt ist die Metamorphose. Gemeint ist damit die Verwandlung einer Pflanze in eine Gottheit oder umgekehrt, im weiteren Sinne das Auftreten von Göttern, Menschen, Sachen, Eigenschaften oder Allegorien in verschiedenerlei Gestalt mit der Möglichkeit ihrer Verwandlung. So zeigt die dramatisch inszenierte Szene um Chloris in Botticellis Gemälde den Beginn einer Metamorphose in Form von deren Verwandlung in die Göttin Flora. Bildlich wird die Metamorphose durch die Wiederholung der dargestellten Person in neuer Gestalt artikuliert. So erscheint links neben Chloris unter dem fruchtbringenden und blühenden Orangenbaum die Person erneut, nun in Gestalt der Flora. Die Chronologie der Metamorphose findet ihre bildliche Umsetzung im Nebeneinander der Figurengruppen bei gleichzeitiger Wahrung der Personenidentität.

Im Gemälde Botticellis betritt Flora nach ihrer Verwandlung den immergrünen, immerblühenden Garten der Venus. So folgt im weiteren bildlichen Ablauf nach links folgend die Göttin Venus vor einem Myrtenstrauch. Als Göttin der Liebe, der Schönheit und der Fruchtbarkeit lädt sie mit der verhaltenen Geste ihrer Rechten in ihren Garten des Ewigen Frühlings ein. Als Venus ist sie durch den attributiv darüber gesetzten Amor mit Pfeil und Bogen ikonographisch eindeutig bestimmt.

Die ihr traditionell beigegebenen lebenswürdigen Begleiterinnen, die Drei Grazien,⁹ die nach gängiger Überlieferung Heiterkeit und Glückseligkeit verbreiten, tanzen im linken Teil ihres Orangenhains. Den abschließenden linken Bildrand sichert Merkur, der Götter- und Frühlingsbote, zugleich der Mittler des neuen Frühlings in Form des Goldenen Zeitalters.¹⁰ Mit dem Friedensbringer in der Rechten, dem Caduceus als seinem wichtigsten Attribut, ist er sichtlich bemüht, Wolken des Unheils zurückzuhalten oder zu vertreiben.

Botticellis Gemälde »Primavera« erweist sich so als aufschlussreiche Darstellung auch des Themas Frühling mittels zeitloser Allegorien. Das Gemälde dokumentiert den Zusammenhang zwischen Pomeranzenhain, Venus und Flora entsprechend der zugrunde liegenden neuplatonischen Auffassung. Mit dem inszenierten Rollenspiel zwischen Venus und Flora und dem Auftreten Merkurs erweist sich das Gemälde als Anspielung auf den Anbruch des Goldenen Zeitalters. Im Ergebnis ist es Abbild des von Saturn beherrschten Zeitalters des Ewigen Frühlings, die Vision vom Anbruch einer neuen, friedlichen und fruchtbaren Zeit, eben des Goldenen Zeitalters.

Das Goldene Zeitalter und die Horen

Der in diesem Gemälde aus dem unmittelbaren Umfeld der Medici verbildlichte Sinnzusammenhang des Goldenen Zeitalters sollte bis weit ins 18. Jahrhundert in gesellschaftlichen Kreisen mit Bildung ein aktuelles Thema bleiben. So wird um 1705 im Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau in Wien im Deckengemälde des Osttreppenhauses (Abb. 3) an dessen östlicher Schmalseite das Goldene Zeitalter in bildlich leichter Variation, aber bedeutungsmäßig völliger Analogie zu Botticellis Venus-Interpretation dargestellt.¹¹ Den Mittelpunkt bildet dort wiederum Venus. Ihr wendet sich der vom Krieg heimgekehrte Mars zu, weil sie ihm die Wonnen des Goldenen Zeitalters, nämlich den ewigen Frieden und eine nicht endende Glückseligkeit verheißt. Als bildhafter Anreiz ihrer Verführung dient Venus ein hochgehaltener goldener Apfel, zweifellos eine Pomeranze,¹² die als Attribut ihres Orangenhains und ihres Liebesgartens hier zugleich auch als Vision des Goldenen Zeitalters zu verstehen ist. Die darüber schwebende Flora ist im Begriff, Venus aus Anlass ihrer anbrechenden Herrschaft mit dem hierfür charakteristischen Kranz von Rosen zu krönen. Dieses lange verschollene, jetzt wieder freigelegte, um 1705 entstandene Deckengemälde des Johann Michael Rottmayr im Wiener Gartenpalais Liechtenstein schließt eine bislang schmerzliche Lücke in der Tradierung des Goldenen Apfels als Symbol für den Anbruch des Goldenen Zeitalters und erweist erneut die Metamorphose als Schlüssel zu seiner Bedeutungswelt.

Das Goldene Zeitalter geht als Begriff auf den griechischen Dichter Hesiod¹³ zurück. In Ovids Metamorphosen,¹⁴ dem für die Orangeriekultur des 18. Jahrhunderts grundlegenden Werk, wird das Goldene Zeitalter ausführlich umschrieben. Es ist daher angebracht, die Metamorphosen des Ovid kurz zu würdigen. Sie sind in der antiken Literatur die überzeugendste Artikulation des Heroischen durch das Schöne, aber auch des Überzeitlichen und Paradiesischen durch die Verschmelzung von Kunst und Natur zu einer übergeordneten Gattung sui generis. Die Metamorphosen Ovids konnten gerade deshalb zur literarischen Grundlage der von den

Neuplatonikern propagierten Vereinigung von Kunst und Natur werden, weil sie selbst in vollendet kunstvoller Weise das Motiv der Vereinigung artikulieren, das schon die römische Dichtkunst der Zeit Ovids von Alt-Hellas übernommen hat. Nach der Überwindung der von den Neuplatonikern angeregten und von den Humanisten eher spröde artikulierten Rezeption Ovids als Dichter der antiken Mythen- und Allegorienwelt, zeigte sich schließlich das 18. Jahrhundert von Ovid speziell als dem Dichter der Venus fasziniert.

Schon im ersten Buch von Ovids Metamorphosen bilden die nach Metallen charakterisierten Weltalter den Rahmen des mythologischen Geschehens. So wird das Goldene Zeitalter als das für die Menschen glücklichste geschildert. Als Zeitalter der Gerechtigkeit, der Glückseligkeit und der Sorgenfreiheit zeichnet es sich durch immerwährenden Frieden und die uneingeschränkte Freigiebigkeit der Natur aus. Es ist das Zeitalter des Ewigen Frühlings, in dem der laue Westwind Zephyr die Kreaturen umschmeichelt und das Land so fruchtbar ist, dass dort Milch und Honig fließen. Das Goldene Zeitalter ist geprägt von der Herrschaft des Saturn, jener Gottheit, die sehr bezeichnend den Anlass zur Geburt der Venus und zum Beginn ihrer Herrschaft auf Erden setzt. Nach Hesiod¹⁵ entmannte Saturn auf Geheiß seiner Mutter den eigenen Vater Uranos und warf dessen Genitalien ins Meer. Aus dem daraus entstandenen gewaltigen Schaum wurde Venus geboren, griechisch Aphrodite – die Schaumgeborene. Sie wird von Zephyr und Flora auf einer Muschel bei der ihr zugedachten Insel Kythera an Land getrieben. Mit ihrer Ankunft bricht dort der ewige Frühling an und es beginnen insbesondere die ihr anvertrauten Zitrusbäume zu blühen. Sie wird dort von den Horen erwartet, die sich als ihre Begleiterinnen fortan um ihr Wohlbefinden kümmern werden. Auch dieses Motiv der Ankunft der Venus auf Kythera ist Gegenstand eines berühmten Gemäldes von Sandro Botticelli, das den bisweilen irreführenden Titel «Geburt der Venus» trägt.¹⁶

