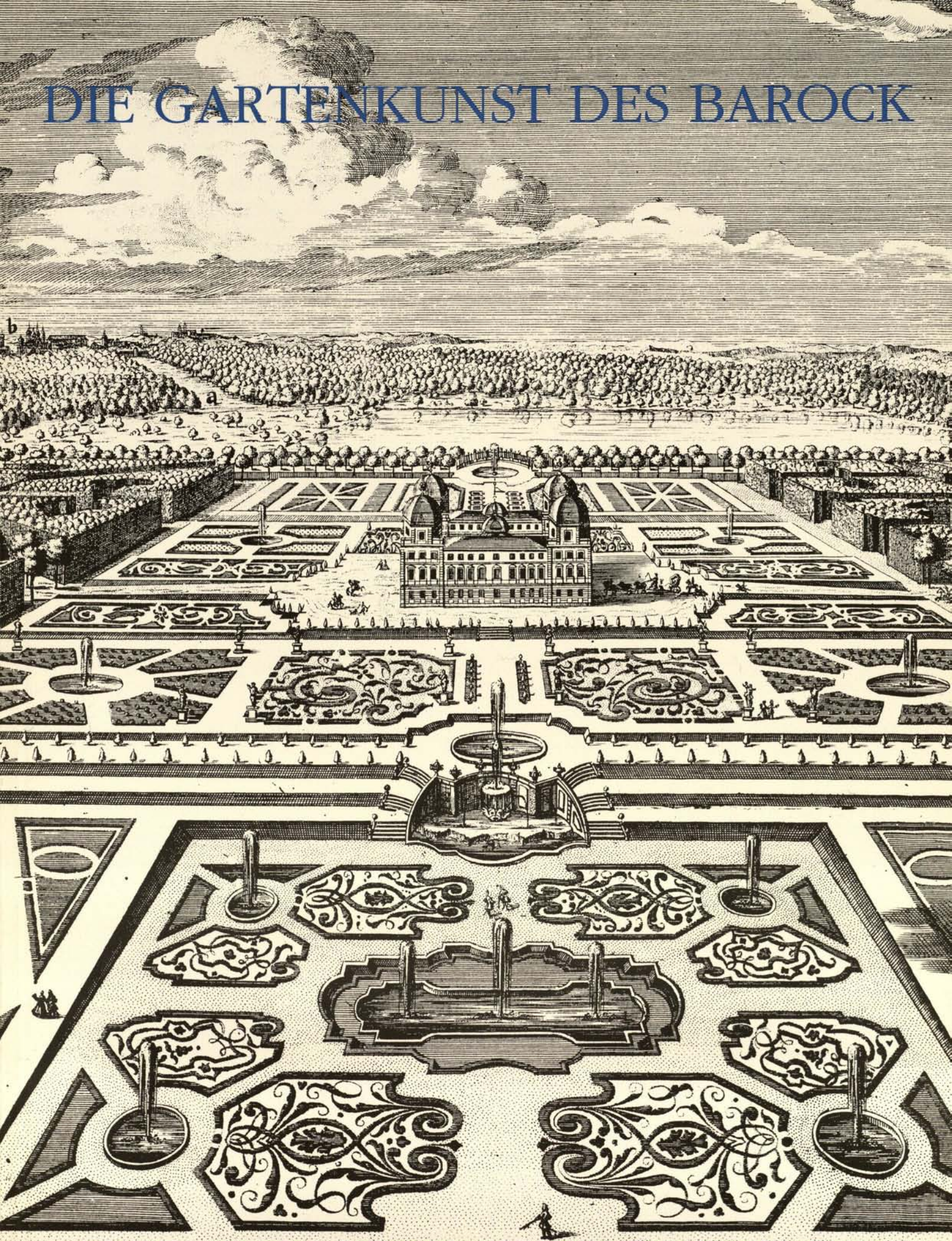


DIE GARTENKUNST DES BAROCK

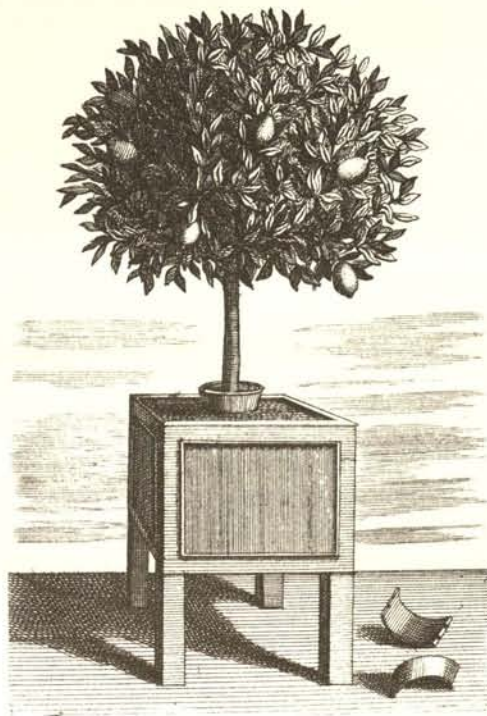


ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES XXVIII
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE XXVIII
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND XXVIII

DIE GARTENKUNST DES BAROCK

*Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS
in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege
und dem Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft
für Gartenkunst und Landschaftspflege e.V.*

Schloß Seehof bei Bamberg, 23.–26. September 1997



Bibliothek

ICOMOS

DEUTSCHES NATIONALKOMITEE

Geschäftsstelle

Postfach 100 517 80079 München

ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees
Herausgegeben vom Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland
Präsident Prof. Dr. Michael Petzet
Vizepräsident Dr. Kai R. Mathieu
Generalsekretär Dr. Werner von Trützschler

GESCHÄFTSSTELLE
Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Hofgraben 4
D-80539 München

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums des Innern

DIE GARTENKUNST DES BAROCK

Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS

in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege

und dem Historischen Garten der Deutschen Gesellschaft

für Gartenkunst und Landschaftsgestaltung

Schloß und Park Seehof, 21. und 22. September 1997



REDAKTION UND LAYOUT
Florian Fiedler, Michael Petzet

GESAMTHERSTELLUNG
Lipp GmbH, Graphische Betriebe, Meglingerstraße 60, 81477 München

VERTRIEB
Karl M. Lipp Verlag, Meglingerstraße 60, 81477 München, ISBN 3-87490-666-3

UMSCHLAG
Schloß und Park Seehof, Ausschnitte aus Stichen von Jacob Andreas Friedrich d. Ä. nach Zeichnungen Salomon Kleiners, 1731

INHALT

<i>Vorwort / Foreword / Avant-propos</i>	4
ROBERT DE JONG <i>Grußworte des Präsidenten des Internationalen Komitees für historische Gärten von ICOMOS – IFLA</i>	6
RAINER HERZOG <i>Die Behandlung von Alleen des 18. Jahrhunderts in Nymphenburg, Ansbach und Veitsböckheim</i>	7
MARK LAIRD <i>Climate, Weather and Planting Design in English Gardens of the Early 18th Century</i>	15
ANDREY L. REIMAN <i>Vegetation for Russian Formal Gardens</i>	20
MICHAEL PETZET <i>Die Thetisgrotte in Versailles</i>	27
EVA RUOFF <i>Musen und Musenbaine</i>	50
BERND MODROW <i>Die italienischen Einflüsse auf den barocken Karlsberg bei Kassel</i>	58
ALFRED SCHELTER <i>Die Wiederherstellung der Parkanlage von Schloß Seehof</i>	65
JÖRG FASSBINDER <i>Geophysikalische Prospektion – ein Beitrag zur Rekonstruktion des Seehofer Parks</i>	71
MARTINA NATH-ESSER <i>Die Blumenbücher des Landgrafen Johannes von Hessen-Nassau</i>	77
MARGHERITA AZZI VISENTINI <i>Garden Sculpture and Fresco Decoration in 17th and 18th Century Venetian Villas</i>	87
ROBERT DE JONG <i>Het Loo, Vorbild der niederländischen Gartendenkmalpflege?</i>	96
MARGITA M. MEYER <i>Der Gortorfer Fürstengarten in Schleswig</i>	101
HARALD BLANKE <i>Barockgarten Hundisburg: Geschichte, Bestand, Maßnahmen</i>	108
GÉZA HAJÓS <i>Barockgärten in Österreich: neue denkmalpflegerische Aktivitäten</i>	115
RAINER SCHOMANN <i>Gartendenkmalpflegerischer Umgang mit dem zentralen Bereich des Jagdparks Clemenswerth</i>	121
HEINRICH HAMANN <i>Bemerkungen zur Entwicklung des abschlagbaren Pomeranzenhauses in Deutschland</i>	125
HUBERT WOLFGANG WERTZ <i>Maßnahmen im »Zirkel« des Schwetzingen Schloßgartens</i>	131
MICHAEL SEILER <i>Die Wiederherstellung der Gartenanlagen der Schloßinsel Rheinsberg in ihrer Gestalt um 1770</i>	136
KLAUS VON KROSIGK <i>Neobarocke Gartentendenzen im 20. Jahrhundert – Versuch einer Bilanz gartendenkmalpflegerischer Restaurierungsansätze</i>	144
FLORIAN FIEDLER <i>Dezallier d'Argenville und seine Bedeutung für die moderne Gartendenkmalpflege</i>	158
UTA HASEKAMP <i>Gartentheorie und stilistische Züge deutscher Gartenkunst um 1760</i>	169
CORNELIA JÖCHNER <i>Die Ordnung der Dinge: Barockgarten und politischer Raum</i>	177
ERNST-RAINER HÖNES <i>Die Gartendenkmalpflege zwischen Kunstfreiheit und Umweltschutz unter juristischen Gesichtspunkten</i>	182
<i>Autorenadressen, Abbildungsverzeichnis</i>	193
<i>Tagungsprogramm</i>	195

VORWORT

Die internationale Tagung zum Thema 'Die Gartenkunst des Barock' (Orangerie von Schloß Seehof bei Bamberg, 23. bis 26. September 1997) wurde vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS gemeinsam mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e. V. veranstaltet. Das Programm mit einer ungewöhnlichen Fülle von Beiträgen in- und ausländischer Fachleute bot Gelegenheit, den denkmalpflegerischen Umgang mit europäischen Gartenanlagen des 17. und 18. Jahrhunderts zu diskutieren. Viele dieser Anlagen, zum Teil überragende Leistungen der Epoche des Absolutismus, haben ihre ursprüngliche Gestalt verloren, sind verwildert oder bis zur Unkenntlichkeit überformt, wurden durch Parzellierung gänzlich zerstört, sind bis in jüngste Zeit durch störende und verunstaltende Planungen in ihrem Umfeld (ein Beispiel die nicht nur von ICOMOS heftig kritisierten Bauplanungen für ein Einkaufszentrum in Potsdam) bedroht. Gefordert wären hier zusätzliche Schutzzonen, die den Bestand der Parkanlagen sichern. Im übrigen bedürfen die Gärten gerade angesichts der Vergänglichkeit ihrer Bestandteile – seien es vegetabile Elemente wie Hecken, Rasen, Blumenrabatten oder architektonische Ausstattungen wie Pavillons, Terrassen, Kaskaden, Treillagen – des kontinuierlichen Unterhalts und einer in Pflegewerken formulierten, langfristig geplanten und konsequent verfolgten Entwicklung nach einem klar definierten Konzept aufgrund sorgfältiger wissenschaftlicher Voruntersuchungen. Unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten wird man den historischen Pflanzenbestand jedenfalls so lange wie nur irgend möglich erhalten, die Gärten andererseits auch nicht unbedingt im Sinn eines durch Pläne belegten Urzu-

stands rekonstruieren, sondern spätere historische Zustände berücksichtigen, – so wie es die 1981 verabschiedete Charta von Florenz u. a. in Artikel 16 formuliert: 'Der restaurierende Eingriff muß die Entwicklung des betreffenden Gartens berücksichtigen. Grundsätzlich darf nicht eine Epoche der Anlagegeschichte auf Kosten einer anderen bevorzugt werden, es sei denn, Schadhaftigkeit oder Verfall einzelner Partien geben ausnahmsweise Veranlassung zu einer Nachbildung, die auf Spuren des ehemals Gewesenen oder unwiderleglicher Dokumentation fußt. Insbesondere kommt Rekonstruktion gelegentlich in Partien in Frage, die in unmittelbarer Nähe eines Gebäudes liegen, so daß die Zusammengehörigkeit von Gebäude und Garten wieder deutlich wird.'

In diesem Sinn sind auch die von den ca. 250 Teilnehmern besonders gewürdigten Bemühungen des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege um die Wiederherstellung des Parks von Schloß Seehof zu verstehen, der seine höchste Blüte mit der Kaskade und der Figurenausstattung aus der Werkstatt von Ferdinand Tietz unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (1757-1779) erreichte, um dann in den beiden folgenden Jahrhunderten mehr und mehr reduziert zu werden, ohne eine verbindliche neue Gestalt, etwa im Sinn eines Landschaftsparks, zu finden. Als allgemeine Leitlinie mag auch hier der Hinweis Dezallier d'Argenvilles in seinem Werk 'La théorie et la pratique du jardinage' (1747) gelten: 'Entrez tant que vous pourrez dans l'esprit de celui qui a donné le plan général du Jardin; accomodez-vous à ce qui est déjà fait; corrigez le mauvais sans trop abattre; & si vous y faites des pièces neuves, qu'elles ne soient pas si grandes, ni si magnifiques qu'elles effacent tout le reste.'

Michael Petzet

FOREWORD

The international conference 'The Art of Baroque Gardens' (held in the Orangerie of Seehof Palace near Bamberg, September 23-26, 1997) was organized by the German National Committee of ICOMOS in collaboration with the Bavarian State Conservation Office and the Historic Gardens Section of the German Society for Gardens and Landscaping. The program, particularly rich in contributions from German and foreign experts, offered an opportunity for discussion of the preservation of European gardens of the 17th

and 18th centuries. Many of these sites, some of them outstanding achievements from the age of Absolutism, have lost their original form, have become overgrown or been altered so much that they are unrecognizable, have been completely destroyed by subdivision, or are endangered even now by obtrusive or disfiguring plans for their surroundings. (As an example of the latter the plans for a shopping center in Potsdam have been severely criticized by ICOMOS and others.) Additional protective zones are

needed to guarantee the continued existence of these parks. Precisely because of the transience of their components – whether plantings such as hedges, lawn and flowerbeds or architectural elements such as pavilions, terraces, cascades and trellises – the gardens are in need of continuous maintenance; further their development must follow a clearly defined, consequently pursued long-term plan that is based on careful scientific investigations and is laid out in maintenance guidelines. From a preservation perspective, historical plantings should certainly be retained as long as possible. On the other hand gardens are not necessarily to be reconstructed to their earliest state as documented in original plans. Rather, later historic developments should be taken into consideration, as formulated in article 16 of the Florence Charter (1981) and elsewhere: “Restoration work must respect the successive stages of evolution of the garden concerned. In principle, no one period should be given precedence over any other, except in exceptional cases where the degree of damage or destruction affecting certain parts of a garden may be such that it is decided to reconstruct it on the basis of the traces that survive or of un-

impeachable documentary evidence. Such reconstruction work might be undertaken more particularly on the parts of the garden nearest to the buildings it contains in order to bring out their significance in the design.”

It was in this spirit that the Bavarian State Conservation Office undertook reconstruction of the park of Seehof Palace, a project that received particular recognition from the 250 conference participants. The garden reached its zenith under Prince Bishop Friedrich von Seinsheim (1757-1779) with the cascade and sculptures from the workshop of Ferdinand Tietz, only to be scaled down more and more in the following two centuries without ever achieving a convincing new form (for instance as a landscape park). Dezallier d'Argenville's remarks in his work *La théorie et la pratique du jardinage* (1747) could be taken as a general guideline here: “Entrez tant que vous pourrez dans l'esprit de celui qui a donné le plan général du Jardin; accommodez-vous à ce qui est déjà fait; corrigez le mauvais sans trop abattre; & si vous y faites des pièces neuves, qu'elles ne soient pas si grandes, ni si magnifiques qu'elles effacent tout le reste.”

Michael Petzet

AVANT-PROPOS

Le colloque international consacré à «L'Art des Jardins Baroques» (tenu à l'Orangerie du Château de Seehof, près de Bamberg, du 23 au 26 septembre 1997) fut organisé en coopération avec le Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Service Bavarois des Monuments Historique) et le Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e.V. (Cercle des Jardins Historiques de la Société Allemande pour l'Art des Jardins et la Culture des Paysages). Le programme qui comportait une abondance extraordinaire de contributions de spécialistes nationaux et étrangers offrait l'occasion de discuter de la conservation des jardins du 17^{ème} et 18^{ème} siècle. Beaucoup de ces jardins qui sont en partie des créations remarquables de l'Absolutisme, ont perdu leur aspect original. Ils sont soit à l'abandon, défigurés par des remodelages, détruits complètement par lotissements, soit menacés jusqu'à l'heure actuelle par des projets déparants (comme par exemple les projets de construction d'un immense centre commercial à Potsdam, projets critiqués vivement, en outre par l'ICOMOS). Dans ces cas, il faudrait songer à exiger une zone protectrice supplémentaire pour assurer l'intégrité des parcs. Par ailleurs, vu le caractère passager de leurs éléments – qu'il s'agisse de haies, pelouses, bordures de fleurs ou d'accessoires architecturaux tels que pavillons, terrasses, cascades ou treillages – les parcs ont besoin d'un entretien continu et d'un développement projeté à long terme et poursuivi conséquemment suivant un concept clairement défini sur la base d'examen scientifiques scrupuleux. En ce qui concerne l'aspect conservateur, le peuplement végétal historique doit être conservé aussi longtemps

que possible, mais il ne faudra pas forcément restituer les jardins à l'identique justifié par des plans, selon la formule de la Charte de Florence dans l'article 16: «L'intervention de restauration doit respecter l'évolution du jardin concerné. En principe, elle ne saurait privilégier une époque aux dépens d'une autre sauf si la dégradation ou le dépérissement de certaines parties peuvent exceptionnellement être l'occasion d'une restitution fondée sur des vestiges ou une documentation irrécusable. Pourront être plus particulièrement l'objet d'une restitution éventuelle les parties du jardin les plus proches d'un édifice afin de faire ressortir leur cohérence.»

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre également les efforts entrepris par le Service Bavarois des Monuments Historiques en vue de la reconstruction du parc du Château de Seehof, efforts qui ont été approuvés par les 250 participants du colloque. Ce parc, qui atteint son apogée avec l'installation de la Cascade et du décor sculptural par l'atelier de Ferdinand Tietz sous le prince évêque Adam Friedrich de Seinsheim (1757-1779), déclina dans les deux siècles suivants sans être transformé selon une conception nouvelle, tel qu'un jardin anglais. La recommandation de Dezallier d'Argenville, publiée en 1747 dans son œuvre *La théorie et la pratique du jardinage*, pourrait servir de directive générale: «Entrez tant que vous pourrez dans l'esprit de celui qui a donné la plan général du Jardin; accommodez-vous à ce qui est déjà fait; corrigez le mauvais sans trop abattre; & si vous y faites des pièces neuves, qu'elles ne soient pas si grandes, ni si magnifiques qu'elles effacent tout le reste.»

Michael Petzet

Für das International Committee of Historic Gardens and Sites von ICOMOS-IFLA, oder, wie man hier in Deutschland sagt, das Internationale Spezialkomitee für historische Gärten von ICOMOS-IFLA, ist es eine Ehre und ein großes Vergnügen, auch jetzt wieder zu dieser internationalen Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS eingeladen zu sein. Vor zehn Jahren war das zum ersten mal der Fall, als in Brühl ein Kolloquium über »Gartenkunst und Denkmalpflege« stattfand. Auch mit dem Arbeitskreis Historische Gärten der DGGL haben in den letzten Jahren mehrere Kontakte stattgefunden. Effective Members des ICOMOS-IFLA-Komitees sind Klaus von Krosigk, der den Platz der Gräfin von Dohna, seitdem Ehrenmitglied, eingenommen hat, und Hans Dorn, Vizepräsident der IFLA. Einst gehörte auch Gerda Gollwitzer zu den Ehrenmitgliedern, weil sie 1968 zusammen mit dem belgischen Jardinier-payagiste René Pechère das Komitee gegründet hat.

Dieses wissenschaftliche Komitee von ICOMOS formulierte 1981 eine Charta für Gartendenkmalpflege, die sog. Charta von Florenz. Wenn wir einen Augenblick die weitere Geschichte des Komitees in Betracht ziehen, sehen wir, daß es sich in den 27 Jahren seit seiner Gründung wiederholt mit Fragen über die »Gartenkunst des Barock« auseinandergesetzt hat. Das Komitee hat sich des öfteren in Deutschland getroffen, nämlich in München, Brühl, Potsdam und letztes Jahr in Berlin und Wörlitz. Vor kurzem hatten wir das Vergnügen, dem umfangreichen Ausstellungsprojekt »Barocke Gartenkunst in Polen und Sachsen, 1697-1763«, das jetzt noch in Grossedlitz zu sehen ist, seine Schirmherrschaft anzubieten.

Wie ich bereits betonte, wird das Komitee immer als Spezialkomitee für historische Gärten bezeichnet. Dabei ist ein anderes Element im Namen entfallen, nämlich sites (»historic gardens and sites«). Dieser Fachbegriff kennt im internationalen Sprachgebrauch in der täglichen Praxis verschiedene Bedeutungen und Interpretationen. Das französische »site« hat nunmal eine andere Bedeutung als das englische »site«. Wenn ich richtig informiert bin, spricht man in Deutschland im Zusammenhang mit »site« von »Lage/Landschaftsteil«. Lage und Landschaftsteil bedeuten in diesem Zusammenhang »alle topographischen Gebiete und Landschaften, Werke der Menschheit oder Werke von Mensch und Natur, einschließlich historischer Parks und Gärten, die von Wert sind hinsichtlich archäologischer, historischer, ästhetischer, ethnologischer oder antropologischer Gesichtspunkte« (Art. 3, c. der »Satzung des Internationalen Rats für Denkmalpflege (ICOMOS)«).

Wir können alle mit bestimmter Regelmäßigkeit feststellen, daß im Hinblick auf die Raumordnung manchmal große Zerstörungen in direkter Umgebung der historischen Parks und Gärten stattfinden, z. B. von Parks und Gärten, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit wiederhergestellt, restauriert oder zum Teil rekonstruiert sind oder werden. Die Achsen und Vista sind an vielen Stellen unterbrochen oder durch Bauwerke aus diesem Jahrhundert abgeschlossen. Am Rande eines Parks entstanden oder entstehen Villenviertel. Sie kennen alle Beispiele von tiefgreifenden infrastrukturellen Verkehrsanlagen vor einer Cour d'honneur.

Das Thema der städtebaulichen Raumplanung und der landschaftlichen Bedeutung und die historischen Beziehungen, die historische Gärten und Parks – auch wenn es sich um historische Gärten und Parks in der sogenannten städtischen Landschaft handelt – mit ihrer Umgebung haben, ist bei Tagungen oder Symposien eigentlich selten oder nie ein Thema. Wenn irgendwo ein solcher Eingriff in der Raumordnung als Zerstörung charakterisiert wird, werden zwar Worte der Ablehnung ausgesprochen, aber danach fügt man sich den Tatsachen.

Wir als Fachleute sollten uns mehr auf dieses Problem konzentrieren. Wir sollten den Architekten, Städtebauern, Planern und Landschaftsarchitekten, aber auch dem Publikum und den Politikern die historische Bedeutung der Raumordnung dieser Anlagen in ihrer Essenz, ihren strukturellen und kompositorischen Elementen und der Weise, wie diese in das Verfahren der modernen Raumordnung und Entwurfspraxis miteinbezogen werden, darlegen. Dabei sollten wir nicht nur wie jetzt die Schutz- oder Pufferzonen angeben, sondern ein Teil des kulturellen Erbes sollte in das tägliche Habitat integriert werden. Wahrung und Schaffung der Kultur sollten dabei Hand in Hand gehen. Es ist die direkte und erforderliche Aufgabe der wissenschaftlichen und praktischen Denkmalpflege, dieses noch unentwickelte Gebiet zu betreten. Dies erfordert u. a. die Entwicklung geeigneter Methoden und einer eigenen Nomenklatur.

Es ist verführerisch, anhand einiger Beispiele die Notwendigkeit aufzuzeigen und zu verdeutlichen, daß die Denkmalpflege immer weiter zurückbleiben wird und in der gesellschaftlichen Debatte in die letzten Reihen gedrängt wird, falls wir diesem Weg nicht folgen sollten. Ich werde dieser Versuchung widerstehen, damit die Gefahr der Kasuistik gemieden wird. Aus dem internationalen Blickwinkel von ICOMOS-IFLA aus betrachtet, möchte ich aber darauf hinweisen, daß z. B. in Diskussionen wie innerhalb des Komitees für das Welterbe über große historische »groups of monuments«, – und dazu gehören auf jeden Fall historische Gärten und Parks mit ihren Gebäuden –, neue Raumordnungsingriffe immer mehr als eine Bedrohung angesehen werden. Das einfache Festlegen von harten Grenzen oder das Ausweisen von Zonen hält diese Entwicklung nicht auf, wie in der Praxis zu sehen ist.

Für das ICOMOS-IFLA-Komitee bedeutet das im Hinblick auf seine Funktion, daß es sich auch auf die kulturhistorische und kulturelle Bedeutung der Landschaft konzentrieren muß. Vor allem, wenn es sich um »designed landscapes« handelt, zu denen explizit auch die historischen Gärten und Parks und die sogenannten assoziativen Landschaften gehören. Und kennt man in der deutschen Kultur nicht bereits seit Jahrhunderten solche assoziativen Landschaften? Wie ich Ihnen bereits sagte, betrachtet das ICOMOS-IFLA-Komitee es als eine Ehre, einen Beitrag zu dieser Tagung über »Die Gartenkunst des Barock« liefern zu dürfen. Betrachten Sie meine einleitenden Worte, die zur Begrüßung ausgesprochen wurden, auch als Diskussionsansatz zum Programm der nächsten Tage.

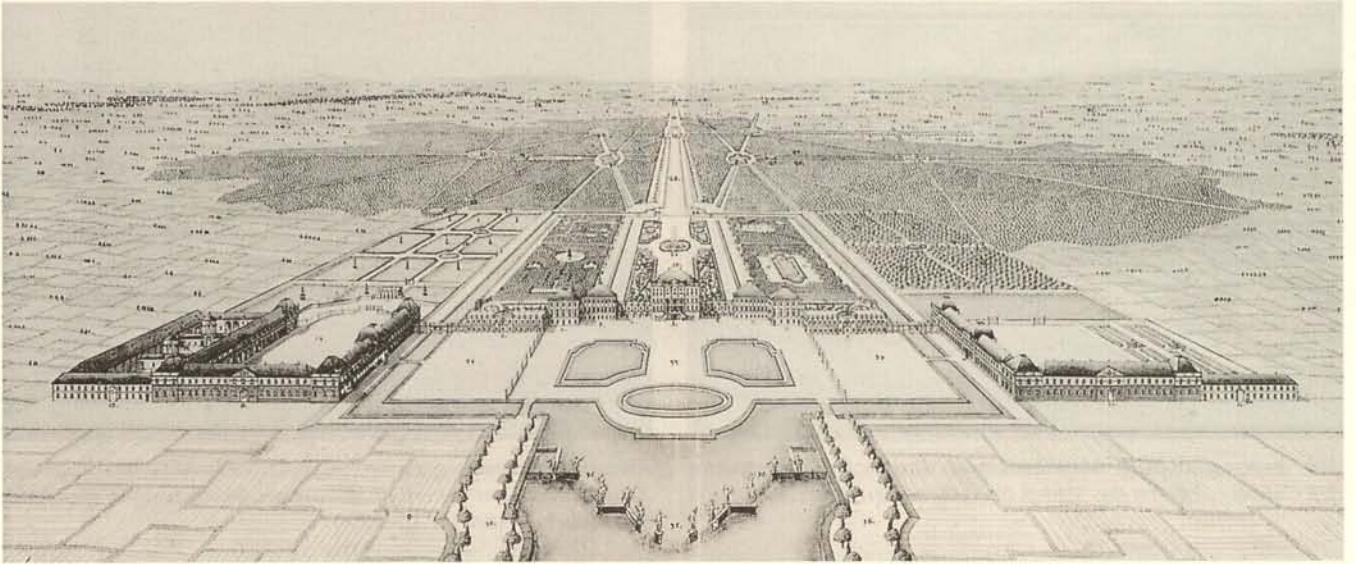


Abb. 1. Nymphenburg, Johann Adam von Zisla, Vogelperspektive der Schloß- und Gartenanlage Nymphenburg, um 1723 (Ausschnitt)

RAINER HERZOG

DIE BEHANDLUNG VON ALLEEN DES 18. JAHRHUNDERTS IN NYPHENBURG, ANSBACH UND VEITSHÖCHHEIM

Alleen gehören, gestalterisch wie funktionell, zur wesentlichen vegetabilen Ausstattung formaler Gärten. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) schrieb 1709: »Les Allées dans les Jardins sont comme les rues d'une Ville, elles servent de communication d'un lieu à un autre, & sont comme autant de guides & de routes pour conduire par tout un Jardin. Outre l'agrément & la commodité que les Allées offrent sans cesse pour la promenade, elles font une des principales beautés des Jardins, quand elles sont bien pratiquées & bien dressées.«¹ Die Vogelschau von Nymphenburg – zwischen 1720 und 1725 von Johann Adam von Zisla (Lebensdaten unbekannt) gezeichnet – verdeutlicht die Bedeutung von Alleeen als Erschließungs- und Gliederungselemente innerhalb einer ausgedehnten Anlage, aber auch als verbindende Elemente zwischen Herrschersitz und Landschaft bzw. zwischen Landschaft und Herrschersitz.²

NYPHENBURG

1701 erwachte das Interesse des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel (reg. 1679-1726) an dem von seiner Mutter Henriette Adelaide (1636-1676) zwischen 1664 und 1676 errichteten Sommerschloß Nymphenburg unweit der Resi-

denzstadt München.³ In der bereits im 17. Jahrhundert angelegten Sichtachse zwischen diesem Schloßgebäude und der Kirche von Pipping wurde nun ein Kanal gegraben, der dem Garten Wasser aus der Würm zuführte. Kernstück der Nymphenburger Wasseranlagen, deren Planung und Verwirklichung ab 1715 Dominique Girard (gest. 1738) oblagen, war der knapp 950 m lange mittelaxiale Kanal, der an beiden Längsseiten von zweireihigen Lindenalleen flankiert wurde.

Matthias Diesel (1675-1752) gab in seiner um 1720 gezeichneten Vorlage für den Stich »Prospect und perspectiv deß Canals [...] gegen das Schloß in Nymphenburg« einen vereinfachten und wohl auch idealisierten Zustand dieser Situation wieder.⁴ Er zeigte die Alleeen in der für die Zeit charakteristischen formalen Einheitlichkeit hinsichtlich Altersaufbau und Pflanzabstand, Gehölzgröße, Stammlänge und Kronenform. Bislang konnte nicht geklärt werden, ob die Nymphenburger Alleebäume im 18. Jahrhundert neben dem üblichen Erziehungschnitt auch Formschnitten unterzogen wurden.⁵ Möglicherweise bringt hier eine unlängst begonnene Forschungsarbeit über Dominique Girard erste Erkenntnisse.⁶ Mein Beitrag hat nicht in erster Linie den Umgang mit Alleeen in Gärten des 18. Jahrhunderts während ihrer Entstehungszeit zum Gegenstand, sondern die

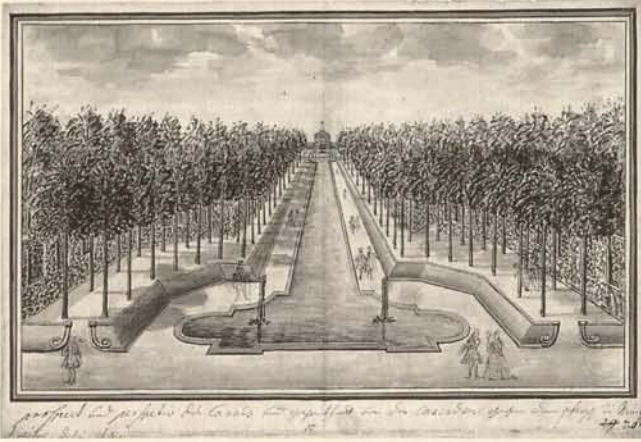


Abb. 2. Nymphenburg, Matthias Diesel, 'Prospect und perspectiv des Canals [...] gegen das Schloß in Nymphenburg., um 1720



Abb. 3. Nymphenburg, Ergänzungspflanzung mit einem *Tilia-cordata*-Solitärbaum innerhalb des unterschiedlich alten Bestandes der südlichen Allee im April 1997

Behandlung dieser Alleen im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert, die unterschiedlichen Bemühungen um ihre Erhaltung und Erneuerung und die jeweils zugrundeliegenden methodischen Überlegungen.

Friedrich Ludwig von Skell (1750-1823), der die Nymphenburger Barockanlage zwischen 1804 und 1823 in einen Landschaftsgarten umwandelte, empfahl in seinen Beiträgen zur bildenden Gartenkunst, «daß man eben nicht gar zu streng gegen die alte symmetrische Gartenkunst, wo sie noch besteht, verfahren und sie so ganz aus den neuern Gärten verbannen sollte [. . .]. Der Axt ist es ein Leichtes, in einem Tage ein Werk zu vernichten, zu dessen Hervorbringen die Natur ein ganzes Jahrhundert bedurfte.⁷ Er sprach vielmehr zugunsten der »stolze[n] Alleen im großen Charakter, aus 2 oder 4 Reihen ehrwürdiger Bäume bestehend, die aber nicht beschnitten, sondern in ihren schönen Natur-Gestalten erscheinen sollten».⁸

Skell behielt in Nymphenburg bekanntlich die mittelaxialen Anlagenteile aus dem 18. Jahrhundert bei: das auf seine Grundstrukturen reduzierte Parterre, den Mittelkanal und die ihn beiderseits begleitenden Lindenalleen. Über konkrete Pflegemaßnahmen an diesen belassenen Alleen geben die ausgewerteten Archivalien allerdings keine Auskunft. Skell äußerte sich in seinen Rapporten stets allgemein: »Der K. [= königliche, R. H.] Lustgarten in Nymphenburg Ist durch alle seine verschiedenen Zweige, gut unterhalten worden».⁹ Allein im Bericht vom 21. Oktober 1816 findet sich im Zusammenhang mit Arbeiten an anderen Pflanzungen der Hinweis, daß die »Alleen ausgebeßert wurden.¹⁰ Allem Anschein nach wurden die durch Witterungsunbilden oder andere Schäden verursachten Bestandslücken auch in den Nymphenburger Alleen »ausgebessert«, also wieder bepflanzt, wie das zum Beispiel nachweislich auf der Plassenburg ob Kulmbach oder in Herrenhausen bei Hannover bereits im 18. und verstärkt im 19. Jahrhundert erfolgte.¹¹

Eine 1991 durchgeführte Analyse des überkommenen Bestandes ergab jedenfalls deutliche Unterschiede hinsichtlich Baumhöhe, Kronendurchmesser und Stammstärke, resultierend aus den unterschiedlichen genetischen Eigenschaften, insbesondere aber aus dem unterschiedlichen Alter der Gehölze.¹² Der Bogen spannt sich von Altbäumen, die der Erstbepflanzung zuzurechnen sind, über Ersatzpflanzungen

aus unterschiedlichen Zeitabschnitten bis zu Nachpflanzungen der jüngsten Vergangenheit.¹³ Das Alleediagramm – d. h. die schematisierte, aber maßstäbliche Darstellung der einzelnen Alleereihen in der Seitenansicht – dokumentiert die individuellen Abmessungen der Alleebäume sowie deren Pflanzabstände.¹⁴ Außerdem sind Schäden an Krone, Stamm und Wurzelhals sowie Kronendehformierungen und extreme Stammneigungen erfaßt. Auf die verformungsgerechte Wiedergabe der Baumkronen wurde dabei verzichtet, weil sie bei einer Allee relativ gleichförmig durch eine quer zur Alleechse verlaufende Kronenquetschung charakterisiert ist und wenig über die für die gartendenkmalpflegerische Praxis relevanten Kriterien aussagt.

Heute unterliegt der Baumbestand der beiden Nymphenburger Alleen einer regelmäßigen Kontrolle. Nach Erfordernis werden instandhaltende Maßnahmen durchgeführt, wie die Entfernung von Totholz und die Behandlung von Bruchschäden, Wunden und Faulstellen. Außerdem wird ständig eine etwa fünf Meter breite Gasse zwischen Allee und angrenzenden waldartigen Gehölzbeständen von Baum- und Strauchwuchs freigehalten. Abgängige und die Verkehrssicherheit erheblich gefährdende Altbäume werden exakt am bisherigen Standort ersetzt mit folgenden Arbeitsschritten: Fällen des Baumes, Roden des Wurzelstockes, Bodenaustausch und Nachpflanzen mit *Tilia-cordata*-Solitärbäumen aus eigenen Beständen mit 55 bis 65 cm Stammumfang. Altbäume an exponierten Standorten, insbesondere am Alleeanfang und -ende, sowie besonders markante Altbäume, die der Erstbepflanzung zuzurechnen sind, werden so lange wie möglich erhalten. Es handelt sich hierbei um die offenbar zumindest seit Beginn des 19. Jahrhunderts praktizierte Teilerneuerung dieser Alleen in Form einer kontinuierlichen Regeneration in eng begrenzten Teilabschnitten von einem Baum bis zu maximal zwanzig Bäumen unter Beachtung der ursprünglichen Merkmale Gehölzart, Pflanzabstand, Pflanzlinien und Pflanzraster bei möglichst langfristiger Bewahrung von ausgewählten Bäumen der Erstbepflanzung als »Dokumentationsexemplare«, wie derartige Gehölze in einem unter Leitung von Klaus von Krosigk erarbeiteten Positionspapier der Gartendenkmalpfleger in der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger genannt werden.¹⁵ Im übrigen sei darauf hingewiesen, daß die Gartenverwaltung der Landeshauptstadt München die

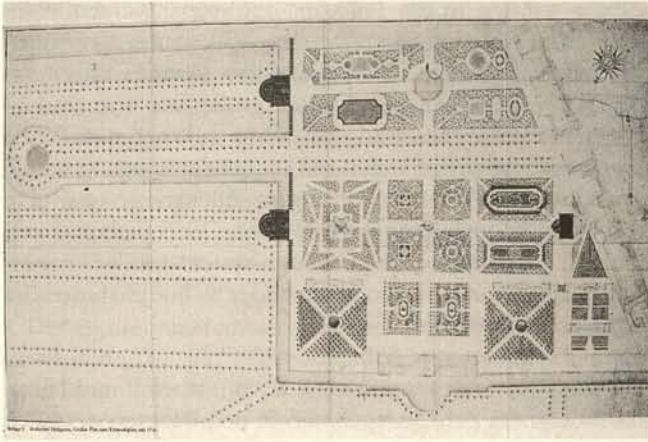


Abb. 4. Ansbach, Entwurf für den Gesamtgarten, Karl Friedrich von Zocha zugeschrieben, wohl 1723

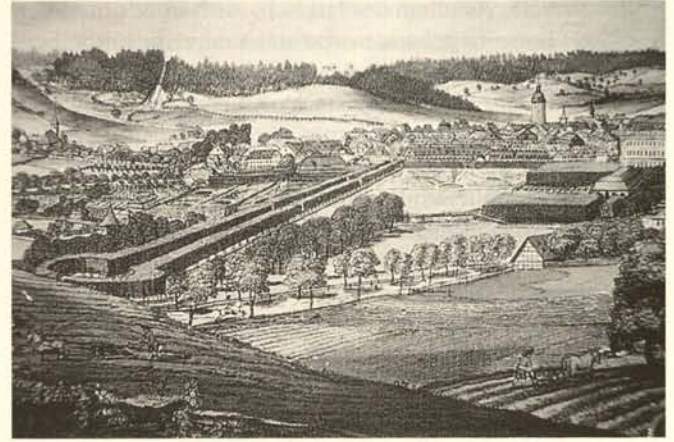


Abb. 5. Ansbach, Johann Gottfried Koepfel, Ansicht der Stadt Ansbach (Ausschnitt), um 1780

in ihrem Verantwortungsbereich befindlichen Auffahrtsalleen zum Schloß Nymphenburg beiderseits des stadtseitigen Stichkanals ebenfalls traditionell nach der gleichen Methode regeneriert.¹⁶

ANSBACH

Der Hofgarten Ansbach – seit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nachgewiesen und am Ende des 17. Jahrhunderts umgestaltet – erfuhr ab 1724 eine weitere grundlegende Umwandlung.¹⁷ Der in diesem Zusammenhang vermutlich 1723 entstandene, unsignierte Gartenentwurf gibt eine eigenwillige Konzeption zu erkennen.¹⁸ Eine vierreihige Allee fungiert als Rückgrat der Gesamtanlage, zerschneidet rigoros den intensiv gestalteten Kernbereich des Gartens und dreht dessen Hauptrichtung um 90° nach Osten. Der Kreuzungspunkt mit der von der Orangerie als architektonischem Bezugspunkt des Gartens ausgehenden und dadurch bedeutungsvolleren Achse bleibt ohne auffallende Betonung. Die Hauptallee führt – begleitet von mehreren untergeordneten Allees – deutlich über den eigentlichen Garten hinaus, aber ohne funktionelle oder visuelle Verbindung zur umgebenden Landschaft: «Die große Allee verlor sich weder am Horizont noch zerstreute sie ihre Energien durch einen Stern ins Grenzenlose, sie kehrte sonderbarerweise, nachdem sie das Bassin im Schlußrondell umschritten hatte, wieder zum inneren geometrischen Bezirk [des Gartens, R. H.] zurück».¹⁹ 1724 erfolgte die Pflanzung dieser rund 550 m langen vierreihigen Allee mit Linden, «welche aus Holland heraus gebracht worden» waren.²⁰ Der Mittelstreifen der Allee diente als «1550 Schritte» lange Maillebahn,²¹ und aus dieser Funktion dürfte letztlich auch die eigenwillige gestalterische Konzeption der Gesamtanlage resultieren.

Durch kontinuierliche Schnittmaßnahmen wurde die vierreihige Allee zu einer Baumpflanzung mit zwei parallel verlaufenden, langgestreckten Kastenkronen in der Art der «Palissade à l'italienne» formiert. Die Ansicht der Stadt Ansbach von Johann Gottfried Koepfel (1748-1798) verdeutlicht die Situation um 1780 mit dieser streng geschnittenen Baumpflanzung und zwei beiderseits flankierenden, aber keinem Formschnitt unterworfenen Allees.²² Noch am

25. Mai 1790 wurde festgelegt, daß der zuständige Hofgärtner «in dem ganzen Hofgarten sämtliche Bäume [...] in der Ordnung wie bißhero in Beschneiden und Buzen [...] unterhalten müße».²³ Wenige Tage später – am 31. Mai 1790 – wurde jedoch angeordnet, die «jährlich regelmäßige Beschneidung der Lindenalleen [...] abzuändern und [...] diese] bei ihrem bereits erlangten schönen Wachstum ohne weitere regelmäßige Beschneidung wachsen» zu lassen.²⁴

Von der landschaftlichen Überformung der barocken Gartenanlage im Jahre 1794 blieb die vierreihige Lindenpflanzung unberührt. Im Laufe der Zeit entwickelte sie sich – von Schnittmaßnahmen unbeeinflusst – zum sogenannten «Grünen Dom». 1925 hieß es: «Die endlose Wiederholung der gleichmässigen und doch im einzelnen verschiedenen, meist recht stattlichen Stämme, die sich in 3m Höhe infolge früheren Kronenschnittes in schlanke Äste teilen [tatsächlich befinden sich die Schnittstellen in einer Höhe zwischen 3,5 und 4m, R. H.], die gleichmässige Wölbung der unter dem Einflusse des Lichtes zu hohem Dome zusammengeschlossenen Äste wirkt erhebend und versetzt in feierliche Stimmung. [...] Naturgemäß ist der breitere mittlere Bogen in gleichmässigerem Lichte, daher vollkommener ausgebildet als die beiden seitlichen Domhallen».²⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzten verstärkt Pflege- und Erhaltungsmaßnahmen ein. Gartendirektor Heinrich Rudolf Schall (1871-1942) forderte 1916: Es «ist dafür zu sorgen, dass alle dürrer und überhängenden Aeste in der Lindenallee entfernt werden[,] damit nach und nach mehr Luft und Licht in die Baumallee eindringt»;²⁶ 1918: «Die Lindenallee ist zum Teil ausgelichtet worden. Die Alleeebäume zeigen bereits auch an den unteren Partien ein gutes Wachstum»;²⁷ 1920: «Die erfolgten sorgfältigen Auslichtungen an den Lindenalleen zeigten guten Erfolg. Diese Arbeiten sind auch weiterhin fortzusetzen».²⁸ Zugleich wurde an gezielte Ersatzpflanzungen gedacht: Die «Lindenallee enthält eine Reihe von Bäumen, die nach und nach absterben. Die Beseitigung der Bäume hat zu erfolgen, wenn entsprechender Nachwuchs vorhanden ist. Zu diesem Zweck sind jetzt schon Lindenbäume in der Baumschule anzupflanzen[,] um sie als vollwertige Ware in die Allee zu bringen».²⁹

Der Zweite Weltkrieg brachte für den Hofgarten einen gravierenden Einschnitt mit sich: Bei Luftangriffen auf Ansbach am 22. und 23. Februar 1945 wurde der Park etwa zur

Hälfte zerstört; vor allem das landschaftlich überformte Vorfeld des Orangeriegebäudes war mit zahlreichen Bombentrichtern übersät.³⁰ 1948 wurde deshalb von Gartenarchitekt Dr. Kurt Hentzen (1906-1960) in Anlehnung an die ursprüngliche barocke Konzeption die Neugestaltung mit einer auf die Orangerie ausgerichteten Nord-Süd-Allee geplant und anschließend ausgeführt.³¹ Bereits im Juni 1946 war die Hauptallee «fast völlig von Schutt und Erdmassen gesäubert und roh planiert, so dass ein ungehinderter Spaziergängerverkehr stattfinden» konnte.³² Außerdem wurden im Winterhalbjahr 1947/48 zur Beseitigung der Kriegsschäden 48 Linden in der Hauptallee nachgepflanzt.³³ Da im August 1948 ein Gewittersturm mehrere Linden brach, wurde aber auch empfohlen, sich künftig «bei windigem Wetter nicht in der Linden-Allee aufzuhalten».³⁴

Kriegsschäden, Witterungseinflüsse und der natürliche Alterungsprozeß führten zunehmend zur Instabilität der Allee. Gartendirektor Christian Bauer (1903-1978) formulierte 1953: «Die Alleeebäume zeigen mitunter große Schäden an den Stämmen und Kronenästen. Da für eine geeignete Stammpflege die Mittel fehlen, sind nur die größten Schäden zu beheben, wobei jede Möglichkeit, Nachpflan-



Abb. 6. Ansbach, Blick durch die Mittelachse des Grünen Doms nach Osten, um 1910

zungen unterzubringen, wahrzunehmen ist, auch wenn diese sich infolge des Druckes der Nachbarbäume zunächst nur kümmerlich entwickeln. Denn es steht zu befürchten, daß die übermächtig hohen Bäume einmal ähnlich wie die Seufzerallee [in den 1930er Jahren, R. H.] einem Sturm zum Opfer fallen».³⁵

1958 unterbreitete Christian Bauer in seinem Aufsatz «Alleen in alten Gärten» in der Zeitschrift «Garten und Landschaft» – übrigens mit dem Grünen Dom im Ansbacher Hofgarten als Titelbild – Vorschläge für den weiteren Umgang mit dieser Allee: «Es muß nun eine Entscheidung getroffen werden, und doch soll mit allen Mitteln der grüne Dom so lange als möglich erhalten bleiben. Die Kronen der an der Dombildung beteiligten Bäume werden daher sorgfältig ausgelichtet, eingekürzt und verspannt. Alle erreichbaren Wunden erfahren eine sachkundige Behandlung. Vom Wind angeschobene Bäume, solche mit faulen Wurzelköpfen und statischen Längsrissen werden samt Stock beseitigt und zunächst nicht ersetzt. In den äußeren Reihen wird mit der abschnittswisen Neupflanzung begonnen».³⁶

Zwar wurden in der Folgezeit zahlreiche Altbäume saniert, einige auch gefällt. Zur vorgeschlagenen abschnittswisen Regeneration der Lindenallee kam es allerdings nicht, obwohl 1958 in zwei Fällen große Äste von Lindenaltbäumen abbrechen und obwohl es in einer städtischen Allee sogar zu einem Unfall mit tödlichem Ausgang kam.³⁷ Der Widerstand der Bevölkerung im «Alleekrieg» – wie eine Ansbacher Tageszeitung im November 1958 titelte³⁸ – verhinderte offenbar weitergehende, systematische Erneuerungsmaßnahmen, trotz zustimmender Stellungnahmen der Naturschutzfachleute.³⁹

Die überkommenen Altbäume weisen heute neben Zwieseln und Wassertöpfen teilweise auch Pilzbefall und faunistisch bedingte Zerstörungen auf. In den Bäumen der Allee befinden sich unter anderem die Schlaf- und Brutplätze einer rund 250 Tiere umfassenden Dohlen-Kolonie.⁴⁰ Die Standsicherheit der Bäume wird zudem erheblich durch Kronenlastigkeit, Hohlstämmigkeit und zum Teil durch deutliche Außenneigung reduziert. Obwohl die Kronen der Altbäume seit Beginn der 1980er Jahre durch die Entfernung stark bruchgefährdeter Teile und die regelmäßige Beseitigung des Totholzes statisch entlastet wurden, besteht



Abb. 7. Ansbach, eingekürzte Altbäume sowie mit jungen Bäumen geschlossene Bestandslücken des Probeabschnitts im März 1992

eine hohe Instabilität nicht nur der Einzelgehölze, sondern der gesamten Pflanzung und damit eine erhebliche Gefährdung der Verkehrssicherheit. Wiederholt kam es in jüngster Vergangenheit zu Schäden durch Sturm, Frost, Naßschnee- und Eislast. Es ist eine unumstößliche, naturbedingte Tatsache, daß der Ansbacher Linden-Dom in seinem bisherigen Erscheinungsbild nicht länger erhalten werden kann.

Die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen mit ihrer Schloß- und Gartenverwaltung Ansbach verfolgt deshalb das Ziel, die ursprüngliche gestalterische Konzeption einer vierreihigen Baumpflanzung mit quaderförmig geschnittenen Kronen langfristig wiederherzustellen. 1990 wurden deshalb in einem 55 m langen Probeabschnitt – das entspricht etwa 10% der Gesamtallee – die dort vorhandenen 19 Altbäume von 30 m Höhe auf zunächst 20 m abgesetzt und im Folgejahr je nach individuellem Erhaltungszustand der Gehölze schließlich auf eine Höhe von 3,80 bis 4,50 m zurückgeschnitten. In die bereits vorhandenen Bestandslücken wurden gleichzeitig insgesamt 11 junge Linden der Stärken 16 bis 20 unter Beachtung des überkommenen Pflanzabstandes von durch-

schnittlich 4,90 m nachgepflanzt. Aufgrund des starken Regenerationsvermögens der Altbäume und der Schließung der Bestandslücken mit jungen Gehölzen der gleichen Pflanzenart konnte die gestalterische Konzeption des 18. Jahrhunderts inzwischen annähernd wiederhergestellt werden. Die Gesamthöhe der Linden im Probeabschnitt beträgt gegenwärtig 5,50 m; das angestrebte Niveau der nun zu schneidenden Kastenkronen wird an der Unterkante bei 3,50 m, an der Oberkante bei etwa 6,00 m über Gelände liegen.

Die Gesamtmaßnahme stellt die langfristig verfolgte Regeneration der zu einer hallenförmigen Allee durchgewachsenen, ursprünglich jedoch einem strengen Formschnitt unterworfenen Baumpflanzung dar, mit den Schritten: Einkürzen der Altbäume in mehreren Stufen, Rückführung auf die ursprüngliche Schnittform und Schließung von Bestandslücken durch Nachpflanzungen nach vorheriger experimenteller Behandlung in einem Probeabschnitt. Es wird hier der Versuch unternommen, den unabwendbaren, biologisch bedingten Verlust der Altbäume zeitlich hinauszuzögern, d.h. einen möglichst hohen Anteil an originaler Gehölzsubstanz über einen möglichst langen Zeitraum zu erhalten – allerdings stark eingekürzt, dadurch aber an die historisch authentische Form angenähert – und nach dem natürlichen Abgang durch junge Bäume zu ersetzen, unter Beachtung der originären Merkmale, die hier zugleich gartendenkmalpflegerische Vorgaben darstellen, also Gehölzart, Pflanzabstand, Pflanzlinien und Pflanzraster, Schnittform und Schnittmaße.⁴¹

VEITSHÖCHHEIM

Die von Johann Anton Oth (Lebensdaten unbekannt) um 1780 angefertigte isometrische Zeichnung des Hofgartens Veitshöchheim gibt die zwischen 1763 und 1779 weitgehend ausgeführte Situation wieder.⁴² Diese Darstellung zeigt zwischen Schloßgebäude bzw. Südterrasse der Schloßterrasse einerseits und der Orpheus-Gruppe andererseits eine freiwachsende, aber aufgeastete Fichtenallee. Anfang der 1990er Jahre besaß der überwiegende Teil des Baumbestandes dieser Allee ein Alter von rund 90 Jahren.⁴³ Folglich handelte es sich dabei wenigstens um die zweite Generation der Alleebeepflanzung. Hinzu kamen deutlich jüngere Gehölze, die in der Vergangenheit als Einzelpflanzen zur Schließung von Bestandslücken eingefügt worden waren.

Eine Untersuchung der Bayerischen Landesanstalt für Wein- und Gartenbau Würzburg/Veitshöchheim ergab, daß 95% der Alleeebäume mittel bis stark geschädigt waren durch Kriegs- und Sturmeinwirkungen, seitliche Bedrängung durch das Fourné der benachbarten Boskette, Kronenauflichtungen mit häufig mehr als 50% Nadelverlust, Lametta-Syndrom, Borkenkäferbefall und Rotfäule.⁴⁴ Der besorgniserregende Zustand der Gehölze und eine damit einhergehende erhebliche Gefährdung der Verkehrssicherheit führten zur Entscheidung, diese Allee vollständig zu erneuern. In drei unmittelbar aufeinander folgenden Bauabschnitten vom Winter 1994/95 bis zum Winter 1996/97 wurden alle vorhandenen Bäume der fast 340 m langen Allee gefällt und gerodet. Nach entsprechendem Bodenaustausch wurden erneut Fichten gepflanzt: 89 *Picea abies* in der Größe 225–250 cm, viermal verpflanzt, aus einer Baum-

schule mit ähnlichen Standortbedingungen wie Veitshöchheim.⁴⁵ Auf weitere technische Einzelheiten und die diese Maßnahme begleitende Öffentlichkeitsarbeit kann hier nicht näher eingegangen werden.

Die Maßnahmen zur Annäherung des Erscheinungsbildes der Veitshöchheimer Fichtenallee an den Zustand der 1770er Jahre sollen jedoch kurz umrissen werden: In Auswertung der Zeichnung von Johann Anton Oth und anderer Quellen wurden die bei der um 1900 durchgeführten Regeneration veränderten Abmessungen korrigiert. Der vorgefundene Abstand der Bäume innerhalb der Reihen, der zwischen 3,20 und 5,20 m schwankte, wurde auf durchschnittlich 6,90 m erhöht. Der Abstand der Pflanzlinien – also der Abstand beider Baumreihen voneinander – wurde von 7,60 m auf 7,40 m verringert. Vor allem aber wurden die die Allee beiderseits begleitenden, ursprünglich etwa brusthohen *Cornus-mas*-Hecken aus dem Wegebereich vor den Bäumen um jeweils einen knappen Meter zurück in die Pflanzlinien der Allee – also wieder zwischen die Bäume – versetzt.⁴⁶ Im Herbst 1997 erfolgte schließlich die Instandsetzung des nun wieder auf seine originale Breite ausgedehnten Weges. Durch diese Replantation konnten nicht



Abb. 8. Ansbach, Baumbestand des Probeabschnitts mit seinen inzwischen nachgewachsenen und nun zu formierenden Kronen

nur die historisch authentischen Raumproportionen, sondern auch die ursprünglichen Blickbeziehungen und ikonographischen Bezüge wiedergewonnen werden.

Insgesamt stellt die Maßnahme die Instandsetzung einer kompletten Allee in der Kontinuität einer stark geschädigten Pflanzung dar unter Beibehaltung der ursprünglichen Gehölzarten, aber unter Zurückführung von Pflanzabstand und Pflanzlinien auf die originären, zwischenzeitlich jedoch veränderten Maße mit den Arbeitsschritten Fällen, Roden, Bodenaustausch und Neupflanzung.

RESÜMEE

Die drei vorgestellten Beispiele aus Nymphenburg, Ansbach und Veitshöchheim verdeutlichen, daß es keine allgemeingültige Verfahrensweise für die Behandlung von Alleen in Gärten des 18. Jahrhunderts gibt, sondern daß das methodische Vorgehen letztlich bestimmt wird von der konkreten Situation und den spezifischen Bedingungen der jeweiligen Gartenanlage und der jeweiligen Allee, insbe-

sondere von Entwicklungsgeschichte, gartenhistorischer und gestalterischer Bedeutung, Standortbedingungen und Erhaltungszustand des überkommenen Bestandes, ursprünglichem Pflegeziel und praktizierter Pflegetradition.

ANMERKUNGEN

Für die Überlassung von Informationen und Fotografien habe ich in besonderem Maße Herrn Bernd Ringholz, dem Leiter der Schloß- und Gartenverwaltung Ansbach, Herrn Konstantin Buchner, dem stellvertretenden Leiter der Schloß- und Gartenverwaltung Würzburg und Herrn Jost Albert, Referent in der Gärtenabteilung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in München sowie nicht zuletzt Herrn Ltd. Gartendirektor Stefan Rhotert zu danken, der als Leiter der Gärtenabteilung die Ausarbeitung dieses Vortrages stets wohlwollend begleitete und förderte.

- 1 Anonym (Antoine Joseph Dezallier d'Argenville), *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Paris 1709, S. 39. – »Die Alléen in denen Gärten sind wie die Strassen in denen Städten. Sie führen einen bequemlich von einem Ort zum andern, und sind gleichsam Wegweiser, welche einen durch den gantzen Garten führen. Ausser der Annehmlichkeit und Bequemlichkeit, welche man jederzeit bey ihnen findet, wenn man darinnen herum spazieret, sind sie auch eine von denen grösten Schönheiten der Gärten, wenn sie gut ausgetheilet und wohl angelegt sind.« (Frantz Antoni Danreitter, *Die Gärtnerrey*, So wohl In ihrer Theorie oder Betrachtung, Als Praxi oder Übung [...] Beschrieben von Herrn Alexandro Blond, Augsburg 1731, S. 65). – Zur Urheberschaft des französischen Traktats siehe vor allem: Hans Foramitti, Einleitung, in: Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1760, Hildesheim, New York 1972.
- 2 Provenienz der Zeichnung: Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 46922. – Zum Achsensystem in der Münchner Landschaft siehe: Clemens Alexander Wimmer, *Barocke Sichtachsen im Raum München*, in: »Das Gartenamt«, 34 (1985), Heft 11, S. 776-778.
- 3 Zur Entwicklungsgeschichte der Schloß- und Gartenanlage Nymphenburg siehe vor allem: Luisa Hager, *Nymphenburg, Schloß, Park und Burgen*, München (1955).
- 4 Provenienz der Zeichnung: Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 43593. – Zur Zuverlässigkeit und Detailtreue der von Diesel gefertigten Gartendarstellungen siehe: Reinhard Schelenz, Nachwort, in: Harri Günther (Hrsg.), Matthias Diesel, *Erlustierende Augenweide. Die schönsten Gärten und Lustgebäude um München, Salzburg, Passau, Regensburg und Paris*, Stuttgart 1989.
- 5 Zu den Schnittpraktiken im 18. Jahrhundert, einschließlich habitusgerechter Schnittmaßnahmen an Alleeebäumen siehe: Jörg Gamer, *Allee und Boskett als Gartenelemente*, Referat beim 3. Ludwigsburger Fachseminar »Denkmalpflege und historische Grünanlagen« am 2. Oktober 1986. – Frau Dr. Iris Lauterbach, München habe ich Dank zu sagen für die Überlassung des unveröffentlichten Redemanuskriptes aus dem Nachlaß von Herrn Prof. Dr. Jörg Gamer.
- 6 Diese Forschungsarbeit von Ute-Harriet Binder aus München hat das Leben und Werk von Dominique Girard als Gartenarchitekt der Barockzeit zum Gegenstand und soll als Dissertation vorgelegt werden (*Kunstchronik*: 50, 1997, Nr. 8, Neu begonnene Dissertationen).
- 7 Friedrich Ludwig von Sckell, *Beiträge zur bildenden Gartenkunst*, 2. Aufl., München 1825, S. 202 f.
- 8 Sckell, 1825 (wie Anm. 7), S. 204.
- 9 BSV, Schriftgutsammlung der Gärtenabteilung: Abschriften reponierter Akten der Hofgarten-Intendanz (Peter Spiegelberg, 1984), hier: Rep. Reg. 288/22, Nr. 16, Bericht der Hofgarten-Intendanz für das Etatjahr 1815/16 vom 21. Oktober 1816.
- 10 BSV (wie Anm. 9). – Sckell schlug übrigens in einem Gutachten vom 7. Juli 1799 lediglich vor, die Taxus-Pyramiden zwischen den Alleeebäumen zu entfernen; diesem Vorschlag gab Kurfürst Max IV. Joseph, der spätere König Maximilian I. (reg. 1799-1825), bereits am Folgetag mit einem Dekret zur Rodung dieser Eiben statt (BSV, Schriftgutsammlung der Gärtenabteilung: Auszüge aus Akten des Bayerischen Staatsministeriums der Finanzen, angefertigt von Wolf-Dieter Großer, 1962, hier: BHStA, Sign. MF 55814).
- 11 Zur Behandlung der Zufahrtsallee zur Plassenburg ob Kulmbach siehe: Rainer Herzog, »... mit Gärten und Obstwäldern so schön bekleidet«. Zur Entwicklung von Gartenbau und Gartenkunst auf der Plassenburg ob Kulmbach, in: *Bayerische Schlösser bewahren und erforschen. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Band V, München 1996, S. 169-206. – Zur Behandlung der Alleen in Herrenhausen siehe: Heike Palm, *Die Alleen des Grossen Gartens in Hannover-Herrenhausen. Ein Versuch der Annäherung an das historische Bild*, in: Ingo Kowarik et al. (Hrsg.), *Naturschutz und Denkmalpflege. Wege zu einem Dialog im Garten*, Zürich 1998, S. 251-265.
- 12 Konstantin Buchner, *Alleen in historischen Gärten als Gegenstand gartendenkmalpflegerischer Arbeit. Beispiel Nymphenburg*, Zulassungsarbeit zur Staatsprüfung 1993 für den gehobenen bautechnischen und umweltfachlichen Verwaltungsdienst, Fachrichtung Naturschutz und Landschaftspflege, unveröffentlichtes Typoskript.
- 13 Der Altersstruktur und den durchgeführten Pflegemaßnahmen kann hier nicht im Detail nachgegangen werden. Es sei nur erwähnt, daß beispielsweise in den 1930er Jahren durch Witterungsunbilden verursachte Nachpflanzungen vorgenommen wurden: »Ein am 3.9.1931 abends 5 Uhr niedergegangenes Unwetter und der in der Nacht vom 25. auf 26.10.31 eingetretene, frühe Schneefall verursachten an den [...] Alleen sehr starken Schaden«, so daß »12 große Lindenbäume« nachgepflanzt werden mußten (BHStA, Sign. SchlV 1431 [= Rep. Reg. der BSV, Nymphenburg: Betrieb 1931-1938], Jahresbericht des Hofgartens Nymphenburg 1931). Schnitt- und Erhaltungsmaßnahmen an Altbäumen – wie sie damals im Bereich der stadseitigen Auffahrtsalleen durchgeführt wurden (siehe Anm. 16) – sind in den ausgewerteten Archivalien nicht dokumentiert. Gartendirektor Max Josef Diermayer (1884-1959) notierte 1940 in einer Vormerkung lediglich: »Auch die Auslichtung der Bäume der beiden Hochalleen, die viele trockene Aeste und Gipfel aufweisen, ist spätestens nach Eintritt normaler Arbeiterverhältnisse in Angriff zu nehmen« (ebenda, Vormerkung von Diermayer vom 2. Dezember 1940). Nach dem Zweiten Weltkrieg wies er neuerlich im Zusammenhang mit der grundlegenden Instandsetzung des Nymphenburger Parkes auf die notwendige »Auslichtung und Regenerierung der Kronen der Alleeebäume« hin (BSV, Schriftgutsammlung der Gärtenabteilung: Nymphenburg, Abteilungsnote von Diermayer vom 6. Dezember 1948).
- 14 Dieses Alleediagramm wurde 1991 in der Gärtenabteilung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen von Konstantin Buchner unter Mitwirkung von Rainer Herzog entwickelt und 1997 von Johann Auer computergestützt weiterbearbeitet.
- 15 Briefliche Mitteilung von Herrn Gartenbaudirektor Klaus von Krosigk, Landesdenkmalamt Berlin vom 22. Januar 1996 an den Verfasser bezüglich eines Positionspapiers »Hinweise zur Behandlung denkmalwerter Alleen«.
- 16 Diese Alleen wurden 1964 mit den als Ortsstraßen gewidmeten Verkehrsflächen an die Landeshauptstadt München abgetreten, wobei sich die Stadt verpflichtete, die »Lindenbäume an den beiden Auffahrtsalleen [...] dauernd zu belassen und zu unterhalten, insbesondere abgehende Bäume durch neue zu ersetzen, so daß stets der Eindruck einer vollständigen Allee erhalten bleibt« (BSV, Urkundensammlung, Fach IIb, lfd. Nr. 188: Urkunde von Notar Dr. Kurt Kestel, München vom 13. November 1964). Vor allem in den 1930er Jahren hatte die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen wiederholt Pflegemaßnahmen an diesen Alleen durchgeführt: Nach einem am 16. Dezember 1932 von Gartendirektor Heinrich Rudolf Schall (1871-1942) genehmigten Plan zur Behandlung

- der Auffahrtsalleen »sind rund 40 altersschwache und teilweise abgestorbene Lindenbäume vollständig zu entfernen. Mit den vorhandenen Lücken sind im Frühjahr 1933 zusammen rund 50 Lindenbäume neu zu pflanzen« (BHStA, Sign. SchlV 1431, Schreiben der Schloß- und Gartenverwaltung Nymphenburg vom 1. Februar 1933). Am 1. März 1933 berichtete die Schloß- und Gartenverwaltung Nymphenburg über die Verwirklichung folgender Maßnahmen an beiden Auffahrtsalleen: »1.) Vollständige Entfernung von 43 abgestorbenen, oder nicht mehr lebensfähigen Bäumen, 2.) Abastung, Auslichten und teilweise Verjüngung von 115 Bäumen, 3.) leichtes Durchlichten und Entfernung von Dürholz von rund 600 Bäumen, 4.) Freimachung der beiden Fahrbahnen durch Aufschneiden der Stämme auf 4 m Höhe« (ebenda, Bericht vom 1. März 1933). Am 12. April 1933 schließlich wurde mitgeteilt, daß inzwischen auch die Ergänzungspflanzungen ausgeführt wurden, »so dass die Alleebaumreihen wieder lückenlos mit Bäumen besetzt sind« (ebenda, Bericht vom 12. April 1933). 1935 wurden nochmals »10 *Tilia parvifolia* [T. cordata, R. H.] an den Auffahrtsalleen« gepflanzt (ebenda, Jahresbericht Nymphenburg 1935).
- Der im Spätherbst 1938 vorgenommene Rückschnitt mehrerer Altbäume der Nymphenburger Auffahrtsalleen rief heftige Kritik des Schriftleiters der Zeitschrift »Gartenkunst«, Michael Mappes, hervor (Unerfreuliches Baumverjüngen, in: »Gartenkunst«, 52 (1939), Heft 5, S.120). In der schriftlichen Auseinandersetzung mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen rechtfertigte sich Mappes mit dem Hinweis auf eine Äußerung von Heinrich Friedrich Wiepking-Jürgensmann (1891-1973): »Vor längerer Zeit unterhielt ich mich einmal mit Herrn Prof. Wiepking im allgemeinen über die Behandlung alter Alleen, und wenn ich mich recht erinnere, vertrat Herr Wiepking die Auffassung, daß kranke Baumreihen besser ganz entfernt und durch neue ersetzt werden, als daß man sich noch länger mit Baumruinen, in die nun doch einmal kein genügender Trieb mehr hineinzubringen ist, herumärgert« (BHStA, Sign. SchlV 1432 [= Rep. Reg. der BSV, Hofgarten Nymphenburg: Betrieb 1939-1950], Durchschrift eines Schreibens vom 26. Mai 1939). Im September 1939 wurde eine Erwiderung der Bayerischen Verwaltung veröffentlicht (Erwiderung seitens der Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in München, in: »Gartenkunst«, 52 (1939), Heft 9, Vorspann, S. 4). 1942 widersprach die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen erneut der Kritik an dem von ihr durchgeführten Gehölzschnitt: »Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß sich die im Winter 1938/39 an den Alleebäumen vorgenommenen Maßnahmen wie erwartet bewährt haben. Die [...] geäußerte Befürchtung, daß ein grundsätzlicher Mißgriff an einem Kunstwerk von internationaler Bedeutung begangen worden zu sein scheint, war demnach grundlos. Die gute Entwicklung der betreffenden Bäume zeigt ferner, daß die Ansicht führender Fachleute, zurückgehende alte Bäume besser ganz zu entfernen und Alleen neu aufzupflanzen, nicht ausnahmslos zutrifft« (Falsche oder richtige Behandlung der Auffahrtsalleen in Nymphenburg, in: »Gartenkunst«, 55 (1942), Heft 11, Anhang, S. 2). Zehn Jahre nach Durchführung der Schnittmaßnahmen wurde in »Garten und Landschaft« schließlich konstatiert: »Die Entwicklung der Bäume in den vergangenen 10 Jahren zeigt, daß die Behandlung der Kronen richtig war und [...] daß die Bäume die Ausbildung ihrer Kronen nunmehr soweit vollendet haben, daß sie sich von alten Bäumen im belaubten Zustand, die dieser Behandlung nicht bedurften, kaum noch unterscheiden« (Rudolf Esterer, Rückschnitt der Auffahrtsalleen in Nymphenburg, in: »Garten und Landschaft«, 59 (1949), Heft 1/2, S. 21).
- 17 Zur Entwicklungsgeschichte des Hofgartens Ansbach siehe vor allem: Ulrike Ankele, Der Ansbacher Hofgarten im 18. Jahrhundert, in: Mittelfränkische Studien, Bd. 8, Ansbach 1990.
- 18 Provenienz des Gartenplanes: Staatsarchiv Nürnberg, Regierung von Mittelfranken, Plansammlung (Abgabe 1942), Mappe IX, Nr. 2 – vgl. hierzu Ankele 1990 (wie Anm. 17), S. 23 ff. Als Planverfasser vermutet Ankele den Architekten und Ansbacher Oberbaudirektor Karl Friedrich von Zocha (1683-1749).
- 19 Erich Bachmann, Residenz Ansbach. Hofgarten und Orangerie. Amtlicher Führer der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1984, S. 27. – Siehe hierzu auch: Erich Bachmann, Sieben Pläne zur Geschichte des Ansbacher Hofgartens von 1723-1726, in: Jahrbuch für Fränkische Landesforschung 23 (1963), S. 1-15.
- 20 Ankele 1990 (wie Anm. 17), S. 102, Qu 11: Staatsarchiv Nürnberg, Fürstentum Ansbach, Historica, Nr. 240.
- 21 Bachmann 1984 (wie Anm. 19), S. 22.
- 22 Provenienz der Stadtansicht: Stadtarchiv Ansbach – vgl. Ankele 1990 (wie Anm. 17), S. 70, Fußnote 152.
- 23 Ankele 1990 (wie Anm. 17), S. 119 f., Qu 73: Staatsarchiv Nürnberg, Fürstentum Ansbach, Bauamtsakten, Nr. 642, 25. Mai 1790.
- 24 Ankele 1990 (wie Anm. 17), S. 122, Qu 74: Staatsarchiv Nürnberg, Fürstentum Ansbach, Bauamtsakten, Nr. 642, 31. Mai 1790.
- 25 J. Vogther, Naturgenuss im Ansbacher Hofgarten einst und jetzt, in: »Heimatblatt für Ansbach und Umgebung«, Nr. 1/3 (Mai/Juli) 1925, zitiert nach einer maschinenschriftlichen Abschrift im Bestand der BSV, Schriftgutsammlung der Gärtenabteilung.
- 26 BSV, Schriftgutsammlung der Gärtenabteilung: Ansbach, Vormerkung von Schall vom 20. Juli 1916.
- 27 BSV (wie Anm. 26): Vormerkung von Schall vom 20. Juli 1918.
- 28 BSV (wie Anm. 26): Vormerkung von Schall vom 27. Juli 1920.
- 29 BSV (wie Anm. 26): Vormerkung von Schall vom 10. Oktober 1925.
- 30 BSV, Reponierter Aktenbestand in der Zentralregistrarur: Rep. Reg. 291/4 (Hofgarten Ansbach: Betrieb 1940-1952), Schreiben der Schloß- und Gartenverwaltung Ansbach vom 5. März 1945. – In der Plansammlung der Schloß- und Gartenverwaltung Ansbach existiert ein historisches Katasterblatt, auf dem von unbekannter Hand alle Bombeneinschläge dieser Luftangriffe im Hofgarten Ansbach eingezeichnet wurden.
- 31 Einzelheiten der Planung und Ausführung gehen aus dem unter Anm. 30 genannten Akt mit der Signatur Rep. Reg. 291/4 hervor. Dort befindet sich auch der Entwurf »Hofgarten Ansbach Neuplanung Masstab 1:1000« von Kurt Hentzen vom 28. November 1948, genehmigt mit Entschließung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München, Nr. 10608 vom 9. Dezember 1948.
- 32 BSV (wie Anm. 30): Schreiben der Schloß- und Gartenverwaltung Ansbach vom 19. Juni 1946.
- 33 BSV (wie Anm. 30): Schloß- und Gartenverwaltung Ansbach, Kostenaufschreibung mit Leistungsausscheidung für die Wiederherstellungs- und Umgestaltungsarbeiten im Hofgarten Ansbach ab Mai 1946, SV-Nr. 11163/48.
- 34 »Fränkische Landeszeitung«, Nr. 66 vom 14. August 1948.
- 35 BSV, Reponierter Aktenbestand in der Zentralregistrarur: Rep. Reg. 385/2 (Hofgarten Ansbach: Betrieb 1953-1960), Vormerkung von Bauer vom 28. Januar 1953. – Die Neuanlage der sturmgeschädigten, parallel zum Linden-Dom verlaufenden Seuffer-Allee wurde am 9. Juni 1938 angeordnet, im Herbst 1939 begonnen und im Herbst 1941 abgeschlossen; die Neupflanzung wurde allerdings 1948 »im Zuge der nunmehr geplanten, grundlegenden Neugestaltung des Hofgartens wieder entfernt« (BSV [wie Anm. 30]: Vormerkung von Diermayer vom 4. Oktober 1948).
- 36 Christian Bauer, Alleen in alten Gärten, in: »Garten und Landschaft«, 68 (1958), Heft 5, S. 118.
- 37 Thema »Hofgartenallee« wieder akut. Regenschwerer Ast mit zwölf Zentner bricht und stürzt auf eine Bank, in: »Fränkische Landeszeitung« Nr. 151 vom 4. Juli 1958. – Erneuter Astbruch im Hofgarten, in: »Fränkische Landeszeitung« Nr. 257 vom 5. November 1958. – Ingenieur von stürzendem Ast erschlagen. Tragischer Unfall am Windmühlberg, in: »Fränkische Landeszeitung«, Nr. 241 vom 17. Oktober 1958.
- 38 Erneuter Astbruch im Hofgarten. Im Winter müssen weitere Linden fallen – Stille im Allee-Krieg, in: »Fränkische Landeszeitung«, Nr. 257 vom 5. November 1958.
- 39 BSV (wie Anm. 35): Niederschrift über die Besprechung am 3. Januar 1958 bei der Regierung von Mittelfranken in Ansbach, Gesprächsnotiz von Bauer vom 3. Januar 1958 sowie Vormerkung von Bauer vom 7. Januar 1958 mit anliegendem Presse-

bericht (Die alten Linden des Hofgartens bewegen die Gemüter (Fränkische Landeszeitung). – Aus den Akten der BSV geht nicht hervor, aus welchen Gründen die im Dezember 1957 durchgeführte Fällung von mindestens sieben aufeinanderfolgenden Altbäumen mit dem Ziel der schrittweisen Allee-Erneuerung in der Folgezeit nicht fortgesetzt wurde.

- 40 Ulrich Meßlinger (Büro für Naturschutzforschung, -planung und -beratung in Flachslanden), Gutachterliche Stellungnahme zum Einfluß von Gehölzpflege- und baumchirurgischen Maßnahmen auf die Dohlenkolonie des Lindendoms und auf andere höhlenbewohnende Tiere im Hofgarten Ansbach vom 12. Mai 1992, unveröffentlichtes Typoskript.
- 41 Die 1826 gemessene Flurkarte von Ansbach, Beilage zu N.W. LVI. 31 und 32 im Maßstab 1:2500 zeigt – im Gegensatz zum überkommenen Altbestand mit seinem quer über alle vier Baumreihen auf einer Linie befindlichen Baumstandorten – ein unrichtiges und zudem auffallend unregelmäßig ausgebildetes Pflanzraster mit überwiegend deutlich auf Lücke stehenden Alleebäumen (BSV, Plansammlung der Gärtenabteilung, Inv.-Nr. B 15/3). Diese falsche Darstellung des Pflanzrasters wurde bereits in dem 1743 von Theodor Heinrich Tiezmann gefertigten Grund-Riss der Hoch-Fürstlichen Residentz-Stadt Ansbach oder Onoltzbach wiedergegeben (BSV, Plansammlung der Gärtenabteilung, Inv.-Nr. B 15/1 – vgl. Ankele 1990 [wie Anm. 17], S. 50 f.). – Jörg Gamer verweist übrigens darauf, daß bei Alleen in Norddeutschland, den Niederlanden und in Belgien die Bäume auf Lücke gestellt sind, im Unterschied zu Frankreich oder den französisch beeinflussten Gärten in Deutschland (Gamer 1986, wie Anm. 5).
- 42 Zur Entwicklungsgeschichte des Hofgartens Veitshöchheim siehe

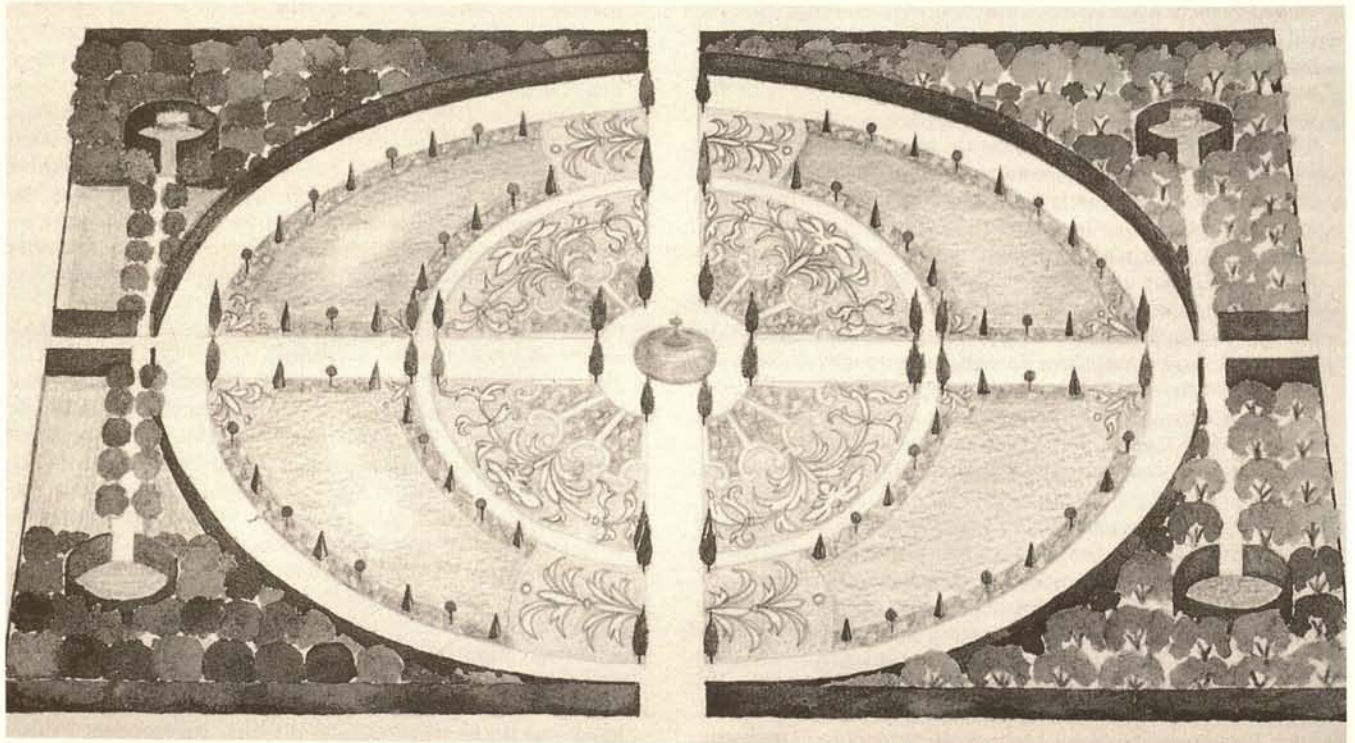
vor allem: Heinrich Kreisel, Der Rokokogarten zu Veitshöchheim, München 1953. – Provenienz der Zeichnung: BSV, Plansammlung der Gärtenabteilung, Inv.-Nr. A 7/3.

- 43 Fotografien von Leo Gundermann, Würzburg, aus der Zeit um 1900 zeigen sowohl den damaligen Fichten-Altbestand mit etwa brusthohen Hecken zwischen den Alleebäumen, als auch die zu jenem Zeitpunkt neugepflanzte Fichtenallee mit den beiderseitigen, nunmehr in den ursprünglichen Wegebereich vorgezogenen Bankett-Hecken (Fotoarchiv K. Gundermann, Würzburg).
- 44 Bayerische Landesanstalt für Weinbau und Gartenbau Würzburg/Veitshöchheim, Beobachtungen und Beurteilung an den Fichten des Fichtengangs im Hofgarten Veitshöchheim vom 26. September 1994.
- 45 Die Pflanzware (Solitäräume) wurde von der Markenbaumschule B. Müllerklein in Karlstadt am Main angezogen und mit Drahtballen geliefert.
- 46 Siehe hierzu Anm. 43.

ABKÜRZUNGEN IN DEN QUELLENANGABEN

- BHStA Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
 BSV Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München

Fig. 1. Reconstruction as bird's-eye perspective of the parterre at Sayes Court, based on a plan of 1653 and drawings in the British Architectural Library and the British Library (watercolour by the author)



CLIMATE, WEATHER AND PLANTING DESIGN IN ENGLISH FORMAL GARDENS OF THE EARLY 18TH CENTURY

October 1997 was the 10th anniversary of the hurricane that devastated southern England (15/16 October 1987). I was working in London at the time. I still recall the howling winds of that night and the aftermath: at Chelsea Physic Garden, where I was research fellow, and at Painshill Park where I was restoring the eighteenth-century shrubberies (fig. 2). We were told then that nothing like this had happened in Britain for nearly 300 years, since 1703 in fact, when John Evelyn recorded terrible destruction: "The dismal Effects of the Hurecan and Tempest of Wind, rain, and lightning thro all the nation, especial(y) London, many houses demolished, many people killed ... & as to my owne losse, the subversion of woods & Timber ... and Valuable materiall thro my whole Estate, & about my house ... is most Tragically: not to be paralleled with any thing hapning in our Age (or) in any history almost ..."¹

In recent summers, we have had to contend with scorching heat and prolonged periods of drought. On the 1 September 1995, Dr Mike Hulme, Research Climatologist at the University of East Anglia, wrote a short account of that month's weather in 'The Guardian' newspaper: "August 1995 was the hottest in the UK since temperature records began in the late 1600s. Only three days, around the August Bank Holiday, had nationwide daytime temperatures below the average and many days were more than 5 °C warmer than normal ... The summer of 1995 – June to August – has been the third warmest on record, not as warm as 1826 or 1976. August was an exceptionally dry month ... There were 11 days in the month when no rainfall was recorded anywhere in the country. Sunshine totals in August were a record 55 per cent above the normal for the country as a whole, the sunniest August since detailed sunshine records began about 100 years ago." Erika Schmidt, visiting Painshill in late August, recorded the effects. Her slides stand in marked contrast to a so-called normal year (fig. 3 and 4).

While it is easy to see the frequent incidence of these recent abnormalities in Britain and elsewhere as a reflection of global warming, it is not my intention here to rehearse the arguments of that scientific debate. Instead, I am more concerned with the impact that possible climate change might have on the practice of conservation today. Certainly, these unusual occurrences have caused me to reflect on how climate trends and weather patterns influenced gardening in the past. My first attempt to integrate meteorological data into an historical analysis was in my essay on Upper Gower Street in the *Festschrift für Dieter Hennebo: Garten Kunst Geschichte*.² With the help of Tom Wright, I speculated on how the unusually hot, dry summers of the late eighteenth

century might have affected the planting of one small town garden in London. Then, in my forthcoming book, 'The Flowering of the Landscape Garden', I considered how the generally wet, warm summers of the 1750s and 1760s must have favoured the acclimatization of many North American species grown at Painshill. This points to a discrepancy between original and present-day conditions that poses a huge problem for planting conservation.³

In researching the book, I came across numerous references to the effects of weather on planting. These highlighted how careful we need to be in generalizing from data. Thus, in the midst of those wet summers of the 1760s, there was also drought. Peter Collinson, for example, wrote to John Bartram in Philadelphia in 1762: "Your weather has remarkable vicissitudes Ours has been more certain for all our summer has been a constant Hott dry season, all burnt up longer than ever I knew. Plants languishing and perishing for want of rains ..." And Horace Walpole, in a letter to Horace Mann on 10 June 1765 (at the beginning of an otherwise wet summer), commented: "Some foreigners dined here, and, though they admired our verdure, it mortified me by its brownness; we have not had a drop of rain this month to cool the tip of our daisies."⁴

Now I should add here that I am not the first to consider this issue of climate and planting. Back in October 1992, Tom Wright presented a paper on the British climate in the late seventeenth century at our Chelsea Physic Garden symposium 'The Planting of Gardens 1660-1705'.⁵ The seventeenth century was the era known as the 'Little Ice Age', when the River Thames froze and when John Evelyn recorded frosts in July of one year. Keith Goodway's paper on seasonal and annual changes in planting of the 1690s at Beaufort House, Chelsea, providing evidence of how plants were shifted around in formal plate-bandes, prompted Tom Wright to speculate that extreme cold could have played a role in such annual refurbishment.