Seit Hesiod steht das Goldene Zeitalter für Frieden und Gerechtigkeit, für Eintracht, für Wachstum, Fruchtbarkeit und Überfluss. Seither ist es ein Sinnbild des Traumes der Menschheit von einer besseren Zeit oder der Vision von einer heilen Welt. Hesiod lässt daher konsequenterweise die beherrschende Gottheit Saturn/Kronos auch als Herr über die Horen auftreten. Die Horen haben nach ihrer mythologischen Überlieferung die Funktion der Streitschlichtung und erscheinen so als die natürlichen Garanten des Goldenen Zeitalters. Sie stehen mit ihren Namen als Eunomia für das Gesetz, als Dike für die Gerechtigkeit und als Eirene für den Frieden.¹⁷

Marcus Terentius Varro¹⁸ stellt schließlich in seinem Buch «De Lingua latina» das längst überzeitlich aufgefasste Goldene Zeitalter Saturns in einen spezifisch römischen Zusammenhang. Mit seiner Deutung wird der Landstrich Latium nach dem Titanensturz zum Fluchort Saturns. Demnach führt dort Saturn sein Goldenes Zeitalter zur Blüte. In Latium wird er zum Gott des Ackerbaus sowie der Obst- und Weinkultur. Auch hier sind ihm wieder die Horen zugewiesen, nun in der Bedeutung als die Jahreszeiten des Wachstums, als Frühling, Sommer und Herbst (Thallo – Auxo – Karpo), und mythologisch verbildlicht durch die Gottheiten Flora, Ceres und Bacchus. Dieser römische Bedeutungskreis schließt sich unter dem Aspekt, dass Saturns Halbschwester Venus als römische Stadtgöttin und Mutter

des Aeneas zur Stammutter Roma der Hauptstadt Latiums wird. Flora, Ceres und Bacchus aber werden unter dem Patronat der Venus zu Metaphern des Goldenen Zeitalters schlechthin, insbesondere wenn sie zusammen mit ihren Gatten auftreten.

So stehen Flora und Zephyr als Liebespaar für den Beginn des Goldenen Zeitalters und des Ewigen Frühlings.¹⁹ Ferner stehen Ceres und Jupiter/Zeus gemeinsam für Fruchtbarkeit, Wachstum und Überfluss, deren Kinder Bacchus und Ariadne aber für die erfüllte Liebe,²⁰ für die Überwindung des Todes und das Leben schlechthin. In Analogie hierzu werden auch Mars und Venus in ihrer Vereinigung als Paar zur Metapher des Friedens und der Concordia.²¹ Entsprechend Ovids erstem Buch der Metamorphosen bilden die Allegorien Concordia,²² Pax,²³ Justitia²⁴ und Abundantia²⁵ in ihrer Einheit ein Markenzeichen für das Goldene Zeitalter. Sie stehen für Eintracht, Friede, Gerechtigkeit und Überfluss. Mit diesen Eigenschaften prägen sie das Goldene Zeitalter ebenso wie die Metaphern des Ewigen Frühlings (Flora) und der unbegrenzten Fruchtbarkeit des Bodens (Ceres) in einem Land, in dem Milch und Honig (Bacchus) fließen. Unter den Aspekten Concordia und Justitia findet das Goldene Zeitalter schnell programmatischen Einsatz in der Staatsikonologie,²⁶ während für Abundantia, Flora und Venus eine Verwendung in der Ikonologie der Villen und der Gärten nahe liegt.

Unter einem weiteren Aspekt steht das Goldene Zeitalter nicht zuletzt als Metapher für die von den Menschen so ersehnte Insel der Glückseligkeit. Schon Hesiod erwähnt, dass nach dem Titanensturz Saturn/Kronos Gnade findet und die sogenannte Insel der Seligen inmitten des Ozeans als Wohnsitz erhält, eine äußerst fruchtbare Insel,²⁷ die später auch als Hesperideninsel identifiziert wird. Pindar schließt sich ihm in dieser Version des Mythos an.²⁸ Seither und erneut seit der Epoche des Humanismus gelten die Gefilde des Saturn als Topos für Glückseligkeit. Schon im antiken Rom werden die Saturnalien²⁹ zu den ausgelassensten Festen der Freude. Das päpstliche Rom schließlich ersetzt die Saturnalien durch den Carneval, der auch in seiner späten römischen Ausprägung selbst zu Ende des 18. Jahrhunderts noch immer saturnalische Züge trägt.³⁰

Das Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen als Metapher des Goldenen Zeitalters

Die bei Botticelli so signifikant nachvollziehbare Methode der Darstellung einer Metamorphose durch die Wiederholung des Gegenstands in verwandelter Gestalt bleibt nicht auf die Malerei beschränkt. In leicht variiert Form finden wir sie auch in der Architektur und der Gartenkunst. Ein Musterbeispiel hierfür ist das Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen am Unteren Belvedere in Wien. In den Stichen Salomon Kleiners erweisen sich die bekrönenden Figurenpaare auf den seitlich einfassenden Pfeilern des Pomeranzenhauses als Metamorphosen der Elemente Wasser und Feuer in zweierlei Gestalt. So befindet sich auf dem linken Pfeiler das Element des Wassers in Gestalt des Regens und in Gestalt des Gießwassers: Neben der weiblichen Figur mit regennassen Haaren steht eine männliche, die mittels eines Füllhorns Wasser in das zwischen den Figuren stehende vasenförmige Pflanzgefäß gießt. Mit dem linken Fuß stützt sich dabei die männliche Figur auf einen Fisch, das gängi-

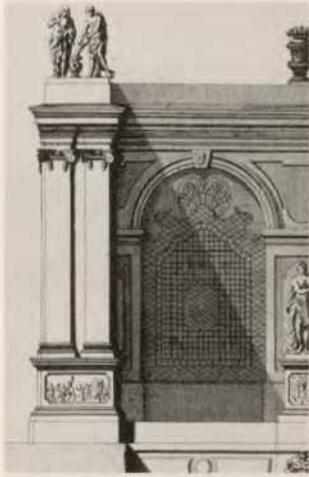


Abb. 4a Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, linker Pilaster mit der Allegorie von Regen und Wasser nach Salomon Kleiner



Abb. 4b Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, linker Pilaster mit der Allegorie von Regen und Wasser, Originalskulptur im Park



Abb. 5a Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, rechter Pilaster mit der Allegorie von Sonne und Feuer nach Salomon Kleiner



Abb. 5b Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, rechter Pilaster mit der Allegorie von Sonne und Feuer, Originalskulptur im Park

ge Attribut des Elements Wasser. Das Element des Wassers wird hier also in zweierlei Gestalt verbildlicht, einmal als der vom Himmel fallende Regen und ein andermal als das vom Gärtner geschöpfte Gießwasser (Abb. 4).

Ganz Ähnliches spielt sich auf dem rechten Eckpfeiler des Pomeranzenhauses ab (Abb. 5). Dargestellt sind dort die Sonne und das künstliche Feuer. Die Sonne zeigt sich in Gestalt des Apoll, der die Sonnenscheibe mit der rechten Hand und den Zodiakus mit der Linken zu seinen Füßen hält. Als Gestalt des wärmenden künstlichen Feuers erscheint eine halbentblößte Frau mit einer Fackel in der Linken. Zwischen beiden Figuren steht ein Pflanzgefäß mit Blumen. Dargestellt ist also das Element des Feuers in zweierlei Gestalt, einmal als natürliche Sonne und ein andermal als das zur Temperierung des Pomeranzenhauses erforderliche Heizfeuer. Das Element des Feuers in doppelter Gestalt wird auch bezogen auf die beiden Zustände des abschlagbaren Pomeranzenhauses, als Sonne auf das geöffnete Pomeranzenhaus, als brennendes Feuer auf den geschlossenen win-

terlichen Verschlag. Die Personifikation des Feuers erfolgt zudem analog zum Element des Wassers auf der anderen Seite des Pomeranzenhauses, wo die Gestalt des Regens dem geöffneten und die Gestalt des Gießwassers dem geschlossenen Pomeranzenhaus entspricht. Im Ergebnis präsentieren sich Wasser und Feuer in diesen Darstellungen als Metamorphose, so wie das Pomeranzenhaus selbst.

Die dargestellten Metamorphosen von Wasser und Feuer finden ihre Fortsetzung in den beiden weiteren Doppelfigurengruppen des Pomeranzenhauses. Diese sind in den Reigen der Musendarstellungen an der Front des Pomeranzenhauses integriert (Abb. 6). Linker Hand des Brückenzugangs zum Pomeranzenhaus präsentiert sich mit der Doppelfigurengruppe aus Apoll und Daphne das klassische Musterbeispiel einer Metamorphose. Das Motiv schildert Daphne, als sie dem in Liebe entbrannten Apoll zu entfliehen sucht, sich aber nur durch die Verwandlung in einen Lorbeerbaum retten kann.³¹ Die Metamorphose ist hier durch eine szenische Figurengruppe im gängigen Sujet klassischer Überlieferung verbildlicht, mit der Konsequenz einer mehrschichtigen Aussage. So zeigt das Motiv die unerfüllte Liebe des Musenfürsten Apoll,³² ebenso die Metamorphose der Daphne in einen Lorbeerbaum und nicht zuletzt die Sublimierung des Lorbeers zu der Apoll heiligen Pflanze.

Auch das Figurenpar rechts Hand des Brückenzugangs zum Pomeranzenhaus zeigt eine Metamorphose (Abb. 7). Hier wird allerdings wieder die von Botticelli her bekannte Methode der Wiederholung der Figur in veränderter Gestalt angewandt. Es zeigt sich Herkules mit dem Löwenfell und der Keule über der rechten Schulter. Ihm wendet sich seine Nachbarin leicht zu, ergreift ihn am Arm und weist mit ihrer Linken den Weg. Die weibliche Figur hat in ihren linken Arm die Tuba gelegt. Sie ist so – entgegen mancher bisherigen Deutung – als Clio, die Muse der Geschichtsschreibung ausgewiesen.³³ Beide nebeneinander stehenden Bildwerke ergeben, in die Chronologie einer Metamorphose übersetzt, die Wandlung der ruhmreichen Heldentaten des Herkules in ruhmreiche Taten der Geschichtsschreibung, somit die Metamorphose mythologischen Heldentums in Historie. Ruhm und Tugend des Herkules wandeln sich in reale Geschichte und umgekehrt. In weiteren Bedeutungsschichten zeigt sich die Allegorie der Geschichte geprägt vom Genius des tugendhaften Herkules, der wiederum die mythologische Gestalt ist, zu der sich Eugen ein Leben lang besonders hingezogen fühlte und die er als angemessene Metapher seiner militärischen Karriere empfand.³⁴ So hielt er einen Vergleich seiner ruhmreichen Siege mit den Heldentaten des Herkules für angebracht. Den Aspekt des Ruhmes unterstreichen die beigefügten Attribute, die Trophäe des Löwenfells bei Herkules und der Lorbeer an der Tuba der Muse Clio.

Es ist der bislang nicht berücksichtigte Aspekt der Metamorphose, der eine Reihe ansonsten verborgener Bedeutungsebenen des Pomeranzenhauses beim Unteren Beldere in Wien erschließt. So steht hinter der gärtnerischen Inszenierung mit den Früchten des Orangenhains die gedankliche Metamorphose der Zitrusfrüchte zu den Goldenen Äpfeln, den begehrten Attributen der olympischen Götterwelt. Einzelne Ausstattungsteile des Prinz Eugen'schen Gartens, vornehmlich im Orangeriebereich, zeigen sich so als Metaphern des Goldenen Zeitalters. Die Zitruspflanzen selbst offenbaren sich mit ihrem Gestaltwandel von der Knospe über die Blüte bis zur Frucht als Metapher der

Metamorphose. Sind doch an ihnen Blüte und Frucht zeitgleich erfassbar, da die Pflanzengattung Zitrus Blüte und Frucht gleichzeitig trägt. Schließlich ist das Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen auch in seiner Gesamtheit ein Abbild der Metamorphose des Jahreslaufs im Wandel der Jahreszeiten. Im Frühjahr und Sommer erscheint es gleich einer geöffneten Blüte in Gestalt eines offenen Hains unter freiem Himmel, zu den Winterzeiten aber zeigt es sich als ein durch die Verschalung geschlossenes Gehäuse, als noch geschlossene Knospe im übertragenen Sinne.

Auch die Wasserspiele des Pomeranzenhauses, sichtbar inszeniert in dem davor liegenden Bassin in Form eines kleinen Nymphäums und in dem in der Mittelachse der Rückwand eingestellten mehrschaligen Brunnen mit Fontäne, sind letztlich Abbild der Metamorphose. Denn nach antiker Auffassung galt das Wasser mit seiner Verwandlungsfähigkeit, seiner Möglichkeit, in vielerlei Gestalt aufzutreten, sei es als Quelle oder Meer, als Fluss oder See, als Fontäne oder Teich, selbst als Synonym der Metamorphose.³⁵

Schließlich ist auch die über das Bassin zum Pomeranzenhaus führende Brücke nichts anderes als eine Metapher der Metamorphose. Sie überbrückt das Wasser und wandelt damit im übertragenen Sinn Wasser zum Weg.