Today, I would like to take their tentative conclusions a step further. I would like to argue that our vision of the Baroque Garden is conditioned by a false view of 'formality', in which the vagaries of weather are largely circumvented and climatic changes entirely ignored. This perception of the static quality of formal gardens is still derived from early-twentieth-century historicism. Thus even the most scientifically based reconstructions of the past few years assume a degree of stasis that bears no relationship to the historical realities of planting as improvisation, or gardening as experimentation and alteration (fig. 5). In the period 1700 to



Fig. 2. View over the lake to the Gothic Temple at Painsbill Park in late October 1987 after the great storm of 15/16 October

Fig. 3. A flower bed in prime condition near the site of the Temple of Bacchus at Painsbill Park, late July 1997



Fig. 4. The verdure of a serpentine shrubbery at Painsbill Park, summer 1994



1740, when formal gardens were still common in England, there was a marked warming trend at the end of the 'Little Ice Age', coinciding with the influx of new plants from North America. The 1730s were in fact as warm as the 1930s this century, and so it is reasonable to assume that gardeners, confronted with a new exotic flora, responded experimentally to new conditions. Their experimentation must have been checked by the extreme frosts of the cold winter 1739/40, when exotics such as the *Magnolia grandiflora* were almost entirely eliminated. Thereafter, these magnolias cost a fortune in the nurseries.

I shall return to this issue of climate and weather and its impact on planting. But first a word or two about the art of Baroque planting design.⁷ Here I shall concentrate on the decorative aspects of the plate-bande, what the French called "Décoration". John James's 1728 translation of Dezallier d'Argenville's 1722 edition of 'La théorie et la pratique du jardinage' provides the best account of seasonal planting in spring, summer and autumn (fig. 6). He writes: "... these three Seasons give room for three Decorations of Flowers for embellishing of Parterres in the Year, that is to say, that the Parterres change three times a Year, making three different Aspects or Scenes of Flowers. So that there is the Decoration of the Spring, the Decoration of the Summer, and that of Autumn ... One may have Decorations more frequent by the help of Pots, changing the Parterres every Month and garnishing them with Flowers in Pots, [note: By this Artifice the Parterres of the Trianon were formerly changed every Fortnight.] which are to be buried in the Borders up to their Rim: this surprize and deceives one in such a manner, that one would think these Flowers were raised in the open Ground; but it is very uncommon, and a great Expence."⁸

There are, in fact, no references in purely English sources to three annual changes, and John Evelyn in his 'Kalendarium Hortense' seems to have envisaged only two: one in July when annuals were planted, and one in autumn for the spring show the following season. Indeed, the evidence suggests that the English may have favoured a successional planting scheme rather than seasonal "Décorations" (fig. 7).⁹ Nevertheless, it seems likely that resort to the artifice of 'plunging' pots was the only way of sustaining both the successional and decorative systems. As John James wrote in his translation of 1728: "As it is impossible to avoid some little unfurnishing in our Decorations of Flowers, either by the dying of a Bulb, or a Plant's not taking root; you ought to have a store of all sorts of Flowers, as well in Pots, as upon Beds, to new furnish and fill up the Gaps in every Season. There is no need of having abundance of these, but it is absolutely necessary to have some, unless you would have the mortifications to see your Borders unfurnished in certain Places, without being able to remedy it the Year through."¹⁰

Given the variations in weather from year to year, and the extremes of climatic stress in the waning years of the 'Little Ice Age', the need to replace plants from one year to another and to substitute others over the growing season must have been intense. H.H. Lamb in his authoritative study 'Climate, History and the Modern World' has emphasized how the "characteristic wide variability of the Little Ice Age

kept recurring”¹¹ well into the eighteenth century. Thus, for example, despite the warming trend, the winter of 1708/09 was especially severe, and in 1716 the River Thames froze again. We are told that the London theatres were almost deserted, losing out to the alternative attractions of skating. The three summer months of 1725 produced a mean temperature of only 13.1 °C, and July in London was described as being “more like winter than summer”. On the other hand, the winter of 1723/24 and eight of the winters in the 1730s were among the mildest on record and these must have lulled the gardener into a false confidence, rudely broken by bitter winter of 1739/40. In fact, 1740 proved to be the coldest calendar year in English temperature records, averaging only 6.8 °C in central England.

Now it is clearly impossible for us to re-live the climate and weather of the past. From this point of view, and taking into account the many other objections to reconstruction, the idea of returning historic gardens to a particular date in the past is flawed, both practically and philosophically. However, where reconstruction has been attempted, it does seem important to bear in mind the actualities of climate and weather in the period that is being simulated. Here it is not enough to work from statistical generalities, for the impact of temperatures and precipitation on plants is affected by many variables. Only through study of contemporary accounts can we find precise variations in planting palette from year to year.¹² Such variations would help to liven up the otherwise unchanging appearance of the

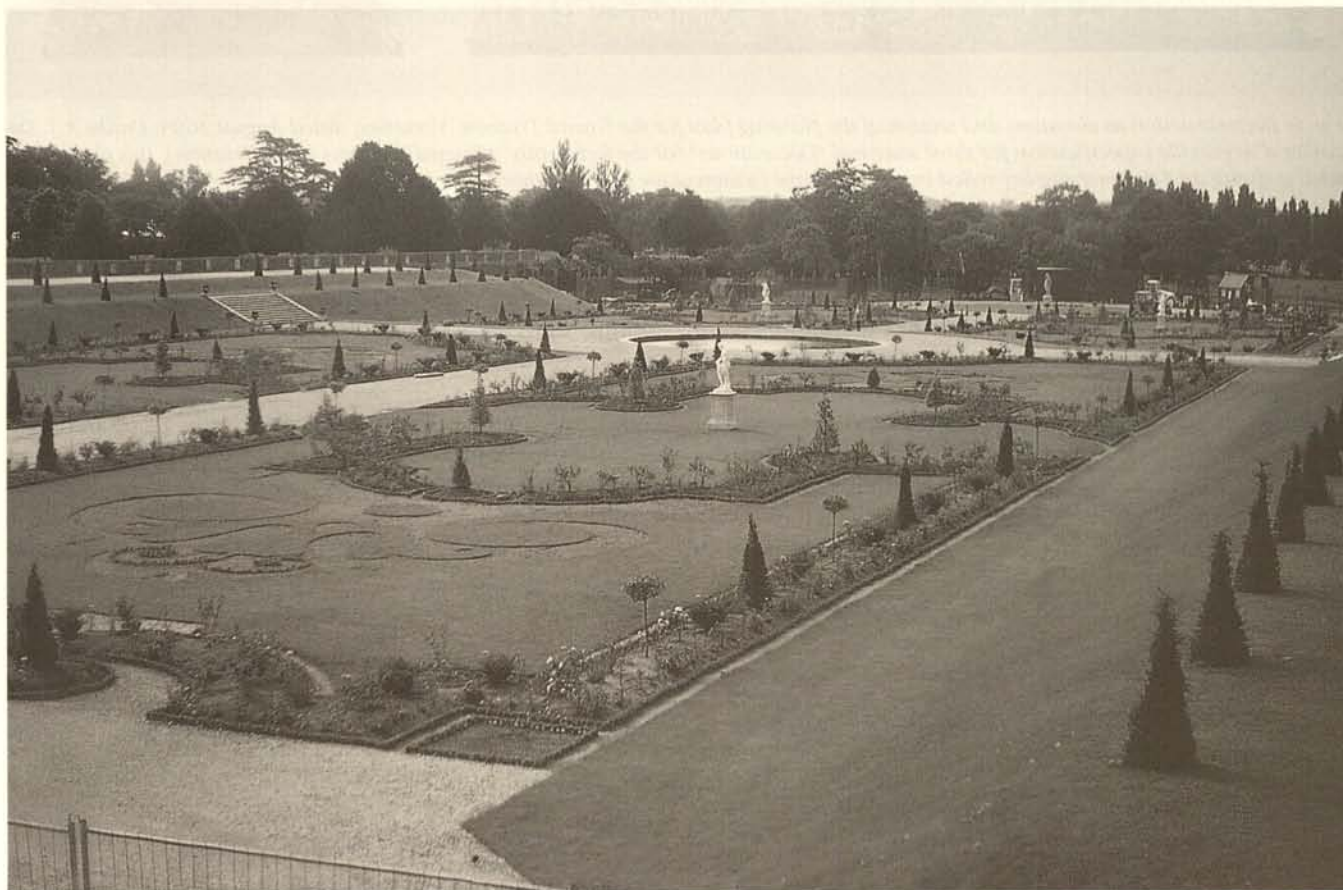


Fig. 5. A view of the reconstructed Privy Garden at Hampton Court in its first season, the summer of 1995, reflects our perception of the largely static quality of 'formal' gardens

As a consequence of this, we can imagine considerable variations in the appearance of the plate-bande. In other words, the flower border was not an installation that looked the same, year in and year out, but a feature of considerable fluidity. At one extreme, we can imagine it resembling interior floral decorations, subject to the changing needs of representation and entertainment in court society and altered every few weeks and each year; at another extreme, an organism vulnerable to environmental pressures, and one that the gardener enjoyed dressing up in different ways as each season permitted and as the weather dictated.

Baroque parterre, counterbalancing the tedium that may set in for gardener and visitor alike.

We also need to know more about the individual fate of particular plants. Thus in February 1684 John Evelyn recorded the condition of his garden at Sayes Court, where he found “many of the Greenses & rare plants utterly destroyed; The Oranges and Myrtills very sick, The Rosemary & Lawrell dead to all appearance, but the Cypresse like to indure it out” (fig. 1).¹³ The resistance of the cypress trees to frost – perhaps a factor of their age or location – is the surprise item in this report. Likewise, Philip Miller’s account of

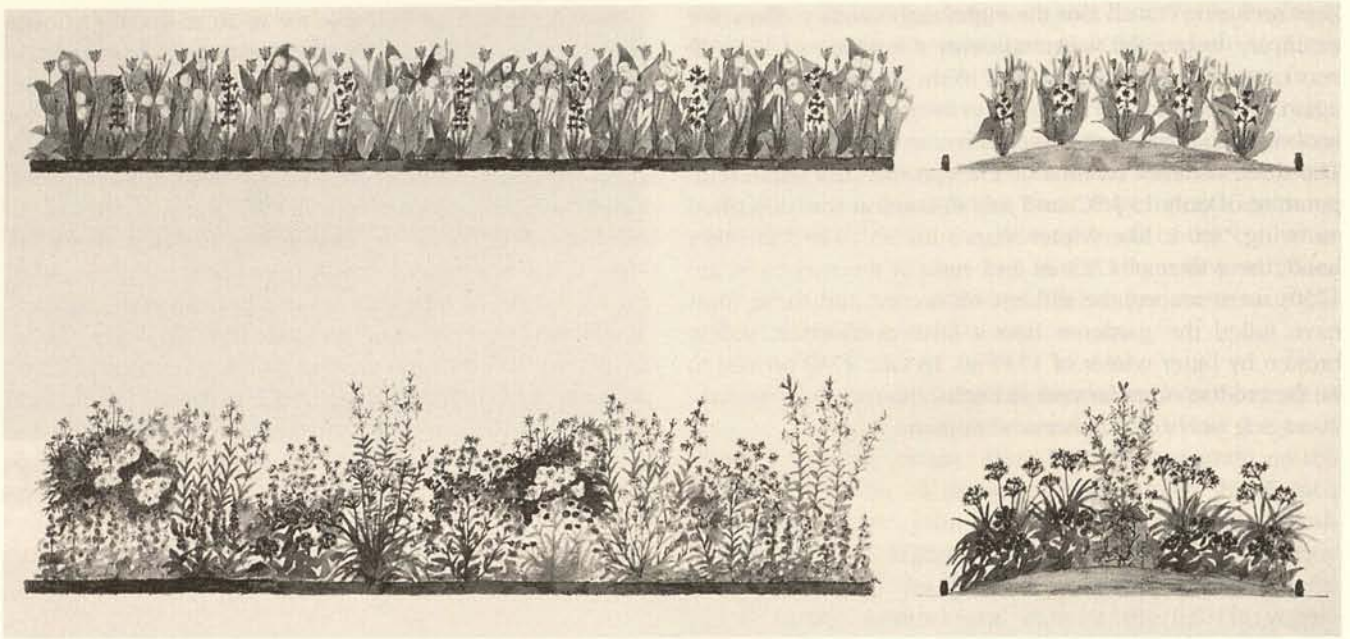
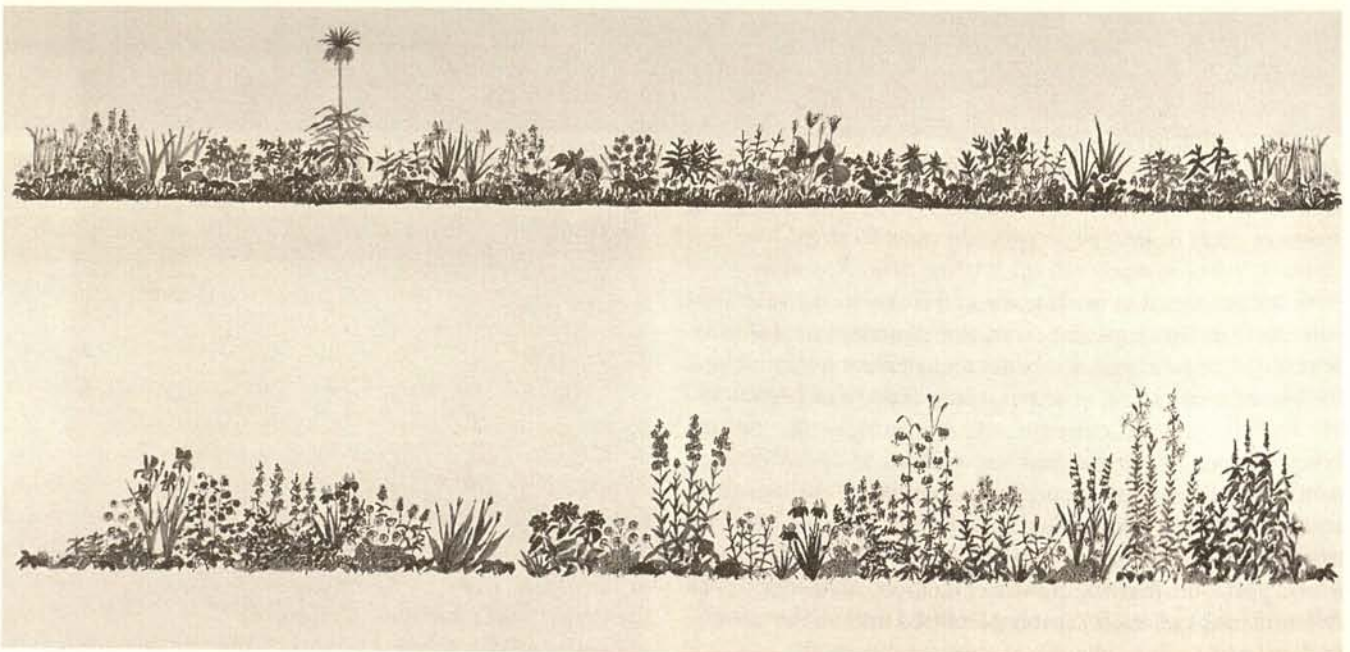


Fig. 6. Reconstruction as elevation and section of the planting plan for the Grand Trianon, Versailles, dated August 1693. Unlike A.J. Dezallier d'Argenville's specification for three seasonal "Décorations" (or the fortnightly "plunged" displays of the Trianon), this plan represents a spring and summer display rolled into one scheme (watercolour by the author)

what happened to plants in the bitter winter of 1739/40 is instructive. Although most of the *Magnolia grandiflora* were destroyed by the frost, his own plant at Chelsea Physic Garden appears to have lived on, producing new shoots from its base. At the same time, he commented on how the *Callicarpa americana*, first introduced by Mark Catesby from Carolina in 1724, were mostly obliterated, "so that until the Doctor [Dale] sent a fresh supply of seeds in 1744, there were scarce any of the plants living in the English gardens."¹⁴

What this means is that there must have been a moment during the late 1720s and 1730s when, in the generally warm conditions that prevailed, English gardens enjoyed something of a golden decade. Given that in these years many rather tender exotic flowering shrubs came into Britain from south-eastern North America (*Amorpha fruticosa*, *Catalpa bignonioides*, *Wisteria frutescens*, *Calycanthus floridus*) and that gardeners were experimenting with new planting systems in the wilderness (fig. 7), it is fair to say that the landscape garden emerged at a felicitous moment.¹⁵

Fig. 7. Reconstruction as elevation of the specification for a flowers border at Goodwood, dated October 1735. A successional blooming from spring to summer may characterize the English formal border, standing in contrast to the seasonal displays that typified the French Baroque plate-bande (watercolour by the author)



Whether, of course, we can conclude that climate as such helped to create the planting features of the landscape garden – the shrubbery and island beds of flowers – is best left for future scientific research.

If we need further encouragement to undertake that research, an article in a recent edition of 'Nature' surely provides it.¹⁶ Dr Euan Nisbet of Royal Holloway College, University of London, argues that Jane Austen's famous "error" in her novel 'Emma' – describing apple trees in bloom in June – may have been based on accurate observation of the summer of 1814, the year she began writing her celebrated work. 1814 was apparently one of the worst on record. The mean temperature in May and June were even colder than 1816, when volcanic dust from Mount Tambora veiled the sun. It is possible Jane Austen saw apple blossom on two of the warmer days, June 14 and 15, before the weather broke. According to Nisbet, that first day was at Painshill

Park; the second at Box Hill, which became the setting for the excursion in the novel. Of course, this discovery does not affect the practical conservation of Painshill, but it adds richness to the interpretation of the site and confirms that even literature can be reliable pointer to meteorological data.

In summary, 'global warming' may make apple-blossom in June a more frequent occurrence, like 'hurricanes' in October and drought in August, but clearly wide fluctuations in climate and weather have always been part of gardening over 300 years. Whether, however, we are able to reflect those variables of the past by a more sensitive approach to planting reconstruction, while at the same time contending with a possible increase in very extreme weather patterns, remains an open, and rather unsettling, question for the future.

FOOTNOTES

- 1 Quoted from E.S. de Beer, *The Diary of John Evelyn*, 6 vols., Oxford, 1955, vol. V, p. 550.
- 2 Mark Laird, *Ein Gartenplan für Upper Gower St. 13*, London, pp. 82-94 in: Erika Schmidt, Wilfried Hansmann and Jörg Gamer (†), (Hrsg.) *Garten Kunst Geschichte*, Worms am Rhein, 1994.
- 3 Mark Laird, *The Flowering of the Landscape Garden: English Pleasure Grounds, 1720-1800*, due out from University of Pennsylvania Press, Philadelphia, December 1998.
- 4 Quoted from Edmund Berkeley and Dorothy Smith Berkeley, *The Correspondence of John Bartram 1734-1777*, Gainesville, 1992, p. 312.
- 5 Quoted from Isabel Wakelin and Urban Chase, *Horace Walpole: Gardenist*, Princeton, 1943, p. 241.
- 6 Tom Wright, *The British Climate and Weather during this Epoch*, in: *Planting of Gardens, 1660-1705*, a collection of papers prepared for a research seminar at Chelsea Physic Garden, October 26, 1992, edited and distributed by Lorna McRobie, English Heritage, February 1993. Keith Goodway's paper was entitled 'Seasonal and Annual Changes in Planting'.
- 7 For background reading, see Mark Laird and John H. Harvey, 'A Cloth of Tissue of Divers Colours': The English Flower Border, 1660-1735, in: *'Garden History'*, vol. 21, no. 2 (winter 1993), pp. 158-205, and Jan Woudstra, *The Planting of the Privy Garden*, in: Simon Thurley, (ed.), *The King's Privy Garden at Hampton Court Palace 1689-1995*, special edition of 'Apollo', London, 1995, pp. 43-78.
- 8 John James, *The Theory and Practice of Gardening*, London, 1728, pp. 260-61.
- 9 See again Woudstry, as in note 7, p. 66 and Laird and Harvey, note 7, pp. 172-73.
- 10 James, as in note 8, p. 264.
- 11 H.H. Lamb, *Climate, History and the Modern World*, 2nd edition, London, 1995, p. 243.
- 12 The publication of Annie Christensen's *The Klingenberg Garden Day-Book, 1659-1722* Copenhagen, 1997, trs. into English by Peter Hayden, offers the kind of records that are needed to understand the minute variations in planting occurring as a result of weather fluctuations.
- 13 Quoted from de Beer, as in note 1, vol. IV, pp. 364-65.
- 14 Philip Miller, *The Gardener's Dictionary*, 8th edition, London, 1768 under "Johnsonia"
- 15 See Mark Laird, *From Callicarpa to Catalpa: The Impact of Mark Catesby's Plant Introductions on English Gardens of the Eighteenth Century*, in: Amy R.W. Meyers and Margaret Beck Pritchard (eds.), *Mark Catesby and The Natural History of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, due out from University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998.
- 16 Euan Nisbet, In retrospect, in: 'Nature', July 10 1997, p. 137. Ironically, there is a major "error" in Nisbet's account of Painshill – a confusion over the identity of Charles Hamilton, who is assumed to be Sir William Hamilton of Naples, whose wife Emma, Lady Hamilton, had an affair with Horatio Nelson – but this should not undermine the validity of his observations on climate and weather.

VEGETATION FOR RUSSIAN FORMAL GARDENS

The Golden Age of the Russian art of gardening and landscaping in the Baroque style fell into the first half of the eighteenth century. It coincided with the foundation of Saint-Petersburg – the new capital of Russia – on the banks of the Neva river. The gardens were intensively laid out at the same time as the city was being built. Peter the Great pursued two goals: to create an impressive appearance of the new capital, which should not be inferior to other European cities, and, at the same time, to drain and to strengthen the coastal territories in the Neva's delta for their further development. His optimism about it, despite difficult environmental and climatic conditions, was supported by Holland's centuries-old experience.¹ The Russian Tsar had a soft corner in his heart for this country and gave it credit in the art of gardening for its achievements among all other European countries in the late 17th, early 18th centuries. It was from Holland that the first gardening specialists were invited and it was there that pupils were sent to improve their skills in the art of gardening.²

A certain role in the aspirations of the Russian Tsar was also played by his childhood and youth reminiscences of the gardens of the Moscow Kremlin and those in Moscow environs – Izmailovo and Kolomenskoye. According to the census of 1702 there were 52 royal gardens in Moscow. Many of them were “upper” or hanging gardens, located on stone vaults.³ Those gardens were mostly of practical purpose, which was combined with some artistic techniques. Dmitry Likhachev defines the Moscow gardens of that period as the closest to the Dutch Baroque by their stylistics.⁴ They were divided “into several flower beds and patches with walking paths between them, which were paved not with turf but with planks ...”⁵ In those gardens they grew fruit trees and berry bushes, various vegetables and herbs, as well as very rare plants for the Moscow climate. The most popular flowers were the fragrant ones: Paeonia, Lili-um, Rosa, Dianthus, Ruta graveolens, Viola, Narcissus etc.⁶

The first gardens appeared in Moscow after the Time of Troubles under the grandfather of Peter the Great in the 1610–20s.⁷ They were grown by Russian gardeners. In 1623 Nazar Ivanov selected, when laying out the Upper Garden, the best apple- and pear-trees from all Moscow gardens and planted in there three large “juicy apple-trees and a royal pear-tree” from his own garden.⁸ However, already in 1641 the most famous Pokrovsky Garden in Moscow was re-laid by the Tsar's physician-in-ordinary Vendelimus Sybelist, and it was managed by a German gardener, whose name is unknown.⁹ It was also the time of Adam Olearius written evidence about the appearance in Moscow of double and

Provence roses brought to Russia by merchant Pyotr Marse-llis from Gottorp gardens of the Duke of Holstein.¹⁰

The father of Peter the Great, Tsar Alexei Mikhailovich, continued the development of gardening.¹¹ In 1654 a Dutch ship brought to Moscow nineteen foreign trees bought in Holland by his order: “2 trees of *Citrus aurantium*, 2 trees of *Citrus limon*, 2 trees of *Ficus carica*, 4 trees of *Persica*, 2 trees of *Armeniaca*, 2 trees of *Cerasus*, 2 trees of *Amygdalus*, 2 trees of *Prunus*.”¹² In 1663 Alexai Mikhailovich ordered to lay out new more extensive gardens in Izmailovo, near Moscow. Only two years later the first bushes of *Vitis vinifera*, seeds of *Citrullus*, *Melo* and *Gossipium* were brought to Moscow from Astrakhan town. In autumn of the same year the Tsar sent for cuttings of *Morus alba* to Simbirsk (now Ulyanovsk) in order to breed silkworms in Moscow.¹³

Since the second half of 17th century foreign specialists were invited to the royal gardens again. In 1666 a contract was signed with the Dutch gardening master Hendrik Casper Paups for his work in the Moscow Tsar's pleasure garden, and a year later the same kind of contract was signed with another foreign gardener, Grigory Hoot.¹⁴ The latter was replaced in 1668 by Falentin Daviz, who was in charge of the Grapes Garden and grew various “German herbs and flowers”.¹⁵

Each of the Izmailovo Gardens had its own distinctions in its layout and vegetation range.¹⁶ In 1670 the Round Kitchen Garden was arranged, it was called “apothecary”. It had a radial ring layout. The external ring was planted with *Rosa rugosa*, *Morus alba* and a birch grove. In one of the middle rings – *Berberis vulgaris*, and on the rest of the territory vegetables and officinal herbs were grown: *Tanacetum vulgare*, *Hypericum*, *Salvia*, *Chelidonium majus*, *Cichorium* and many others.¹⁷ In the Grapes Garden, an area of 16 ha according to a description of 1687, were nine bushes of *Vitis vinifera* and eleven bushes of *Juglans regia*. The plan of the garden was a composition of squares, inserted one in another. The following plots were located from its borders to the centre: “for *Fagopyrum*”, “for *Friticum vulgare*”, “for *Hardeum sativum*”, “for *Papaver*”, “for *Ribes alba*”, “for *Malus domestica*” and “for German flowers and herbs”. On the other plots they grew *Secale cereale*, *Avena sativa*, *Rubus idaeus* and *Fragaria*. In the corners of the garden trees were located on concentric circles where they also grew royal *Pyrus*, white and red *Cerarus avium* and *Prunus*.¹⁸

The vegetation was taken a very good care of. Even soil was sometimes brought from far away. Thus, for example, in 1673 two hundred poods (1 pood = 36 lb) of “water melon” and “grapes” soil was brought to Izmailovo from the

town of Astrakhan.¹⁹ The Prosyanskiy Garden was not less interesting and reminded of the Grapes Garden by its layout, but without round plots in the corners. Along its external perimeter there were plantations of *Linum*, *Pennisetum glaucum*, *Secale cereale*, *Avena sativa*, *Hordeum sativum*, *Fagopyrum*, *Canabis sativa* and *Pisum sativum*. *Malus*, *Pyrus* and *Prunus* were located closer to the centre. In the very centre were a pavilion and parterres with flowers and sculptural animal figures, from the mouths of which water was pouring out.²⁰

In all Moscow gardens of 17th century the decorative effect was created by the combination of fruit trees, berry

vegetation, among which one can clearly identify tulips (*Tulipa*).

Books and engravings brought from abroad, which certainly included also information about the art of gardening, began to appear always more often. Traditional icons in the Russians' domestic life of late 17th century with depictions of gardens became widespread as well and the royal court was not an exception in this respect. In 1677 the boyar Artemon Sergejevich Matveyev had among paintings and pictures "three large sheets with garden constructions and nine small ones".²² Thus, it was not only oral stories of Europeans and Russian ambassadors from abroad, but also

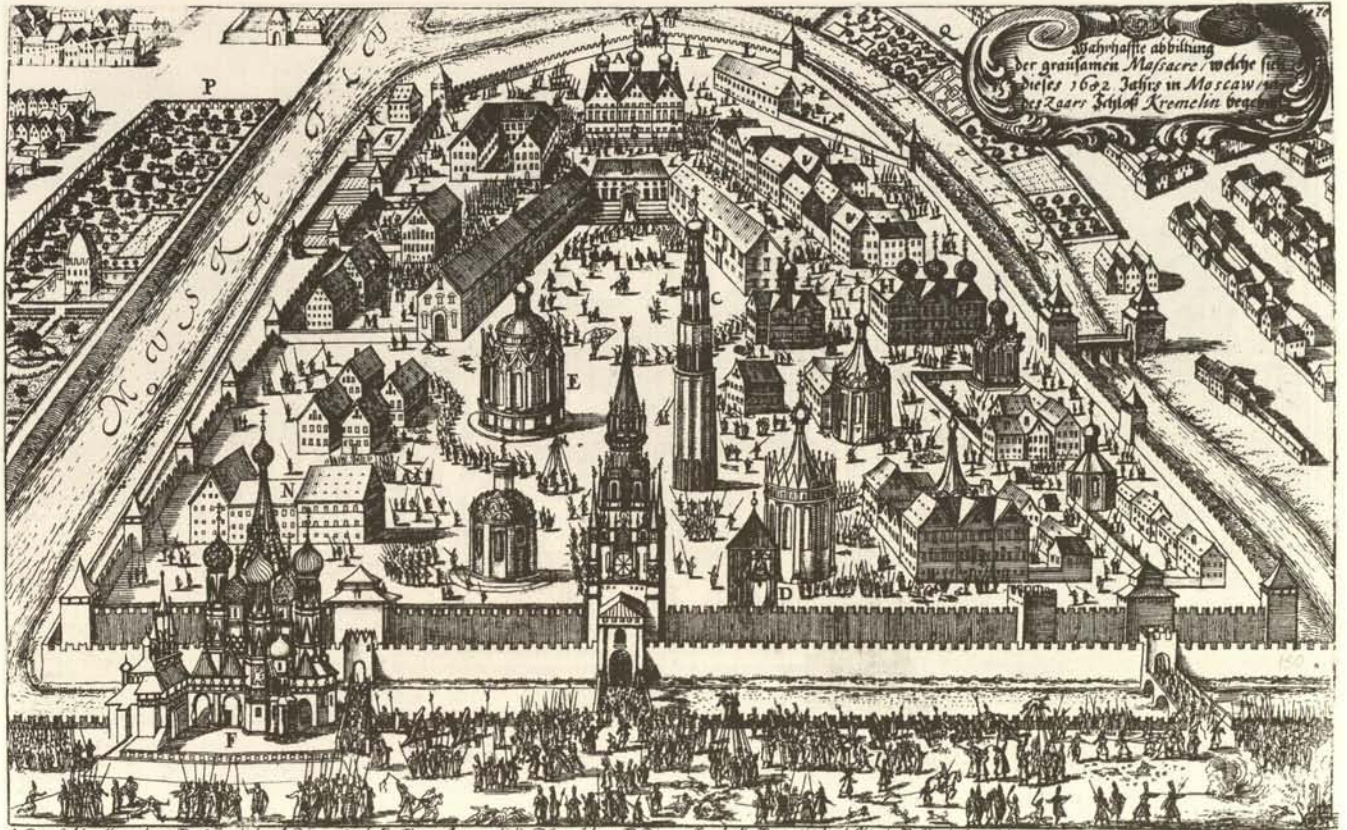


Fig. 1. View of the Kremlin, Moscow 1682, P – Royal garden ("P. des Zaars Baumgarten"), Q – Apothecary garden ("Q. Appoteckergarten") in the engraving: "Wahrhaftige abbildung der grausamen Maffacre, welche sich dieses 1682. Jahrs in Moscau in des Zaars Schloß Kremeln begeben"

bushes, cereals, officinal and flowering plants. In the central part, as a rule, arbours with galleries, decorated with designs and intended for rest, were put. The location of the gardens on the coasts of ponds intensified their artistic expressiveness.

The surviving plans of the pleasure gardens of Moscow of the 17th century do not give a full idea of the use of specific plants for this or that purpose, since these plans are rather relative. The rare exception is the Russian icon "Our Lady – Confined Vertograd", painted by Nikita Pavlovets ca. 1670, which has a depiction of a formal garden that apparently existed.²¹ It has a rectangular shape and is surrounded by a balustrade adorned with vases full of flowers and herbs. The garden has flower beds with sparsely planted

concrete pictures and plans of foreign gardens that could serve as examples for imitation during the planting of such early gardens in Moscow.

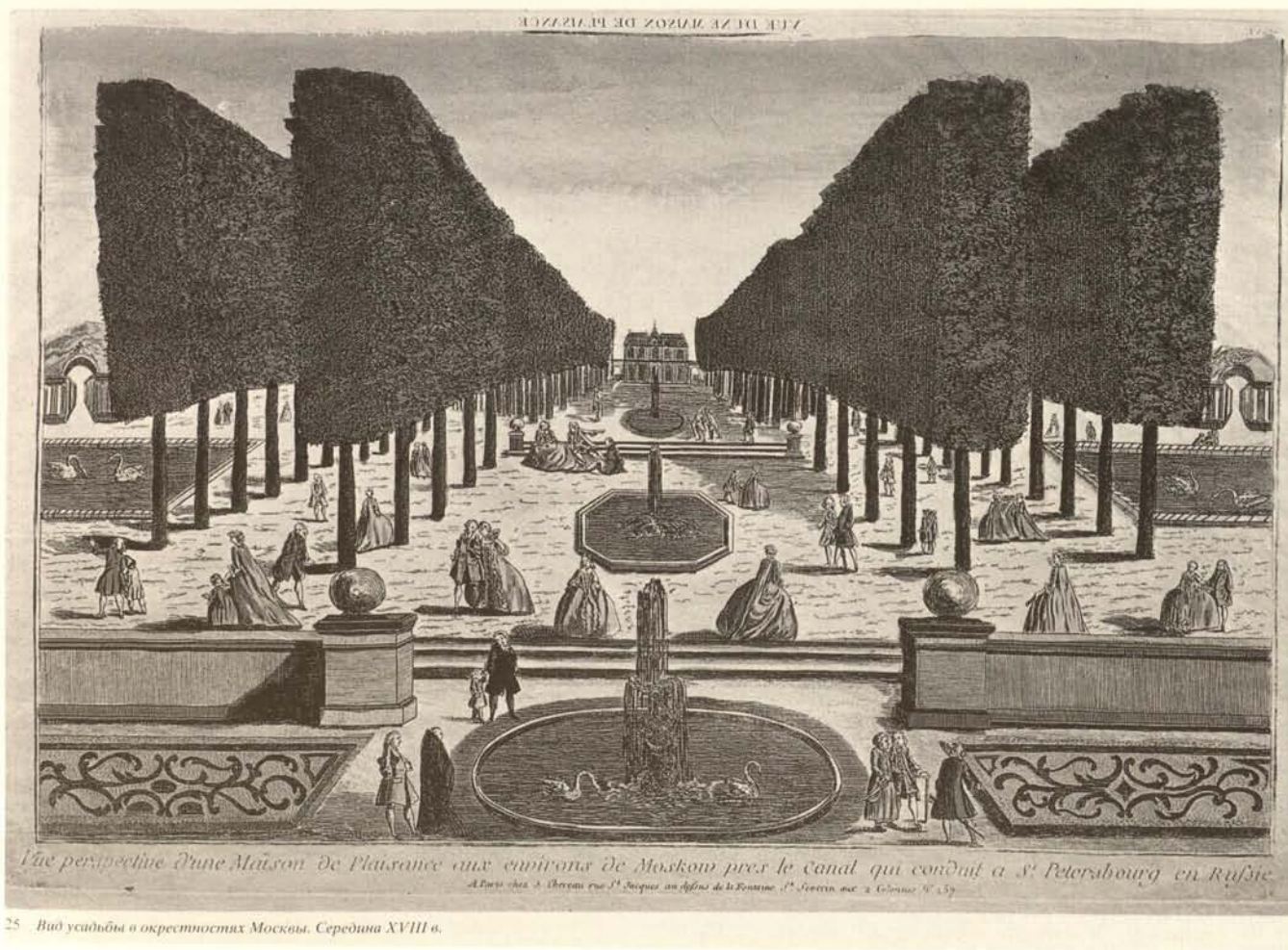
The new stage of gardens' and parks' development in Russia was connected with the name of Peter the Great and the large-scaled palace construction in the German settlement along the river Yauza.²³ The planting of new gardens was entrusted to the physician of Peter the Great – Nicolaas Bidloo, who was noted according to his contemporaries' testimonies for his versatile knowledge not only in medicine, but also in other arts, including the ability of growing gardens and drawing plans.²⁴ The Dutchman Brantgof was appointed as chief gardener of these complexes.²⁵

Apart from growing the royal gardens Bidloo participated in 1706 in the construction of a Moscow hospital with a

botanical garden,²⁶ and he also laid out a garden for his own house. There are some surviving pictures of his garden, which give an idea of its composition and of the vegetation used there.²⁷ Local and imported plants were in it, including: Tulipa, Lilium, Malva, Helianthus annuus and many others.

The few plans and pictures of late 17th and early 18th centuries give a general idea of the way of using vegetation in Russian gardens, which had a very simple layout, similar to early Dutch gardens with a division into separate bosquets. Their parterres were also simple. They consisted of flower beds with very sparsely planted vegetation. The veg-

and Oranienbaum were created, which constantly required a large number of planting material. Tens of thousands of plants were bought in Europe to be sent to Russia: from Sweden, Germany, and first of all from Holland. In one of the letters to the Russian ambassador B.I. Kurakin the Tsar wrote in 1712 from Vyborg town: "If in Holland, near Harlem, there are lime-trees grown from seeds (and not from wild ones) in sandy places ... work on this, in order to get some two thousand ... And having planted them with roots in sand on board of the ship, which is put as ballast, send them to Petersburg in the same autumn ..."²⁸ Even during the time of war with Sweden in 1716 and 1718 sea deliver-



25 Вид усадьбы в окрестностях Москвы. Середина XVIII в.

Fig. 2. View of a country estate in the environs of Moscow, mid 18th century, engraving, State Historic Museum, Moscow

etation range and decoration techniques of Moscow gardens were gradually formed. In mid 18th century the compositions of Moscow gardens became more complicated, but lost their individuality.

In St. Petersburg it was all different. The new capital was built as a sort of garden-city since the beginning. The planting of gardens both at city houses and at country houses was considered obligatory, therefore the plots of land along the banks of rivers and channels were distributed to well-to-do people, who had resources for such undertakings. The projects of Peter the Great demanded quick solutions: In 1710 the Gardening Office was founded which was in charge of purchasing and planting plants the royal gardens.