Abb. 6a Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, linker Brückenpfeiler mit Apoll und Daphne nach Salomon Kleiner



Abb. 6b Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, linker Brückenpfeiler mit Apoll und Daphne, Originalskulptur im Park

Der Abundantiabrunnen

Einen weiteren Hinweis auf das Goldene Zeitalter und seine programmatische Umsetzung gibt der Abundantiabrunnen in der Rückwand der Pflanzterrasse. Mit ihm wird das Wechselspiel zwischen Feuer und Wasser fortgesetzt, das hier als Harmonie inszeniert zu einem Abbild des Goldenen Zeitalters wird.

Nach der Darstellung Kleiners befand sich in der Mitte der Terrassenrückwand die von gekuppelten Pilastern eingefasste und von einem Dreiecksgiebel beschlossene Brunnennische (Abb. 8). 1851 wurde der Brunnen in den Pfirsichgarten westlich des Oberen Belvedere versetzt. Dort befindet sich noch heute die Verdachung mit dem Wappentympanon und den Figurenaufsätzen (Abb. 9).³⁶ Gezeigt wird im Tympanon ein Wappenschild des Prinzen Eugen von Savoyen mit Fürstenhut, umgeben von der Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies und umrankt von Olivenzweigen, den Symbolen des Friedens. Ursprünglich auf der Verdachung, heute seitlich versetzt daneben, lagern zwei weibliche Figuren mit Füllhörnern und je einem Putto, der Zitrusfrüchte in die Höhe hält. Beide spiegelbildlich angeordneten Figurengruppen sind Allegorien der Abundantia, also des durch den Frieden gewährten Überflusses, und damit Metaphern des Goldenen Zeitalters. Bemerkenswert ist dabei die Verflechtung des Motivs von Frieden und Fruchtbarkeit mit dem persönlichen Wappen des Bauherrn sowie der Abundantia mit den von Putten gehaltenen Zitrusfrüchten. Hier am Brunnen werden also die Attribute des Goldenen Zeitalters direkt mit der Person des Prinzen Eugen und dem Ort seiner Orangerie identifiziert.

Den Brunnen an seinem ursprünglichen Platz – er wurde nach 1945 vom Pfirsichgarten teilweise an das Gebäude im Kammergarten zurückversetzt – überliefert uns vollständig nur Salomon Kleiner. Als dreigeschossiger Schalenbrunnen präsentiert er sich mit seiner Ausstattung als Lebensbrunnen. Zwei Schalen erheben sich über einem größeren, geschweiften Bassin. Im Bassin selbst steht ein



Abb. 7a Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, rechter Brückenpfeiler mit Herkules und Clio nach Salomon Kleiner



Abb. 7b Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, rechter Brückenpfeiler mit Herkules und Clio, Originalskulptur im Park

Schilfstock mit zwei Tritonenhermen. Sie tragen eine große Schale mit zwei Chimären oder Höllenhunden, die hier in den Dienst des lebendigen Wassers gestellt sind. Auf einen in den Brunnenstock eingelassenen Zerberuskopf folgt eine Muschelschale. In ihr sitzt ein fischehaltender Triton. Aus dem Maul seines Fisches steigt die hohe, gerade Fontäne auf.

Die Metamorphose von Feuer und Wasser als Weg ins Goldene Zeitalter

Zu beiden Seiten des Abundantiabrunnens setzt sich die noch in Fernsicht markant in Erscheinung tretende Arka-



Abb. 8 Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen, Brunnennische in der Rückwand nach Salomon Kleiner

denrückwand des Pomeranzenhauses fort. Sie ist beiderseits in der jeweils axialen Mitte durch halbrunde Nischen und darin eingestellte Öfen akzentuiert. Diese Öfen sind von einem in der Rückwand verlaufenden Flur aus beheizbar und damit für den Winterbetrieb des Pomeranzenhauses funktionsfähig. In ihrer äußeren Gestalt nehmen die Öfen die Form von Urnen auf mächtigen Piedestalen auf. Zugleich bilden sie überdeutliche Pendants zum Brunnen im Mittelbereich. So erscheinen in den Nischen der Pomeranzenhausrückwand erneut die Elemente Feuer und Wasser, jetzt allerdings nicht mehr personifiziert, sondern im Sinne der Orangerie funktionalisiert, eben als Ofen und Brunnen. In die übrigen Blendarkaden der Pomeranzenhausrückwand sind Treillagen eingemalt, die den Bezug zur Treillagen-Architektur des gegenüberliegenden Kammergartens aufnehmen. In den Boden der Pflanzterrasse sind noch weitere Öfen eingelassen, so in den Ecken und unter dem Brunnen, mit denen die unterirdischen Heizkanäle zur Temperierung der Winterung versorgt werden. Den oberen Abschluss der Rückwand bildet eine Abfolge von aufgestellten Blumenvasen, die für den Aufbau des Daches abnehmbar und zerlegbar sind.

Der Prospekt Salomon Kleiners zeigt für diesen Bereich zudem eine weitere Figur, die allerdings auf allen anderen Tafeln fehlt. Diese links hinter dem Figurenpaar des Elements Wasser stehende nackte weibliche Figur mit einem

Blütenkranz auf dem Haupt soll wohl Flora darstellen. Ihr Pendant auf der rechten Seite – es müsste in ikonologischer Konsequenz der Windgott Zephyr sein – fehlt in allen Darstellungen. Beide Figuren wären eine konsequente Ergänzung des ikonologischen Programms, doch es muss hier offen bleiben, ob diese Figuren – eventuell auch abnehmbar oder zerlegbar – jemals existiert haben.

Der Aufbau des Daches zur Einwinterung erfolgt beim Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen mittels einer aufwendigen mechanischen Konstruktion. Zimmerleute müssen im Herbst Doppelständer hinter den Musenstatuen aufrichten. Auf Rollen gelagerte Tragbalken, die zur Sommerzeit über dem rückwärtigen Hof liegen, können dann vorgezogen und in die Ständer eingeklinkt werden. Auf diese Tragbalken abgelagert, können elf Walmdächer einzeln vorgezogen werden. Im Ergebnis bilden sie dann ein geschlossenes Paralleldach.

Im winterlichen Zustand präsentiert sich das Pomeranzenhaus als typisches Winterungsgebäude für Orangerien. Die Südwand ist in Holzblockbauweise geschlossen, das auf Rollen gelagerte Dach bis dorthin vorgezogen. In die Joche zwischen den Skulpturen der neun Musen sind hochrechteckige verglaste Fenster in die Verplankung eingelassen. Der Zugang über die Brücke ist nun verwehrt, die Springfontänen zeigen sich abgedreht und die Bühne des Hesperiden-Schauspiels ist geschlossen. Die direkte Kommunikation zwischen dem Pomeranzenwäldchen und Floras Gartenreich im gegenüberliegenden Kammergarten ist unterbrochen. Die Orangerie wird zu einem auf sich selbst konzentrierten Mikrokosmos. Der Winterruhe der Pflanzen entspricht eine bildlich nachvollziehbare Abkapselung des Gebäudes, dessen geschlossener Zustand in nichts mehr an den sommerlichen Hain erinnert.

Das jährliche Aufschlagen dieser Winterung war ein besonderes Ereignis für sich, man könnte sagen, es stellte die Metamorphose der Orangerieanlage selbst dar. Deshalb, und nicht nur weil es sich um ein aufwendiges und kostspieliges Unterfangen handelte, hat Salomon Kleiner diesem Ereignis einen eigenen Prospekt gewidmet. In diesem zeigt er die Anlage in Schrägansicht von einem leicht erhöhten Standpunkt aus. Äußerst wichtig schien Salomon Kleiner die bühnenartige Wirkung des Pomeranzenhauses, die durch die Schrägansicht der Pflanzterrasse in Plastizität und Raumentiefe zusätzlich unterstrichen wird. Agierende Staffagefiguren sollten nicht nur Leben in das Bild bringen,

Abb. 9 Verdachung und Tympanon des ehemaligen Brunnens, Original im Pfirsichgarten





Abb. 10 Deckengemälde von Martino Altomonte und Marcantonio Chiarini im Marmorsaal des Unteren Belvedere in Wien, 1715/17, Österreichische Galerie Wien

sondern den interessanten Vorgang der Metamorphose, also der sukzessiven Verwandlung des Pomeranzenhauses, durch erzählende Handlungen unterstreichen.

Zu allen Zeiten sichtbar – im Sommer wie im Winter – blieben der Figurenreihen der neun Musen und die Figurenpaare um Apoll und Herkules. Sie bildeten offenbar ein zu jeder Zeit gültiges, überzeitliches Programm des Pomeranzenhauses des Prinzen Eugen, mit dem er sich selbst präsentierte. Als Herkules ist er der Überbringer der Goldenen Äpfel. Er ist es, der diese Symbole des Goldenen Zeitalters als Zeichen für Frieden und Wohlstand auch den Menschen zugänglich macht, indem er das Böse in Gestalt des Drachens Ladon überwindet. Als Apoll ist er der strahlende Sohn des Göttervaters. In Gestalt der Sonne ist er mit Phoebus gleichgesetzt;³⁷ entsprechend der mythologischen Überlieferung fährt er mit seinem von Flügelrossen gezogenen Wagen des Tags über den Himmel, um des Nachts seine Ruhe bei den Hesperiden zu finden.³⁸ Die Orangerie ist also das nächtliche Heim des mit dem Prinzen identischen Apoll. Zugleich ist er hier auch als Musenfürst zu verstehen.³⁹ Mit ihm wird der Orangerie auch zum Musenhain.

Pomeranzengarten und Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen zeigen sich somit als Ort, wo sich Natur und Kunst begegnen, um zu einer neuen Realität zu verschmelzen. Wie die Zitrusbäume für Herkules, so stehen die Musen für Apoll. Beide zusammen zeigen sich im Orangerie zu einer Einheit ohne Widerstreit verbunden, beide nehmen als Metamorphose der Künste und der Natur verschiedenerlei Gestalt an und erweisen sich doch als Metamorphose des Genius des Bauherrn, letztlich des Prinzen Eugen selbst.

Aurenhammer hat in seiner Analyse der Ikonologie für den großen Garten des Belvedere zwei mythologische Bedeutungslinien herausgestellt. Für den östlichen Teil des Gartens erkennt er ein herkulisches Programm, für den westlichen Teil ein apollinisches. Im Ergebnis seiner Analyse bezeichnet er Apoll und Herkules als zwei »Bilder Prinz Eugenscher Existenz«. Gleichzeitig vermutet er im Programm eine antithetische Inszenierung der Gestalten Apoll und Herkules. Vielleicht muss man diese Erkenntnis Aurenhammers heute etwas relativieren. Denn für den Bereich des Pomeranzenhauses ist festzustellen, dass Apoll und Herkules sich weniger gegenüberstehen, als sich vielmehr ergänzen. Sie wollen als Metamorphosen ein und derselben Person, nämlich des Prinzen Eugen, verstanden werden. Sie sind Teil der Inszenierung eines Brückenschlags, nicht einer Abgrenzung, einer Alternative oder eines Gegensatzes. Dem Brückenschlag zwischen Apoll und Herkules entspricht der analoge zwischen Natur und Kunst. Dies unterstreicht die Brücke zum Pomeranzenhain sogar bildlich. Die Brücke überwindet das Wasser, so wie einst Herkules Acheloius überwunden hat, jenen Flussgott, der zum Synonym für Wasser schlechthin wurde.⁴⁰ Wie das Wasser tritt Acheloius in vielerlei Gestalt auf. Seine Verwandlungsfähigkeit lässt ihn einmal als Fluss, ein andermal als schlangenartiges Ungeheuer Ladon, wieder ein andermal als Stier⁴¹ und schließlich sogar als den Vater der Daphne auftreten. Mit Acheloius musste Herkules um Deianeira kämpfen, ihn musste er auf dem Weg zu den Hesperiden überwinden, als sich dieser des Namens Ladon bediente.

Doch auch für Apoll gibt es mehrfache Bezüge zum Wasser. So stand der Sohn der Latona und der Überwinder des

Pythondrachens von jeher zum Wasser in Beziehung. So sind all diese Drachen und Schlangen, die Apoll und Herkules überwunden haben, nichts anderes als Metamorphosen des Wassers. In logischer Konsequenz dieser Ikonologie sind sie an der oberen Kaskade des großen Belvederegartens als wasserspeiende Ungeheuer dargestellt, wo sie nun aber dem neuen Herkules-Apoll, dem Prinzen Eugen zu Diensten sein müssen. An der oberen Kaskade erscheinen Herkules und Apoll jeweils bei der Zähmung der Drachenfiguren. Dargestellt ist Herkules oben links bei der Zähmung des Drachens Ladon, unten links bei der Überwindung des Drachens Acheloius. Auf der rechten Seite erscheint Apoll oben bei der Zähmung des Pythondrachens, unten mit einem Greif.

Zurückgekehrt zum Pomeranzenhaus erkennt man die Brücke über das Wasser nicht nur als eine Metapher der Überwindung und der Zähmung des Wassers, sondern auch als ein Stück des Weges der Tugend. Er wird begleitet von den geradezu vorbildhaft am Wegesrand aufgestellten tugendhaften Heroen, nämlich Herkules, erprobt im Kampf gegen das Böse, und Apoll, gefeiert als Förderer der Künste, schließlich von Daphne, bekannt als die Metamorphose des Lorbeers und Personifikation der Tugend schlechthin. Dieser Weg der Tugend führt direkt in das Reich der Goldenen Äpfel, also in den Garten des Ewigen Frühlings, in die Welt des von wahren Helden gesicherten Friedens, in das von Saturn beherrschte Goldene Zeitalter.

Das Pomeranzenhaus als Fortsetzung des Programms im Marmorsaal

Schon auf dem Deckengemälde im Marmorsaal des Unteren Belvedereschlusses wird der als jugendlicher Held dargestellte Genius des Prinzen im Reigen der Musen gezeigt (Abb. 10). Ihm unmittelbar zur Seite stehen Minerva/Pallas Athene und Fama. Die Lanze der Pallas ist mit dem Palmzweig des Friedens gekreuzt, die Fama hält Posaune und Lorbeerkranz. Damit wird das ruhmreiche Wirken des Helden in Krieg und Frieden angedeutet. Bücher und Schwert, Flöte und Kampfhelm, Zirkel und Lorbeer unterstreichen die ambivalente Devise *«armis et litteris»* als Grundlage seines ruhmreichen Wirkens.