In those years the formal compositions of the Summer Gardens, Ekaterinhof, the complexes of Strelna, Peterhof

ies to St. Petersburg of planting material, put together with the most precious goods, continued, escorted by the Dutch and English convoy.²⁹ At the same time trees were coming from Yamburg, Kopeny, Moscow (from the old Izmailovo gardens), Velikiye Luki, Poltava and Novgorod. 1300 Siberian stone pines were prepared to be shipped to the royal garden, being put in special vessels and covered with soil, from the distant Solikamsk in Siberia.³⁰ Already in 1706 the Tsar demanded to make special trailers on cannons' wheels in order to bring out from Narva to St. Petersburg large lime-trees with the trunks' diameter of 30 to 40 cm.³¹

An apothecary garden, in the tradition of Moscow apothecary garden, was laid out by Peter the Great's order on one of the islands of the Neva's delta in 1714. Later it was transformed into a botanical garden and played a significant role

in the cultivation of rare plants for St. Petersburg's gardens. The first vegetation catalogue of the apothecary garden was compiled in 1736 by Johann Georg Siegesbeck. It included 1275 names, of which he was most impressed by "flowering palms (*Palma Maior et Minor*), tall and beautiful coffee trees with their fruit, orange- and lemon-trees adorned with a multitude of fruit, some large *Ficus* with sweet fruit, a lot of *Aloe* and various other trees and bushes".³²

In 1721 Pieter de la Court van der Voort from Leiden presented to the Russian Tsar pine-apples (*Ananas comosus*). One of was sent by post and four other pine-apples by ship. De la Court also gave some drawings for the construction

"den", which included *Tilia*, *Quercus*, *Carpinus*, *Acer*, *Aesculus hippocastanum*, *Picea*, *Juniperus*, *Persica*, *Pyrus*, *Malus domestica*, *Prunus*, *Juglans regia*, *Citrus medica* and other "extraordinary" plants.³⁶ The third nursery, the "Cossack Kitchen Garden" was made on the Neva's bank in Vyborgsky district.³⁷ In the nurseries they grew for trellises trees like *Alnus*, *Corylus avellana*, *Betula*, *Picea*, bole *Betula*, as well as *Picea abies* and *Juniperus communis* with the shape of a ball or a pyramid.³⁸

In the same years royal orders were issued on the preservations of valuable species of trees in the capital's environs, on the pain of a fine or even a death penalty, because

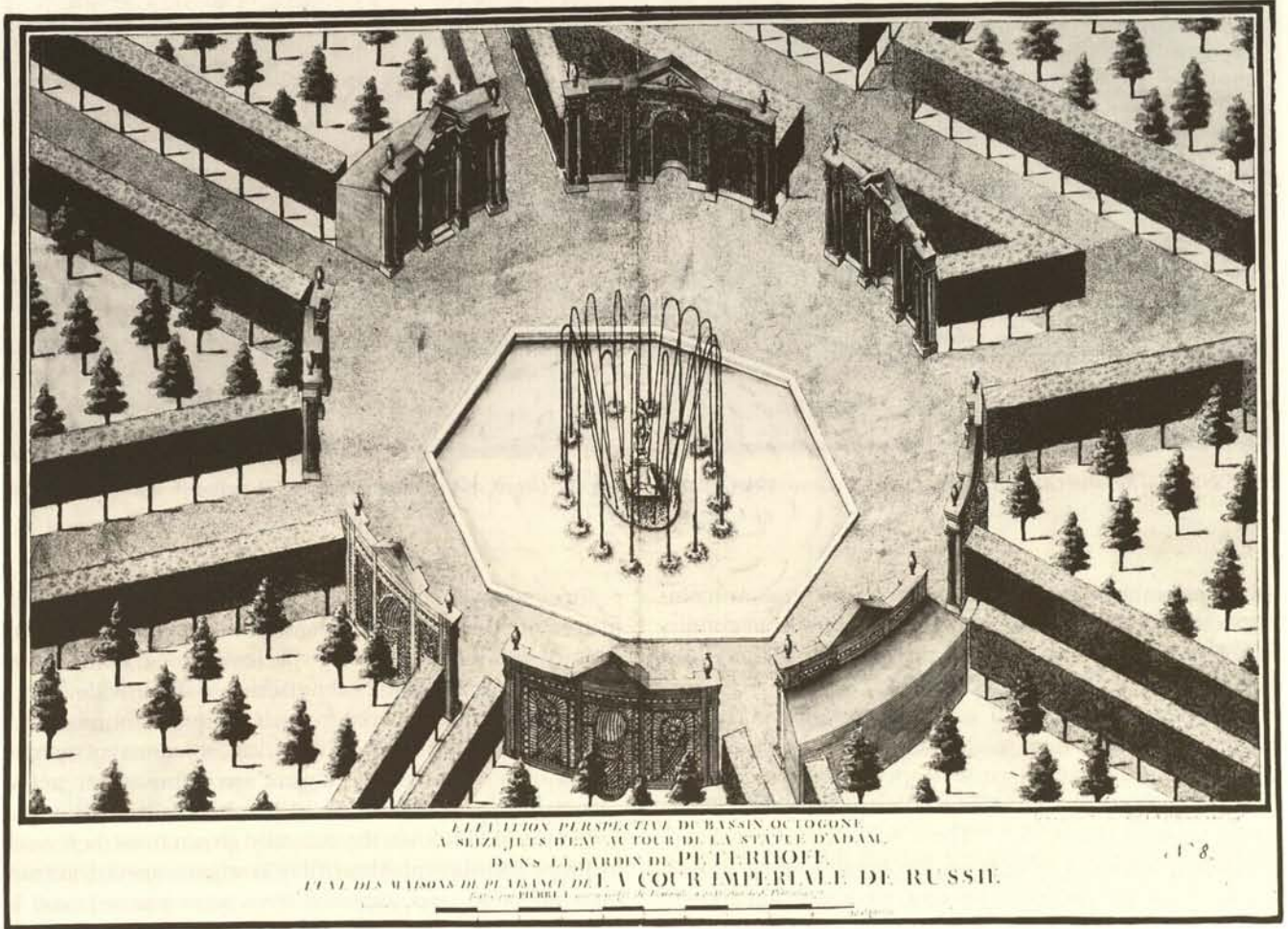


Fig. 3. Adam Fountain in the Lower Park of Peterhof, P. de Saint-Hilaire, 1775

of green-houses with underground heaters and instructions for the growing of this exotic fruit.³³ Later the pine-apples were so successfully cultivated that in the second half of the 18th century the annual yield in the green-houses of the Italian Garden reached 150 to 160 pine-apples.³⁴ Because of the intensive planting of gardens there was a constant shortage of imported plants. In 1717 Peter the Great, apparently after the examination of a nursery in Holland, sent a message to Menshikov from Amsterdam: "... I find it necessary to start a kitchen garden on the prepared ground near Kantsy, where fruit trees, and lime- and maple-tree, and others and flowers could be cultivated and sold to make it better for volunteers to make their own kitchen gardens".³⁵ In the same year architect J-B.A. Leblond developed the project of one more nursery – "the Imperial Reserve Gar-

deny", which included *Tilia*, *Quercus*, *Carpinus*, *Acer*, *Aesculus hippocastanum*, *Picea*, *Juniperus*, *Persica*, *Pyrus*, *Malus domestica*, *Prunus*, *Juglans regia*, *Citrus medica* and other "extraordinary" plants.³⁶ The third nursery, the "Cossack Kitchen Garden" was made on the Neva's bank in Vyborgsky district.³⁷ In the nurseries they grew for trellises trees like *Alnus*, *Corylus avellana*, *Betula*, *Picea*, bole *Betula*, as well as *Picea abies* and *Juniperus communis* with the shape of a ball or a pyramid.³⁸

In the same years royal orders were issued on the preservations of valuable species of trees in the capital's environs, on the pain of a fine or even a death penalty, because

they were suitable for planting in the palaces' gardens. From forests they took, for replanting, plants like *Corylus avellana*, *Sorbus aucuparia*, *Juniperus communis*, *Picea abies* and other species. Peter the Great especially cared for large old trees. It is reported that such an old lime-tree (*Tilia*) grew in Strelna near the green houses with Italian fruit trees and herbs.³⁹ An arbour was put in its crown where the Tsar often drank tea, enjoying the view over the sea. Next to the lime-tree there was a large elm-tree (*Ulmus*) brought by Peter from Courland and planted by himself, since there had been no such trees in this area. On the coast of the Gulf of Finland on the Round Island opposite the Strelna Palace the Tsar planted pine-trees grown from seeds, which he gathered in Thuringia during his travelling to Carlsbad (now Carlovy Vary).⁴⁰ The attention of Peter the Great was

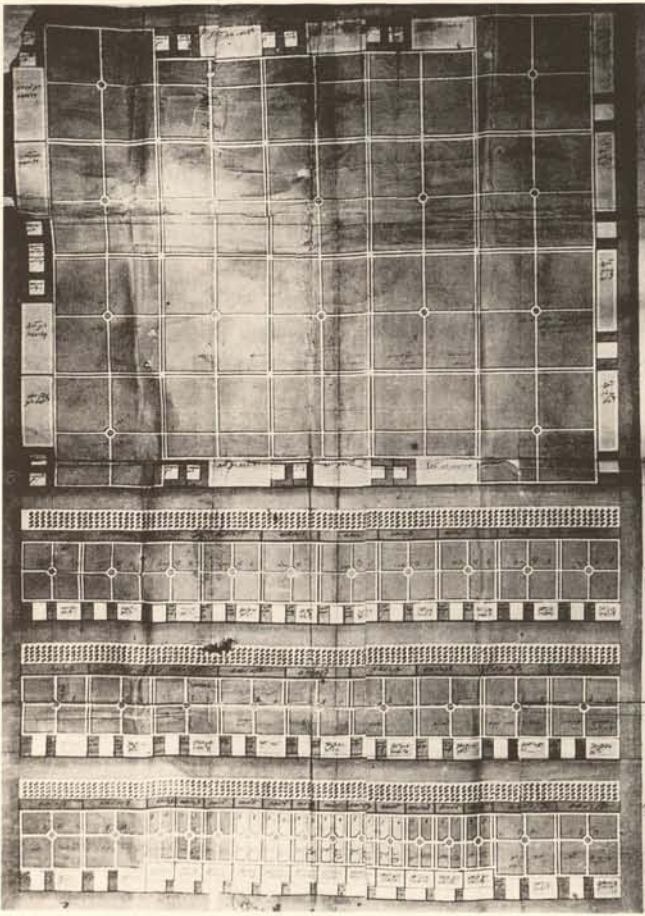


Fig. 4. Imperial Reserve Garden, project by J.-B. Alexandre Leblond, 1717

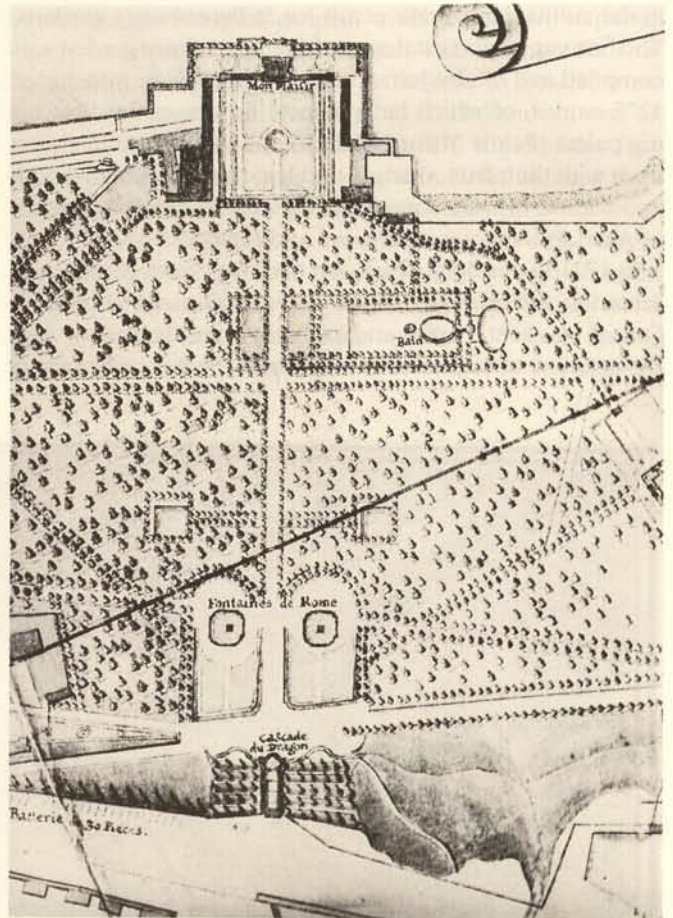


Fig. 5. Detail of the master-plan of Peterhof, P. de Saint-Hilaire, 1775

also constantly focused on *Quercus robur* and *Aesculus hippocastanum*, which he was growing in all his country estates on the coast of the Gulf of Finland, watching how they developed.

For the faster creation of garden compositions they replanted large-sized trees with a large clod of earth. The realisation of such works required special skills and in 1709 a contract was concluded in Amsterdam with the gardening master Leonard Hernichfelt.⁴¹ There was a usual practice of re-planting trees not only from the neighbouring forests, but also from one garden to another, paying no attention to enormous expenses connected with such works. Thus, in 1745 a bole tree with a gallery in it, was brought from the Levenwald Garden to the Third Summer Garden and put in front of the Empress's bedroom. It proved to have been planted too low. In order to lift it up a special machine was made by the Dutch master Harman van Boles.⁴² In 1748 seventy people were hired for the transportation of a large lime-tree from the former garden of Duke Menshikov, changing three times nine carts (the height of that lime was more than 8.5 m, the trunk was 1,32 m in circumference and the root system's diameter was about 8.5 m).⁴³ Often after some state man fell into disgrace, his gardens were re-vaged. It happened to Menshikov's garden on Vasiliievsky Island and to E. J. Biron's garden in Courland. All the plants from the ducal green houses: *Citrus aurantium*, *Laurus nobilis*, *Punica granatum*, *Jasminum* and *Vitis vinifera* were dug out and sent on Dutch ships to St. Petersburg and then to Peterhof.⁴⁴

The common and to some extent forced characteristic feature of St. Petersburg gardens of the first half of the 18th century was the use of local species of trees. Neither supplies from abroad, nor local nurseries could provide homogeneous planting material in such enormous number. For achieving the required volumetrical solutions of garden compositions all possibilities were used. Thus, when trellises were made in Peterhof along the newly-laid alleys, it was forbidden to cut down the naturally grown trees there such as *Picea*, *Betula* and *Alnus* (the Tsar gave special instructions about it), and imported trees were planted next to them, forming mixed trellises. Homogeneous plantations of *Tilia*, *Acer*, *Corylus*, *Ribes*, *Berberis vulgaris*, *Rosa rugosa* and other trees and bushes were also used for this purpose. The choice of species was often determined by soil and ground conditions.

The survival axonometric plans of Peterhof and Oranienbaum made in 1770s by de Saint-Hilaire certainly cannot give an objective picture of the state of garden compositions in the given historical period.⁴⁵ For the decoration of parterres they used *Vaccinium vitis-idaea*, *Juniperus communis* and even *Allium* instead of *Buxus sempervirens* and *Taxus baccata*, which could not bear the cold St. Petersburg winter.⁴⁶ For the creation of vertical accents they used tub *Laurus nobilis* and *Citrus aurantium*, and if they were not available – *Picea abies*, *Juniperus communis* or wooden trellis pyramids. For "rounded" or "sheltered" roads (*berceau*) they used *Tilia* with unsevered tops and *Ulmus*, and since the middle of the 18th century *Caragana arborescens*.

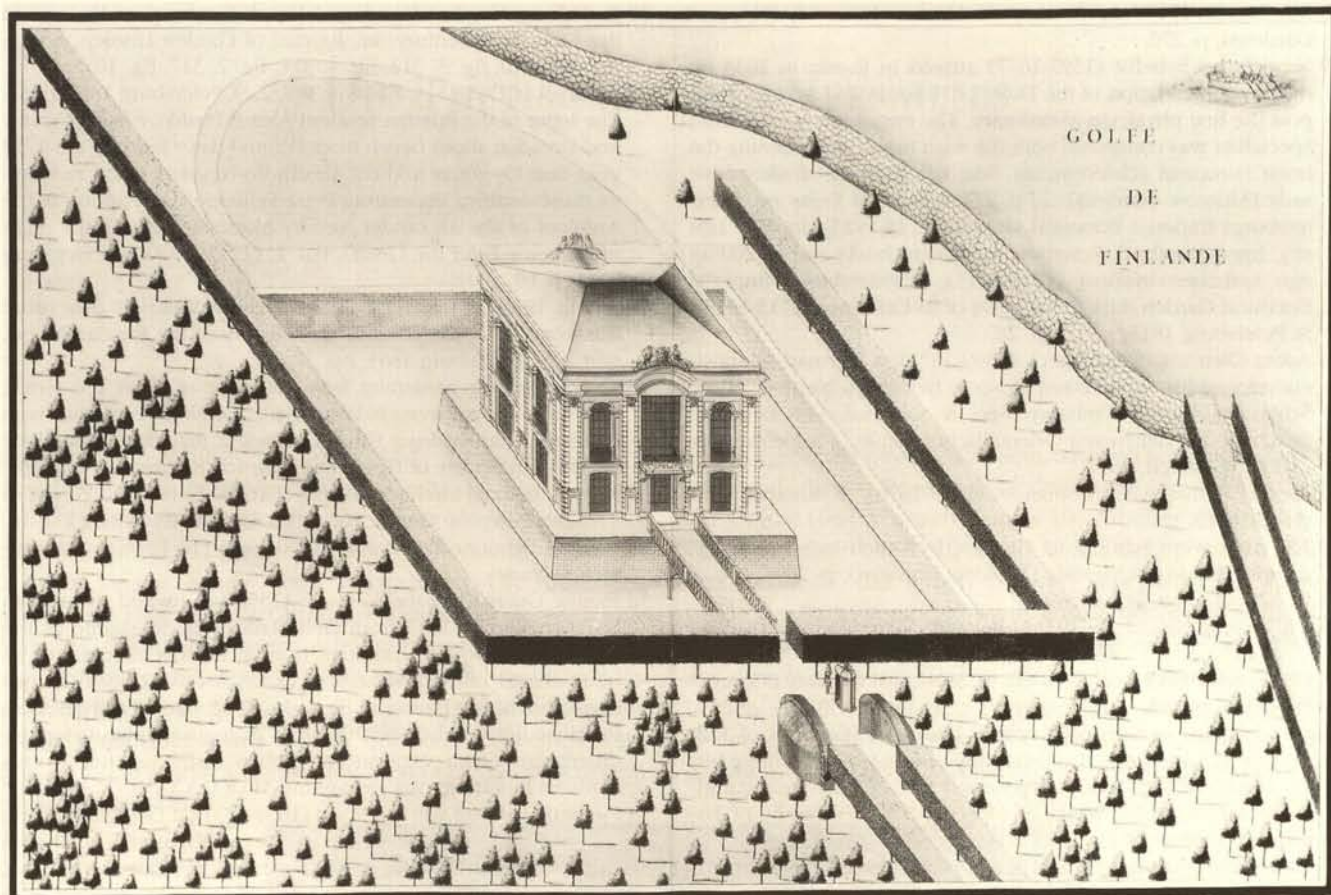


Fig. 6. Hermitage Pavilion in the Lower Park of Peterhof, P. de Saint-Hilaire, 1775

The internal part of bosquets in Moscow and St. Petersburg gardens were often used for growing fruit trees, berry bushes or for kitchen gardens.

Today, we must regretfully state the fact that the historical vegetation range of local species is not used fully during restoration works in formal gardens. Its possibilities are neither investigated nor analysed. Such techniques as the formation of the conifers – *Picea* and *Juniperus communis*, as well as *Betula* have been completely lost. The first positive experiments on the use of *Vaccinium vitis-idaea* instead of *Buxus sempervirens*, which were conducted in the park of the Forestry Academy and then continued in the Upper Park of Peterhof, were not completed.⁴⁷

Nowadays, when the state's financing of restoration works in St. Petersburg's garden and park complexes practically stopped, it would be rightful to turn to the historical vegetation range and the techniques of the 18th century of plants' formation in Russian gardens. It would not only allow to retain the national colour of these complexes, but also to reduce considerably the costs of their restoration and maintenance.

FOOTNOTES

I would like to thank Inga Lander, an employee of the Department of Prints of the Russian National Library, and Olga Svyazeva, an employee of the Library of the Botanical Institute named after V.L. Komarov of the Academy of Sciences of Russia, for their assistance in the preparation of this article.

- 1 A. Reiman, *Nederlandse invloeden op de tuinkunst in Sint-Petersburg in het eerste kwart van de achttiende eeuw*, Peter de Grote en Holland, Amsterdam 1996, pp. 124-131. See also: A.L. Reiman, *Changes in the Species Composition of Vegetation in St. Petersburg and Its Vicinity: The Role of Peter the Great, Planning of Cultural Landscapes*, Tallinn 1993, pp. 128-131.
- 2 A. Reiman, *Sadovo-parkovoye iskusstvo (Art of Gardening and Parks)*, Peter the Great & Holland. Russian-Dutch Artistic & Scientific Contacts. Dedicated to the 300th anniversary of the Great Embassy: Cat. of the exhib., Saint-Petersburg 1996, p. 21-22.
- 3 Russian scientists suppose that the appearance of hanging gardens in the Moscow Kremlin was connected with the name of the Italian architects Aristotele Fioravanti of Bologna, who worked there in 15th century. See: V.L. Glazychev, S.M. Zemtsov, *Aristotele Fioravanti*, Moscow 1985, pp. 130-131. In the treatise of his friend Filarete (Antonio di Piero Averlino), (1402/1404-1469) the Semiramis's Hanging Gardens were reconstructed. *Filarete's Treatise on Architecture*, New Haven and London, 1965. Yale University Press, vol. 2: The Facsimile, Folio 122 r.
- 4 D.S. Likhachev, *Poeziya sadov: K semantike sadovo-parkovykh stiley. Sad kak text (Poetry of Gardens: About the Semantics of Garden and Park Styles. Garden as a text.)*, St. Petersburg 1991, p. 112.
- 5 *Moscow Gardens in the 17th century* in the book: I.E. Zabelin, *Opyty izucheniya russkikh drevnostey i istorii. Issledovaniya, opisaniya i kriticheskiye statyi (Experiences of Investigation of Russian Antiquities and History, Descriptions and Critical Essays)*, part 2, Moscow 1873, p. 302.
- 6 Hereinafter modern Latin generic names are given for plants' names, since it was impossible to find the exact names of the plants used in Russia in 17th and 18th centuries.
- 7 Mikhail Fyodorovich Romanov (1596-1645), a Russian Tsar (1613-1645), the first of the Romanov dynasty.

- 8 I.E. Zabelin 1913 (see: footnote 9), *Moskovskie sady* (Moscow Gardens), p. 276.
- 9 Vendelimus Sybelist (1597-1677) arrived in Russia in 1633 by the recommendation of the Duke of Holstein and occupied the post the first physician-in-ordinary. The engagement of foreign specialists was connected with the wish to use in gardening the latest European achievements. See: I.E. Zabelin, *Moskovskie sady* (Moscow Gardens) ..., p. 277. Historical Essay on St. Petersburgs Imperial Botanical Garden (1713-1913), in: V.P. Lipsky, *Imperatorsky S.-Peterburgsky Botanichesky sad za 200 let ego syshchestvovaniya (1713-1913)*, St. Petersburgs Imperial Botanical Garden during 200 Years of Its Existence (1713-1913), St. Petersburg 1913, part 1, p. 28.
- 10 Adam Olearius (Ölschlager), (1599-1671), a German scientist-encyclopaedist, who visited Moscow twice as a member of the Schleswig-Holstein Embassy. See: A. Olearius, *Offt beehrte Beschreibung der Neven Orientalischen Reise ...*, Schleswig, Jacob zur Glochen, 1647.
- 11 Alexei Mikhailovich Romanov (1629-1676), a Russian Tsar (1645-1676).
- 12 The trees were brought to Moscow by Dutch merchants, I.E. Zabelin, *Moskovskie sady* (Moscow Gardens), p. 286.
- 13 I.E. Zabelin, op. lit., p. 289.
- 14 I.E. Zabelin, op. lit., p. 293; A. Reiman, *Nederlandse invloeden ...*, p. 125.
- 15 I.E. Zabelin 1913 (see: footnote 9), *Moskovskie sady* (Moscow Gardens), p. 293.
- 16 S.N. Palentreyer *Sady XVII veka v Izmailove* (Gardens of 17th century in Izmailovo), *Landshaftnoye iskusstvo. Nauchnye trudy Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta lesa* (Landscape Art. Scientific Works of Moscow State University of Forestry), Number 262, Moscow 1994, pp. 20-33. The gardens' plans were reproduced in: T.B. Dubyago, *Russkiye regulyarnye sady i parki* (Russian Formal Gardens and Parks), Leningrad 1963, pp. 23-26; A.E. Regel, *Izyashchnoye sadovodstvo i khudozhestvennyye sady* (Fine Gardening and Artistic Gardens), St. Petersburg 1896.
- 17 I.E. Zabelin 1913 (see: footnote 9), *Moskovskie sady* (Moscow Gardens) ..., pp. 294-295; S.N. Palentreyer, op. lit., p. 26. The plan of the Round Kitchen Garden apparently dates back to the plan of one of the towers of Sforzinda town. See: Filarete's Treatise ..., vol. 2, Book XVIII, folio 145 r, A.
- 18 S.N. Palentreyer 1994 (see: footnote 16), pp. 25-26. The plan of the Grapes Garden apparently dates back to the plan of a tower of Sforzinda town, made in the form of a maze. See: Filarete's Treatise ..., vol. 2, Book XIII, folio 99 r, A. The same location of fruit trees in concentric circles like in the Grapes Garden was later used in the Upper Park of Peterhof.
- 19 S.N. Palentreyer 1994 (see: footnote 16), p. 25.
- 20 S.N. Palentreyer 1994 (see: footnote 16), pp. 27-28.
- 21 The confined Vertograd garden is an image of the paradise, see: N.P. Kondakov, *Russkaya ikona* (Russian Icon), vol. 4, part 2, Prague 1933, p. 297. The widespread "Hortus Conclusus" must have served as a prototype of the picture as well as of one of the real upper gardens which existed in the Moscow Kremlin.
- 22 I.E. Zabelin 1913 (see: footnote 9), *Moskovskie sady* (Moscow Gardens) ..., p. 308.
- 23 *Istoriya i Drevnosti Moskvy* (History and Antiquities of Moscow) in: I.E. Zabelin 1913 (see: footnote 9), pp. 191-193.
- 24 *Khronika obshchestvennoy zhizni v Moskve s poloviny XVIII stoletiya* (Chronicle of Public Life in Moscow Since Mid 18th Century), in: I.E. Zabelin 1913 (see: footnote 9), p. 418; Nicolaas Bidloo (1673/1674-1735) – a son of Gotfrid Bidloo, a physician-in-ordinary of William III, King of Great Britain. In 1702 he was invited by Peter the Great to Russia for the post of physician-in-ordinary, see: V.M. Rikhter, *Istoriya meditsiny v Rossii* (History of Medicine in Russia), Moscow 1820, pp. 95-97, 100-101.
- 25 I.E. Zabelin, *Chronicle ...*, p. 418.
- 26 Op. lit. There is information that Peter the Great himself planted herbs in this garden more than once and collected plants. There is a survival picture of a sheet from his herbarium, see: V.M. Rikhter, op. lit., p. 23; V.I. Lipsky, op. lit., p. 67.
- 27 E. de Jong, *Virgilian Paradise: A Dutch Garden near Moscow in the Early 18th Century*, in: *Journal of Garden History*, vol. 4, pp. 306, 310, fig. 3; 312, fig. 4; 314, fig. 7; 317, fig. 10.
- 28 Archives of Duke F.A. Kurakin, vol. 2, St. Petersburg 1891, p. 61; The letter of the Russian resident Alexei Dashkov from Warsaw and Dresden about beech trees (*Fagus*) dates back to the 1713 year. See: *Opsaniye arkhiva Alexandro-Nevskey Lavry za vremya tsarstvovaniya imperatora Petra Velikogo* (Description of the Archives of the Alexander Nevsky Monastery during the reign of Emperor Peter the Great), vol. 2, (1717-1719), St. Petersburg 1911, p. 69.
- 29 Op. lit. Book 3, St. Petersburg 1893, p. 49; *Materialy dlya istorii Russkogo flota* (Materials for the History of the Russian Navy), part 2, St. Petersburg 1865, pp. 37, 80.
- 30 Two letters on gardening from the time of Peter the Great, *Zhurnal sadovodstva, izdavaemyi rossiyskim obshchestvom lyubiteley sadovodstva* (The 'Gardening magazine' issued by the Russian Society of Horticulturists), vol. 8, June, 1859, p. 139.
- 31 *Pis'ma i bumagi Imeratora Petra Velikogo* (Letters and Papers of Emperor Peter the Great), vol. 4 (1706). St. Petersburg 1900, no. 1284: K Fyodoru Moiseyevichu Sklyaevu (To Fyodor Moiseyevich Sklyaev).
- 32 Joanne Georg Siegesbeck, (1686-1755) was invited to come to St. Petersburg in 1735 from Helmstadt to be in charge of the Admiralty's hospital, and apart from it, he was also offered to be in charge of the apothecary garden, see: V.I. Lipsky, *Istoriichesky ocherk* (Historical Essay) ..., pp. 82-84. (Siegesbeck. *Primitiae floriae Petropolitanae sive Catalogus plantarum tam indigenarum quam exoticarum, quibus instructus fuit Hortus Medicus Petriburgensis per annum M.DCC.XXXVI* (1736).
- 33 Pieter de la Court van der Voort (1664-1737), a Dutch merchant, collector and specialist in gardens, see: J. Drissen, *Tsar Pyotr i ego gollandskiye druz'ya* (Tsar Peter and his Dutsch Friends). St. Petersburg 1996, pp. 149, 152-153; P. Pekarsky, *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom* (Science and Literature in Russia under Peter the Great), vol. 1, St. Petersburg 1862, pp. 543-544.
- 34 RGIA – *Rossiysky Gosudarstvenny istorichesky arkhiv* (Russian State Historical Archives), F. 467, Op. 2, Book 123, LL.186 ob. – 187.
- 35 Kantsy is a Russian name for Nyenskans town, which existed in the place of confluence of the Okhta and the Neva rivers; V.I. Lipsky, op. lit., pp. 69-70.
- 36 T.B. Dubyago, op. lit., pp. 58, 321-323.
- 37 Op. lit., p. 57. In the second half of 18th century the "Cossack Kitchen Garden" was used for growing early green vegetables for the imperial table, see: RGIA, F. 68, Op. 32, D.649, LL.1 – 1 ob.
- 38 T.B. Dubyago, op. lit., pp. 321, 323.
- 39 Picture of a lime-tree on the plan, see: RGIA, F. 485, Op. 3, D.572, L.6.
- 40 P.P. Svinin, *Dostopamyatnosti Sankt-Peterburga i ego okrestnostey* (Notable Places of St. Petersburg and Its Environs), Book three (1818), St. Petersburg 1997, pp. 173, 185-186.
- 41 A. Reiman, *Nederlandse invloeden ...*, p. 126; *Pis'ma i bumagi* (Letters and Papers) ..., vol. 9, second edition, Moscow 1952, p. 755.
- 42 RGIA, F. 470, Op. 5, D-3. 266, L.75, D-3.257, L.203.
- 43 Op. lit., D-3.298, L.92 ob.
- 44 V. Vilita, *Konfiskatsiya imushchestva Ernsta Ioganna Birona* (Confiscation of Property of Ernst Johann Biron, Ernst Johann Biron [300th birthday anniversary (1690-1990)]: Exhibition Catalogue in the Rundale Museum-Palace, 1992, p. 40.
- 45 Pierre Antoine de Saint-Hilaire – a mathematical engineer, topographer, worked in Russia in 1764-1780. He has made together with Ivan Sokolov and Gorikhvostov an exometrical plan of the centre of St. Petersburg, as well as of Peterhof and Oranienbaum.
- 46 T.B. Dubyago, op. lit., p. 42.
- 47 M.E. Ignatieva, *Brunsnichnik v parkah* (red bilberry in the parks) *Leningradskaya panorama* (Leningrad Review), 1982, no. 9, pp. 36-38. The experiments were made by the author of this article in 1980-1981 in the parks of the Forestry Academy and in Peterhof.

DIE THETISGROTTE IN VERSAILLES

Auf einem Versailles vor dem 1668 begonnenen Bau des Enveloppe wiedergebenden Gemälde Pierre Patels (Abb. 2)¹ ist rechts hinter dem nördlichen Flügel des Vorhofs die Thetisgrotte zu erkennen. Jean de la Fontaine hat bereits in den Versen seiner 1669 publizierte Dichtung »Les Amours de Psyché et de Cupidon«² dieses Wunderwerk verherrlicht, das als besondere Attraktion auch in den Versailles-Führern erscheint, so 1674 bei André Félibien: »De là on va dans la Grotte de Thetis ... il y a tant de choses dignes d'estre remarquées dans tout ce qui compose cette Grotte que cet endroit seul a donné lieu d'en faire une description particuliere.«³ Félibien, seit 1666 »historiographe« der königlichen Bauten und Sekretär der 1671 gegründeten Académie d'Architecture, hat die hier angezeigte Beschreibung bereits 1672 veröffentlicht, sozusagen der offizielle Führer der Thetisgrotte, der noch in den weiteren Ausgaben von 1676 und 1679 mit vor allem von Jean Le Pautre,⁴ außerdem Chauveau, Picard, Baudet und Edelinck gestochenen Tafeln illustriert erschienen ist (Abb. 1, 6-16).⁵

Dank dieser Stichserie ist die bereits zwei Jahrzehnte nach Baubeginn abgebrochene Thetisgrotte – zuerst von Liliame Lange⁶ und dann von Alfred Marie⁷ eingehend dargestellt – in Verbindung mit den höchst detaillierten Angaben Félibiens verhältnismäßig gut »dokumentiert« und stellt zweifellos in der hier nicht weiter verfolgten Tradition der französischen Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts mit freistehenden Grottenhäusern von der Grotte in Meudon (wohl entworfen von Francesco Primaticcio, errichtet seit 1552) bis zu den Grotten im Park des Schlosses Rueil (1608) und in Widedville (1635/36) einen absoluten Höhepunkt dar.⁸

Statt der Thetisgrotte scheint allerdings zunächst an der gleichen Stelle neben dem Schloß nur ein Wasserreser-

voir vorgesehen gewesen zu sein, also ein schlichter Zweckbau. Auf dieses Reservoir bezieht sich ein Bericht vom 15. August 1664, wonach damals 106 Arbeiter an einem »pavillon du réservoir d'eau du Château« tätig gewesen sind.⁹ Das Gebäude, das neben anderen Reservoirs die Wasserspiele des Parks versorgte, ist in Zusammenhang mit der damals installierten »grande pompe« zu sehen, die das Wasser aus dem Weiher von Clagny zunächst zu einem neben den beiden Pavillons mit den Pumptanlagen errichteten »grand réservoir« in einem riesigen Wasserturm transportierte,¹⁰ ein gänzlich unnötiges »Zwischenlager«, wie der Physiker Christian Huygens später

bei einer von Colbert veranlaßten Besichtigung von Versailles gegenüber Charles Perrault erklärte: »Il n'étoit point nécessaire, me dit-il, de faire monter l'eau sur cette tour; la pompe l'auroit portée aussi aisément de l'étang dans les réservoirs, sans aucun entropôt, et la dépense de la tour est assurément très-inutile ...«¹¹

Die Funktion als über den großen Wasserturm versorgtes »réservoir d'eau du Château« erklärt die Lage der Thetis-

grotte nördlich neben dem Hauptschloß oberhalb des gegen Westen abfallenden Parkgeländes ebenso wie die schlichte Grundform: ein quadratischer Bau, der über den Gewölben des Erdgeschosses aus einem sechs Fuß tiefen quadratischen Bassin (Seitenlänge 10 toises) bestand. Die Ausführung des dem neuen Reservoir verbundenen Systems von Wasserleitungen übernahm nach einem Kontrakt vom Dezember 1664 samt dem »grand réservoir de plomb forgé et soudé en telle sorte qu'il puisse tenir eau comme en verre«¹² Denis Jolly, »ingénieur et commandant en chef des fontaines du Roi à Versailles«. Jolly war dann, statt der in der älteren Literatur genannten »Hydrauliker« François und Pierre Francine, wohl auch mit der Ausführung der



Abb. 1. Thetisgrotte, Skulpturengruppe mit Apoll und den Nymphen, Stich von Jean Edelinck nach Pierre Monier, 1678

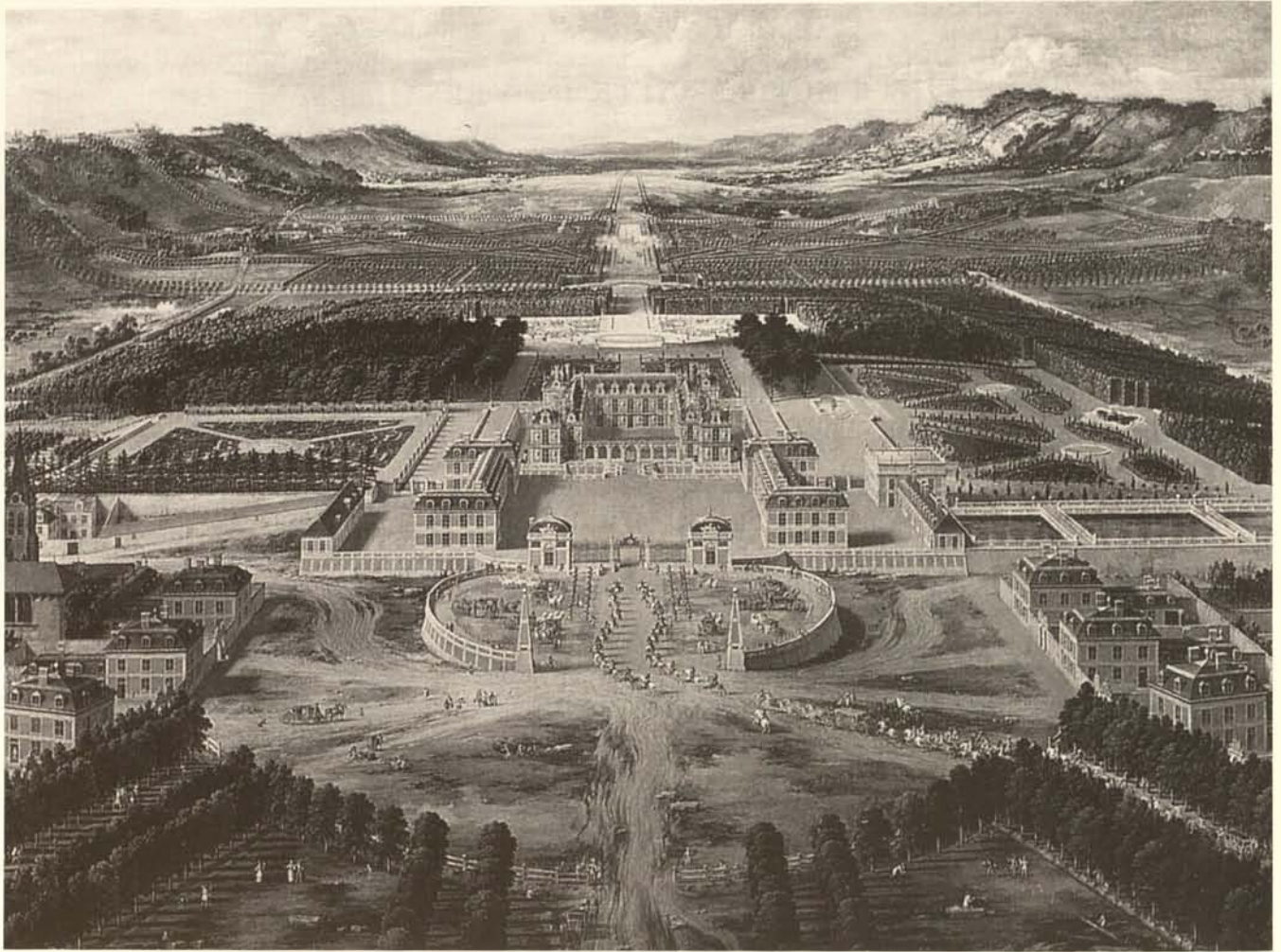


Abb. 2. Pierre Patte, Ansicht von Versailles, 1668, Musée du Château de Versailles

Wasserspiele der Grotte betraut.¹³ Die Architektur der 1664 als Reservoir errichteten künftigen Thetisgrotte – ein nur auf der Westseite gegen den Park nach Art einer Loggia in drei Arkaden geöffneter, fensterloser Kubus ohne besonderen Dekor¹⁴ – wird wohl, auch wenn dies in den Quellen nicht ausdrücklich erwähnt ist, zunächst unter Leitung des bis 1670 in Zusammenarbeit mit dem Gartenarchitekten Le Nôtre für das Bauwesen von Versailles zuständigen ersten königlichen Architekten Louis Le Vau entstanden sein, nicht anders als die ebenfalls in den sechziger Jahren errichteten Bauten um den Vorhof des Schlosses (1662/63), die Orangerie (1663), die Menagerie (1663/64) und reine Zweckbauten wie der Wasserturm. Doch die Idee, in diesem vermutlich unter Leitung Le Vaus errichteten Reservoir die Thetisgrotte einzurichten, ein scheinbar nachträglich mit dem bereits fertigen (?) »Rohbau« verbundenes Konzept und die Planung der eigentlichen Grotte, mit deren Ausführung der »rocailleur« Jean Delaunay ja erst im Juli 1665 begann,¹⁵ stammt offenbar von Charles und Claude Perrault. Die entscheidende Rolle der beiden Brüder – Charles als »inventeur« der Grotte und Claude als der auch die Details der inneren Ausstattung planende Architekt – wird allerdings in der grundlegenden Arbeit von Juliane Lange zwar nicht ganz übersehen, aber doch in vieler Hinsicht zu stark relativiert.¹⁶

»Je donnai le dessein de la grotte de Versailles qui est de mon invention«, hat Charles Perrault am Rand seiner Me-

moires vermerkt.¹⁷ Er sah sich danach selbst als »Erfinder« der Thetisgrotte, der ausgehend von der Devise des Sonnenkönigs die Idee entwickelte, hier den Sonnengott darzustellen, der sich im Meer bei Thetis zur Ruhe begibt, nachdem er seine Reise um die Erde vollendet hat, – ganz so wie Apoll in Anspielung auf den König, der sich in Versailles von seinen großen Taten ausruht, in einem späteren Gedicht Charles Perraults verkündet:

«Ainsi lorsque mon char de la mer s'approchant
Roule d'un pas plus vite aux portes du Couchant,
Après que j'ai versé dans tous les coins du monde
Les rayons bienfaisans de ma clarté féconde,
L'entre pour ranimer mes feux presque-amortis
Dans l'humide séjour des grottes de Téthys,
D'où sortant au matin couronné de lumière
Le reprends dans les Cieux ma course coutumière.»¹⁸

Dieses Programm mit der Rückkehr des Sonnengottes in den Schoß der Wellen des durch Thetis personifizierten Meeres aber bezieht sich offenbar auf einige Zeilen in dem auch die mit Ambrosia getränkten Sonnenrosse beschreibenden zweiten Buch der Metamorphosen Ovids:

«Ultima prona via est et eget moderamine certe:
Tunc etiam quae me subjectis excipit undis,
Ne ferar in praeceps, Tethys solet ipsa vereri.»¹⁹

Obwohl hier kein besonderer Ort »im Schoß der Gewässer« genannt ist, war es naheliegend, daß Thetis den Sonnengott in einem Palast empfangen würde. Und so hat man in späteren Jahren auch bei einem der Feuerwerke am westlichen Ende des großen Kanals offenbar einen riesigen Palast der Thetis aufgebaut,²⁰ – ein im Rahmen der Ikonologie von Versailles gerade für den Sonnenuntergang eigentlich passenderer Ort als die zunächst ja aus rein praktischen Gründen gewählte Position des erst nachträglich mit der Idee der Thetisgrotte verbundenen Reservoirs neben dem Schloß. Dieser »unter Wasser« gelegene Palast war auch als eine Folge von »natürlichen« Grottenräumen denkbar und konnte eigentlich auf gebaute Architektur verzichten, anders als der Palast Apollis, der zu Beginn des zweiten Buchs der Metamorphosen als strahlender Sonnentempel mit Säulen und Giebeln beschrieben wird:

»Regia Solis erat sublimibus alta columnis
Clara micante auro flammisque imitante pyropo.
Cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat ...«²¹

Nachdem aber diese Zeilen bereits hinter dem ersten Entwurf Claude Perraults von 1664 für die Louvre-Kolonnade stehen dürften, haben die ersten Ideen für die Thetisgrotte und für die Louvre-Kolonnade²² – von der Charles ebenfalls behauptet hat »La pensée du peristyle est de moi.«²³ – in den Metamorphosen zusammen eine gemeinsame Wurzel. Beide Inventionen stehen damit am Anfang der erfolgreichen Zusammenarbeit der beiden Brüder, die ja erst seit 1664 gewisse Aussichten auf Erfolg hatte, – seit Charles Perrault als Mitarbeiter Colberts in der Surintendance des Bâtiments die Fäden in der Hand hielt.

In diesen Zusammenhang aber gehört, wie ein Vorspiel zur Thetisgrotte, die von den Brüdern Perrault erbaute Grotte des Landsitzes der Familie in Viry, der 1657 nach dem Tod von Paquette Perrault, geb. Le Clerc, an ihren ältesten Sohn Pierre Perrault, receveur général des finances, gekommen war, der damals als commis auch seinen jüngeren Bruder Charles beschäftigte. »Il y fit bâtir un corps de logis«, berichtet Charles in seinen Memoiren, »et, comme j'avois un plein loisir, car mon frère avoit pris un commis pour sa recette générale, je m'appliquai à faire bâtir cette maison qui fut trouvée bien entendue. Il est vrai que mes frères avoient grande part au dessein de ce bâtiment, mais je n'avois pour ouvriers que des Limousins qui n'avoient fait autre chose toute leur vie que des murs de clôture. Je leur fis faire aussi la rocaille d'une grotte, qui étoit le plus bel ornement de cette maison de campagne ... Je rapporte ici la part que j'ai au bâtiment de Viry, parce que le récit qu'on en fit à M. Colbert fut cause particulièrement de ce qu'il songea à moi pour en faire son commis dans la surintendance des bâtiments du roi ...«²⁴ Neben seinen literarischen Fähigkeiten sollen also gerade diese Erfahrungen im Bauwesen dazu beigetragen haben, daß Colbert Ende 1663 Charles Perrault zu seinem Commis machte. Von diesem architektonischen Erstlingswerk der Brüder Charles, Claude, Nicolas und Pierre Perrault, die damals auch gemeinsam das sechste Buch der Aeneis in burlesken Versen übersetzten²⁵ und das 1653 publizierte Gedicht »Les murs de Troye ou l'origine du burlesque« verfaßten,²⁶ scheint in Viry-Châtillon²⁷ leider nichts erhalten geblieben zu sein, – auch nicht die Grotte, »le plus bel ornement«,²⁸ an die nur ein

Charles Perrault gewidmetes Sonett des Poeten Pinchesne erinnert, der ebenso wie der Dramatiker Philippe Quinault als Gast der Familie die Freuden des Landlebens in Viry genossen hat:

»AUTRE (sonnet) A. M. PERRAULT LE JEUNE
SUR SA GROTTTE DE VIRY

Quand chez toi du sommet d'une grotte profonde,
J'ouïs plein de transport et de ravissement,
Par cascade et par bonds, gazouiller doucement
En cent petits bassins la plus belle eau du monde,

Je dis en admirant sa beauté sans seconde,
Et le bruit enchanteur de son doux roulement:
Des sacrés fils des Dieux c'est ici l'élément
Et la plus sèche veine y deviendrait féconde.

Ainsi pour ton honneur tu me devais cacher
Cete Dircé secrète, et ce divin rocher
Où dans l'art des neuf soeurs tu devins un Orphée,

Car m'ayant de ce lieu les charmes découvert,
J'en admirerai moins qu de la Lyre Fée
Tu pousses des chansons si pleines de beaux vers.«²⁹

Wie der dank seiner Grotte in Viry bereits über einige Erfahrung mit derartigen Unternehmen verfügende Charles Perrault möglicherweise noch 1664, während der Rohbau des neuen Wasserreservoirs neben dem Schloß errichtet wurde, oder in der ersten Hälfte des folgenden Jahres, jedenfalls vor dem für Juli 1665 gesicherten Beginn der Grottendekoration, das Konzept entwickelte und seinen Bruder Claude mit entsprechenden Entwürfen ins Spiel brachte, berichtet er später in seinen Memoiren, die allerdings erst 1702 niedergeschrieben wurden, als die Thetisgrotte seit fast zwei Jahrzehnten nicht mehr existierte: »Lorsque le Roi eut ordonné qu'on bâtît la grotte de Versailles, je songeai que, Sa Majesté ayant pris le soleil pour sa devise, avec un globe terrestre au dessous et ces paroles: Nec pluribus impar, et la plupart des ornemens de Versailles étant pris de la fable du Soleil et d'Apollon (car on avoit mis sa naissance et celle de Diane, avec Latone, leur mère, dans une des fontaines de Versailles, où elle est encore), on avoit aussi mis un soleil levant dans le bassin qui est à l'extrémité du même parc où étoit cette grotte (car elle a été démolie depuis), il seroit bon de mettre Apollon qui va se coucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter que le Roi vient se reposer à Versailles après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde.«³⁰

Daß der König tatsächlich selbst den Wunsch nach einer Grotte geäußert haben könnte, die ja nicht unbedingt mit dem im Bau befindlichen neuen Reservoir verbunden werden mußte, erscheint angesichts der Beliebtheit des Grottenmotivs in den Gartenanlagen des 17. Jahrhunderts naheliegend. Die passende Eingliederung in ein ikonologisches Konzept der Parkanlage aber war eine ideale Aufgabe für die bereits 1663 von Colbert installierte »Petite Académie«,³¹ in der Charles Perrault von Anfang an, bis zu seiner Entlassung durch Colberts Nachfolger Louvois 1683,³² die treibende Kraft war. In diesem Kreis wurde natürlich auch das auf den Sonnengott zugeschnittene Programm von Versailles

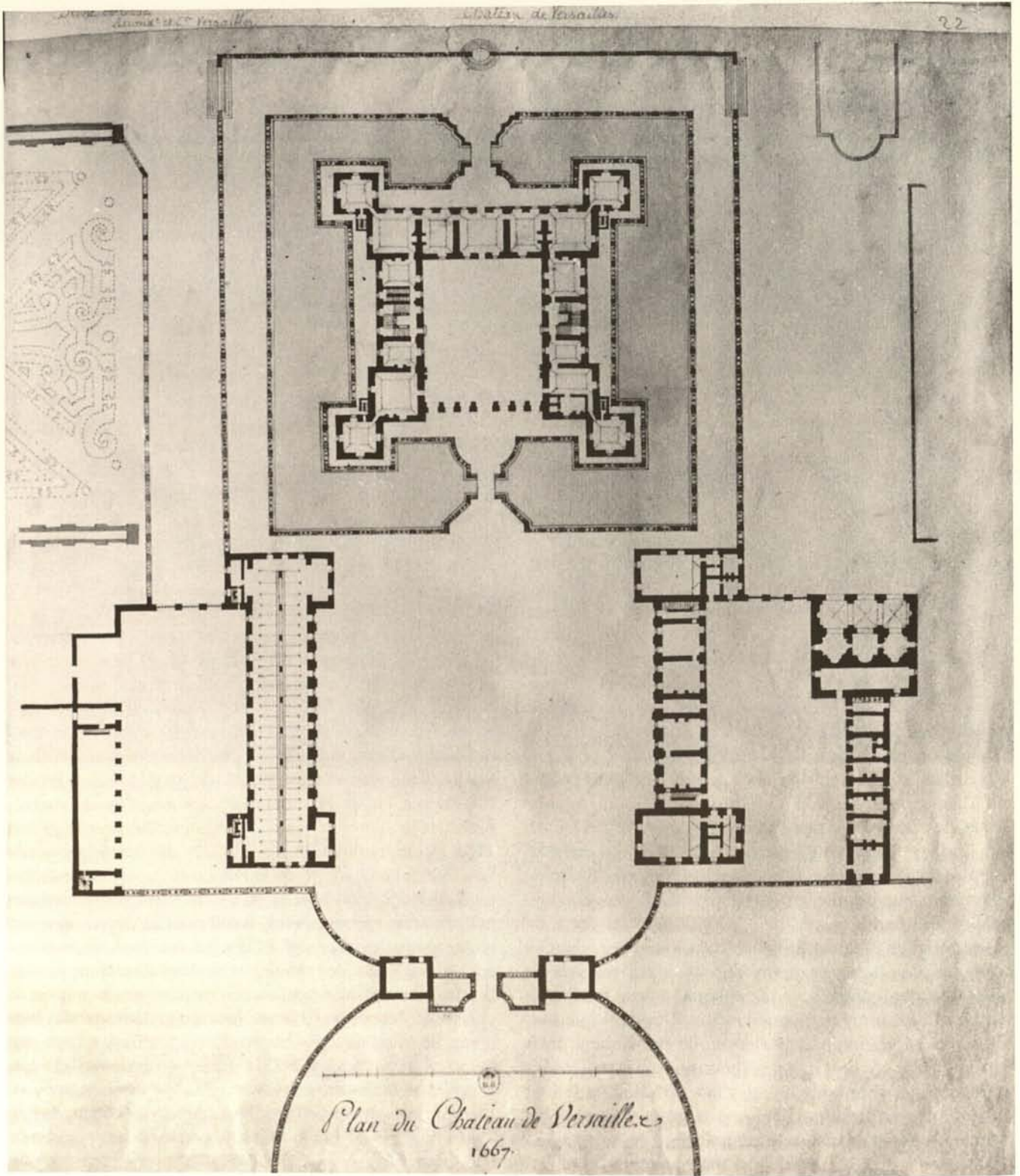


Abb. 3. Schloß Versailles 1667, Gesamtplan mit Grundriß des Erdgeschosses

schon erörtert, bevor es zum Teil erst nach Jahren – so seit 1668 die in Zusammenhang mit der Grotte in den Memoiren erwähnten Figuren des Latonabrunnens und der von Jean-Baptiste Tuby geschaffene Sonnenwagen des Apollobeckens – realisiert werden konnte.³⁵ Und auch die endgültige Ausführung der Marmorgruppen der Thetisgrotte hat dann ja noch lange auf sich warten lassen.³⁴

Daß sich der Sonnenkönig Apoll nach den Taten des Tages in den »Palast« der Thetis zurückzieht, wenn die Sonne im Meer versinkt, – diese vermutlich im Kreis der Petite

Académie bereits mit Rücksicht auf dann in späteren Jahren von Fall zu Fall überarbeitete und ergänzte ikonologische Konzepte für Versailles³⁵ entwickelte Grundidee der Thetisgrotte hat Charles Perrault offenbar von seinem Bruder in einem ersten Entwurf umsetzen lassen: »Je dis ma pensée à mon frère le médecin«, fährt er in den Memoiren fort, »qui en fit le dessein, lequel a été exécuté entièrement sçavoir: Apollon dans la grande niche du milieu, où les nymphes de Thétis le lavent et le baignent, et dans les deux niches des côtés, il représenta les quatre chevaux du Soleil, deux dans

chacune niche, qui sont pansés par des Tritons. M. Le Brun, lorsque le Roi eut agréé ce dessein, le fit en grand et le donna à exécuter, sans presque y rien changer, aux sieurs Girardon et Regnaudin pour le groupe du milieu, et aux sieurs Gaspard Marsi et Guérin pour les deux groupes des côtés, où sont les chevaux pansés par des Tritons. Mon frère fit aussi des desseins pour tous les autres ornemens de cette grotte, figures, rocailles, pavé, etc.; il fit aussi le dessein de la porte, qui était très beau: c'étoit un Soleil d'or qui répandoit ses rayons aussi d'or sur toute l'étendue des trois portes, lesquelles étoient de barres de fer peintes de verd. Il sembloit que le Soleil fût dans cette grotte et qu'on le vît au travers des barreaux de la porte.³⁶

Keiner der hier genannten, offenbar alle Details der Thetisgrotte – Figurengruppen, Raumschale und Fußboden mit ihrer ornamentalen Gestaltung, Torgitter usw. – vorgehenden Pläne Perraults scheint erhalten geblieben zu sein, nachdem auch die Entwürfe für Versailles mit dem von Charles Perrault zusammengestellten Recueil beim Brand der Tuilerien 1871 verloren gegangen sind.³⁷ In seiner ›Architecture Française‹ hat Jacques-François Blondel nun in einer Anmerkung neben dem Werk Félibiens³⁸ noch auf angeblich 1667 datierte Entwürfe Claude Perraults im ersten Band des verlorenen Recueil auf Seite 157 sowie auf einen Kommentar seines Bruders hingewiesen: ›Charles Perrault, rapporte dans ce manuscrit, que le projet de son frere ne fut pas exécuté, parce qu'il avoit imaginé un dessein sans exemple. Raison, dit-il, pour laquelle il auroit dû être préféré. C'étoit des figures colossales qui auroient été de marbre blanc, revêtues en partie de rocailles, qui les auroit fait paroître d'une seule piece.‹³⁹ Dieser Hinweis auf einen Entwurf für Kolossalfiguren aus zum Teil mit Muschelkalk verkleidetem weißen Marmor aber läßt sich in Verbindung mit den übrigen Aussagen von Charles Perrault keineswegs so interpretieren, daß das Konzept seines Bruders für die Thetisgrotte nicht zum Zuge gekommen sei.⁴⁰ Nach den oben zitierten Memoiren soll es jedenfalls Claude Perraults Entwurf gewesen sein, der von Le Brun – ›sans presque y rien changer‹ – in einen für die Ausführung durch Girardon und die anderen Bildhauer bestimmten ›dessein en grand‹ umgesetzt wurde. Jener ›dessein sans exemple‹ von 1667 (für eine ins Kolossale gesteigerte Fassung des gleichen Themas?) könnte danach eine die Figuren ohne separate Sockel in die Nischen der Grottenarchitektur stärker einbindende Alternative gewesen sein, – eine Alternative zu den 1666 mit den Modellen ja bereits begonnenen und erst später vollendeten Marmorgruppen.⁴¹ Abgesehen von den dann in ihrer ausgeführten Form offenbar in Zusammenarbeit mit Le Brun arrangierten und durch eigene Sockel von der Umgebung abgesetzten Figurengruppen aber scheinen sämtliche Details der Grotte nach Entwürfen Claude Perraults gestaltet worden zu sein. In diesem Sinn fährt jedenfalls auch Jacques-François Blondel in seiner Anmerkung mit dem Hinweis auf weitere, offenbar der 1665 begonnenen Ausführung zugrunde liegende Entwürfe Perraults auf den Seiten 161 und 163 des verlorenen Recueil fort: ›L'intérieur de cette Grotte étoit magnifique. Le Brun, dit toujours Charles Perrault, avoit seulement disposé les groupes des figures exécutés par Girardon & Regnaudin & Claude Perrault, avoit donné le dessein de tout le reste, même des compartimens de la voute & du sol, dont il nous a conservé les desseins dans les pages 161 & 163 du même Volume manuscrit.‹⁴²

Den Grundriß der Thetisgrotte zeigt ein dem von Israel Silvestre 1667 gestochenen Gesamtgrundriß entsprechender, ebenfalls 1667 datierter Plan von Schloß Versailles mit Nebengebäuden in der Bibliothèque Nationale (Abb. 3).⁴³ Hinter den drei Arkaden gegen den Park auf der Westseite bestand die Anlage danach aus einem Vorraum mit drei kreuzgratgewölbten Jochen, die sich mit einer entsprechenden Arkadenstellung aus Pfeilern bzw. Wandpfeilern gegen die in einer Querachse verbundenen eigentlichen Grottenräume mit den Nischen für die Figurengruppen öffnen, dahinter auf der Ostseite ein längsrechteckiger Nebenraum. Dieser für die Besucher der Grotte nicht zugängliche Nebenraum diente, wie der Félibiens Beschreibung beigegebene, sehr viel detailliertere Grundriß (Abb. 6) zeigen kann, dem Betrieb der Anlage: Hier stand die hydraulische Orgel (G)⁴⁴ hinter der im unteren Teil, von der Apollgruppe verdeckt, offenbar auch aus akustischen Gründen in ganzer Breite geöffneten Mittelnische; in der Südwestecke führte eine Treppe (H) hinauf zum großen Wasserreservoir über den Gewölben. Die Hauptfassade der Thetisgrotte mit den drei offenen Arkaden der Gartenseite und der mit Reliefs geschmückten Attika, hinter der sich das Reservoir verbirgt, zeigt noch ein auf den 22. Juni 1681 datierter Aufriß in den Archives Nationales,⁴⁵ der wenige Jahre vor dem Abbruch der Anlage in Verbindung mit der Planung eines Kapellenraums zwischen der Grotte und dem durch den ›Enveloppe‹ erweiterten Schloß entstanden ist. Abgesehen von einer Reihe von Ansichten der Thetisgrotte in Verbindung mit Darstellungen der Versailler Gartenfassade auf Stichen der sechziger und siebziger Jahre von Jean Le Pautre, Adam Perelle, Israel Silvestre u. a.⁴⁶ bleibt also das mit Félibiens ›Description de la Grotte de Versailles‹ verbundene Stichwerk (Abb. 1, 6-16) die einzige verlässliche Quelle. Auch diese umfassende Darstellung in Text und Bild dürfte im übrigen nicht ohne vorherige Erörterung und Beratung in der Petite Académie in Druck gegeben worden sein, nachdem Félibien seine Beschreibung der königlichen Bauten gelegentlich in diesem kleinen Kreis vorgetragen hat und deshalb schließlich 1683 auch noch – statt dem von Louvois, dem neuen Surintendant des Bâtimens, aus allen Ämtern entfernten Charles Perrault – als viertes Mitglied in die Akademie aufgenommen wurde.⁴⁷ Die im folgenden für Beschreibung und Interpretation einzelner Aspekte der Thetisgrotte herangezogene Beschreibung Félibiens kann also wohl samt den zugehörigen Illustrationen als ein von der Petite Académie sanktioniertes und damit auch ganz im Geist der ›Erfinder der Grotte – der Brüder Perrault – verfaßtes authentisches Zeugnis gelten.

Ähnlich wie Charles Perrault in seinen Memoiren⁴⁸ umschreibt auch Félibien das auf den oben zitierten Zeilen in Ovids Metamorphosen fußende Grundkonzept der Grotte mit Apoll im ›Palast‹ der Thetis als Anspielung auf den sich in Versailles von seinen großen Taten erholenden Ludwig XIV: ›Car de mesme que les Poëtes ont feint ... que le Soleil après avoir achevé sa course va se reposer dans le Palais de Thetis & se délasser de ses travaux de la journée, on a pensé que cette fiction ingénieuse pouvoit servir d'un agreable sujet à une Grotte pour Versailles, où le Roy va de fois à autre prendre quelque relasche, & se délasser de ses grandes & illustres fatigues, sans que ce repos l'empesche de retourner aussitost au travail avec la mesme ardeur que

le Soleil qui recommence à éclairer le monde du sortir des eaux où il s'est reposé.⁴⁹

In diesem Sinn hat ein Maler den Sonnenkönig zu Pferd vor der Fassade der Thetisgrotte inmitten seines Hofstaats samt einem gegen Norden (im Hintergrund der große Wasserturm) aufbrechenden Reiterzug dargestellt (Abb. 4).⁵⁰ Wie sich der als Wasserreservoir zunächst wohl ohne besonderen Dekor geplante schlichte Bau auf der Westseite mit einer zum Programm der Thetisgrotte passenden triumphbogenartigen Fassade präsentierte, zeigt am besten der Stich Jean Le Pautres von 1672 (Abb. 7).⁵¹ Der Baukörper, der wie aus einem Stein gehauen erscheinen sollte, wirkte wegen der drei Arkaden – durch das »rustikale« Grotten- und Muschelwerk auf Pfeilerfeldern, Kämpfern und Schlußsteinen sparsam akzentuiert und mit passenden Reliefs und einer Attika ausgestattet – von Ferne tatsächlich wie ein echter Triumphbogen: »... et nous fusmes vers la grotte qui est au bout de l'allée«, berichtet Mademoiselle de Scudéry 1669 vom Spaziergang mit einer fremden Besucherin, »et comme elle a trois grandes arcades, qu'elles sont ornées de basses tailles, la belle étrangère l'eust pris pour un magnifique arc de triomphe, si elle n'eust remarqué que les arcades estoient fermées par des portes à jours toutes dorées, d'un travail admirable, avec un soleil à celle du milieu. La seule chose qui lui fist connoistre d'aussi loin qu'c'étoit une grotte fut un long rang de coquilles dorées qui règnent en haut des arcades«.⁵²

Die besondere Form der Gitter mit den vom Sonnenhaupt im mittleren Bogen ausgehenden Strahlen erklärt Félibien: »C'est un massif de pierre taillée rustiquement & ouvert par trois grandes arcades fermées de portes de fer d'un ouvrage encore plus ingenieux que riche. Il y a au haut de la porte du milieu un Soleil d'or, dont les rayons se répandans de toutes parts forment les barreaux de fer qui font les trois portes de ce lieu; Et comme elles sont tournées vers le Couchant, on voit sur le soir quand le Soleil vient à les éclairer, que cet or reçoit un nouveau lustre; & que ces feints rayons paroissent de veritables traits de lumiere.«⁵³ Diese 1666/67 von dem Schlosser Mathurin Breton für 4523 livres hergestellten Gitter⁵⁴ mit Muscheln am Kämpfer und Schriftbändern in den seitlichen Bögen hatten eine gegen das Gold der Sonnenstrahlen abgesetzte dunkle Fassung.⁵⁵ Mit diesen im Strahl der Abendsonne offenbar noch einmal stärker aufblitzenden Goldstrahlen, die sich über die in den sechs Scheiben der Gittertore dargestellten Partien des Globus (die vier Erdteile und die Polregionen) ergießen, hat Claude Perrault die ja bereits auf einem Jeton von 1658 (vgl. Abb. 5) dargestellte Devise des Sonnenkönigs – das NEC PLURIBUS IMPAR mit der strahlenden Sonne über der Weltkugel – in höchst kunstvoller Weise auf diese den Sonnenkönig zur Rast im Palast der Thetis einladende Triumphbogenfassade übertragen, so wie er dann 1666 die gleiche Devise in ein gigantisches Monument mit dem aus den Sonnenstrahlen gebildeten Obelisken umgesetzt hat.⁵⁶ Von den drei Gittern existiert noch eine vereinfachende Zeichnung aus der Zeit nach 1684, als sie bereits nach Abbruch der Thetisgrotte deponiert waren.⁵⁷

Die in den seitlichen Bögen durch Schriftbänder erklärten Gitter erlaubten den in der Ansicht Le Pautres (Abb. 7) dargestellten Personen nicht nur einen Blick ins Innere, sondern auch einen von Félibien besonders hervorgehobenen

Blick von innen nach außen auf das gemäldeartige Panorama des Parks und seiner Umgebung: »On y jouit encore d'une veuüe, qui est d'autant plus agreable, que se trouvant resserrée dans les ouvertures des Portes, on voit comme autant de riches Tableaux, où la Nature elle-mesme presente dans une perspective admirable, le parc & les collines qui l'environnent.«⁵⁸ Die Gitter aber machten den Aufenthalt in der Grotte nach Félibien auch deshalb so angenehm, weil sie ständig für frischen Luftzufuhr sorgten, während man sonst derartige Anlagen wegen der feuchten Kälte gern wieder verlasse, »parceque la fraischeur y estant quelquefois excessive, & l'air trop humide & mal sain, l'on n'y est pas si-tost entré qu'on desire d'en sortir pour respirer un air plus doux«.⁵⁹ Das mit den Gittern ganz auf die Devise Ludwigs XIV. bezogene Programm der Fassade wird passend ergänzt durch die Serie der in Stichen Le Pautres von 1673 gesondert dargestellten Reliefs Gérard van Opstals (Abb. 8, 9), die nach den Berichten Louis Petits an Colbert bereits im September 1666 vollendet waren.⁶⁰ Das mittlere Relief der Attika, Apoll auf dem im Meer versinkenden Sonnenwagen (»Le Soleil qui se couche dans la mer«, Abb. 8) ist im Stich über den die Gitterflügel zierenden sechs Partien des Globus dargestellt, dazu auf einem gesonderten Blatt die Reliefs mit den sich am Sonnenuntergang erfreuenden Tritonen und Nereiden (Abb. 9), schließlich auf den vier Medaillons der Arkaden noch mit Delphinen spielende Putten, – ein Programm, das, wie bereits Robert W. Berger festgestellt hat,⁶¹ durch die folgenden Zeilen der Metamorphosen inspiriert sein könnte, in denen Ovid – samt einem Hinweis auf die Meere und Länder des Erdkreises: das Thema der Gitter der Thetisgrotte – die Reliefs auf den zweiflügeligen Türen des Sonnenpalastes beschreibt:

»Regia Solis erat sublimibus alta columnis,

...

Argenti bifores radiabant lumine valvae.
Materiam superabat opus. Nam Mulciber illic
Aequora caelarat medias cingentia terras,
Terrarumque orbem, caelumque, quod imminet orbi.
Caeruleos habet unda deos, Tritona canorum,
Protaeque ambiguum, balaenarumque prementem
Aegaeona suis immania terga lacertis,
Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
Pars in mole sedens virides siccare capillos,
Pisce vehi quaedam ...«⁶²

Zu den Reliefs auf der Fassade läßt sich auch das bereits in den achtziger Jahren wieder beseitigte Bassin de la Sirène⁶³ am Beginn der von der Thetisgrotte zum Parterre hinabführenden Achse in Beziehung setzen, mit einer vermutlich 1666/67 von den Brüdern Marsy geschaffenen Gruppe aus Bleifiguren, ein Triton und eine Sirene, die ebenfalls mit der untergehenden Sonne die Ankunft Apolls zu begrüßen scheinen.⁶⁴

Weist schon diese einen Triumphbogen für Apoll bildende Fassade auf die besondere Stellung der Thetisgrotte in dem auf den Sonnengott zugeschnittenen Programm von Versailles, so gibt sich Félibien alle Mühe, auch das Innere, die eigentliche Grotte, als ein einzigartiges Wunderwerk herauszustellen. Dabei steht die Thetisgrotte natürlich in der bereits oben erwähnten langen Tradition französischer Grottenanlagen, vor allem in der Tradition der erst einige



Abb. 4. König Ludwig XIV. und der Grand Dauphin zu Pferd mit Gefolge vor der Fassade der Thetisgrotte, Gemälde um 1670, Musée National du Château de Versailles

Jahre zuvor 1660 durch einen Erdbeben zerstörten sechs Grotten in den Substruktionen der oberen Terrassen des Château Neuf von Saint-Germain-en-Laye, die um 1600 von dem Florentiner Hydrauliker Thomas Francine mit «merveilleuses machines» ausgestattet worden waren, darunter Orgeln und verschiedene Automaten als Begleitung der Wasserspiele.⁶⁵ All diese Wunder aber sollte die verhältnismäßig kleine Thetisgrotte dem König nun in seiner neuen Lieblingsresidenz ersetzen. Und sie sollte eben nicht durch die Größe der Anlage, sondern durch eine nie dagewesene Perfektion im Detail alles bisher Dagewesene überbieten. Dieses Werk übertreffe die Gebilde der Natur ebenso wie die üblichen künstlichen Grotten in Form von unterirdischen Anlagen, aber auch jene aus Italien übernommene Tradition von Grotten in Verbindung mit Loggien oder ca-

sinoartigen Bauten⁶⁶: «Tous ceux qui ont voulu faire des Grottes dans les Palais & dans les Maisons de Plaisance n'y ont pas toujours bien reussi. Ils ont creu que pour avoir des lieux frais pendant les chaleurs de l'Esté il faloit choisir des endroits sous terre, les orner de statuës & de tout ce que l'art peut inventer de plus riche. D'autres en ont fait au bout des allées qu'ils ont revêtuës de pierres rustiques, & de peintures agreables. Ces dernieres sont proprement ce que les Italiens appellent Loges, qui sont des Cabinets commodes pour se reposer & pour goûter le frais. Les peintures y conviennent bien & les rendent plus divertissans, c'est ainsi que sont ceux que Raphaël a peints dans Rome, ... Mais il est aisé de juger que les rocailles, ni les coquillages n'ont nul rapport avec les Tableaux; c'est se moquer de la Nature & la défigurer au lieu d'en vouloir faire une belle imi-

tation ...⁶⁷ Die Thetisgrotte dagegen vermeide die Nachteile der zum Aufenthalt wenig geeigneten unterirdischen Räume und sei doch weder Loggia noch Casino, sondern erscheine mit ihren drei Öffnungen wie eine echte Felsengrotte: «Comme elle ne reçoit le jour que par les trois portes qui en font l'ouverture, on ne peut point dire que ce soit une Loge ni un Cabinet, puisqu'elle a toutes les apparences d'une Grotte taillée dans un rocher, mais ornée par les mains des Divinitez qui l'habitent.»⁶⁸ Die wahre, von menschlicher Vernunft geleitete Kunst bediene sich hier ja des ganzen Reichtums an Materialien, wie sie die Natur etwa in den Tropfsteinhöhlen – «les Grottes de Tibiran qui sont dans les Pyrenées» – in an Architektur mit Gewölben, Pilastern und Figurennischen erinnernden Bildungen noch ohne Ordnung, ohne Proportion und Symmetrie, vorgeformt habe: «L'Art est pauvre de soy; mais voyant clair dans ce qu'il fait & estant conduit par la raison qui l'éclaire, il travaille avec ordre. Il imite tout ce que la Nature produit, & lorsqu'il veut faire un ouvrage accompli il s'associe avec

qu'on a peu, mais d'une richesse convenable à un lieu scitué au milieu de la mer & de choses qui croissent dans les eaux; Car on suppose que la Nature luy a donné sa premiere forme, & que les Deesses qui l'habitent l'ont parée de tous les ornemens qu'on y voit, & dont elles mesmes ont fait comme de riches Tableaux peints & brodez d'une maniere toute particuliere. En effet si les Anciens qui ont toujours fait l'honneur à leurs Dieux de leur attribuer l'invention de toutes choses, eussent voulu donner la gloire de cette nouvelle sorte de travail à quelqu'une de leurs Divinitez, ils n'auroient sans doute jetté les yeux que sur Thetis; mais quoy qu'ils ayent cet avantage d'estre Inventeurs de plusieurs Arts, ils n'ont point connu cette façon de peindre.»⁷⁰

Dank diesem hier mit gemalten Tableaux verglichenen, sozusagen von Thetis selbst erfundenen Dekor aus Muschelwerk ist also auch die Grotte ein weiteres Beispiel für die von Claude Perrault im Vorwort seines Vitruv herausgestellte Behauptung, daß die «Modernen» im Zeitalter Ludwigs XIV. durchaus in der Lage seien, die «Alten» zu überbieten.⁷¹ Denn sie hätten zwar, wie Félibien weiterhin bemerkt, Gemälde und Mosaiken, Marqueterien aus verschiedenfarbigem Holz und Stickereien (Seidenmalerei) hergestellt, «mais nous ne voyons pas qu'ils se soient jamais servis de coquillages comme l'on a fait icy. On peut dire que c'est une invention nouvelle dont il ne paroist, rien de si parfaitement achevé que dans cette Grotte, soit dans le choix de toutes les diverses coquilles, & des autres choses qui conviennent à un lieu tel que celui-là, soit dans l'ordonnance & la disposition des ornemens, soit dans la naturelle representation des figures que l'on y a faites».⁷²

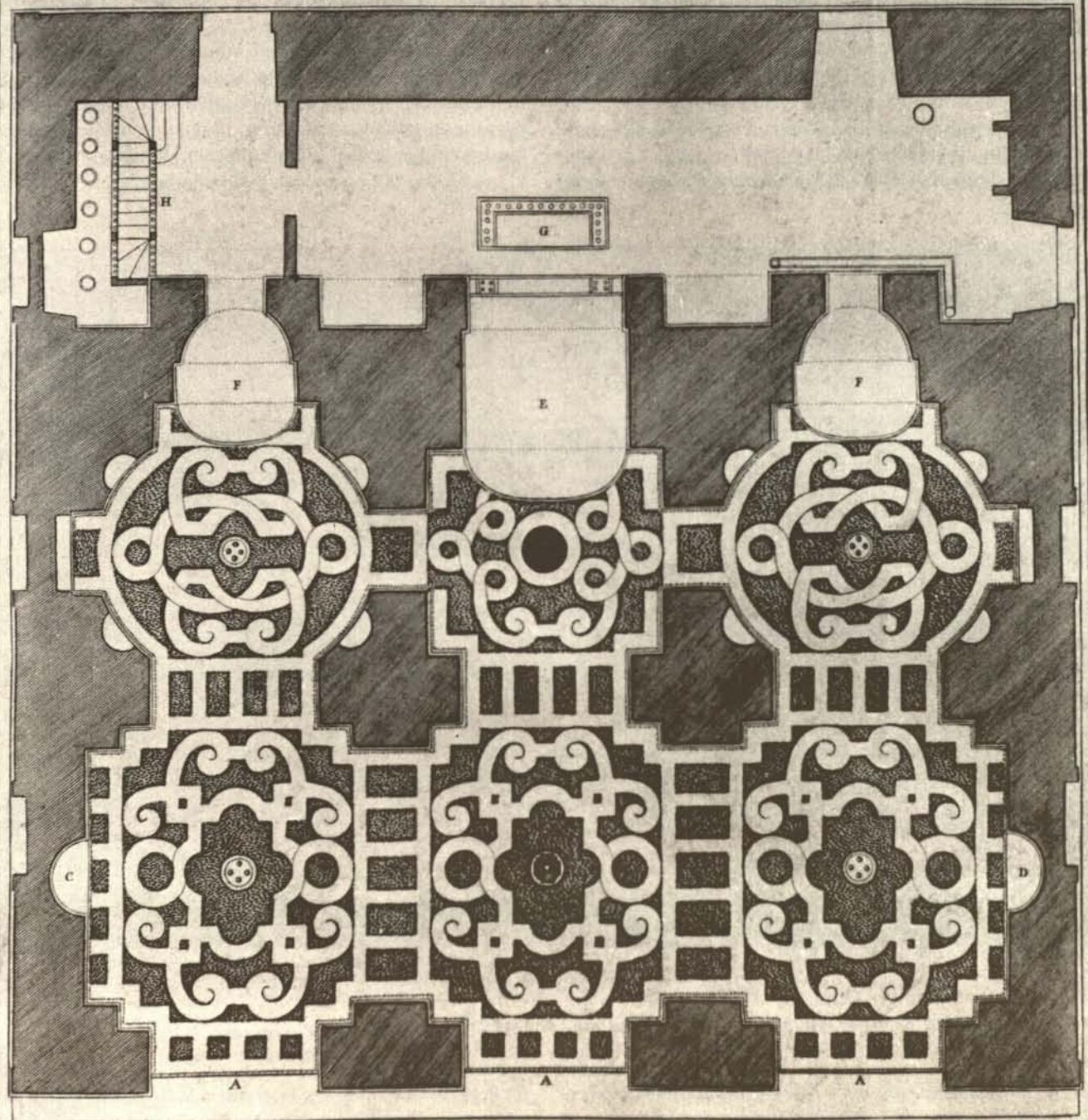
Nach den Ordnung und Verteilung dieses Dekors offenbar bis ins Detail vorgehenden Plänen Claude Perraults haben seit Juli 1665 an diesem Wunderwerk allerdings nicht die von Félibien zu Hilfe gerufenen Meeresgötter selbst gearbeitet, sondern ein Spezialist für Grotten- und Muschelwerk, der «rocailleur» Jean Delaunay mit sieben Mitarbeitern und vier Handlangern, der an der Grotte insgesamt 20619 livres verdiente,⁷³ außerdem der rocailleur Philippe Quesnel⁷⁴ und der wohl für die aus Muschelwerk gebildeten figürlichen Teile zuständige Bildhauer Pierre Vion.⁷⁵ Am Anfang steht ein Bericht Louis Petits an Colbert vom 17. Juli, daß Material und Werkzeuge vor Beginn der Arbeiten Delaunays unter dem großen Reservoir verwahrt worden seien. Und nachdem sich Ludwig XIV. scheinbar bereits bei einem ersten Besuch im Oktober sehr zufrieden gezeigt hatte, wies Charles Perrault Inspektor Petit an, die Arbeit, für die ein besonderer Lehmörtel benötigt wurde, auch in der kalten Jahreszeit fortzusetzen: «M. Perrault a de grand soing de m'envoyer l'ordre po.^f faire continuer le traavail du S.^f de Laulnay, dont le Roy fut fort satisfait à son dernier voyage. J'ay esté aujourd'huy de grand mattin, avec ledit de Laulnay a Meudon et ay fait cherir une partie de la terre d'hollande que nous auons trouué dans une des caues dudit Cheaü – de sorte que il n'a p̄tément aucun subiect de retardes ses ourages, auxquelles pouuant trauailler Incessament Je croy qu'il seroit necessaire de boucher les arcades po.^f y trauailler pendant les froideures.»⁷⁷ Die offenbar in der Winterzeit weitergeführte Arbeit hatte dann im Februar 1666 sehr gute Fortschritte gemacht.⁷⁸ Bei einer erneuten Besichtigung im April 1666 zeigte sich der König mit dem Ergebnis wieder höchst zufrieden und scheint nach dem Bericht von Petit dabei besonders die langjährige



Abb. 5. Jeton mit der Devise Ludwigs XIV.

elle pour travailler de concert, la Nature fournit la matiere, & l'Art luy donne la forme.» Und gerade dies zeichne die Anlage von Versailles insgesamt aus – «un lieu où l'Art travaille seul, & que la Nature semble avoir abandonné pour donner occasion au Roy d'y faire paroistre par une espece de creation, si j'ose ainsi dire, plusieurs magnifiques ouvrages, & une infinité de choses extraordinaires. Mais qu'il n'y a point d'endroit dans toute cette royale Maison, où l'Art ait reüssi plus heureusement que dans la Grotte de Thetis».⁶⁹

So sollten sich im Innern jener Grotte Kunst und Natur in einem scheinbar nicht von Menschen-, sondern von Götterhand geschaffenen Werk vereinen. «Pour répondre à l'idée», heißt es bei Félibien, «qu'on peut avoir de la demeure de Thetis, que les Poètes ont feint estre la Deesse de la mer, il faloit sans doute former un Edifice qui ne parust point basti de la main des hommes ... Comme on a voulu représenter la Grotte d'une Divinité, on l'a parée le plus richement



Plan de la Grotte de Versailles.

Ichnographia Cryptæ Versalianæ.

- AAA. Portes.
- B. Table de marbre d'où sort un gros jet qui frappe la voûte.
- C. Niche où est la statue d'Actis. D. Niche où est la statue de Galatée.
- E. Grande niche où est Apollon au milieu des Nymphes de Thetis.
- FF. Niches où sont les chevaux du Soleil avec des Tritons.
- G. Orgue que l'eau fait jouer.
- H. Degré pour monter au réservoir qui est au dessus de la grotte.

- AAA. Janua.
- B. Mensa marmorea à cujus medio aqua cum impetu ad fornacem salis.
- C. Concha vbi posita est Actis statua. D. vbi posita est Galatæe statua.
- E. Concha major vbi sedet Apollo in medijs Nymphis Thetides.
- FF. Concha vbi equi solis cum Tritonibus.
- G. Organa hydraulica.
- H. gradus ad receptaculum aquarum cryptæ superpositum.

Abb. 6. Grundriß der Thetisgrotte, Stich in André Félibien, Description de la Grotte de Versailles (Ausg. 1676)

Tätigkeit seines Hydraulikers Jolly in Versailles gewürdigt zu haben: »Sa Ma.¹⁶ fut derechef a lorangerie, et au Jardin potager, et estant prest a monter en carosse voulut voir la grotte qu'elle trouua fort belle, et dit qu'elle ne cognoissoit personne qui fut plus long dans ses ouurage que leddit S.^f Jolli.«⁷⁹ Neben den »rocailleurs« von Jean Delaunay waren 1666 auch die »marbriers« Pierre und Nicolas Mesnard tätig.⁸⁰ In einem Akkord vom 26. Dezember 1665 über Steinarbeiten in der Grotte hatten sie sich verpflichtet, die Arbeiten genau entsprechend dem ihnen übergebenen Plan auszuführen, wobei es zunächst nicht um die Marmorarbeiten ging, sondern um die Deckengewölbe in Kalkstein, – »Le Plancher ou plafond de la grotte de versailles En compartimens de pierre de liais de la Carriere de nommé Rozo

koordiniert werden: »Toutes les pierres de liais de la grotte sont presentées«, berichtet Petit am 5. August 1666, »le S.^f Jolli peut pntement poser les plombs aux lieux et endroits ou Il en est de besoing po.^f faire poser tous les thuiaux, et aussi tost Je feray poser les pierres susdittes et feray finir laire de laditte grotte le plustost quil en pourra. Leddit S.^f Jolli est icy, qui fait trauailler ses ouuriers tant aux orgues, qu'aux plombs.«⁸⁴

Gegen Ende des Jahres 1666 wurden mit dem Fußboden, abgesehen von den erst Jahre später vollendeten marmornen Figurengruppen, die wichtigsten Arbeiten in der Thetisgrotte abgeschlossen. »Mon.^f bontemps a vue lestat de toutes choses dont Il pourra Informer Monseigneur, tant de la grotte que des orgues qu'il a entendu resonner«, berich-

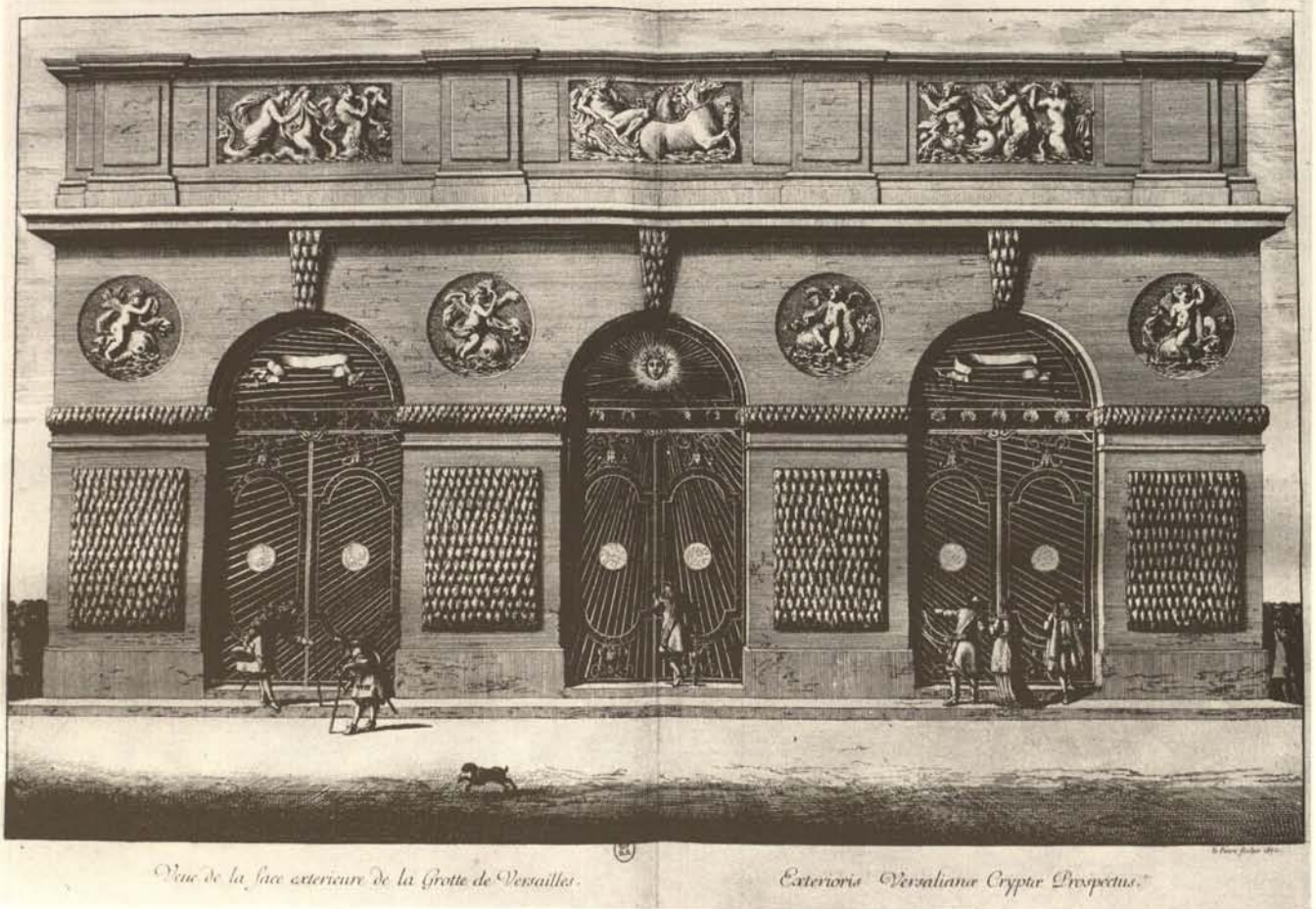


Abb. 7. Thetisgrotte, Ansicht der Hauptfassade, Stich von Jean Le Pautre, 1672

ou plus belle sil sen trouue du faubourg saint Jacques, Lesquels compartimens seront Taillez suiuant le dessin qui en a esté fait et qui a esté presentement mis en mains desd. Entrepreneurs apres quil a esté desdits sieur Colbert ...«⁸¹ Ein anderer marbrier, Nicolas Pinasel, lieferte 1666 für die Pfeiler der Vorgrotte die muschelförmigen Marmorbecken, die später noch einmal von Pierre Mesnard überarbeitet wurden.⁸² Bereits im Juli 1666 konnte dann die »sculpture du dedans de la grotte«, also die Tritonen und Nereiden und die übrige plastische Ausgestaltung, vollendet werden.⁸³ Um auch die Raumschale so weit wie möglich abzuschließen, aber mußte die Tätigkeit der mit dem genannten Akkord verpflichteten Pariser »marbriers« mit der Arbeit an Jollys ja auch Decke und Wände durchziehenden Installationen

tet Petit an Colbert am 9. Dezember 1666. »Je donneray demain auis à Mon.^f Perrault po.^f nous envoyer deux marbriers po.^f asseoir le pavé de la grotte, où Je feray travailler de sorte que cet ouurage sera fort bien fait, et auray soing de le faire couvrir aussitost que les paués et le cailloutage seront pozés qui sera vn ouurage solide, nous auons icy de la terre d'hollande po.^f faire ce trauail.«⁸⁵ Der König verlangte dann am 2. Mai 1667 neben der Auswechslung von drei zerbrochenen Spiegeln nur noch, daß endlich die Lüster aufgehängt würden: »Sa Ma.¹⁶ demanda que les 3 miroirs qui restent a placer dans la grotte (a la place des 3 qui ont esté cassés) fussent posés au plustost, Sa Ma.¹⁶ demanda aussi les chandelliers qu le S.^f de laulnai a fait po.^f la grotte fussent aussi promptement apportés, J'en ay ce mattin donné

aduis a Monsieur Perrault aussi bien que po.^r les miroirs.⁸⁶ Wenige Jahre später waren am Grotten- und Muschelwerk bereits wieder Reparaturen fällig.⁸⁷