Die zentrale Gestalt des Deckengemäldes im Marmorsaal aber ist nicht Apoll, sondern Merkur. Er ist hier ganz seinem mythologischen Charakter entsprechend der Botschafter und Vermittler in allen Dingen. Merkur verweist nicht nur auf die Gruppe um Apoll, den leuchtenden Zielpunkt des Geschehens am Himmel, sondern auch hinunter in die reale Räumlichkeit des Marmorsaales, in die Wohnstatt des Prinzen Eugen. Oberhalb von Merkur fährt Apoll auf der Quadriga des Sonnenwagens einher. Vor den Rossen fliegt der Morgenstern Phosphorus, hinter dem Wagen folgen Putti mit dem Attribut der Leier. Hinter der Quadriga geht die Sonne auf. Apoll ist hier als Apollon Musagetes dargestellt und wird daher von den Musen begleitet: so, von links kommend, durch Clio mit Tuba und Buch, Urania mit der Armillarsphäre und Melpomene mit Zepter, Krone und Dolch. Darüber und darunter erscheinen die weiteren sechs Musen. Apoll selbst blickt hinüber auf die ihm vorausfliegende Flora,⁴² die geflügelte Göttin des Frühlings, die zugleich Repräsentantin des anbrechenden Goldenen Zeitalters ist. Sehr markant deutet auch Merkur als zentraler Bot-

schafter mit seinem Caduceus auf die vor Apoll einherziehende Flora.

Direkt vor den Genius des Prinzen Eugen halten blumenstreuende Putten das Schriftband mit seinem deutlichen Bezug auf die ihm vom Papst am 7. September 1716 verliehenen Ehrengeschenke aus Hut und Schwert (*stocco e berretone*). Dieser Bezug präsentiert Eugen hier als den Sieger der Schlacht von Peterwardein am 5. August 1716 und den Retter der Christenheit.

Zur Deutung des Deckengemäldes bedarf es eigentlich nur der chronologischen Ordnung der sichtbaren Bilderfolge. So ist der Jüngling unbestreitbar als Genius des Prinzen Eugen zu deuten, ebenso wie das Schriftband auf die päpstlichen Geschenke und den errungenen Sieg über die Türken im August 1716 Bezug nimmt. Eugen ist folglich als siegreicher Held und Erretter zugleich dargestellt. Der Götterbote Merkur verweist als Friedensbringer und Mittler des Goldenen Zeitalters nach oben zu Apoll und zur Sonne, mit deren Aufgang eine neue Ära anbricht. Insbesondere der provokativ gehaltene Caduceus⁴³ lässt hier den Friedensbringer in Merkur in den Vordergrund treten. So kommt Merkur an dieser Stelle die besondere Aufgabe zu, den Genius des Prinzen Eugen auf den anbrechenden Frieden und das folgende Goldene Zeitalter hinzuweisen. In diesem Goldenen Zeitalter sollen Apoll und die Musen das Regiment übernehmen und Flora hat dafür den Weg zu bereiten. Doch zunächst sind Kampf und Sieg des Helden das Unterpfeiler für den Frieden und die Blüte der Künste. Im logischen Zusammenhang gedeutet zeigt sich also hier Prinz Eugen, wie er sich vom Feldherrn zum Friedensfürsten wandelt, wie er durch siegreiche Kriege den Frieden schafft, wie er durch tapfere und ruhmreiche Schlachten zum Goldenen Zeitalter führt. Diese Metamorphose ist eine Metapher auf die Persönlichkeit Prinz Eugens.⁴⁴ Der Wandel vom Kriegshelden zum Friedensfürsten wird auch in einem von Franz Höller verfassten Preisgedicht von 1725 als die höchst persönliche Metamorphose des Prinzen und als der ausdrückliche Anlass zur Errichtung des Belvedere angesprochen.⁴⁵ Verschiedene Interpretationsversuche, die hier unter historischen Bezügen eine Identifikation Apolls mit dem regierenden Kaiser postulieren, sind in diesem Sinnzusammenhang eher irreführend.⁴⁶ Apoll dürfte hier tatsächlich als der Musenfürst gemeint sein, als der er auftritt. Im Sinne der bei Metamorphosen gängigen Personendoppelung ist Prinz Eugen daher als Genius in der Wandlung vom Feldherrn zum Friedensfürsten dargestellt. Die Darstellung ist eher programmatisch allegorisch und weniger ereignisbezogen historisch zu interpretieren,⁴⁷ was sich eigentlich schon aus der dargestellten Zielsetzung ergibt: Der Götterbote und Friedensbote Merkur weist dem Genius des Prinzen den Weg zu den Musen, die unter dem himmlischen Patronat des Apoll Musagetes stehen. Konsequenterweise ist der Prinz demnach als Genius und nicht als Gottheit dargestellt. Er gibt seine Identität als Ritter des Abendlandes nicht auf. Vielmehr unterstreicht die Bezugnahme auf die päpstlichen Geschenke das Selbstverständnis als Ritter und Retter des Abendlandes, das er durch die Kriege zum Frieden führt. Sein Lohn für die geführten Schlachten ist das Goldene Zeitalter in Frieden und Fruchtbarkeit, das durch den errungenen Frieden ein Leben in apollinischer Sphäre ermöglicht. Gleichzeitig bleibt der Prinz reale historische Persönlichkeit im Raum. Der Frie-

densbringer und Mittler Merkur im Deckenbild deutet mit seinem Caduceus auf Apoll und Flora, mit der anderen Hand aber nach unten in den Musentempel des realen Prinzen Eugen, mitten in die Räume des Unteren Belvedere.⁴⁸ Hier ist der Ort, wo sich Prinz Eugen als Mensch aus Fleisch und Blut durch den errungenen Frieden ein eigenes Goldenes Zeitalter schaffen kann, mitten im Reich der Göttin Flora, die nach Höllers Preisgedicht dem Prinzen das Untere Belvedere selbst errichtet haben soll.⁴⁹ Nicht Vergöttlichung, nicht die Apotheose des Prinzen ist hier das Thema, sondern die Belohnung des verdienten Helden durch das Reich der Musen, durch einen apollinischen Musentempel, den die Göttin Flora selbst ihm zum Geschenk macht.