Das zum Teil sehr seltene und kostbare Grotten- und Muschelwerk mit dem Jean Delaunays Team im Inneren der Thetisgrotte offenbar vorzügliche Arbeit leistete, beschreibt uns in allen Einzelheiten wieder Félibien: «Quand on ne regarderoit cet Ouvrage que comme un travail composé de différentes sortes de pierre & de coquillages, arrangez ensemble avec une justesse inimitable & un amas tres-rare de petrifications, d'emaux, de croissances, de Nacre, & de Corail, on trouveroit qu'il y a de la richesse dans le choix de ces belles productions de la Nature; Mais si l'on considere l'industrie avec laquelle on a si bien sceu les employer, on

par une infinité d'ornemens, dont la variété des entrelas & des figures n'est pas moins agreable que la diversité des coquillages dont ils sont formez.⁸⁸ Die besondere Kunst bestand nach Félibien aber darin, daß mit diesem aus der Fülle des von der Natur zur Verfügung gestellten Materials geschaffenen Dekor ganz ohne Zuhilfenahme von Malerei oder Vergoldungen dank einer von den «Alten» angeblich noch nicht beherrschten Kunst ein die Natur überbietendes farbiges «Gemälde» entstehen konnte: «Il n'y auroit rien d'extraordinaire dans cette grotte, si tous les compartimens en estoient peints & enrichis d'or, mais c'est une chose bien plus merveilleuse d'avoir sans or & sans couleurs representé par un assemblage de différentes coquilles tout ce qu'on y a figuré, & de voir que toutes ces petites pieces sont

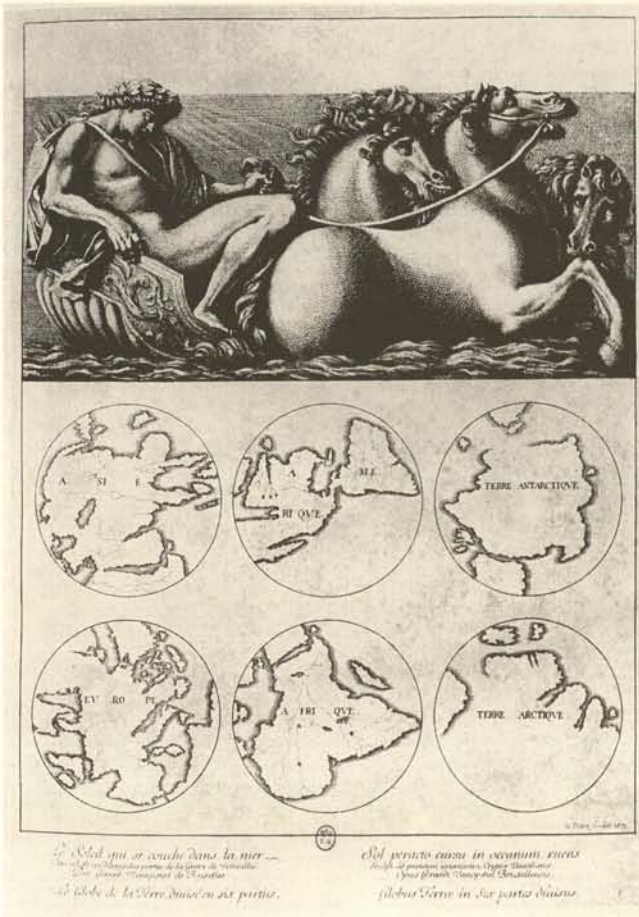


Abb. 8. Relief mit dem Sonnenuagen Apolls, unten die sechs Teile des Erdglobus. Stich von Jean Le Pautre, 1673

verra qu'elle surpasse encore beaucoup la richesse & la rareté de la matiere.⁸⁸ Der mit den verschlungenen Bändern aus verschiedenem Marmor auch im Grundriß (Abb. 6) und in der Ansicht (Abb. 7) der Thetisgrotte dargestellte Fußboden war mit Kieselsteinen – «pavé de petits cailloux ronds si unis & si égaux que le choix en est tout particulier» – gepflastert und über dem umlaufenden Sockel aus nach Sorten in Feldern angeordneten Steinen – «pierre rustique qui sert de fondement et de base à tout l'édifice, & qui représente parfaitement bien un véritable rocher» – erschien der ganze Bau wie aus einem einzigen Stück des überall als glänzender Fond dienenden Perlmutter geschaffen – «tout le reste de la Grotte est basti de Nacre de perle, & semble n'estre fait que d'une seule piece, qu'on a voulu embellir



Abb. 9. Reliefs mit Nereiden und Tritonen. Stich von Jean Le Pautre, 1673

si ingenieusement arrangées, que leurs couleurs naturelles font un mesme effet que les meslange & l'artifice de la peinture.⁸⁹

Dieser wie ein Gemälde wirkende Dekor mit all seinen überraschenden Details aber erschloß sich dem in die Vorgrotte eintretenden Besucher als eine Art «Panorama», das auf der einen Seite über die drei Gittertore noch die oberirdische Welt der freien Landschaft einbezog, während der Blick auf der anderen Seite in die dunkleren Tiefen des ja «unter Wasser» gelegenen Palasts der Thetis mit seinen drei vom Licht des Tages weit entfernten, fensterlosen Grottenräumen eintauchte. Eine dem Schnitt durch den rückwärtigen Teil der Thetisgrotte (Abb. 10) entsprechende Ansicht des als eine Art Vestibül dienenden großen Vorraums ist

nicht überliefert, doch läßt sich das Bild dieser Vorgrotte dank Félibiens Beschreibung und der wesentliche Einzelheiten – wie die Statuen von Akis und Galatea in den Nischen der Seitenwände (Abb. 15, 16) – wiedergebenden Stichserie samt dem zugehörigen Grundriß (Abb. 6) bis hin zur farbigen Gestaltung des Dekors rekonstruieren. Die über kräftigen pilasterartigen Vorlagen die Gurtbögen der drei kreuzgratgewölbten Joche tragenden Pfeiler werden in einem Stich Le Pautres (Abb. 11 und 12) so genau dargestellt, daß alle Details der Dekoration zu erkennen sind, die Sockelzone mit den aus Steinen und Muschelwerk gebildeten Felderungen und der mit seinen Muscheln und Korallen scheinbar nicht von Menschenhand geschaffene Kämpfer – «de chaque costé autant de pilastres, dont l'Imposte

rene, die mit ihren aus Muscheln gebildeten doppelten Fischschwänzen gleich Karyatiden die seitlichen Rücklagen der Pfeiler besetzt haben und mit ihrer Blasmuschel bzw. einem auf der Schulter getragenen Delphin weitere Wasserstrahlen in das Wasserbecken entsenden können – laut Félibien ein derart »natürlich« geformtes Paar, »que s'il y a quelque chose dans cette Grotte où l'Art ait parfaitement imité la Nature, c'est dans la representation de ces figures demy-homme ou femme, où demy-poissons. Car selon l'idée que nous pouvons avoir de ces sortes de Monstres marins, dont les Poëtes ont tant parlé & que quelques Historiens mesmes assurent avoir esté veus en plusieurs endroits de l'Ocean, on diroit en y voyant ceux-cy qu'il sont de veritables habitans de la mer, lesquels comme sujets de

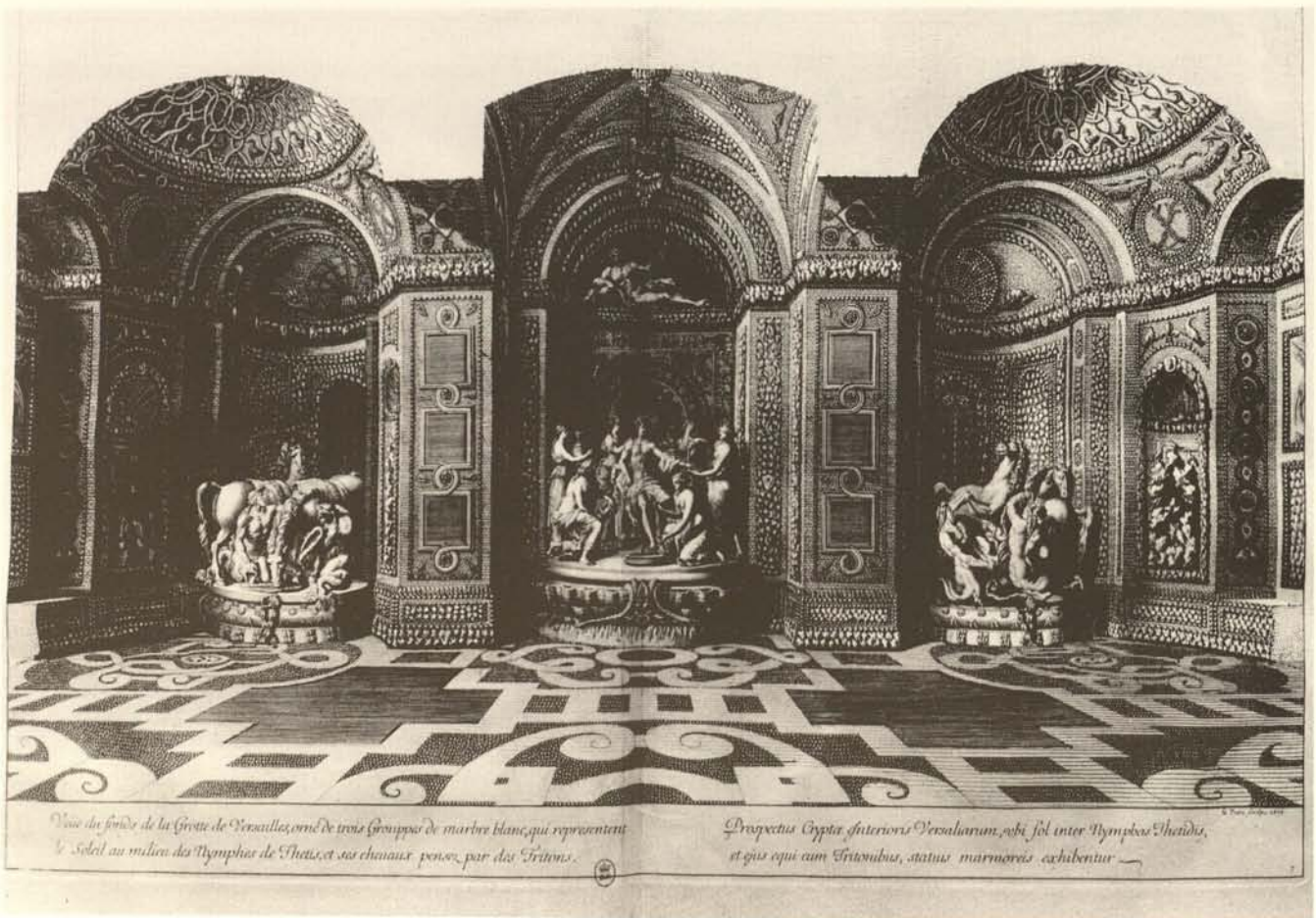


Abb. 10. Thetisgrotte, Schnitt mit Ansicht der drei Grottenräume, Stich von Jean Le Pautre, 1676

qui regne tout autour doit estre considerée comme d'un ordre tout particulier qui n'est point travaillé de la main des hommes». Zu jedem der »Pilaster« gehört ein von drei Konsolen getragenes muschelförmiges Marmorbecken, dazu unter einer wasserspeienden Maske die Krone des Sonnenkönigs mit dem aus Perlen gebildeten doppelten L: »Dans le milieu est un panneau d'Ametistes, où sont deux grandes L. à fleurons, entrelassées & faites de perles, avec une couronne composé de Nacre & de coquilles jaunes ... Audessus est un masque de figure grottesque; sa coëffure est bizarre; il porte un panier rempli de fruits & de fleurs de divers coquillages, & de sa bouche tombe un bouillon d'eau dans le bassin qui est au dessous«. Nach den von der Maske ausgehenden Festons greifen ein Triton und eine Si-

Thetis viennent embellir ce lieu, & le parer de festons ... Jusques à leur ceinture ils sont couverts de petites coquilles qu'on appelle moulettes blanches, mais arangées avec tant d'égalité qu'elles representent parfaitement une peau dont le grain est un peu gros, ou plutôt comme de petites écailles qui n'empeschent en aucune maniere qu'on ne remarque la proportion de toutes les parties de leur corps. On voit jusques aux nerfs & aux muscles les plus delicats ...» Mit den von Le Pautre eigens dargestellten Halbpfeilern – den entsprechenden Dekor samt Becken halbierende Pfeilerstellungen in den Ecken des Vorraums (Abb. 11 und 12) – sind es insgesamt sechs Tritonen und sechs Sirenen, »disposées d'une si belle maniere, qu'encore qu'elles fassent une mesme action, leurs attitudes neanmoins sont si va-

riées, qu'on découvre dans toutes les parties de leurs corps, & dans leurs mouvemens une infinité de différentes beautés.⁹¹ Der weiße Spalt zwischen den beiden sich ja in Wirklichkeit gegenüberstehenden Hälften aber weist hier auf einen besonderen Spiegeleffekt, der die Tritonen und Sirenen in ein ganzes Heer von Meeresbewohnern und den Vorraum der verhältnismäßig kleinen Grotte in die riesige Galerie des Palasts der Thetis verwandelte. Denn auf den Seitenwänden des Vorraums standen sich neben den Figurennischen je zwei große Spiegelfelder gegenüber, «deux grands panneaux remplis de deux glaces de miroir qui montent jusqu'à la corniche»,⁹² die nicht nur den Halbpfeiler spiegelbildlich ergänzten, sondern mit der ganzen Raumflucht auch die Meeresbewohner und ihre Wasserspiele bis

in ihrem Muschelwagen. Doch die bei Raffael in heftiger Bewegung gezügelten Delphine liegen hier brav zu Füßen der in einer Geste des Erstaunens über den unerwarteten Besuch des Sonnenkönigs bei ihrer Schwester Thetis verharrenden Meeresgöttin, während Akis, ihr Geliebter, in der Nische gegenüber unverdrossen die Flöte spielt.⁹⁶

«Les accords de sa flûte inspirent de l'amour:
Debout contre le roc, une jambe croisée,
Il semble par ses sons attirer Galatée ...»⁹⁷

Die beiden Figurennischen bildeten einen farbigen Fond für die weißen Marmorfiguren: «Le dedans de la niche est par compartiments, où sur un fond bleu sont differens en-

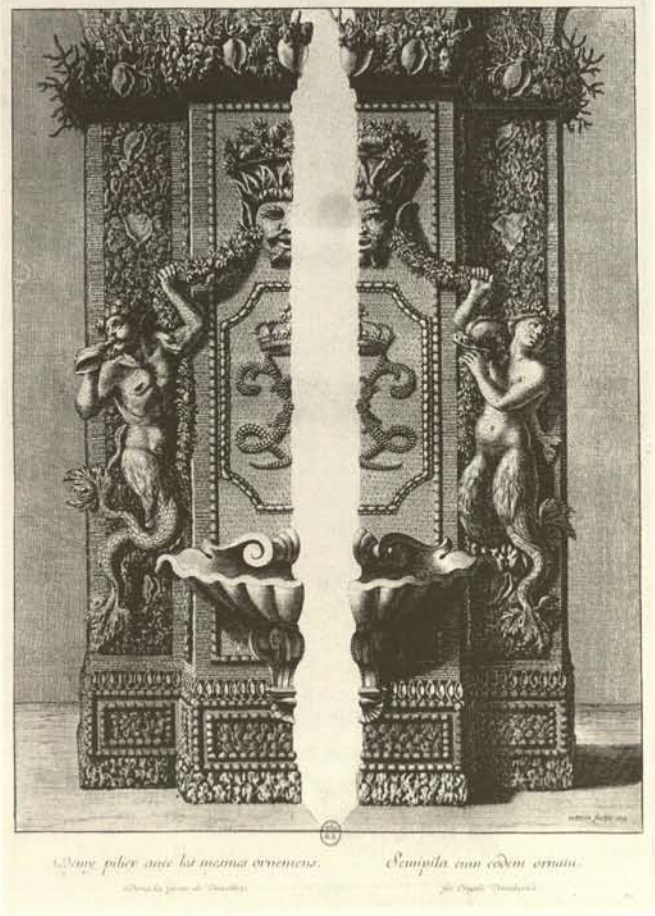
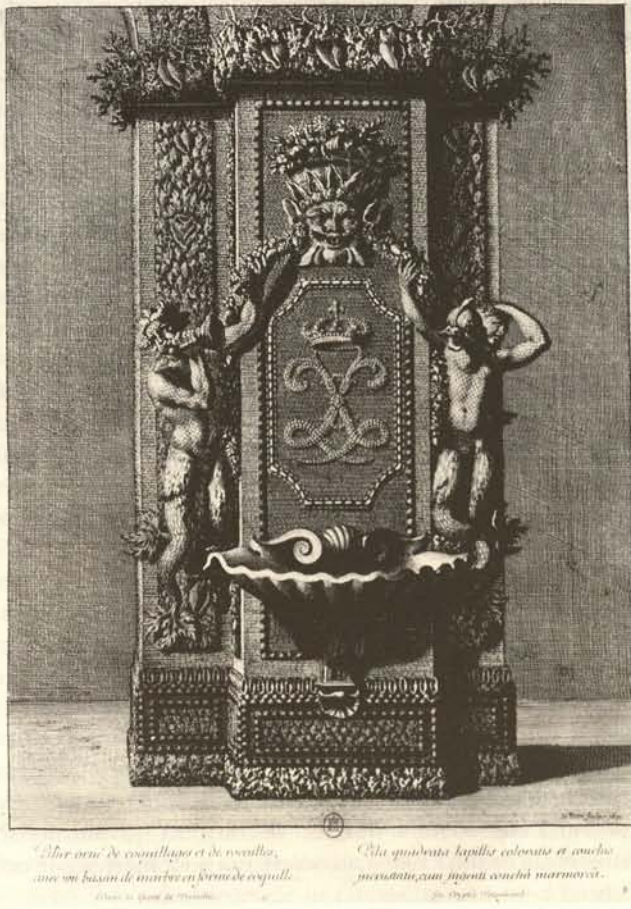


Abb. 11 und 12. Thetisgrotte, Pfeiler und Halbpfeiler mit Marmorbecken, Stiche von Jean Le Pautre, 1673

in unendliche Tiefen wiederholten. Kein Wunder, daß Ludwig XIV. persönlich nach den im Juli 1667 noch fehlenden drei Spiegeln verlangte.⁹³

Vor dieser sich zu beiden Seiten erstreckenden »Spiegelgalerie« der Thetisgrotte erschienen die auf den Stichen von Jean Edelinck (Abb. 15, 16) dargestellten, 1667 bei dem Bildhauer Jean-Baptiste Tuby in Auftrag gegebenen⁹⁴ Gestalten von Akis und Galatea in den Figurennischen (Nischen C und D des Grundrisses Abb. 6) wohl zunächst nur in Form von Gipsmodellen, bis sie 1674 durch die Marmorausführung ersetzt wurden.⁹⁵ Galatea, eine der fünfzig Töchter des Nereus, muß natürlich an die auch Le Brun wohl bekannte und schon damals berühmte Darstellung in der Villa Farnesina erinnern, die von Tritonen und Nymphen begleitete Galatea

trelas qui enferment des roses de nacre sur un autre fond rouge», dazu als Schlußstein eine aus mehreren großen Muscheln gebildete Maske, eine der im Stich von François Chauveau (Abb. 13) wiedergegebenen, an die Köpfe Arcimbaldos erinnernden »Masques de coquillages et de Rocailles«. Oberhalb der von den Spiegeln flankierten Figurennischen hingen unter dem Gewölbe jene von Perrault so oft eingesetzten Festons – »plusieurs festons de fruits, & de fleurs, dont les extremités pendent par gros bouquets«, dazu im Bogenfeld zwischen zwei Füllhörnern die Leier Apolls, »une Lyre posée sur un Socle rustique, ayant d'un costé un arc & un carquois plein de flèches, & de l'autre une javeline & une flambeau, dont la flame est représentée par plusieurs branches de Corail«.⁹⁸

In Verbindung mit den Zeichen des Sonnenkönigs Ludwigs XIV. erschienen die Attribute Apolls auch an den drei Gewölben des Vorraums. Der »Schlußstein« des mittleren Kreuzgratgewölbes war mit Muscheln und seltenen Meeresgewächsen besetzt, – »au bout de ce morceau de roche il y a une croissance des Indes qui forme une rose à l'imitation de celles qu'on voit aux lambris des plus magnifiques Palais«. In den Feldern um den Gewölbescheitel aber erglänzte auf blauem Grund unter einer Perlmutterkrone die Sonne – »un Soleil formé de petites coquilles jaunes, dont le lustre est si vif qu'elles semblent d'or« – umgeben von drei Lilien aus den gleichen Muscheln, dazwischen plastisch hervortretende »poissons volans« und in den tiefer liegenden Feldern der Gewölbekappen auf einem email-

gieuse qui part avec tant d'impétuosité, qu'on dirait qu'il va percer la haut de la Grotte et monter jusqu'au ciel.«¹⁰⁰

Die beiden seitlichen Kreuzgratgewölbe des Vorraums mit aus verschiedenen Muscheln gebildeten Felderungen auf rotem Grund zeigten neben weiteren Meerestieren das doppelte L, »de doubles L. composées de perles sur un fond bleu; elles sont couronnées & tout autour l'on voit sur un fond d'Ametistes des poissons & d'autres animaux aquatiques«. An den nur mit Korallen garnierten »Schlußsteinen« dieser beiden Gewölbe hing je ein großer Lüster, »un artifice tout singulier«. Diese auch im Stich von François Chauveau (Abb. 14, links) überlieferte besondere Erfindung Peraults bestand aus einer blauen Kugel, von der zehn geflügelte Drachen aus Perlmutter ausgingen, die, »gefesselt« durch Festons, in ihren Mäulern Kerzenhalter trugen, die nach Bedarf auch als Düsen für kleine Fontänen dienten, – »quand on veut il sort au lieu de bougies autant de jets d'eau qui s'élevent jusqu'à la voûte«. Die besonders kostbar ausgestaltete Bekrönung dieses Lüsters bestand aus drei Armen in Gestalt der auf gleicher Höhe auch in den Bogenfeldern der Seitenwände erscheinenden Leier Apolls, nach der Erklärung Félibiens »trois branches posées en triangle, & qui se joignant par le haut forment trois Lyres garnies de leurs cordes de fil d'or. Elles sont d'azur de mesme que le globe, mais bordées de petites coquilles jaunes qui font comme un filet d'or. Par le bas elles sont enrichies de grands feuillages de Nacre avec de grosses perles qui marquent le milieu des feuilles. Ces Lyres sont attachées ensemble par le haut avec des festons de divers coquillage & couronnées d'une couronne d'or«. Mit den Farben blau und goldgelb aber kann die Leier Apolls nach der von Félibien gelieferten Interpretation in idealer Weise das von den Strahlen des Sonnenkönigs erleuchtete Weltall repräsentieren, ein Gedanke, der das Thema der Eingangsgitter aufgreift und auf den gesamten Kosmos überträgt: »Un ancien Auteur a dit que la Lyre d'Apollon estoit de trois couleurs, scavoir d'or par le haut, bleüe dans le milieu, & noire par le bas; pour signifier que le Soleil peint tout l'Univers; l'or representant le ciel, le bleu l'eau & l'air, & le noir la terre. Mais je trouve que celles-cy sont bien plus significatives par les deux couleurs de bleu & de jaune, dont la premiere represente tout ce qui est enfermé dans la Sphere universelle du monde, où nos Yeux ne découvrent qu'une masse bleuë éclairée des rayons du Soleil, qui sont figurez par ces filets d'or.«¹⁰¹

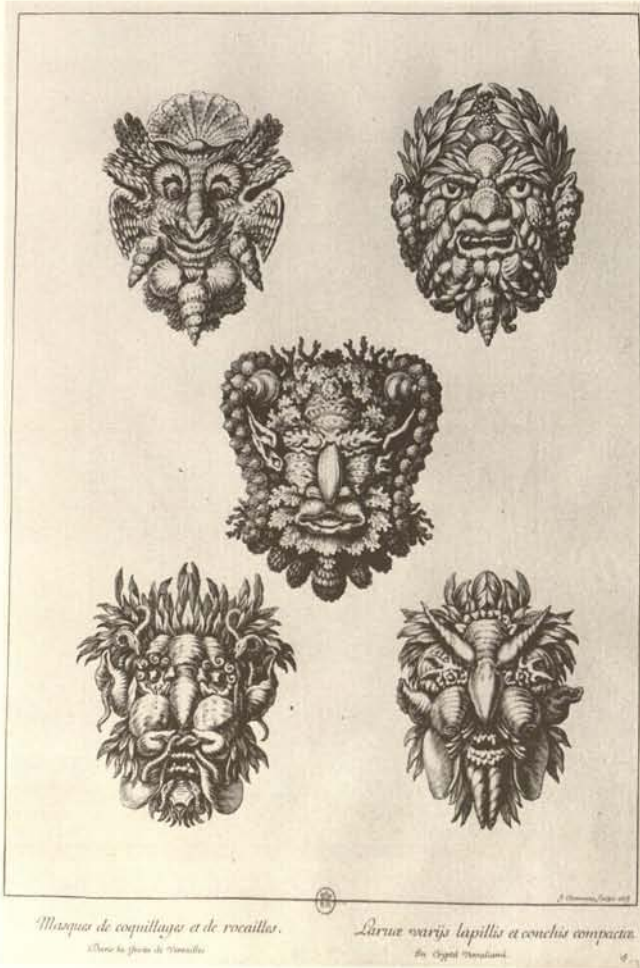


Abb. 13. Thetisgrotte, Masken aus Muschelwerk und Korallen, Stich von François Chauveau, 1675

blauen Fond eine Schar weiterer Fische »plusieurs sortes de poissons representez au naturel.«⁹⁹ Die nicht nur die Fische an diesem Gewölbe sozusagen ihrem Element zurückgebenden Wasserkünste aber gingen von dem im Mittelpunkt des Vorraums unter dem Schlußstein installierten Tisch aus rotem Marmor aus, von der im Grundriß (Abb. 6) unter B eingetragenen »Table de marbre d'ou sort un gros jet qui frappe la voute«, – ein gewaltiger Wasserstrahl, dessen das Grottengewölbe fast durchstoßende Wucht auch Mademoiselle de Scudéry aufgefallen ist: »A l'entrée de la Grotte parait une table, de marbre rouge; il est vrai qu'elle devient bientôt une table d'eau par un jet d'une grosseur prodigieuse

Wie sich der mit seinen Strahlen das Universum beherrschende Sonnengott in den Tiefen des Meeres von den Nymphen der Thetis bedienen läßt, während seine Sonnenrose von den Tritonen versorgt werden, konnte der Besucher vom Vorraum aus mit einem Blick auf die Marmorgruppen in den rückwärtigen Grottenräumen erfahren. Die drei von den Arkadenbögen gerahmten Szenen mit den Hauptakteuren der Thetisgrotte, wirkten jedoch von keinem möglichen Standpunkt aus als Gesamtprospekt, wie ihn uns die von Le Pautre gestochene Ansicht vorspiegelt (Abb. 10), da ja im Schnitt durch den rückwärtigen Teil des Baus die nur auf dem Grundriß des Marmorbodens wiedergegebenen Pfeiler entfallen. Die die Grottenräume rahmenden Arkaden, »composées rustiquement de divers coquillages, de petrifications, d'ametistes & d'autres sortes de pierres«, hatten als Schlußsteine verschiedene Muschelmasken (Abb. 13), die Felder der Bögen mit Muschelrosetten

besetzt, die Stirnseiten der Pfeiler verspiegelt: «sur un fond blanc trois grandes glaces de miroirs environnées d'entrelas d'email bleu, rebordez de jaune, & separez les uns des autres par des roses et des fleurons». Der mittlere Grottenraum war über rechteckigem Grundriß wie die Joche des Vorrums kreuzgratgewölbt, als hängender Schlußstein eine Art Rose aus Meerestgewächsen, in den Medaillons der Gewölbefelder das doppelte L bzw. die Lilie aus goldgelben Muscheln auf blauem Grund. Die beiden Bogenfelder über den Arkaden der seitlichen Passagen zeigten, ebenfalls auf blauem Grund, die Sonne zwischen zwei Wasservögeln, «oiseaux aquatiques de differentes especes, & faits de diverses coquilles qui en representent parfaitement le plumage».¹⁰² Die tonnengewölbte Nische des mittleren Grottenraums aber hätte unter der mit einer großen Maske schließenden Arkade statt der trotz des Marmorsockels hier verhältnismäßig klein wirkenden Apollgruppe durchaus jene von Perrault offenbar als Alternative ins Spiel gebrachten «Kolossalfiguren» aufnehmen können.¹⁰³ An der Rückwand dieser Nische erscheint im Bogenfeld, gleichsam in einer Felspalte gelagert, der nach einem Bericht Petits¹⁰⁴ Mitte Juni 1666 fast vollendete Flußgott: ein Greis, der Körper wie die Tritonen und Sirenen der Vorgrotte aus kleinen weißen Muscheln, Bart und Haare unter einer Korallenkrone aus schwarzen Muscheln zusammengesetzt und das Ruder in seiner Linken aus Perlmutter. Diese Figur, die unter Umständen auch zu dem bei Blondel erwähnten Alternativentwurf Perraults mit Kolossalfiguren gepaßt hätte,¹⁰⁵ wird von Mademoiselle de Scudéry 1669 als Neptun beschrieben: «Neptune est représenté dans l'enfoncement du haut de la Grotte, tenant une urne renversée ...»¹⁰⁶ Aus der Urne konnte sich als silbrig glitzernder Fond für die Apollgruppe ein Wasserfall ergießen: «De ce vase sort un torrent d'eau, qui après s'estre répandu à l'entour de la roche où ce Vieillard est couché retombe plus bas & forme une grande nape de cristal semblable à un voile de gaze d'argent qui couvre le rocher, & qui s'étend derriere les figures qui sont devant.»¹⁰⁷

Die seitlichen Grottenräume waren über querovalen Grundriß in Form einer Kuppel mit Pendentifs überwölbt. Im Schnitt durch diese Kuppeln (Abb. 10) erscheint über dem Muschelgesims ein Kranz von Vögeln und eine verschlungene Gliederung mit den Bourbonenlilien, – «le fond de pierre rustique, enrichi tout autour d'entrelas & de guilochis de Nacre, rebordez de coquilles jaunes; & dans les entrelas il y a des fleurs-de-lis jaunes, sur un fond bleu, & au dessus plusieurs oiseaux formez de differens coquillage».¹⁰⁸ An der «Rose» aus Meerestgewächsen im Scheitel des Gewölbes hing ein weiteres, im Stich von François Chauveau (Abb. 14, unten) überliefertes Lüsterpaar, wie das mit dem Motiv der Leier arbeitende Lüsterpaar der Vorgrotte (Abb. 14, oben) eine mit Köcher und den die Kerzenhalter tragenden Bögen wieder aus den Attributen des Sonnengottes entwickelte Erfindung, – «chandeliers aquatiques»¹⁰⁹, die nicht nur zur Beleuchtung, sondern auch für die Wasserspiele eingesetzt werden konnte: «Du milieu de cette rose pend un carquois de lapis enrichi de feuillages & d'autres ornemens, faits de Nacre. Il est rempli de fleches empennées de Nacre, & couronné de branches de laurier. Aux quatre costez du carquois sont attachez quatre arcs de Nacre qui soustiennent dans leurs extremités huit grandes coquilles, qui servent la nuit à mettre des bougies, et d'où quand on veut sortent des jets d'eau ...»¹¹⁰ Die wie von Per-

lenschnüren gerahmten Medaillons der Pendentifs präsentieren auf blauem Grund wieder das doppelte L, darüber Festons, die mit den großen Masken im Scheitel der seitlichen Blendarkaden verbunden sind. Die Pfeiler der seitlichen Grottenräume zeigen unter einer Lilie mit zwei Vögeln in den muschelförmig schließenden Nischen kunstvolle, durch die Wasserspiele zu belebende Felsgebilde: «Ces quatre niches sont remplis de petits rochers composez de plusieurs sortes de croissances de corail rouge & blanc, de marcassites, & de differentes pierres. Et parmi les pointes de ces rochers on voit un ramage tres-agreable par l'effet de l'eau». Größere Nischen bildeten die in der Ansicht (Abb. 10) zu beiden Seiten angeschnittenen, am Gewände mit Rosetten geschmückten Blendarkaden in der Querachse der

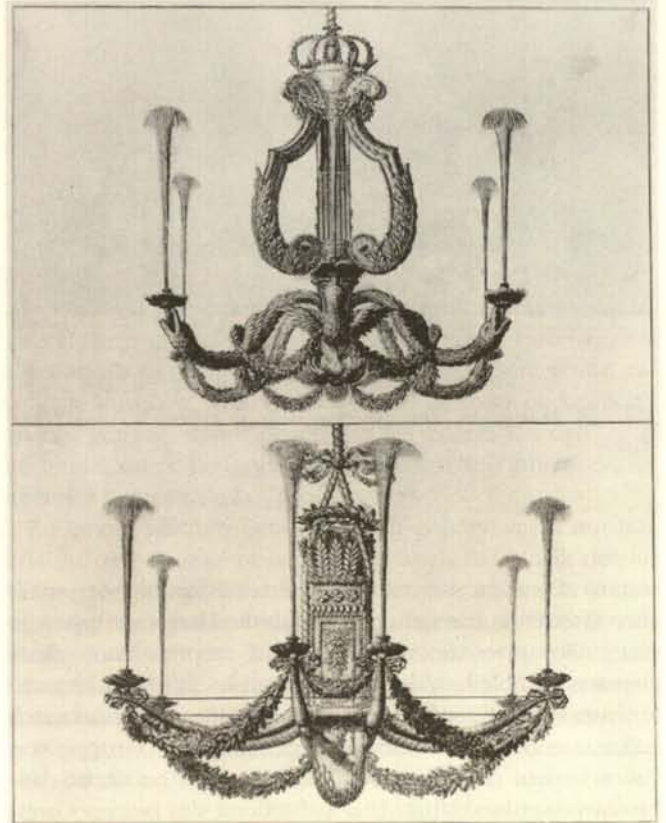


Abb. 14. Lüster der Thetisgrotte, Stich von François Chauveau, 1676

Grottenräume. Der Fond dieser Nischen war mit Vögeln dekoriert, wobei die Vorbilder der Künstler hier wie bei den übrigen Tieren der Grotte nach der Beschreibung Félibiens in der Menagerie von Versailles zu finden waren, «car la pluspart des oyseaux & des autres animaux qu'on a representez dans la voute & dans les autres endroits de cette Grotte, ont esté faits après ceux que le Roy fait nourir dans la Menagerie de Versailles, qui tous sont tres rares & peu connues en ces pays».¹¹¹

Während die mittlere Nische mit dem im Juni 1666 vollendeten Flußgott¹¹² einen geraden Abschluß hat, enden die seitlichen Grottenräume in einer Apsis, deren Verkleidung – «pierre rustique & de coquilles noires» – den dunklen Fond zum weißen Marmor der Figuren abgibt, oben in der Wölbung eine aus kleinen Muscheln gebildete Riesenschnecke zwischen zwei Schnecken, «deux Limaçons de nacre

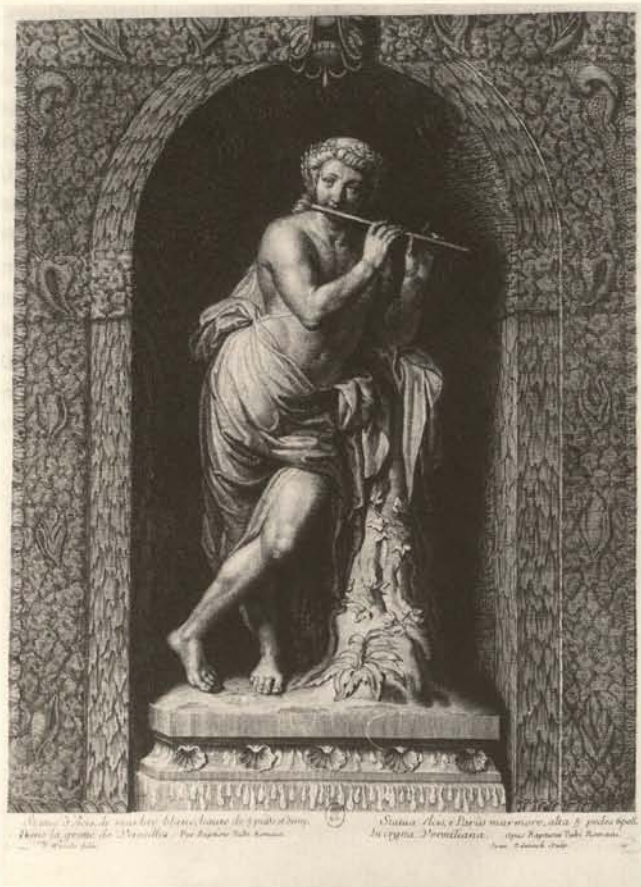


Abb. 15. Statue des Akis, Stich von Jean Edelinck nach Henri Watelé



Abb. 16. Statue der Galatea, Stich von Jean Edelinck nach Henri Watelé

sortans d'une grosse coquille.¹¹³ Im Blickpunkt der seitlichen Grottenräume stehen natürlich die Marmorgruppen, je eine «Groupe de marbre blanc, representant deux cheuaux du Soleil, et deux Tritons qui les pesent», die rechte Gruppe von Gaspard und Balthazar Marsy mit einem sich aufb umenden Pferd stark bewegt,¹¹⁴ die linke Gruppe von Gilles Guérin durch das von den Tritonen gebotene Ambrosiawasser besänftigt. Die Aufstellung der beiden Gruppen auf ihren Marmorsockeln¹¹⁵ ist neben der Gesamtansicht in Stichen von Étienne Baudet und Étienne Picart ebenso überliefert wie die ursprüngliche Aufstellung der Apollgruppe in der Mittelnische auf einem Stich von Jean Edelinck (Abb. 13). Die Apollgruppe erscheint dann auch im Perrault'schen «Cabinet des Beaux-Arts» im Hintergrund der Darstellung der Bildhauerei.¹¹⁶ Sie besteht aus sieben Figuren, der am Typus des Belvedere-Apolls orientierte Sonnengott und die drei Nymphen im Vordergrund von François Girardon, die hinter Apoll stehenden, stärker bekleideten drei Nymphen von Thomas Regnaudin. Seine stehende Nymphe links hält die Vase mit einem Fries, auf dem der Rheinübergang der Truppen Ludwigs XIV. dargestellt ist, – ein kleiner Hinweis auf die großen Taten, von denen sich der Sonnenkönig bei Thetis im Schoß des Meeres ausruhen wird. Zuvor aber bedienen ihn die gehorsamen und in strenger Zurückhaltung agierenden Nymphen in einer an die täglichen Zeremonien des königlichen «lever» und «coucher» erinnernden Szene: «Apollon environn  des Nymphes de Thetis, dont les unes luy lavent les pieds, les autres les

mains, & les autres parfument ses cheveux. Il est assis sur un rocher, n'ayant pour tout vestement qu'un grand manteau qui luy couvre une partie du corps.»¹¹⁷ Ein verwandtes Thema hatte Le Brun bereits mit dem um 1652/55 zu datierenden Deckengemälde «Le Lever de l'Aurore» im Pariser Hôtel de la Riviere (seit 1878 in einem Saal des Musée Carnavalet) behandelt, wo Apoll vor dem Aufbruch zu Tagesbeginn von vier die Horen darstellenden Nymphen umsorgt wird.¹¹⁸ Diese im Vergleich zu der «barocken» Pferdegruppe der Brüder Marsy behutsam ausgewogene «klassische» Komposition erinnert außerdem kaum zufällig an ein 1647 in Rom entstandenes Gemälde Poussins, «Moise sauv  des eaux», auf dem sich sechs Frauen um den kleinen Moses kümmern, ein berühmtes Gemälde, das 1665 – also gleichzeitig mit Beginn der Arbeiten an der Grotte – für den König erworben worden war.¹¹⁹ Die Komposition dieser nach dem Urteil der Zeitgenossen den Werken der «Alten» ebenbürtigen Figurengruppe erscheint Félibien jedenfalls ebenso natürlich wie selbstverständlich und er versichert, «que l'arrangement en est naturel & facile; & que les attitudes, quoy que differentes, n'ont rien de contraint ni qui offence la veuë. Aussi bien loin de trouver dans celles-cy quelque chose de forcé & contraire à la Nature, on y voit un agreable contraste qui decouvre une infinité de beautez dans toutes ces figures, dont les expressions conviennent parfaitement aux divinitez qu'elles representent. Il y a dans l'Apollon une grandeur & une majest  digne du Dieu de la lumiere ...»¹²⁰ In diesem Stil beschreibt Félibien dann die

Gruppe über viele Seiten, zieht Vergleiche mit antiken Statuen wie dem so gänzlich anderen Muskelspiel des im Gegensatz zum Sonnenkönig von schwerer Arbeit ermatteten Herkules Farnese, prüft die durchsichtigen Stoffe, glaubt sogar bei den Nymphen gewisse Altersunterschiede zu erkennen. Doch auch ohne eine stilistische Analyse dieses Hauptwerks der französischen Plastik des 17. Jahrhunderts¹²¹ mag man gerade in dieser Gruppe die ordnende Hand Le Bruns erkennen und die Beschreibung der Apollogruppe den Versen La Fontaines überlassen:

«Ce dieu, se reposant sous ces voûtes humides,
Est assis au milieu d'un chœur de Néréides,
toutes sont des Vénus, de qui l'air gracieux
N'entre point dans son cœur, et s'arrête à ses yeux;
Il n'aime que Thétys et Thétys les surpasse.
Chacune, en le servant, fait office de Grâce:
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend;
Cloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand;
A lui laver les pieds Mécécerte s'applique.
Delphire entre ses bras tient un vase à l'antique.
Clymène auprès du dieu pousse en vain des soupirs:
Hélas! c'est un tribut qu'elle envoie aux zéphyrs;
Elle rougit parfois, parfois baisse la vue;
Rougit autant que peut rougir une statue ...»¹²²

Wie weit der nach dem ersten Konzept Charles Perraults entwickelte und angeblich vom König selbst gebilligte Entwurf Claude Perraults für die Figuren der Thetisgrotte von Le Brun übernommen und dann »sans presque y rien changer«¹²³ von den Bildhauern ausgeführt wurde, läßt sich kaum noch klären – auch nicht mit stilkritischen Argumentationen.¹²⁴ Die Arbeit an den Figurengruppen, die scheinbar zunächst in Form von später durch die Marmorausführung ersetzten Gipsmodellen in der Grotte standen, hat jedenfalls 1666 begonnen. Denn François Girardon und Thomas Regnaudin erhielten seit Mai dieses Jahres Zahlungen für die Apollogruppe in der Mittelnische,¹²⁵ außerdem am 6. Oktober Zahlungen für die Sonnenpferde und Tritonen in den Seitennischen an Gilles Guérin und den Bildhauer Thibault Poissant,¹²⁶ an dessen Stelle im folgenden Jahr die Brüder Gaspard und Balthasar Marsy¹²⁷ traten. Die Bildhauer waren dann, vermutlich mit längeren Unterbrechungen, über mehrere Jahre mit den Marmorgruppen beschäftigt.¹²⁸ Nach den Berichten Colberts an den König haben Girardon und die anderen Bildhauer im Sommer 1672 die Sockel der Figurengruppen noch in Form von Gipsmodellen an Ort und Stelle installiert.¹²⁹ Im Juni 1674 wurde dann der Sockel der Apollogruppe aufgerichtet¹³⁰ und in seinem Programm für Versailles vom 24. Oktober 1674 forderte Colbert die Vollendung der Figuren und Sockel der Gruppen, außerdem die Aufstellung der Figuren von Akis und Galathea »suivant que M. Le Brun a dit«, – ein Hinweis darauf, daß sich der damals in Versailles für viele der künstlerischen Arrangements die Verantwortung tragende erste königliche Maler weiterhin um die Statuen der Thetisgrotte kümmerte.¹³¹

Die durch den Abbruch der Thetisgrotte im Dezember 1684 heimatlos gewordenen Marmorfiguren wurden in das daraufhin Bosquet des Bains d'Apollon genannte frühere Bosquet de la Renommée (seit 1704 nach den beiden Pavillons Bosquet des Dômes genannt) übertragen¹³² und

schließlich 1704 in das umgestaltete frühere Bosquet du Marais versetzt, das neue Bosquet des Bains d'Apollon, wo die drei Gruppen zum Schutz vor der Witterung unter vergoldeten Baldachinen Aufstellung fanden.¹³³ Mit der Umgestaltung des Areals in einen Landschaftsgarten wurden die Marmorfiguren dann nach Entwürfen Hubert Roberts¹³⁴ (Abschluß der Arbeiten 1781) vor dem Hintergrund einer »natürlichen« Felsengrotte in der heutigen Form arrangiert (Abb. 17).

In den kaum zwei Jahrzehnten ihrer Existenz blieb die Thetisgrotte eine der Hauptattraktionen im Park von Versailles, diente wie all seine in ganz Europa bewunderten Zeremonien und Festlichkeiten dem Ruhm des Sonnenkönigs. Die triumphbogenartige Fassade bildete gelegentlich den Hintergrund für Theateraufführungen, so im Rahmen der in Versailles an sechs Tagen gefeierten Eroberung der Franche-Comté mit einer Vorstellung von Molières »Malade Imaginaire« am 19. Juli 1674.¹³⁵ Das Innere konnte auch für Bankette und Empfänge genutzt werden, so bei einem Empfang für den Prinzen von Toskana am 11. August 1669. Über den Empfang mit Musik in den illuminierten Grottenräumen berichtet die Gazette de France: »Leurs Majestés avec lesquelles estoient Monsieur, Mademoiselle d'Orléans, Madame de Guise et plusieurs des principales dames de la Cour allèrent à Versailles, où le Prince de Toscane se rendit aussi accompagné du Duc de Guise. Cette illustre compagnie estant entrée dans le parc s'y promena en calèche, puis alla dans la Grotte où elle eut le divertissement d'une excellente musique, avec un beau régal de fruits et confiture, en des grands bassins posés sur des guéridons, dans tous les angles de ce lieu, qui estoit éclairé d'une infinité de lumières à l'entour de la Corniche ...«¹³⁶

Zu einem solchen Grottenbesuch gehörte nicht nur das Erlebnis der Wasserspiele sondern auch die Musik der im Nebenraum versteckten und auf Wunsch auch von Vogelstimmen begleiteten Orgel, welche nach dem Bericht von Mademoiselle de Scudéry sogar das Konzert der durch die Spiegel der Grotte vertausendfachen Vogelschar vorzutäuschen verstand: »Plusieurs miroirs enchassés dans des coquillages multiplient encore tous ces beaux objets et mille oiseaux de relief, parfaitement bien imités, trompent les yeux, pendant que les oreilles sont agréablement trompées; car par une invention toute nouvelle, il y a des orgues cachées et placées de telle sorte, qu'un écho de la Grotte leur répond d'un côté à l'autre, mais si naturellement et si nettement que tant que cette harmonie dure, on croit effectivement être au milieu d'un bocage où mille oiseaux se répondent et cette musique champêtre mêlée du murmure des eaux fait un effet qu'on ne peut exprimer ...«¹³⁷ Mit ihrem hydraulischen Werk war die im April 1666 vom Orgelbauer Desnots aus Montmorency gelieferte Orgel schon vor der Vollendung der inneren Ausstattung von dem für die gesamten Installationsarbeiten zuständigen Denis Jolly eingebaut worden.¹³⁸ Dabei hat Claude Perrault, selbst ein Spezialist für Maschinen aller Art und Kenner in Fragen der Musik¹³⁹ die Entstehung dieser Orgel vermutlich mit Rat und Tat begleitet, bot sie ihm doch nebenbei die Gelegenheit, im Zuge der auch auf dem Feld der Musik ausgetragenen »querelle des anciens et des modernes« die Überlegenheit eines modernen Orgelwerks über jene von ihm selbst nach den Angaben Vitruvs rekonstruierte und mit anderen Modellen in der königlichen Bibliothek aufbewahrte Orgel zu

beweisen, »la machine Hydraulique qui estoit l'Orgue des anciens«, mit der er auch seinen Vitruv illustrierte.¹⁴⁰

Um wenigstens eine gewisse Vorstellung zu bekommen, wie sich die Klänge dieser Orgel in der Thetisgrotte mit dem Brausen des Wassers vermischten, wie das Wasser aus unzähligen Quellen von unten und von oben strömte und sprühte und die mit voller Wucht das Gewölbe treffende Hauptfontäne der Vorgrotte um den hängenden Schlußstein einen »Kristallpilz« bildete, – und wie sich so die Lichtstrahlen Apolls mit den Wasserkünsten der Thetis zu einem »Konzert der Elemente« vereinigten, muß man am Ende wieder Félibien die Führung durch die Thetisgrotte überlassen: »Cependant quelque idée qu'on puisse avoir de cette Grotte sur ce que j'en viens de dire, il est difficile s'en figurer un image assez parfaite. Car outre la riche composition & le bel arrangement de toutes les différentes choses que j'ay remarquées, le moyen de s'imaginer l'estat où elle paraist lorsque les eaux du reservoir venant à se répandre par mille differens endroits jalissent de toutes parts, & sont quasi le seul element qui remplit alors ce lieu. L'urne du Dieu qui est couché dans la niche du milieu comme à l'entrée d'une antre, semble verser une riviere entiere, qui en formant de grandes napes d'eau inonde toute la Grotte. Ce n'est pas pourtant le seul endroit d'ou il en vient avec plus d'abondance. Il en sort de gros bouillons dans les autres niches où sont les chevaux d'Apollon. Les Tritons & les Syrenes qui sont à costé des arcades en versant dans ces grandes Coquilles de marbre qui sont contre les pilastres. Elle tombe de tous les endroits de la voute. Mais par un mouvement contraire à cette chute il s'éleve d'une table de jaspe qui est au milieu de l'Avant-Grotte un jet d'eau si gros & si furieux, que frappant avec violence la rose qui est au haut de la voûte, il forme en cet endroit comme un gros Champignon de cristal, dont l'eau se répandant en rond represente une espece de voile d'argent, qui ne se déchire point qu'il ne soit presque tombé à bas. Il part encore d'entre les petits cailloux qui servent de pavé à cette Grotte par mille trous imperceptibles & comme de plusieurs sources une infinité de jets d'eau, qui s'élevent avec tant de vigueur contre la voûte qu'elle retombe avec autant de force qu'elle est montée. Ainsi ces différentes pluyes sont tellement confonduës, qu'il est impossible de discerner de quel costé elles viennent. Ce que l'on peut remarquer est une infinité de petits globes de cristal parmy un amas confus de gouttes & d'atomes d'eau, qui semblent se mouvoir dans ce lieu-là comme les atomes de lumiere qu'on découvre dans les rayons du Soleil. Et comme les pilliers & les costez de la Grotte sont remplis de miroirs, chaque espece venant à se multiplier à l'infini, cette Grotte paroist d'une grandeur extraordinaire, & comme plusieurs Grottes qui composent un palais au milieu des eaux, dont l'étenduë semble n'avoir point de bornes. Les poissons & les differens animaux qui servent d'ornemens contre la voûte & contre les lambris paraissent alors vivans, & mesme comme nager & s'éloigner plus ou moins de la vue selon qu'ils sont plus grands ou plus petits, ou faits de coquilles plus ou moins éclatantes. Mais lors qu'au bruit de l'eau le Jeu des Orgues s'accorde avec le chant des petits oyseaux, dont j'ay parlé, qui par une industrie admirable joignent leurs voix au son de cet instrument; & que par un artifice encore plus surprenant, l'on entend un Echo qui repete cette douce musique, c'est dans ce temps-là que par une si agreable symphonie les

oreilles ne sont pas moins charmées que les yeux. Il semble qu'on voye une image parfaite du concert de tous les Elemens, & qu'on ait trouvé l'art de faire entendre dans ce lieu-là cette Harmonie de l'Univers, que les Poëtes ont représentée par la Lyre d'Apollon, comme celui qui regle les Saisons, & qui tempere les Elemens.«¹⁴¹

ANMERKUNGEN

AN = Archives Nationales, Paris.

BN, Estampes = Bibliothèque Nationale, Paris, Cabinet des Estampes.

BN, Manuscrits = Bibliothèque Nationale, Paris, Département des Manuscrits.

Clément = Pierre Clément, Lettres, instructions et mémoires de Colbert, 7 Bde., Paris 1861-1873.

Comptes = Jules Guiffrey (Hrsg.), Comptes des bâtimens du roi sous le règne de Louis XIV, Bd. I, 1664-1680, Paris 1881.

Perrault, Mémoires = Charles Perrault, Mémoires de ma vie, publ. von Paul Bonnefon, Mémoires de ma vie par Charles Perrault/Voyage à Bordeaux (1669) par Claude Perrault, Paris 1909 (Neuausg. mit Einführung von Antoine Picon, Paris 1993).

1 Pierre Patel, Ansicht von Versailles, 1668, Musée du Château de Versailles.

2 Jean de La Fontaine, Les amours de Psyché et de Cupidon, Paris 1669, in: Œuvres de Jean de La Fontaine (hrsg. H. Regnier), Bd. 8, Paris 1892, im Folgenden zit. nach Alfred Marie, Naisance de Versailles, le château, les jardins, Paris 1968, Bd. I, S. 76-79.

3 André Félibien, Description sommaire du Chasteau de Versailles, Paris 1674, S. 51 f.

4 Jean Le Pautre erhält bereits am 24. Oktober 1670 »pour trois planches qu'il a gravées, représentant des Termes, un buste et une partie de la Grotte de Versailles« 360 livres (Comptes I, col. 475).

5 André Félibien, Description de la Grotte de Versailles, Paris 1672, illustrierte Ausgaben Paris 1676 und 1679 (Stiche auch BN, Estampes, Hc. 19, Aa 6, Va 362 I) mit folgenden 20 Tafeln, die unten links französisch, rechts lateinisch beschriftet sind:

pl. 1, Grundriß mit Maßstab (6 toises), rechts unten sig. »D. B.«, Titel »Plan de la Grotte de Versailles« -

»Ichnographia Cryptae Versalianae«, dazu Erläuterung der Buchstaben im Plan:

»AAA. Portes

B. Table de marbre d'ou sort vn gros jet qui frappe la voute.

C. Niche ou est la statue d'Acis.

D. Niche ou est la Statue de Galatée.

E. Grande niche ou est Apollon au milieu des Nymphes de Thetis.

FF. Niches ou sont les cheuaux du Soleil avec des Tritons.

G. Orgue que l'eau fait Joüer

H. degré pour monter au reservoir qui est au dessus de la Grotte.«

pl. 2, Ansicht der Hauptfassade, Stich von Jean Le Pautre mit Titel »Veüe de la face exterieure de la Grotte de Versailles« - »Exterioris Versalianae Cryptae Prospectus.«, rechts unten bez. »Le Potre sculps. 1672.«

pl. 3, das Relief mit dem Sonnenwagen und die sechs Teile des Erdglobus, Stich von Jean Le Pautre, bez. »Le Soleil qui se couche dans la mer / Bas reliefs au dessus des portes de la Grotte de Versailles. / Par Girard Vanopstal de Bruxelles / Le Globe de la Terre, diuisé en six parties« - »Sol peracto cursu in oceanum ruens ...«, rechts unten bez. »Le Potre sculps. 1673.«

pl. 4, die beiden Reliefs mit Nereiden und Tritonen, Stich von Jean Le Pautre, bez. »Troupe de Tritons et de Nereides, qui se / rejoüissent au coucher du Soleil / Bas reliefs au dessus des portes de la Grotte de Versailles. / Par Girard Vanopstal de Bruxelles.« - »Tritonum Nereidumque Chorus ...«, rechts unten bez. »le Potre sculps. 1673.«



Abb. 17. Apollongruppe von François Girardon und Thomas Regnaudin, heutiger Zustand

pl. 5-6, Putten mit Delphinen, je zwei Reliefs, Stiche von Jean Le Pautre, bez. «Petits Amours qui se jouënt avec des Dauphins / Bas reliefs au dessus des Portes de la Grotte de Versailles. / Par Girard Vanopstal de Bruxelles.» – «Cupidines cum Delphini- bus ludendes ...», beide rechts unten bez. «Le Potre sculps. 1673.»

pl. 7, Schnitt mit Ansicht der drei Grottenräume, Stich von Jean Le Pautre, bez. «Vüe du fonds de la Grotte de Versailles, orné de trois Groupes de marbre blanc, qui representent / le Soleil au milieu des Nymphes de Thetis; et ses cheuaux pensez par des Tritons.» – «Prospectus Cryptae Interioris Versaliarum, vbi sol inter Nymphas Theditis, / et ejus equi cum Tritonibus, statu marmoreis exhibentur.», rechts unten bez. «Le Potre sculps. 1676.»

pl. 8, 9, 11, 12, Pfeiler mit Marmorbecken, Stiche von Jean Le Pautre, bez. «Pilier orné de coquillages et de rocailles. / avec vn bassin de marbre en forme de coquille. / Dans la Grotte de Versailles.» – «Pila quadrata lapillis coloratis et conchis ...», alle rechts unten bez. «Le Potre sculps. 1673.»

pl. 10, 13, Halbpfeiler mit Marmorbecken, Stiche von Jean Le Pautre, bez. «Demy pilier avec les mesmes ornemens. / Dans la Grotte de Versailles.» – «Semipila cum eodem ornatu ...», beide rechts unten bez. «Le Potre sculps. 1673.»

pl. 14, zwei Lüster, Stich von François Chauveau, bez. «Chan-

deliers de coquillage et de Rocailles. / Dans la Grotte de Versailles.» – «Candelabra lapillis et conchis compacta ...», rechts unten bez. «F. Chauveau sculps. 1676.»

pl. 15, Masken, Stich von François Chauveau, bez. «Masques de coquillages et de rocailles. Dans la Grotte de Versailles.» – «Laruae varijs lapillis et conchis compacte ...», rechts unten bez. «F. Chauveau sculp. 1675.»

pl. 16, Marmorgruppe mit Apoll, Stich von Jean Edelinck nach Zeichnung von Pierre Monier, beschriftet «Le Soleil apres auoir acheué son cours descend chez Thetis, ou six de ses Nymphes / sont occupées a le seruir, & a luy offrir toutes sortes de rafraichissemens. / Groupe de sept figures de marbre blanc, dont celles marquées 1.2.3 et 4. sont de François Girardon de Troyes. / & celles marquées 5.6. et 7. sont de Thomas Regnaudin de Moulins. / designé par P. Monier. et graué par Jean Edelinck.» – «Signum Solis apud Thetidem orbe peragrato ... Delineauit opus P. Monier. Joannes Edelinck Sculpsit. 1678.»

pl. 17, Sonnenpferde, rechte Marmorgruppe, Stich von Étienne Picart, bez. «Groupe de marbre blanc, representant / deux cheuaux du Soleil, et deux Tritons / qui les pensent. Dans la Grotte de Versailles / Par Gaspar et Balthazar de Marcy, de Cambay.» – «Quatuor statuæ marmoreæ, duo scilicet / Equi solis, qui a duobus Tritonibus / curantur ...», unten Mitte bez. «Stephanus Picart Rom. sculpsit 1675.»

- pl. 18, Sonnenpferde, linke Marmorgruppe, Stich von Étienne Baudet, bez. «Groupe de marbre blanc, représentant deux / cheaux du Soleil, et deux Tritons qui les pensent. / Par Gilles Guerin Parisien. / Dans la Grotte de Versailles.» – «Quatuor statuae ...», unten Mitte bez. «Stephanus Baudet Sculp. 1676.»
- pl. 19, Statue des Akis, Stich von Jean Edelinck nach Henri Watelé, bez. «Statue d'Acis, de marbre blanc, haute de 5 pieds et demy. / Dans la grotte de Versailles. Par Baptiste Tubi Romain.» – «Statua Acis, è Pario marmore ...», links unten «H. Watelé delin.», rechts unten «Ioan. Edelinck Sculp.»
- pl. 20, Statue der Galatea, Stich von Jean Edelinck nach Henri Watelé, bez. «Statue de Galatée, de marbre blanc, haute de 5 pi. et demy. / dans la grotte de Versailles. Par Baptiste Tubi Romain.» – «Statua Galatæ, è Pario marmore ...», links unten «H. Watelé delin.», rechts unten «Ioan. Edelinck sculp.»
- 6 Liliane Lange, Die Thetisgrotte in Versailles und die französischen Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. München 1959; Liliane Lange, La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV, in: *Art de France I*, Paris 1961, S. 133-148.
- 7 Marie, 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, S. 65-80.
- 8 Über die französischen Grottenanlagen des 17. und 18. Jahrhunderts mit Hinweisen auf die entsprechende Literatur und die verschiedenen Grottentypen s. Gerold Weber, Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV, mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500, Worms 1985, S. 56-62, zur Thetisgrotte S. 100 ff., S. 279-280. – Über die Thetisgrotte in Zusammenhang mit der französischen Grottentradition auch N. Miller, *Domain of Illusion: The Grotte in France*, in: *Fons Sapientiæ: Renaissance Garden Fountains*, Washington D.C. 1978, S. 198-200; derselbe, *Heavenly Caves: Reflections on the Garden Grotto*, New York 1982. Als mögliches Vorbild für die Thetisgrotte hat Miller hier S. 64 auf die berühmteste englische Grottenanlage des 17. Jahrhunderts, die Grotte von Wilton (1632/36), hingewiesen.
- 9 Bericht vom 15. August 1664 (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, vol. 127), nach Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 145.
- 10 Über die Wasserversorgung des Parks von Versailles und die Thetisgrotte s. Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 138; s. auch L. – A. Barbet, *Les grandes eaux de Versailles*, Paris 1907.
- 11 Perrault, *Mémoires*, S. 114 («Ce que M. Huygens et M. Colbert dirent sur la tour de la pompe de Versailles»).
- 12 Vertrag nach Barbet (wie Anm. 10), S. 29.
- 13 Über die Francini und Jolly s. Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 142-143.
- 14 Lange a.a.O., S. 143, weist auf das entsprechende Vorbild im vierten Buch Serlios («Di tale invention si servi per sostegno di una conserva d'aque»), dessen Plan später auch François Blondel (*Cours d'architecture*, 2. Aufl. 1698, Bd. II, S. 377) übernommen hat: Sebastiano Serlio, *Il libro quarto sopra le cinque maniere degli edificii*, Venedig 1544, S. 8.
- 15 Vgl. S. 34.
- 16 Obwohl man ihm doch eigentlich nur die – für sich allein betrachtet wenig bedeutende – Grundkonstruktion der späteren Grotte zuweisen kann, betont Juliane Lange die Rolle Le Vaus: «C'est ainsi que la partie architecturale de la grotte de Thétys dut être établie sous la direction de Le Vau et Denis Jolly. Le programme symbolique et les projets des Perrault n'interviennent pas encore ... le Conseil des bâtiments de Colbert s'est préoccupé au début de 1665 au plus tard de la décoration de l'édifice, et il a accepté les propositions et les projets des frères Perrault. L'architecture préexistait et on l'a habilement adaptée à un programme de haute valeur symbolique.» (Lange 1961, wie Anm. 6, S. 141).
- 17 Perrault, *Mémoires*, S. 108-109.
- 18 Charles Perrault, *La Peinture*. Gedicht von 1668, in: Charles Perrault, *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, 2. Ausg. Paris 1676, S. 199-200.
- 19 Ovid, *Metamorphosen II*, 67-69; *ibid.* 119 ff. mehrfache Nennung der Sonnenrosse (*solis equi*).
- 20 Im ersten Band von Charles Perraults «Parallèle des Anciens et Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences» (Paris 1688) erinnert einer der Besucher von Versailles an ein Feuerwerk auf dem großen Kanal: «... et aux extrémités de ces canaux on voyait des Palais magnifiques, surtout celui de Thétis qui terminait le grand Canal, et qui était d'une grandeur et d'une beauté surprenante.» (zit. nach André Hallays, *Les Perrault*, Paris 1926, S. 283).
- 21 Ovid, *Metamorphosen II*, 1-3.
- 22 Michael Petzet, Entwürfe zur Louvre-Kolonnade, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III, Berlin 1967, S. 159-163.
- 23 Perrault, *Mémoires*, S. 53.
- 24 Perrault, *Mémoires*, S. 34.
- 25 *L'Énide burlesque*, Manuskript von Charles Perrault, publ. von Paul Bonnefon in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1901, S. 110; über die Entstehung: Perrault, *Mémoires*, S. 22.
- 26 *Les Murs de Troye ou l'Origine du burlesque*, Paris 1653. Das von Claude Perrault allein verfaßte zweite Buch publ. von Paul Bonnefon in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1900, S. 449. Über die Entstehung Perrault, *Mémoires*, S. 22/23.
- 27 Über Viry s. André Hallays, *Les Perrault*, Paris 1926, S. 30/31, 249-252.
- 28 Die Hinweise von Hallays a.a.O., S. 250, auf einen mit dem Hinweis in den Memoiren zusammenhängenden, vielleicht unter Wiederverwendung des Materials einer älteren Grotte zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Michael Poncet de la Rivière, Bischof von Uzès, eingerichteten Grottenraum beziehen sich offenbar auf das Manoir Piedefer in der Rue Maurice-Sabatier, das nie im Besitz der Familie Perrault war. Von dem in der Nachbarschaft gelegenen Haus der Perraults scheint keine Spur mehr vorhanden zu sein: «Il n'en reste rien», nach Jean-Marie Pérouse de Montclos (Hrsg.), *Le Guide du Patrimoine: Ile-de-France*, Paris 1992, S. 738.
- 29 *Poésies meslées du sieur Pinchesne* (1672), zit. nach Hallays (wie Anm. 27), S. 252.
- 30 Perrault, *Mémoires*, S. 109.
- 31 Über die Petite Académie und die besondere Rolle Charles Perraults als Gründungsmitglied und Sekretär dieser Institution s. vor allem Robert W. Berger, *In the Garden of the Sun King, Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington D.C. 1985, S. 7-10.
- 32 Über seinen Hinauswurf aus der Petite Académie, der außerdem noch François Charpentier, der Abbé Paul Tallement und Philippe Quinault angehörten, berichtet Charles Perrault in den Memoiren, S. 134-136: «Voilà comme je fus exclus de la petite Académie, où j'aurais été assez aise d'être continué; mais il falut encore souffrir cette mortification.»
- 33 Die in Verbindung mit dem Hinweis auf das Bassin d'Apollon und den Latonabrunnen in Charles Perraults Memoiren (s. Zitat S. 29) vor allem auf die Hauptachse des Parks zu beziehende These, daß die dann spätestens seit 1668 für die zentralen Brunnenanlagen von Versailles verbindliche Apollo-Ikonographie zusammen mit der Idee der Thetisgrotte bereits seit 1665 entwickelt wurde, wird von Gerold Weber (wie Anm. 8, S. 104-106) in Frage gestellt.
- 34 Vgl. S. 43.
- 35 Zur Ikonographie von Versailles s. auch Kevin Orlin Johnson, *Il n'y a plus de Pyrénées: The iconography of the first Versailles of Louis XIV*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XCVII, 1981, S. 29-40; Yves Bottineau, *Essais sur le Versailles de Louis XIV, II. Le style et l'iconographie*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. CXII, 1988, S. 119-132.
- 36 Perrault, *Mémoires*, S. 109-110.
- 37 *Notes et dessins de Claude Perrault*, recueillis et annotés par Charles Perrault (1693). Über den Verlust der beiden Bände mit Entwürfen Claude Perraults berichtet Henri Baudrillart, *Rapport sur les pertes éprouvés par les Bibliothèques publiques de Paris en 1870-71*, Paris 1871, S. 14.
- 38 Vgl. Anm. 5.
- 39 Jacques-François Blondel, *Architecture Française* (4 Bde., Paris 1752-1756), Bd. IV, Buch VII, S. 107, Anm. x.
- 40 So die Hypothese von Gerold Weber: «Wenn Blondel auch keine Angaben zu ihrer (der Kolossalfiguren) Ikonographie macht, so wird doch deutlich, daß Claude Perrault offensichtlich ein

- fundamental anderes, stilistisch im Vergleich zum Apollobad ausgesprochen altertümliches Konzept entwickelt hatte ...» (Weber 1980, wie Anm. 8, S. 103).
- 41 Vgl. S. 43.
- 42 Wie Anm. 39.
- 43 BN Estampes, Va 361, Bd. I, Erdgeschoßgrundriß des Schlosses von Versailles: lavierte Federzeichnung, unten Maßstab und Titel: «Plan du Chateau de Versailles/ 1667», wohl Vorlage zum Stich von Silvestre mit Titel «Plan du Chateau de Versailles/ avec tous ses appartemens», bez. unten Mitte «Israel Silvestre delin et sculpsit 1667». Stich abgebildet bei Louis Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Bd. II, Paris 1948, Abb. 231.
- 44 Vgl. S. 43.
- 45 AN, O¹ 1768, Nr. 21, Aufriß der Westfassade der Thetisgrotte und einer zwischen Grotte und Schloß geplanten Kapelle: lavierte Federzeichnung, 207 x 343 mm, über der Grotte bez. «Fassade de grotte de. / Versailles. sur le Jardein.», über der geplanten Kapelle bez. «Fassade du bastiment de la / chapelle que lon doit faire. / pour le Roy à Versailles, / ce. 22. Juin. 1681», dazu als Variante ein Vorsatzblatt, auf dem der gleiche Kapellenraum mit seinen drei Fenstern etwas höher geplant ist. Rückseite bez. «Paraphé par Monseigneur Colbert, et Jacques maziere, en consequant / du marché passée deuant Lamy no.^{re} Ce jourdhuy Juillet 22^e/ quatre vingt un.» Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, Taf. XIV oben.
- 46 Israel Silvestre, Stich mit Titel «Veüe du Chasteau de Versailles, du costé / du Jardin – Versaliorum Palatii a parte horti / prospectu.», rechts unten bez. «I. Silvestre del. et sculp. 1674»; Adam Perelle, «Veüe et perspectiue du Chasteau et la Grotte de Versailles», links unten «N. Poilly ex.», rechts unten «A. Perelle del. et sc.»; weiterer Stich von Perelle um 1670/80 mit der Erklärung «LA GROTTTE DE THETIS est le lieu ou l'Ouvrier a feint que cete Déesse recevoit le Soleil. On y voit ce Dieu servy par des Nimphes tandis que des Tritons prennent soin de ses chevaux. / Toutes ces figures sont de marbre blanc. Le dedans est embelly de plusieurs grands Miroirs, et de Coquillages choisies. Vn Chandellier qui est aussi de Coquillage Forme quatre branches d'ou/ sortent autant de jets d'eau.», links unten bez. «Perelle fecit», rechts unten «a Paris Chez I Mariette Ruë S.^t Jacques a la Victoire avec privil.» BN, Estampes Va 361 I, Va 362 I. Weitere Hinweise auf gestochene Darstellungen auch des späteren «Apollobads» im Park bei Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 147-148.
- 47 Dazu das in den Memoiren von Charles Perrault wiedergegebene Gespräch der drei Akademiemitglieder mit Louvois: «Alors M. Charpentier ou M. Quinault, où l'abbé Tallemant dit: M. Félibien venoit quelquefois dans l'assemblée lire des descriptions qu'il faisoit de divers endroits des bâtimens du roi. – Voilà enfin ce quatrième que je cherchois dit M. de Louvois ...» Perrault, *Mémoires*, S. 136.
- 48 Vgl. S. 29.
- 49 Félibien (wie Anm. 5), S. 40.
- 50 Gemälde im Musée du Château de Versailles, Abb. bei Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 135.
- 51 Auch für die folgenden immer wieder herangezogenen Stiche mit Ansichten und Details der Grotte s. Anm. 5.
- 52 Madeleine de Scudéry, *Promenades de Versailles*, 1669, S. 71 f., zit. nach Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 136.
- 53 Félibien (wie Anm. 5), S. 3.
- 54 Breton erhielt in drei Zahlungen vom 28. Mai bis 24. September 1666 «à compte des trois portes de fer qu'il faict pour la Grotte» 3000 livres (Comptes I, col. 135) und 1523 l. 10 s. in zwei weiteren Zahlungen am 2. Juli und 21. Mai 1668 (Comptes I, col. 194).
- 55 Die betreffenden Partien der Gitter wurden 1667 von Claude Goy vergoldet: Nach Comptes I, col. 192, erhielt er in fünf Zahlungen vom 1. Mai bis 31. Dezember 1667 «à compte des ouvrages de dorure aux portes de la Grotte et en plusieurs endroits de Versailles» 2200 livres.
- 56 Vgl. Michael Petzet, *Der Obelisk des Sonnenkönigs / Ein Projekt Claude Perraults von 1666*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, S. 439-464.
- 57 BN Estampes, Va 362 I: Zeichnung mit Maßstab und Überschrift «Dessein des trois portes de fer qui estoient a la grotte de Versailles», links unten rote Nr. 2549. – Abb. bei Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 134; Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, Taf. XXIX.
- 58 Félibien (wie Anm. 5), S. 6/7.
- 59 Félibien (wie Anm. 5), S. 5.
- 60 Am 16. Juni 1666 berichtet Petit, van Opstal arbeite noch nicht an den Reliefs (BN, *Manuscrits, Mélanges Colbert*, Bd. 138 bis, fol. 648), während es am 8. September 1666 heißt: «La sculpture du devant de la Grotte sera au plus tard finie dans la fin de la semaine prochaine» (ebenda, Bd. 140, fol. 441). – Gérard van Opstal erhielt vom 20. August bis 3. November 1666 in drei Zahlungen 1000 livres «à compte des ouvrages qu'il faict à la façade de la Grotte» (Comptes I, col. 134) und weitere 1440 livres am 29. Juli 1667 und 21. Mai 1668 für «bas-reliefs qu'il a posez dans la Grotte» (Comptes I, col. 193).
- 61 Berger 1985 (wie Anm. 31), S. 83, Anm. 11.
- 62 Ovid, *Metamorphosen* II, 1, 5-13.
- 63 Zur Geschichte des Bassin de la Sirène s. Weber 1985 (wie Anm. 8), S. 280/81.
- 64 Der mögliche Zusammenhang mit der Thetisgrotte dargestellt bei Berger 1985 (wie Anm. 31), S. 21/22, Abb. 33.
- 65 Über die Grotte von Saint-Germain-en-Laye s. Weber 1985 (wie Anm. 8), S. 4, Taf. 32, 33 (Abb. der Orpheusgrotte und der Orgelgrotte nach Stichen von A. Bosse).
- 66 Z. B. das mit einer Grotte verbundene Casino Pius IV., begonnen 1558 für Paul IV., in den Vatikanischen Gärten (Walter Friedländer, *Das Casino Pius IV.*, Leipzig 1912). – Zu der für die französischen Grotten wichtigen italienischen Tradition des Grottenbaus 1988 eine Ausstellung in Schloß Fontainebleau: *Connaissance et Mystère des Grottes et Nymphes, Jardins génois et français aux XVI^e et XVII^e siècles*. Dazu auch Lauro Magnani, *Tra Magia scienza e «meraviglia»*. *Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, Ausstellungskatalog, Genua 1984.
- 67 Félibien (wie Anm. 5), S. 4/5.
- 68 Félibien (wie Anm. 5), S. 6. – Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 143, betont dagegen den einer Loggia entsprechenden Charakter des Baus: «La grotte de Thétis compose dans l'ensemble une loggia, comme on en voyait en Italie ...»
- 69 Félibien (wie Anm. 5), S. 1-3.
- 70 Félibien (wie Anm. 5), S. 4, 8/9.
- 71 Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1673, 2. Ausg. Paris 1684.
- 72 Félibien (wie Anm. 5), S. 9.
- 73 Jean Delaunay erhielt «à compte des ouvrages de rocaille qu'il a fait à la grotte» vom 4. Dezember 1665 bis 29. Januar 1666 in sechs Zahlungen 7500 livres (Comptes I, col. 79), vom 28. Mai bis 3. Dezember 1666 in vier Zahlungen 3900 l. (Comptes I, col. 138), vom 1. Mai 1667 bis 19. Februar 1668 in neun Zahlungen 3850 l. (Comptes I, col. 192), außerdem «à compte des ouvrages de ciment et mastic qu'il fait pour la Grotte» vom 7. Dezember bis 15. März 1667 in vier Zahlungen 600 l. (Comptes I, col. 135), – insgesamt 20619 l. 6 s. 11 d. mit einer Restzahlung von 1869 l. 6 s. 11 d. am 15. April 1668 (Comptes I, col. 253).
- 74 Erste Zahlung an Philippe Quesnel am 31. Dezember 1666: 110 livres für «deux casques de coquille qu'il a faicts à la Grotte» (Comptes I, col. 135), weitere 300 l. für «ouvrages de rocaille» am 29. Juli 1667 (Comptes I, col. 195) sowie am 9. Januar für «quatre rochers qu'il a faicts dans la Grotte» 500 l. (Comptes I, col. 194).
- 75 Vion erhielt vom 4. bis 26. Dezember 1665 für «ouvrages de sculpture qu'il a faicts à la Grotte» in drei Zahlungen 315 livres (Comptes I, col. 80).
- 76 Petit an Colbert, Versailles, 17. Juli 1665: «J'ai fait fermer une partie de la place au dessous du grand reservoir po.^r enfermer les rocailles et ustensilles dont le S.^t de laulnay aura besoing po.^r faire la grotte. Il a comencé a trauailler» (BN *Manuscrits, Mélanges Colbert*, Bd. 130 bis, fol. 793). Am 11. August 1665 heißt es dann: «Le Sieur De Laulnay a sept rocailliers et quatre manoeuvres qui travaillent avec luy dans la Grotte» (ibid., Bd. 131, fol. 330).
- 77 Petit an Colbert, Versailles, 30. Oktober 1665 (BN, *Manuscrits, Mélanges Colbert*, Bd. 132 bis, fol. 868).

- 78 Petit an Colbert, Versailles, 25. Februar 1666: «Le S.^r de laulnay continue le travail de la grotte, qui va assz bien» (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 136, fol. 469).
- 79 Petit an Colbert, 27. April 1666 (ibid., Bd. 137, fol. 472).
- 80 Pierre und Nicolas Mesnard erhielten für ihre Arbeiten in «pierre de liais» (Kalkstein) an Boden und Decke der Grotte am 31. Dezember 1665, am 29. Januar und 24. April 1666 je 500 livres (Comptes I, col. 81), dann am 28. Mai bis 6. Oktober 1666 in vier Zahlungen 1800 l. (Comptes I, col. 133/34), am 19. Februar 1667 für «platfonds de pierre de liais» 300 l. und für «ouvrages de marbre qu'il fait pour la Grotte» 400 l. (Comptes I, col. 134), schließlich für weitere Marmorarbeiten vom 25. Mai 1667 bis 13. August 1668 in sechs Zahlungen 2699 l. (Comptes I, col. 193).
- 81 AN, O^r 1790. Der Akkord vom 26. Dezember 1665 endet damit, weil ein weiteres Blatt fehlt.
- 82 Nicolas Pinasel erhielt am 20. Mai und 7. Dezember 1666 insgesamt 2100 livres für «quatre grandes coquilles de marbre et quatre demies coquilles qu'il fait faire à Cannes pour la Grotte» (Comptes I, col. 134), außerdem Zahlungen an Pierre Mesnard für das Polieren und Überarbeiten der Marmorbecken (erste Zahlungen am 21. Juni und 6. August 1668: Comptes I, col. 253).
- 83 Petit an Colbert, Versailles, 18. Juli 1666: «La sculpture du dedans de la grotte sera au plustard finie dans la fin de la semaine prochaine» (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 140, fol. 441). Im gleichen Brief bedauert er auch die Verzögerung der Arbeiten durch eine Erkrankung von Denis Jolli: «Depuis la maladie du S.^r Jolli l'on n'a point trauaillé dans la grotte, Il y a 4 ouvriers qui trauaillent aux orgues asses lentement.»
- 84 Petit an Colbert, Versailles, 5. August 1666 (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 139, fol. 65). Am 16. August 1666 kann Petit dann über entsprechende Fortschritte berichten: «L'on pose les plombs a laire de la grotte» (ibid., Bd. 139, fol. 253).
- 85 Petit an Colbert, Versailles, 9. Dezember 1666 (ibid., Bd. 142 bis, fol. 555).
- 86 Petit an Colbert, Versailles, 2. Mai 1667 (ibid., Bd. 144, fol. 65). Zu der vom König geforderten Installation der Lüster lieferte der Schmied Nicolas Le Marinier am 25. Mai 1667 für 157 l. 10 s. fünf Kupferrohre unterschiedlicher Größe «pour porter l'eau du dessus de la Grotte dans les chandeliers au dedans de la Grotte» (Comptes I, col. 196). – Verschiedene Rechnungen zu den Spiegeln der Grotte vgl. Marie 1968 (wie Anm. 7), Bd. I, S. 71/72.
- 87 Der rocailleur Charles Berthier erhielt am 6. Februar und 1. März 1670 «à compte des chandeliers qu'il a faits pour la Grotte» 800 livres (Comptes I, col. 419) und am 24. August 1671 «pour avoir racommodé tous les chandeliers et réparé toute la rocaille de la Grotte» 400 livres (Comptes I, col. 521), im folgenden Jahr weitere Reparaturen. Nach Colberts für den König zusammengestelltem «Etat des ouvrages de Versailles» vom 17. Juli 1672 «ne reste plus qu'un chandelier à restablir dans la grotte et quelque chose aux corniches de rocailles» (Clément V, S. 329), vgl. auch Fortführung der Arbeit an den Skulpturen S. 43. In Colberts «ordres et règlements pour les bâtiments de Versailles» vom 30. September 1672 heißt es: «Il faut presser Berthier, le rocailleur, d'establir deux ou trois ateliers pour restablir toutes les rocailles: le premier, à la grotte ...» (Clément V, S. 339).
- 88 Félibien (wie Anm. 5), S. 9-10.
- 89 Félibien, S. 7-8.
- 90 Félibien, S. 17.
- 91 Félibien, S. 13-16 (mit vorausgehenden Zitaten).
- 92 Félibien, S. 18.
- 93 Vgl. S. 36.
- 94 Erste Zahlung an Jean-Baptiste Tuby am 31. Dezember 1667: 500 livres «à compte des figures de marbre qu'il fait pour poser dans la Grotte» (Comptes I, col. 194), dann 2400 l. am 5. April 1670 und 26. Januar 1671 (Comptes I, col. 419), 1600 l. am 25. Oktober und 19. Dezember 1671 (Comptes I, col. 513), 1000 l. am 14. April 1672 (Comptes I, col. 615), 600 l. am 30. September 1675 (Comptes I, col. 831).
- 95 Vgl. S. 43.
- 96 Vorbild ist hier die antike Statue des in mehreren Repliken erhaltenen Flötenspielers, dazu Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 144 (Abb. S. 140) mit weiteren Hinweisen auf mögliche Anregungen für die Statue der Galatea.
- 97 La Fontaine (wie Anm. 2).
- 98 Félibien (wie Anm. 5), S. 18, 19.
- 99 Félibien, S. 11.
- 100 Madeleine de Scudéry, Promenades de Versailles, 1669, zit. nach Marie 1968 (wie Anm. 7), Bd. I, S. 76; zu den Wasserspielen vgl. auch Félibien, zit. S. 44.
- 101 Félibien (wie Anm. 5), S. 11-13 (mit vorausgehenden Zitaten).
- 102 Félibien, S. 20, 21.
- 103 Vgl. S. 31.
- 104 BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 38 bis, fol. 648, Bericht Louis Petits vom 16. Juni 1666: «le s.^r vanobstal ne trauaille point encore au basreliefs du dehors de la grotte, le fleuve qui est au niveau de limposte et la rivière du milieu de laditte grotte est entièrement ebauché, lequel sera fini dans 9 Jours ouvrables.»
- 105 Vgl. S. 31.
- 106 Scudéry (wie Anm. 100), zit. nach Marie 1968 (wie Anm. 2) Bd. I, S. 75.
- 107 Félibien (wie Anm. 5), S. 22.
- 108 Félibien, S. 22/23.
- 109 Scudéry (wie Anm. 100), zit. nach Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, S. 76. – Madeleine de Scudéry hebt in ihrer Beschreibung der Grotte die «invention» der Lüster besonders hervor: «on voit quatre chandeliers aquatiques, s'il est permis de les nommer ainsi, qui sont d'une invention admirable; ils ont, au lieu de lumière, chacun six branches dorées en figure d'alguemarine qui jettent de l'eau en abondance et dont les jets se croisant font un objet merveilleux et nouveau.»
- 110 Félibien (wie Anm. 5), S. 22-23. Drei der vier Lüster der Thetisgrotte waren im Sommer 1672 bereits aufgehängt, denn in einem Bericht Colberts an Ludwig XIV. vom 17. Juli dieses Jahres heißt es: «Il ne reste plus qu'un chandelier à restablir dans la grotte et quelque chose aux corniches de rocaille» (vgl. Anm. 87).
- 111 Félibien (wie Anm. 5), S. 24, 25.
- 112 Am 16. Juni 1666 berichtet Louis Petit an Colbert, daß Van Opstal noch nicht an den Reliefs der Fassade arbeite (vgl. Anm. 60): «Le fleuve, qui est au milieu ... de laditte Grotte ... sera fini dans 9 Jours.» Aus dem Zusammenhang des Berichts könnte man vielleicht schließen, daß Gerard van Opstal den Flußgott und möglicherweise die in gleicher Technik ausgeführten Tritonen und Sirenen der Vorgrotte geschaffen hat (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 138 bis, fol. 648).
- 113 Félibien (wie Anm. 5), S. 24, 25.
- 114 Über die Gruppe der Brüder Marsy s. T. Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy*, Columbia 1983, S. 41-52, 133-139, Nr. 17. – Ein Bozzetto der Gruppe (Louvre, RF 2578) abgebildet bei Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, Taf. XXXIII.
- 115 Zeichnungen der Figurengruppen von Claude Bertin in der Bibliothèque Nationale, Estampes Fb 25, Abb. bei Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, Taf. XXXIII; Entwurf zu einem der Sockel BN Estampes Va 362 VII, Abb. bei Marie a.a.O., Taf. XXXIII.
- 116 Charles Perrault, *Le Cabinet des Beaux-Arts ou recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux-arts sont représentés*, Paris 1690: Stich von Louis Cossin mit Titel «LA SCULPTVRE», links unten «Friquet Inuenit et pinxit», rechts unten «L. Cossin. sculpsit».
- 117 Félibien (wie Anm. 5), S. 26.
- 118 Dazu Berger 1985 (wie Anm. 31), S. 21, Anm. 5 (S. 82) mit Hinweis auf weitere Literatur und die auch die Göttin Thetis erwähnende Beschreibung des Gemäldes bei Nivelon, *Vie de Charles Le Brun* (um 1700): «M. Le Brun ... s'est servi de cette pensée poétique de représenter dans le plafond Apollon ... sous la représentation qu'ils l'ont décrit être chez la Déesse Thétis devant que de redonner sa lumière à l'Univers.»
- 119 Hinweis zuerst bei Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, London 1953, S. 246.
- 120 Félibien (wie Anm. 5), S. 27.
- 121 Pierre Francastel, *Girardon*, Paris 1921, S. 69-70 (Kat. Nr. 19),