Barocke Selbstdarstellung durch die Vereinigung von Natur und Kunst

Das Pomeranzenhaus des Belvedere in Wien ist ein gutes Beispiel für barocke Selbstdarstellung durch das metaphorische und allegorische Wechselspiel mit Bedeutungsinhalten einer humanistischen Bildungswelt. Ohne eingehende Kenntnis der antiken Mythologie, der griechischen und römischen Schriftsteller, aber auch der philosophischen Schulen des Plato und Aristoteles, würden Inhalt und Methodik des Bildprogramms nicht verstanden werden. Die Geisteswelt der Antike ist hier Bestandteil eines Bildungs- und Weltanschauungskosmos, der Antike und barocke Gegenwart als Einheit sieht. Hinzu kommt eine immer noch lebendige Tradition des Neoplatonismus, die Natur und Kunst als Einheit anstrebt. So hat es durchaus sinnhafte Bedeutung, wenn die Zitruspflanzen ebenso wie die Skulpturen der Musen gleichberechtigt in einem gemeinsamen allegorischen Bezug zueinander stehen und ein Programm bilden. Natur und Kunst sind die gemeinsame Basis eines übergeordneten Kunstwerkes, das doch nichts anderes sein soll als das Abbild einer höheren Natur, einer von tief sinnigen Inhalten erfüllten und auf Bestand angelegten Realität. Dass hierbei die Gartenkunst einer über die illusionistische Malerei hinausgehenden Realisation dient, durch präsente und auch lebendige Existenz noch über das illusionistische Bild hinausreichen kann und so auch eingesetzt wird, scheint zweifellos das Besondere an der Gartenkunst des frühen 18. Jahrhunderts zu sein, für die das Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen steht.

ANMERKUNGEN

- 1 Perger, 1986, S. 74, Anm. 201; vgl. Seeger, 2004, S. 166.
- 2 Braubach, 1965, Bd. 5, S. 45, Anm. 100.
- 3 Das Chronostichon im Deckengemälde des Hauptsalles enthält die Jahreszahl 1716 unter Bezugnahme auf die Verleihung der päpstlichen Ehrengaben am 2. September 1716. Ein Abschluss aller Bau- und Ausstattungsarbeiten ist daher frühestens 1716/17 anzunehmen.
- 4 Dem Bau dürfte dann wiederum die Anlegung des zugehörigen Kammergartens zügig gefolgt sein. Einen Hinweis zur näheren Datierung des Pomeranzenhauses könnte eventuell der Erwerb des Grundstücks für die Wintermenagerie unmittelbar südlich des Menagerierondells am Oberen Belvedere im November 1716 geben. So vermutet Ulrike Seeger, dass der Kammergarten erst mit dem Erwerb dieses Grundstücks und dessen Bereitstellung für Menagerie und Küchengarten für eine

Neugestaltung frei wurde (Seeger, 2004, S. 167). Das wäre dann frühestens im Winter 1716/17 gewesen. Damit wäre das Frühjahr 1717 als Entstehungszeitpunkt für das Pomeranzenhaus anzunehmen. Allerdings könnte einem derartigen als zwingend vermuteten kausalen Zusammenhang zwischen Menagerie und Pomeranzenhaus der undatierte Plan von Johann Paul Edel widersprechen (»Prinz Eugenii Garten zu Wien, Federzeichnung, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Slg. Nicolai, Bd. 58, fol. 40; vgl. U. Seeger, 1998, S. 537-546), zumindest, wenn er im Sinne von Ulrike Seeger als Bestandswiedergabe in Anspruch genommen wird (Seeger, 1998, S. 543). Er zeigt bereits das Pomeranzenhaus, obwohl die im Juni 1717 begonnene Menagerie noch immer fehlt. Daraus müsste man unweigerlich folgern, dass der Plan Edels doch kein Bestandsplan ist oder erst in zeitlicher Nähe zu Kleiners Stichwerk gegen 1729 entstand (Seeger, 1998, S. 543, betont die Parallelen zu Salomon Kleiners Stichwerk, das ab 1729 in Angriff genommen wurde). Im Ergebnis zeigt Edels Plan auch eine Reihe erheblicher Abweichungen vom baulichen Bestand, die den Zeugniswert dieses Plans insgesamt fragwürdig erscheinen lassen.

- 5 Vgl. hierzu den Auszug aus Franz Höllers Gedicht »Sedes Pacis Martis Austriaci«, abgedruckt in Auböck, 2003, S. 144-149.
- 6 Vgl. Höller in Auböck, 2003, S. 144-149; vgl. U. Seeger, 2004, S. 167.
- 7 Salomon Kleiner, 1731-1740, VIII. Teil, Taf. 9.
- 8 Um 1478, Galleria degli Uffizi, Florenz.
- 9 Hesiod, Theogonie, 905.
- 10 Horaz, Carmina 1, 10.
- 11 Knapp, 2004, S. 43-47.
- 12 Ovid, Metamorphosen, Lib. XI, 113-114.
- 13 Hunger, 1974, S. 425.
- 14 Ovid, Metamorphosen, Lib. I, 89-113.
- 15 Hesiod, Theogonie, 173-200.
- 16 Galleria degli Uffizi, Florenz.
- 17 Hesiod, Theogonie, 901-903.
- 18 Varro, De lingua latina, 6, 22.
- 19 Vgl. Tiepolos Deckengemälde »Flora und Zephyr«, ehemals im Palazzo Pesaro, Venedig.
- 20 Nach Catull, Carmina 64, 50-201.
- 21 Lücke, 1999, 65-67.
- 22 Ovid, Metamorphosen, 1, 100.
- 23 Ovid Metamorphosen, 1, 99.
- 24 Ovid, Metamorphosen, 1, 89-90.
- 25 Ovid, Metamorphosen, 1, 103-106.
- 26 Vgl. das ursprüngliche Programm des Atrio quadrato in den Staatsräumen des Dogenpalastes von Venedig.
- 27 Hesiod, Werke und Tage, 167-174.
- 28 Pindar, Pythionica 4, 291 und Olympionica 2, 75ff.
- 29 Varro, De lingua latina, 6, 22.
- 30 Goethe, J. W. v., Das Römische Carneval, Weimar/Gotha 1789.
- 31 Ovid, Metamorphosen, Lib I, 452-567.
- 32 Es muss dahingestellt bleiben, ob Apoll auch diesbezüglich eine Metapher des Prinzen Eugen darstellt. Jedenfalls war Prinz Eugen mit der Verleihung der beiden piemontesischen Abteien 1688 durch Victor Amadeus II. von Savoyen zum Zölibat verpflichtet.
- 33 Die Muse wurde mehrfach fehlgedeutet. Bei Aurenhammer, 1956, wird die Muse neben Herkules zwar apodiktisch, aber ohne nähere Begründung als Kalliope gedeutet. Im Gegenzug deutet er die dritte Muse von rechts als Clio (so Aurenhammer, 1956, S. 98). Die Herkules begleitende Muse ist jedoch nicht nur wegen ihres Attributes, der von Lorbeer umkränzten Tuba, sondern auch vom Sinnzusammenhang her als Clio, die Muse der Geschichtsschreibung zu deuten. Ein im Zweiten Weltkrieg verloren gegangenes Stuckmedaillon im Audienzsaal des Oberen Belvedere zeigte einst ebenfalls Clio mit der Tuba in Händen (vgl. Aurenhammer, 1971, Abb. 47 auf S. 65). Auch im Hauptsaal des Unteren Belvedere, im dortigen Deckenfresko, ist Clio lorbeerumkränzt mit Buch und Posaune dargestellt. Es ist daher anzunehmen, dass die Darstellung der Muse Clio mit Tuba im Umkreis der Bau- und Ausstattungstätigkeit Prinz Eugens gän-

gig war. Üblicherweise wird Clio mit Buch, Buchrolle und Griffel dargestellt. Eben diese Attribute leisten der Verwechslung mit Kalliope Vorschub, die die gleichen Attribute führt und der wohl auch Aurenhammer erlegen ist. Gerade die Tuba ist aber bei Kalliope nicht nachweisbar. Eine von Aurenhammer postulierte -den Ruhm verkündende Muse Kalliope- dürfte wenig Sinn machen, da Ruhm und Geschichte in der Regel ein ergänzendes Paar bilden. Andererseits ist das bei der dritten Muse von rechts dargestellte Attribut der Fackel ein Symbol der Wissenschaft und damit auch ein Attribut der Muse von Epik und Wissenschaft. Mit der entsprechenden Deutung als Kalliope wäre der Musenreigen wieder komplett.

- 34 Vgl. Allmayer-Beck in Gutkas, 1985, S. 12.
 35 Hunger, 1974, S. 138 -Flussgötter-.
 36 Es handelt sich wohl um Teile aus altem Bestand, vgl. Aurenhammer, 1956, S. 107.
 37 Vgl. Hunger, 1974, S. 157.
 38 Vgl. Hunger, 1974, S. 156.
 39 Vgl. Homer Ilias 1, 601 ff.
 40 Hunger, 1974, S. 138.
 41 Hunger, 1974, S. 1-2.
 42 Es ist eindeutig Flora und nicht Aurora. Flora ist hier sogar ein Schlüssel für den Bedeutungszusammenhang innerhalb des Unteren Belvedere. Vgl. auch Matsche, 1999, S. 321.
 43 Caduceus als Symbol des Friedens, vgl. Hederich, 1967, S. 1603.
 44 Ähnlich auch Allmayer-Beck in Gutkas, 1985, S. 19, der die Persönlichkeit mit -Schlachtenlenker und Wissenschaftler- umschreibt.
 45 Franz Höller, Sedes Pacis Martis Austriaci, bei Auböck, 2003, S. 148.
 46 So auch Möseneder in Lorenz, 1999, S. 338.
 47 Finer zeitgeschichtlichen Überinterpretation ist leider auch Matsche, 1999, S. 323-324, erlegen, der die Ikonographie bisher am genauesten beschrieben und gedeutet hat.
 48 So auch erkannt von Matsche, 1999, S. 322. Matsche hat auch die Dominanz des Topos Orangerie im Rahmen des Deckengemäldes und in Bezug auf Flora erkannt.
 49 Vgl. Auböck, 2003, S. 148.

LITERATUR

- MARIA AUBÖCK (HG.), Das Belvedere. Der Garten des Prinzen Eugen in Wien, Wien 2003.
 HANS AURENHAMMER, Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 17 (alt 21), 1956, S. 86-108.
 HANS AURENHAMMER, Wienerisches Welttheater von Salomon Kleiner, Das Belvedere in Wien, Teil 2: Textband, hg. und kommentiert von Hans Aurenhammer, Graz 1969.
 HANS UND GERTRUDE AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien, Wien/München 1971.
 MAX BRAUBACH, Prinz Eugen von Savoyen, 5 Bde., Wien/München 1963-1965.
 Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von ARTHUR HENKEL UND ALBRECHT SCHÖNE, Stuttgart 1967 und 1976.
 ULRIKE GRIMM, Ein neuentdeckter Dekorationsentwurf für das Untere Belvedere, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie 70/71 (1982/83), S. 225-244.
 KARL GUTKAS (HG.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/Wien 1985.
 BENJAMIN HEDERICH, Gründliches Mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Reprint Darmstadt 1967.
 P. FRANZ HÖLLER, Sedes Pacis Martis Austriaci seu Palatium et Hortus serenissimi Principi Eugenii, Wien 1725.
 HERBERT HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6. Aufl., Reinbek 1974.
 SALOMON KLEINER, Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten, [...] Eugenii Francisci, Herzogen zu Savoyen und Piemont [...], 11 Teile, Augsburg 1731-1740.

- GOTTFRIED KNAPP, Ein Haus für die Künste. Das Gartenpalais in der Rossau. Zur Architektur des Liechtenstein Museums Wien, München/Berlin/London/New York 2004.
 HELLMUT LORENZ (HG.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock, München/London/New York 1999.
 HANS-K. UND SUSANNE LÜCKE, Antike Mythologie. Ein Handbuch, Reinbeck 1999.
 Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: Ex fumo lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas, Bd. 1, Budapest 1999, S. 315-352.
 KARL MÖSENER, Zum Streben nach Einheit im österreichischen Barock, in: Barock, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, München/London/New York 1999, S. 51-74.
 Ovid (Publius Ovidius Naso), Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von ERICH RÖSCH, 10. Aufl., München 1983.
 HELMUT-EBERHARD PAULUS, Die -Grosse Fontaine- des Erlanger Schlossgartens - Der sogenannte -Hugenottenbrunnen-, in: Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung 22, Erlangen 1975, S. 85-99.
 HELMUT-EBERHARD PAULUS, Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck. Ein Beitrag zur süddeutschen Schloß- und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 69), Nürnberg 1982.
 RICHARD PERGER, Die Haus- und Grundstückskäufe des Prinzen Eugen in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter 41 (1986), S. 41-84.
 PLOETZ, Prinz Eugen von Savoyen und seine Zeit, eine Ploetz-Biographie, hg. von Johannes Kunisch, Freiberg in Baden-Württemberg 1986.
 Prinz Eugen und sein Belvedere, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen, Wien 1963.
 Prinz Eugen und das barocke Österreich, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. Nr. 170, Wien 1986.
 Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, bearbeitet von Irene Aghion, Claire Barbillon und François Lissarague, Stuttgart 2000.
 CESARE RIPA, Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758-60, -Hertel Edition of Ripa's Iconologia-, New York 1971.
 CESARE RIPA, Iconologia, Rom 1603, 4. Aufl. des Nachdrucks, Hildesheim/Zürich/New York 2003.
 ULRIKE SEEGER, Die Pläne zum Wiener Belvederegarten in der Sammlung Nicolai der Württembergischen Landesbibliothek, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, Bd. 52, 1998, S. 537-546.
 ULRIKE SEEGER, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen, Wien/Weimar 2004.

QUELLEN

- Apollodoros, Theogonie
 Carus (Titus Lucretius Carus), De rerum natura
 Catull (Gaius Valerius Catullus), Carmina
 Hesiod, Theogonie und Werke und Tage
 Homer, Ilias
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus), Carmina
 Pindar, Carmina Pythionica und Olympionica
 Varro (Marcus Terentius Varro), De lingua latina
 Ovid (Publius Ovidius Naso), Metamorphosen

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 4a, 5a, 6a, 7a, 8: Dr. Helmut-Eberhard Paulus nach einer Vorlage des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.
 Abb. 2: Fotoarchiv Marburg.
 Abb. 3: Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz - Wien.
 Abb. 4b, 5b, 6b, 7b, 9: Dr. Helmut-Eberhard Paulus.
 Abb. 10: Österreichische Galerie Wien.