- Abb. 13-16; Francastel, *La sculpture de Versailles*, Paris 1930, S. 43 ff.; Michael Petzet, *Französische Plastik*, in: Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 9, Berlin 1970, S. 260, Nr. 288; F. Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th Century: The Reign of Louis XIV*, Bd. 2, Oxford 1981, S. 25-28, Nr. 17a. – Zu den Figurengruppen der Thetisgrotte vgl. auch Berger 1985 (wie Anm. 31), S. 16, 20/21, 82 (Anm. 5).
- 122 La Fontaine (wie Anm. 2).
- 123 Vgl. dazu das Zitat aus den Memoiren von Charles Perrault, S. 31.
- 124 Vgl. Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 142.
- 125 Girardon und Regnaudin erhielten vom 28. Mai bis 6. Oktober 1666 in fünf Zahlungen insgesamt 2200 livres für »des figures qu'ils ont faites pour la grande niche de la grotte« (Comptes I, col. 133).
- 126 Poissant bzw. Guérin erhielten am 6. Oktober 1666 je 300 livres (Comptes I, col. 134, 135).
- 127 Gaspard Marsy erhielt vom 19. Juli 1667 bis 19. Februar 1668 »à compte du groupe de marbre qu'il fait pour la Grotte« 800 livres (Comptes I, col. 192).
- 128 Girardon und Regnaudin erhielten vom 1. Mai 1667 bis 19. Februar 1668 in drei Zahlungen 1750 livres (Comptes I, col. 193), schließlich am 8. August und 1. September 1673 eine letzte größere Zahlung von 1900 l. (Comptes I, col. 697) und eine Restzahlung zu den insgesamt 18000 l. für die Apollgruppe noch am 28. November 1677 (Comptes I, col. 963), weitere Zahlungen für die Apollgruppe seit 1668 s. die Aufstellung bei Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, S. 73/74. Dort auch die gleichzeitigen Zahlungen an Gilles Guérin – letzte größere Zahlung 500 l. am 8. April 1672 (Comptes I, col. 615) – sowie an die Brüder Marsy – letzte größere Zahlung 1500 l. am 8. April und 8. August 1672 (Comptes I, col. 615), insgesamt 14318 l. für die Gruppe mit den Sonnenpferden laut Restzahlung vom 28. November 1677 (Comptes I, col. 964); Zahlungen für die Sockel der Marmorgruppen s. Anm. 130.
- 129 Colbert an Ludwig XIV., 17. Juli 1672: »Girardon fait le modèle en plâtre sur le lieu du socle ou piédestal du groupe de figures du milieu; et Les Marsy et Guérin vont aussy faire en plâtre le modèle sur le lieu du piédestal de leur groupe« (Clément V, S. 329).
- 130 Colbert an Ludwig XIV., 21. Juni 1674: »Je fais poser le socle du groupe du milieu de la grotte. Il faut douze jours pour ce travail. Les trois figures ne pourront estre posées qu'à la fin du mois d'aoust« (Clément V, S. 367). Zahlungen für die Sockel der Figurengruppen am 20. Januar 1674: an Girardon 2000 livres, an Guérin und Marsy je 1400 livres (Comptes I, col. 759/60). – Ein Fragment des Sockels der Mittelgruppe befindet sich noch im Depot von Versailles (Weber 1985, wie Anm. 8, S. 280).
- 131 Colbert, »Ordres et règlements pour les bâtiments de Versailles« vom 24. Oktober 1674: »Faire achever les figures de la grotte avec soin. Achever les socles de marbre et oster tout le plâtre qui s'y trouve. Élever les deux figures d'Acis et Galatée, suivant que M. Le Brun a dit« (Clément V, S. 369/70).
- 132 Die neue Aufstellung zeigt ein 1688 datierter Stich von Louis Simonneau le Jeune: »FONTAINE DES BAINS D'APOLLON DANS LE JARDIN DE VERSAILLES/ Dessiné par J. Cottel Graué par L. Simonneau le Jeune 1688« (BN, Estampes, Aa 6). – Vgl. auch das Gemälde von Jean Cotelte, sowie Plan und Perspektive der »Bains d'Apollon« bei Ernest de Ganay, André Le Nostre, Paris 1962, Taf. XLV, XLVII.
- 133 Zur Geschichte der genannten Bosquets s. Weber 1985 (wie Anm. 8), S. 308, 310/11.
- 134 Entwürfe Roberts s. Weber a.a.O., S. 305, Abb. 143 (Taf. 57).
- 135 Dazu Stich von Jean Le Pautre, unten links bez. »Troisième Journée. / Le Malade imaginaire, Comedie représentée/ dans le Jardin de Versailles deuant la Grotte«, rechts »Dies tertius / Dokesinoson, seu Æger imaginarius Comoedia acta / in hortis Versaliorum ad fores Cryptæ.«, links unten »Le Pautre, sculps. 1669.« BN, Estampes, Va 362 I.
- 136 Gazette de France 1669, zit. nach Lange 1961 (wie Anm. 6), S. 146.
- 137 Scudéry (wie Anm. 100), zit. nach Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, S. 76.
- 138 Louis Petit an Colbert, 25. Februar 1666: »Il seroit necessaire de donner ordre de faire transporter promptement les orgues qui sont a Montmorency, po.' ne perdre point de temps, et y faire trauailler le S.' Jolly qui ne presse pas trop« (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 136, fol. 469), und am 27. April 1666: »Il nous est arriué ce mattin, le reste des orgues, et autres machines prises a Montmorency, ce qui nous fait esperer le S.' Jolly bientost icy dont nous auons grand besoin« (BN, Manuscrits, Mélanges Colbert, Bd. 137, fol. 472). Für den Transport der Orgel erhielt Denis Jolly am 24. August 1666 eine Zahlung von 240 livres »pour son remboursement de pareille somme par luy avancée à cause du transport des orgues du S.' Desnots, de sa maison de Montmorency dans la Grotte de Versailles« ((Comptes I, col. 138); weitere Zahlungen für Arbeiten an der Orgel s. Marie 1968 (wie Anm. 2), Bd. I, S. 72; die endgültige Zahlung von 4000 livres für die Orgel an die Erben von Desnots erst am 14. August 1673 (Comptes I, col. 704). – Spätere Zahlungen von 197 und 336 livres an Denis Joly vom 15. Mai und 21. August 1669 für Auslagen »payé aux ouvriers qui ont restably l'orgue de la grotte de Versailles« beziehen sich auf Reparaturen, wobei Arbeiten vom 6. Mai bis 20. Juli 1669 von Le Nôtre zertifiziert worden sind (AN, O¹ 2128, fol. 64).
- 139 Claude Perrault, Scavoir si la musique à plusieurs parties, a esté connue et mise en usage par les anciens, Vorwort zum »Traité de la musique des anciens«, Manuskript (BN, Manuscrits, F 24713), publ. von H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Paris 1914, S. 576-591.
- 140 Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, 2. Ausg. Paris 1684, S. 325, Taf. LXIII, dazu Text S. 322-327. Diese hydraulische Maschine könne wie kein anderes Instrument zeigen, »quelle estoit la Musique des anciens en comparaison de la nostre ... L'orgue qui est appellée instrument par excellence à cause qu'il est reputé avoir lui seul toutes les perfections qui se rencontrent dans les autres instrumens du Musique, estoit au temps de Vitruve peu de chose, ainsi qu'il paroist, si on le veut comparer à ce qu'il est à present.« (S. 327, Anm. 24, zur Orgel nach Vitruv auch S. 161, Anm. 17).
- 141 Félibien (wie Anm. 5), S. 37-39.

MUSEN UND MUSENHAINEN

DIE DEUTUNG DER MUSENSKULPTUREN IN BAROCKGÄRTEN

Der Barock ist die hohe Zeit der Skulpturen in den europäischen Gärten; weder vorher noch nachher gab es einen solchen Reichtum an Plastiken in den Grünanlagen. Viele der Skulpturen sind von hohem künstlerischem Wert und man hat sie entsprechend gewürdigt. Der Bedeutung der Skulpturen für die räumliche Ordnung der Barockgärten ist viel Aufmerksamkeit geschenkt worden und man hat erkannt, daß sie zu den besonders wichtigen Elementen der Gestaltung gehören. Die Skulpturen zieren Parterres und Boskette und stehen in Alleen. Sie schaffen Kontraste, verleihen Rhythmus und gliedern die Anlagen. Der Sinngehalt der Skulpturen und Skulpturengruppen wird heute weit weniger beachtet. Allein die Raumgestaltung scheint wichtig zu sein, belanglos hingegen, ob eine Figur eine Venus, eine Flora oder eine Hirtin darstellt. Man glaubt, die Personifizierung des Frühlings ohne weiteres mit der Personifizierung des Südwindes oder gar mit einem Mars austauschen zu dürfen, wenn nur die Größe und das Material der Skulpturen einigermaßen einheitlich bleiben. In vielen Gärten ist entsprechend beliebig mit den Plastiken umgegangen worden: Wenn irgendwo gestalterisch wichtige Figuren fehlten, sei es, weil sie zerfallen, veräußert oder zu ihrem Schutze in Museen gebracht worden sind, hat man sich mit beliebigen anderen Skulpturen der Barockzeit – oder Kopien von ihnen – beholfen und Umstellungen vorgenommen, ohne daß dies zu ernsthafteren Diskussionen geführt hätte. Warum wird selbst in Denkmalpflegekreisen sowenig Wert auf eine originalgetreue Gruppierung gelegt, in Kreisen, die sich doch nicht mit dem äußeren Schein zufrieden geben dürften?

Man könnte dies mit dem Hinweis darauf entschuldigen, daß sich selbst in der Barockzeit wohl nicht alle Gartenbesucher um die von den Skulpturengruppen dargestellten Themen kümmerten und sicher auch nicht immer alle Figuren identifizieren konnten. «Ein nacktes Mannes Bild mit Bart und Gabel, sowie Hund auf seiner rechten Seite gegenüber, Pluto genannt» steht im Inventar des Gartens des Schlosses Drottningholm bei Stockholm aus dem Jahr 1737. Andere Figurengruppen der Anlage, die 1662-1668 beim neuerbauten Schloß für Königin Hedwig Eleonora (1636-1715), Witwe von Carl Gustaf X. und Tochter des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorp, angelegt worden war, schienen noch rätselhafter, so zum Beispiel «zwei Bilder von Frauen, die einen Mann unter sich kinken, im östlichen Schloßhof» oder auf der Südseite die Statue von «einer nackten Frau». ¹ Trotzdem ist Vorsicht am Platz, wenn als Argument für beabsichtigte Änderungen auf Beispiele von Umplazierungen und Einkäufe von neuen Stücken in der Barockzeit hingewiesen wird. Solches ist zwar des öfteren vorgekommen, aber man war damals in aller Regel zugleich

bemüht, die Bildprogramme entsprechend zu modifizieren oder völlig neu zu entwerfen.

ZUR MUSENMYTHOLOGIE DES BAROCKS

Die Musen traten schon im späten 15. Jahrhundert in verschiedenen Zusammenhängen als Symbolfiguren auf, weil die Humanisten herausgefunden zu haben glaubten, daß Musen bei den antiken Festen und Feierlichkeiten einen Ehrenplatz einnahmen. Im folgenden Jahrhundert finden wir sie sowohl einzeln und als Gruppen auf Gemälden und in Theaterstücken, bei Festanlässen der Gebildeten und bei Lustbarkeiten verschiedenster Art. Musenskulpturen wie auch andere Plastiken fanden sich damals aus verständlichen Gründen noch wenige in den Gärten und fast ausschließlich in Italien. Beim Fund einer antiken Skulptur war man damals allerdings nicht immer sicher, ob sie wirklich eine Muse oder eine andere Figur darstelle, ein Problem, das uns heute noch beschäftigt. Ulisse Aldrovandi drückte sich bei seiner Beschreibung des römischen Gartens des Kardinals Cesi entsprechend kritisch aus:

«...una assai bella statua intiera d'una donna vestita con panni lunghi: ha le braccia ignude; et il braccio manco alzato su: e tiene in mano una maschera. Vogliono che questa sia la Tragedia.»²

Eine erste Monographie über die Musen war die «Syntagma de Mvsis» von L. G. Giraldi, die 1511 in Straßburg publiziert worden war und bereits im folgenden Jahr eine Neuauflage und dann bis zum Ende des 17. Jahrhunderts noch eine ganze Reihe weiterer Auflagen erlebte. Eine «De Mvsis Libellus» genannte Neubearbeitung seines Werks wurde 1578 veröffentlicht sowie später neu aufgelegt. G. P. Lomazzo behandelte das Aussehen der Musen in seinem Buch «Della forma delle Muse, cavata dagli antichi autori greci e latini», das Malern und Bildhauern als Anleitung dienen sollte und – wie der Autor im Buchtitel zum Ausdruck brachte –, aufgrund von antiken Autoren ausgearbeitet worden war. Das Buch erschien in Mailand im Jahr 1591. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden immer mehr Erläuterungswerke über allgemeine antike Mythologie herausgegeben, in denen den Musen selbstverständlich eigene Kapitel gewidmet waren, wie zum Beispiel Cornutus «Liber de Natura Deorum». Eine weitere Monographie über die Musen war die «Mvsarum mythologia» von Geoffroi Linocier, die des öfteren mit der beliebten allgemeinen «Mythologiae» von Natalis Comes zusammen publiziert wurde, so 1605, 1612,

Abb. 1. Statue des leierspielenden Herkules Musagetes in einem römischen Garten des 16. Jahrhunderts



ΗΡΑΚΛΗΤΩ ΜΟΥΣΑΓΗΤΗ
ΜΗΝΣΦΙΑΟΣ.

1616, 1637 und 1651 in Lyon, Köln, Padua und Genf. Es fehlte also zur Zeit des aufgehenden Barocks keineswegs an Informationen über die Musen. Die Gebildeteren konnten natürlich nach wie vor zu den Originalwerken antiker Autoren greifen, die nun in immer preiswerteren und besser redigierten und kommentierten Ausgaben erhältlich.

Auch in der späteren Barockzeit wurde über die Wesenheit der Musen geforscht und Ausdeutungen veröffentlicht, von denen sich die knappen Informationen unserer heutigen Enzyklopädien sehr unterscheiden. Ziehen wir nicht die barockzeitlichen Schriften bei, wird sich uns der Sinngehalt mancher Musendarstellung und anderer mythologischer Figuren in damaligen Gärten nicht voll erschließen. Steht beispielsweise die Einzelskulptur der ältesten und vornehmsten Muse, der schönstimmigen Kalliope im Garten von Schönbrunn, einfach stellvertretend für alle anderen Musen? Ein Blick ins erwähnte Werk von Cornutus begründet den Verdacht, daß dem nicht so sei, sondern eine ihrer Redekunst zugeschriebene, den Herrschenden besonders willkommene Eigenschaft zum Ausdruck kommen sollte:

«Calliope est, uocalis, et captis uerbis exornata Rhetorica, cuius auxilio respublicas administramus, populos appellamus, eosq. persuasione, et non ui, quo uolamus, trahimus. Haec profecto causa est, quare ueteres eam comitari uel imprimis reges uenerandas dixerunt.»³

In verschiedenen Traktaten wird berichtet, daß diese Muse die Fähigkeit verleihen konnte, Völker zu führen. Noch in Zedlers ›Großes vollständiges Universal-Lexikon‹ steht unter dem Schlagwort ›Calliope‹:

«... des Jovis und der Mnemosyns Tochter, eine von denen 9 Musen, welche ihren Namen von 'kalos' schön und 'op' die Stimme hat, weil sie schön reden konnte, und daher die Oratorie vorstellen sollte, durch welche man ganze Völker ohne Gewalt zu seinem Willen bewegen kann»⁴

Zedler nennt als Quelle einen Text von Macrobius. Bei diesem spätrömischen Text handelt es sich allerdings um eine stark gekürzte und nicht ganz getreue Version der älteren Charakterisierung Kalliopes durch den griechischen Dichter Hesiod, der in seiner ›Theogonie‹ – Verse 80-90 – schreibt: ›Die vornehmste Muse, Kalliope, steht den ehrwürdigen Königen zur Seite. Wen die Töchter des Zeus schätzen und wen von den gottgenährten Königen sie bei seiner Geburt ansehen, dem tröpfeln sie auf seine Zunge den süßen Tau und von dessen Mund fließen edle Worte. Der Blick aller Untertanen ist auf ihn gerichtet, wenn er sein Urteil fällt, mit einem gerechten Spruch. Und ohne daß seine Stimme zittert, schlichtet er so selbst die größten Streitigkeiten. Deswegen nämlich nennt man die Könige klug, denn wenn die Leute in der Versammlung schlechtem Rat folgen, macht er allen Schaden leicht wieder gut, mit Worten, die sanft und überredend sind.›⁵

Im kaiserlichen Park von Schönbrunn gibt es nur die Statue von Kalliope,⁶ und dies wohl mit Absicht. Wäre sie dort von ihrer Schwesternschar begleitet, käme ihre besondere Bedeutung als Inspiratorin der Herrscher der Völker nicht zum Ausdruck.

Der Vergleich der Texte Hesiods und Zedlers gibt einen interessanten Einblick in die Art und Weise, wie ein griechischer Bericht durch die besondere Auswahl und Beto-

nung der Aussagen eine zeitgemäßere und für die Angesprochenen wichtige Bedeutung erhalten konnte. Dies gilt bereits für die späte Römerzeit, weit mehr aber noch für die frühe Neuzeit. Aus der Rede, die Schaden abwendet und aus dem gerechten Urteilsspruch bei Hesiod, wird bei den späteren Autoren die Rede, die ganze Völker zum eigenen Willen bewegen kann. Bei der eifrigen Suche nach Informationen, die die Leserschaft interessierte, haben die barockzeitlichen Forscher nicht immer genügend Sorgfalt angewendet. Es fiel ihnen offensichtlich auch leichter, die römischen Texte zu studieren als die originalen griechischen, die dann erst während des späten 18. Jahrhunderts mit dem aufgehenden Hellenismus vermehrtes Interesse zu finden begannen. So kam es auf dem Umweg über die römischen Interpretationen während der Barockzeit zu kleineren und größeren Mißverständnissen und zur Verbreitung verschiedener falscher Informationen.

Über Thalia, die wir wohl bloß als die Muse der Schauspielkunst kennen, berichtet Zedler folgendes:

›Thalia, des Jupiters und der Mnemosyne Tochter, eine von den 9 Musen oder Göttinnen der freyen Künste, so den Namen von florere, hat, weil der Ruhm der Gelehrsamkeit lange blüht... soll mit den Clio und Calliope insonderheit die ernsthaften Studien dirigieren; nach einiger Meynung aber soll sie auch die Geometrie, wie nicht weniger die Feld- und Garten-Baukunst als daher sie denn vielmahl auch für eine Mutter des Paläphati gehalten wird, welcher vieles von den Bäumen und der gleichen geschrieben, ingleichen die Comödien zuerst erfunden haben. Sie hat hiernächst die Aufsicht über die Gärtnerereyen...›⁷

Dies Zitat zeigt, wie wichtig es für ein rechtes Verständnis der Gartenkunst der Barockzeit ist, sich über die damaligen Ansichten zu informieren. Es fehlte nicht an Gelehrsamkeit und die Thalia des Barocks scheint eine um einiges interessantere Persönlichkeit gewesen zu sein als man heute gemeinhin annimmt. Wider Erwarten scheinen aber ihre Verdienste um die Bühnenkunst nicht besonders hoch gewertet worden zu sein, obwohl man in der Barockzeit dem Theater großes Interesse entgegenbrachte. Vielleicht hielt man die Schauspielerei für ein zu vulgäres Betätigungsfeld für eine antike Gottheit und hob deshalb ihre anderen Fähigkeiten heraus? Wie dem auch sei, eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem ideologischen und etymologischen Gedankengut, das hinter dem zedlerischen Text steht, würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

›HERKULES MUSAGETES‹

Ein Gott der Antike, auf den wir in den Barockgärten besonders häufig stoßen, ist Herkules. Die Forschung hat ihn schon früh als Symbol der weltlichen Herrscher identifiziert. In den Gärten mit Herkulesfiguren finden wir auch oft Darstellungen von Musen, den Zusammenhang zwischen beiden scheint man aber bis jetzt nicht richtig erkannt zu haben. Man hält die Musen für ein eigenes Bildprogramm oder eine bloße Zutat ohne besonderen Sinn.⁸ Dies hängt damit zusammen, daß wir dazu neigen, den Sinngehalt der Figuren der Barockgärten nur aufgrund unserer heutigen, wissenschaftlich besser fundierten Kenntnisse der griechischen Sagenwelt zu erröden.

Die Griechen kannten keinen Herkules als Musenführer, also keinen »Herkules Musagetes«, obwohl Herkules und die Musen oft zusammen dargestellt wurden, da sie zu den Hauptgottheiten von Theben, der Hauptstadt von Boötien, zählten, wo der Berg Helikon mit der berühmten Kultstätte der Musen lag. In Rom gab es anscheinend seit früher Zeit eine gemeinsame, Herkules und den Musen geweihte Kultstätte. Im Jahr 189 vor Chr. weihte der römische Konsul und Zensor L. Fulvius Nobilior, der Eroberer der griechischen Aetolia, im Stadtzentrum einen neuen Tempel für Herkules ein und ließ dort Standbilder der Musen aufstellen, die er aus Griechenland mitgebracht hatte. Dieser »Aedes Herculis Musarum« oder »Aedes Herculis et Musarum« genannte Tempel wurde später von L. Marcius Philippus, dem Stiefvater des Kaisers Augustus, erneuert und mit einem Porticus versehen.⁹ Über diese Ereignisse berichtet Eumenius, der während der Barockzeit viel gelesene und bewunderte gallische Redner aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert:

»Aedem Herculis Musarum in circo Flaminio Fulvius ille Nobilior... sed quod in Graecia cum esset imperator acceperat Herculem Musagetum esse, ... ex Ambraciensi oppido translata sub tutela fortissimi numinis consecravit, ut res est,... Musarum quies defensione Herculis et virtus Herculis voce Musa Musarum.«

Eumenius lehrte in Augustodunum, im heutigen Autun. Über Fulvius, der über vierhundert Jahre früher in Rom gelebt hatte, wußte er nicht richtig Bescheid: Fulvius war nicht »Imperator« und es ist nicht glaubhaft, daß er in Griechenland vernommen hatte, Herkules sei ein »Musagetes«. Vielleicht handelt es sich nicht um einen Irrtum, sondern eine bewußte propagandistische Ausschmückung, denn der Zweck der Rede war, den Kaiser Constantius, der den Beinamen Herculis trug, für die Errichtung eines Musentempels in Autun zu gewinnen. Die Ungereimtheiten in der Rede von Eumenius waren nun aber den Lesern der frühen Neuzeit nicht bewußt und deshalb verbreitete sich in den humanistischen Kreisen die Idee eines Herkules Musagetes. Auch der im letzten zitierten Satz erwähnte schöne Gedanke, daß die Musen den Schutz des Heroen bräuchten und dieser umgekehrt zur Lobpreisung seiner Tugenden auf die Musen angewiesen sei, fand bereitwillige Aufnahme. Wenn die Musen, beziehungsweise die Dichter und anderen Künstler nicht von den Taten der Helden sängen, wüßte die Nachwelt so gut wie nichts von ihnen.

Die Vorstellung von einem »Hercules Musagetes« wurde aber noch von einer anderen Quelle gespeist. Der römische Münzmeister Q. Pomponius Musa ließ im Jahr 64 v. Chr. eine Serie von Silberdenaren prägen, auf deren Rückseite entweder ein leierspielender Herkules oder eine der neun Musen zu sehen ist. Die Attribute der Figuren sind recht deutlich zu erkennen. So hat der Herkules neben der Leier auch seine Keule bei sich und auf den Schultern das Löwenfell. Bei Melpomene, der Muse der Tragödie, finden sich auf diesen Münzen neben den üblichen Attributen, der Maske und dem Schwert, noch eine Keule und ein Löwenfell. Den letzten Zweifel an einer Beziehung zwischen Herkules und den Musen beseitigte die Umschrift »Hercules Musarum«, den die Münzen mit dem Heroenbild tragen.¹⁰ Wegen der Leier von Herkules geschah es dann offensichtlich, daß er nicht nur als Begleiter, sondern als Anführer der Musen ge-

sehen wurde. Die Münzserie von Q. Pomponius Musa wurde bereits in der erwähnten ersten Monographie über die Musen als Beweis für »Hercules Musagetes« aufgeführt. Giraldus, der Autor, zitierte außerdem den obigen Text von Eumenius und steuerte einige eigene Gedanken über die Bedeutung von Herkules als Musenführer bei.¹¹ Auch in weiteren Werken erscheinen die Münzen von Q. Pomponius Musa bei Erörterungen des Themas »Herkules Musagetes«.¹²

Das Wissen um den Musen-Herkules scheint in gebildeten Kreisen bald Allgemeingut geworden zu sein. Die Stadt Rouen schenkte dem französischen König Heinrich II. im Jahr 1550 ein Gemälde, das die Minerva darstellte, aber so konzipiert war, daß man – wie ein zeitgenössischer Bericht meldet – die Figur auch als Apollo Musagetes und als »Hercules tuteur et protecteur des Muses« ansehen konnte. Von Alessandro Allori (1535-1607) gibt es ein Gemälde »Herkules von den Musen gekrönt«, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet. Das Thema wurde auch von Ronsard und weiteren zeitgenössischen Schriftstellern behandelt. Amadis Jamyn schrieb ein Stück namens »Hercule défenseur des Muses«, in dem sich folgende Strophe findet:¹³

»...La Muse ainsi t'eslève jusqu'aux cieux
Et te fait seoir à la table des Dieux...«

Für die gängige Ansicht, daß eine enge Beziehung zwischen Herkules und den Musen bestanden hätte, glaubte man sich schon früh auf scheinbar eindeutiger Belege stützen zu können als die schriftliche Überlieferung. In der »Topographia urbis Romae« des bekannten Antiquars und Dichters Jean-Jacques Boissard waren zwei vermeintlich antike Kunstwerke abgebildet, nämlich ein Relief und eine Vollplastik, die nach ihren ebenfalls für echt gehaltenen Inschriften Herkules Musarum bzw. Herkules Musagetes darstellten.¹⁴ Weitere, ähnliche Fehlinformationen wie in der 1551 erschienenen Topographie, ließen sich in der damaligen Reise- und Forschungsliteratur sicher noch manche ausfindig machen.

Was Eumenius über die Musen aussagte, glaubte man übrigens noch im mittleren 18. Jahrhundert bestätigen zu dürfen:

»Cet orateur a raison de dire que les grands guerriers & les Muses ont besoin les uns des autres: c'est à eux à procurer le repos, & la sûreté aux Muses; c'est à elles à immortaliser par leur chants les belles actions des heros.«¹⁵

Solchen Erläuterungen können wir entnehmen, daß die Musenskulpturen in den Barockgärten wesentlicher Teil von Bildprogrammen sind, die der Verherrlichung der Herrscher dienten. Wir müssen uns nun auch fragen, ob die Musen in den verschiedenen Skulpturengruppen, Fresken und auf den Dachgesimsen der Schlösser wirklich die Kunstsinnigkeit und das Mäzenatentum der Besitzer preisen, wie meistens angenommen wird. Handelt es sich hier nicht vielmehr um Allegorien für die Heldentaten des im Hause wohnenden Geschlechts? Dies scheint auch die Ansicht eines polnischen Forschers zu sein, der sich zu den Musen auf den Dächern des Schlosses Wilanov äußert, das sich der Türkensieger Johann Sobieski in der Nähe von Warschau erbauen ließ.¹⁶ Wir dürfen aber ebensowenig vergessen, daß Herkules und Apollo, die teilweise miteinander identifiziert wurden, in den geheimen Lehren der Pythagoräer

Vorbilder des guten Menschen waren. Bei den Neuplatonikern wurde Apoll Christus gleichgestellt und Herkules galt als sein Wegbereiter. Im Barock fanden diese Lehren große Verbreitung. Deshalb darf eine Herkulesfigur im Park eines Regenten nicht bloß als Selbstglorifizierung und Darstellung der Macht gelten. Auch der andere Aspekt, Herkules als guter Mensch, der wiederholt das Böse besiegt hat, muß im Auge behalten werden. Die Musen waren für die Pythagoräer Helferinnen von Herkules und Apoll und hatten vor allem die Harmonie der Sphären herzustellen, eine Harmonie, die ihrerseits zum Frieden und Wohlergehen der Menschen auf der Erde beitrug.¹⁷



Abb. 2. Der Entwurf eines Brunnens mit den neun Musen und Pegasus von G.A. Böckler stellt eine für das 17. Jahrhundert ikonographisch typische Darstellung von einem Musenberg dar.

Weil die wenigsten der barocken Bildprogramme bis in die Gegenwart vollständig erhalten geblieben sind, werden sie meist nicht richtig verstanden. Es ist deshalb wichtig, nach Hinweisen auf den ursprünglichen Zustand zu suchen. Solcher Nachforschung verdanke ich zum Beispiel einen direkten Hinweis auf den in dieser Arbeit behandelten Zusammenhang zwischen Herkules und den Musen in Barockgärten: Im Garten des markgräflichen Schlosses in Erlangen gab es einst einen Springbrunnen mit einer Statue von Herkules, der die Hydra erschlägt, und mit den Statuen von neun Musenskulpturen, die rundherum standen.¹⁸

HAIN, BERGE UND QUELLEN

Nach den antiken Autoren wohnten die Musen in Bergtälern und Grotten und liebten die Abgeschiedenheit. Die Umgebung der Musenwohnstätte war alles andere als karg. Es sprudelten Quellen, die zum fröhlichen Wachstum der Blumen und Pflanzen beitrugen. In der Schilderung des Properz winden die Musen in ihrer Grotte Kränze von Rosen und bei weiteren antiken Autoren finden wir noch Hinweise auf blumenreiche, gepflegte Musenhaine. Nach Pausanias, einem antiken Augenzeugen, war das Musental auf dem Helikon ein wahrer Obstgarten, und Ovid berichtet, daß selbst Minerva jenen Hain der Musen besucht und ihn beneidenswert schön gefunden hatte.¹⁹ Der alte Musenberg des 17. Jahrhunderts im Garten des Schlosses Salzdahlum stellte offensichtlich gerade diesen Besuch der Minerva bei den Musen dar.²⁰

Über die Bepflanzung der Musenhaine in den Barockgärten sind wir recht dürftig informiert. In Pratolino standen sinnigerweise Lorbeerbäume im umgebenden Boskett,²¹ aus deren Zweigen Kränze für die Sieger und Dichter gewunden wurden. Aus Lorbeer bestand auch der Hain beim Parnass (siehe unten) des römischen Literatenvereins Arcadia auf dem Gianicolo. Die Musen wurden oft mit Palmzweigen in den Händen dargestellt oder trugen Kränze aus Palmwedeln. Als höchster Baum symbolisierte die Palme die Schwierigkeiten, die der Mensch überwinden muß, wenn er das Höchste erreichen will. Oben warten die süßesten Früchte. Der Palmstumpf, der gelegentlich als Attribut von Apoll erscheint, weist auf den mühsamen Aufstieg zur hohen Kunst hin. Nördlich der Alpen war es fast ausgeschlossen, Palmen, die ausgesprochensten Musenbäume, zu hegen, aber man gab sich Mühe, die Musenberge möglichst schön zu bepflanzen. So war der Parnassbrunnen im Garten von Somerset House wegen der vielen Blumen besonders reizvoll.²² Im Garten des Schlosses Belvedere in Wien hatten die Musenfiguren während der warmen Jahreszeit einen Orangenhain als Hintergrund, denn das Dach und die vordere Wand der benachbarten Orangerie wurden dann weggenommen.²³ Es ergab sich damit auch ein deutlicher Bezug zu einer Herkulesfigur und zu den goldenen Äpfeln der Hesperiden.

In Gemälden, auf Theaterbühnen und eben in den Gärten des Barocks wurden die Musen auf einem Berg dargestellt, den man Helikon oder Parnass nannte. Dabei ging es nicht bloß um ein naives Erzählen eines antiken Sagenstoffs, sondern um eine Beschäftigung mit Symbolen, die einen tieferen Sinn hatten. Die Berglandschaft stand für den langen, mühsamen Weg, den der Mensch gehen muß, um die wahre Tugend und die höchste Kunst zu erreichen.²⁴ Der zukünftige König Friedrich II. sagte in einem seiner Schwester Markgräfin Wilhelmine 1734 gewidmeten Gedicht:

«...Pour moi, jeune écolier d'Horace,
A peine ai-je au pied du Parnasse
Passé mon troisième printemps,
Que, rempli d'une noble audace,
J'ose vous consacrer mes chants.»

In einigen italienischen Gärten waren schon während des Manierismus Ansätze für die dann im Barock zentraler werdenden und klarer formulierten Musenberge geschaffen worden.²⁵ Zu ihrer Entstehung mögen die Informationen in

der damals eifrig studierten *Res Rustica* des römischen Feldherrn und Universalgelehrten M. Terentius Varro einiges beigetragen haben. Varro berichtet von einem »Musaeum«, das sich zuoberst am Hang über den Anlagen seiner Villa befand, beim heutigen Monte Cassino.²⁶

Der für die Gartengestaltung nördlich der Alpen wohl einflußreichste italienische Musenberg stand im Park der Medici-Villa in Pratolino bei Florenz. Dabei handelte es sich um einen Parnaß mit verschiedenen Gottheiten neben Apoll und den Musen. Den Musen fiel aber die Hauptrolle zu, wohl weil die Einrichtung einer interessanten, neuen Wasserorgel (oder eines Glockenspiels), die man mit Begeisterung unternahm, zu ihrem Musizieren paßte. Vielleicht inspiriert durch diesen Musenberg ließ Katharina de Medici als Königin von Frankreich bei einem großen Fest in den Tuileries eine ähnliche Anlage einrichten und in Antwerpen gab es bei den Willkommensfestlichkeiten im Jahr 1560 für ihren Sohn, Herzog von Anjou, ebenfalls einen Musenberg.²⁷

Die enge Beziehung der Musen zu Quellen führte dazu, daß die barockzeitlichen Musenberge gerne mit verschiedenen Wasserkünsten bereichert wurden. Wasserkünste genossen damals ohnehin große Beliebtheit. Im Garten des Somerset Hauses, des damaligen Londoner Wohnsitzes der englischen Königin, gab es im frühen 17. Jahrhundert ein großes Bassin und darin stand ein kunstvoller Berg Helikon mit den Musen in einer Grotte. Das ganze war offensichtlich von Salomon de Caus, dem damaligen Großmeister der Wasserspiele, geplant worden. Nach einem zeitgenössischen Bericht soll dieser Berg die erwähnte alte Anlage in Pratolino bei weitem übertroffen haben.²⁸ Im Garten des Erzbischofs von Paris in St. Cloud gab es ebenfalls einen Parnaßberg mit Wasserspielen. John Evelyn, ein gut informierter englischer Gartenfreund, hat ihn anlässlich eines Besuchs im Jahr 1644 wie folgt beschrieben:

»But nothing is more esteemed than the cascade falling from the great steps into the lowest and longest walk from the Mount Parnassus, which consists of a grotto, or shell-house, on the summit of the hill, wherein are divers waterworks and contrivances to wet the spectators; this is covered with a fair cupola, the walls painted with the Muses, and statues placed thick about it, whereof some are antique and good.«²⁹

Nicht nur diese älteren, besonders bekannten Musenberge sind später restlos abgetragen worden, sondern auch mehrere jüngere. Die Ausgestaltung ist deshalb nicht im Einzelnen bekannt und ich muß mich damit begnügen, noch etwas zur Bedeutung im Gesamtplan der Gärten anzumerken. Sowohl in St. Cloud als auch im Schloßgarten Salzdahlum bildeten die Parnasse den Abschluß der Hauptachsen.³⁰ Sie vermittelten also nicht nur einen Blick in die antike Sagenwelt, sondern waren wesentliche Teile der Perspektive, die durch sie – obwohl künstlich aufgebaut – etwas vom landschaftlichen Charakter annahm, der in der Gartenkunst durch Einbeziehung der natürlichen Gegebenheiten bald zum bestimmenden Merkmal einer neuen Stil-epoche werden sollte. Eine ähnliche Funktion als Point de Vue war wohl ursprünglich für den Musenberg im Garten der Eremitage bei Bayreuth gedacht. Die Planungsgeschichte des ersten Schloßchens, des jetzigen Nordtraktes,

ist zwar nicht klar,³¹ sicher wurde jedoch die Zufahrt zum Parnaß am Südende des Ziergartens, erst später, nach dem Bau des Südtraktes und der Seitenflügel, zur Hauptzufahrt. Der Tunnel durch den Berg wurde damit zum eigentlichen Eingang.³² Mit dieser Wegführung hatte man das Gestaltungskonzept des Gartens gewissermaßen auf den Kopf gestellt. Es darf als ziemlich sicher gelten, daß der ursprüngliche Haupteingang auf der Nordseite lag, dort, wo auch heute wieder die Besucher eintreten.

Ludwig XIV., würdigte die Musen in seinen Gärten. Es gab im Park von Versailles bereits früh einen Musenberg, auf dem Apoll – mit den Gesichtszügen des Königs – von den Musen sowie von Statuen französischer Dichter und Schriftsteller umgeben war. Der Berg wurde dann abgetragen und Charles Le Brun war in den 1670er Jahren mit einem neuen Projekt beschäftigt, das einen Parnaß inmitten eines großen Bassins vorsah.³³ Dieses Projekt kam jedoch nie zur Ausführung. Vielleicht hielt der König einen Musenberg für eine bereits zu abgedroschene Idee. Parnasse waren ja damals nicht nur in Gärten zu sehen, sondern gehörten im 17. Jahrhundert auch zu den Requisiten der Bühnenkünstler. Der Plan, den Musen im Park von Versailles einen wichtigen Platz einzuräumen, blieb aber bestehen. 1687 entstanden Entwürfe für einen »Palast der Musen« als Abschluß des Grand Canal oder an dominierender Stelle hinter dem Lac des Suisses, das heißt entweder auf der Haupt- oder auf einer sehr wichtigen Querachse.³⁴ Bis zum Tode Ludwigs XIV. wurden noch verschiedene weitere Projekte zum Thema Musen ausgearbeitet, es kam aber keines zur Ausführung. Der alternde Monarch scheint die grandiosen Baupläne nicht mehr mit der gleichen Energie wie einst verfolgt zu haben. Eines der Projekte aus dem Jahr 1712, das einen 53 Meter hohen Apollotempel vorsah, war wiederum als Abschluß der Hauptachse gedacht. In der Mitte des Gebäudes wäre eine Kuppelhalle für Apoll entstanden, rundherum vier Säle für die Musen. Es sollten nur weißer Marmor, vergoldete Bronze, Glas und Spiegel verwendet werden, zur Dekoration zusätzlich noch seltene, farbige Steine.³⁵

Im Garten von Marly ging die Würdigung der Musen etwas zügiger vorwärts. Beim Wasserreservoir am Osthang, im sogenannten Bosquet de Louveciennes wurde im späten 17. Jahrhundert ein Springbrunnen mit einem schön eingefassten Becken angelegt und »Pièce des Muses« genannt, weil auf dem Platz daneben zwei Musenfiguren standen. Um 1697 präsentierte sich die Anlage bereits mit drei Springbrunnen. Ende 1701 ging man daran, aus dem bisherigen Bassin ein neues, ovales zu machen, das mit einem Springbrunnen und später mit Najadenskulpturen aus vergoldeter Bronze versehen wurde. Der ganze Hang wurde zu einem Parnaß ausgestaltet.³⁶ Er bestand schließlich aus fünf übereinanderliegenden und verschiedenartig gestalteten Gartenräumen. Zuerst in einer Nische auf der Mittelachse, Apoll auf der höchsten Terrasse zugewandt, stand eine Statue der Urania. In der Mitte des höher liegenden ovalen Raums lag das erwähnte große Bassin mit einem neuen Springbrunnen, der volle 25 Meter hoch aufschloß und »La gerbe du Parnasse« genannt wurde.³⁷ Bei den Einmündungen einer Querallee in den Platz standen die Figuren von Kalliope, Euterpe, Terpsichore und Polyhymnia. Links und rechts der Mittelachse führten Rampen zur darüberliegenden Terrasse und zweiten Querachse, dazwischen

verlief die hohe Terrassenmauer. Stieg ein Besucher auf der linken Rampe hinauf, sah er eine lange Treillagewand vor sich. Über die rechte Rampe erreichte er einen langen geraden Weg, der durch ein weiteres Boskett führte. Wer aber gleich nach der Rampe zur Mitte hin abbog, kam dort zu einer für jene Zeit recht ungewöhnlichen Rasentreppe und über sie auf eine ebenfalls begraste, schmale Terrasse, an deren Enden die Statuen von Klio und Thalia standen. Weitere, schmalere Rasentreppe stiegen dann zu einem achteckigen Kiesplatz empor, der von Treillagewänden und darüber wachsenden Roßkastanien umgeben war. In der Mitte des Platzes stand der schon erwähnte Apoll, hinter ihm Erato und Melpomene. Für Apoll hatte man also den bedeutendsten Punkt im Ganzen gewählt. Hatte der Parnaß beim Somerset House denjenigen in Pratolino deutlich übertroffen, so übertraf nun wieder der Parnaß von Marly die von Salomon de Caus inspirierten, bisherigen Gestaltungen bei weitem. Der Parnaß von Marly war eine völlig eigenständige und künstlerisch eindruckliche Komposition. Die Platzierung der verschiedenen Musen wurde offensichtlich nicht dem Zufall überlassen, sondern stellte eine logische Ordnung dar. Urania, nach barocker Auffassung die Göttin der Fixsterne, stand am weitesten von Apoll entfernt, während die anderen Musen, die die Planeten regierten, ihm näher waren. Zwischen Melpomene, der Muse, der der Himmelsteil der Sonne gehörte, und Apoll, der natürlich den König symbolisierte, war der Abstand am geringsten.

Nun noch einige Hinweise auf die weitere Entwicklung der Musengruppen und -berge in den Gärten. Die mittlere ovale Terrasse von Marly mit den Musenskulpturen hat wohl Impulse für die Gestaltung des Musenrondells von Sanssouci vermittelt und dieses ist dann seinerseits in den 1780er Jahren im Park von Pavlovsk bei St. Petersburg recht genau nachgebaut worden. Die Großfürstin Maria, die die maßgeblichen Ideen für die Parkgestaltung in Pavlovsk lieferte, war eine Großnichte von Friedrich II., den sie sehr bewunderte. Eine rokokohafte Weiterentwicklung des Parnasses im Stil von Marly fand in Rom statt. Der Hain der erwähnten *Accademia dell'Arcadia* genannten Gesellschaft der Literaten am Hang des Gianicolo-Hügels erstreckte sich über mehreren Terrassen und Treppenläufe hinauf zu einem mit Pegasus gekrönten Musenberg. Er wurde von den Architekten Antonio Canevari und Nicola Salvi um 1725 ge-

staltet. Der Plan der etwa zeitgleichen Spanische Treppe dürfte die Gestaltung beeinflusst haben.³⁸

Ein Projekt für den eingangs erwähnten Park von Drottningholm zeigt, wie lange noch ein Musenberg als würdiger Abschluß einer Hauptachse eines Parks galt. Das von Gustav III. von Schweden eigenhändig gezeichnete »Projet pour faire du Rocher qui termine le Jardin de Drottningholm. Le Parnasse avec Apollon & les Neufs Muses« stammt von 1784.³⁹ Im März desselben Jahres hatte Gustav III. in Rom die Musenstatuen gekauft, mußte dann aber schließlich doch auf die Ausführung seiner Idee verzichten, da die alten Marmorskulpturen der nördlichen Witterung nicht ausgesetzt werden durften. Den Berg hätte der Monarch unter Ausnützung einer natürlichen Anhöhe gestalten lassen.

WAS SAGEN UNS DIE MUSEN?

Ich habe weder versucht, einen umfassenden Überblick über die barockzeitlichen Quellen zu den Musen zu vermitteln, noch alle Gärten mit Musenskulpturen zu erwähnen. Ein solcher Versuch hätte auch unweigerlich scheitern müssen. Zu viele Schriftquellen zu den Skulpturen sind noch nie ausgewertet oder publiziert worden. Um ein vollständigeres Bild der zeitgenössischen Ideen zu erhalten, müßte man auch all die vielen nicht ausgeführten Projekte studieren. Meine Absicht war nur, darauf hinzuweisen, daß zwischen Gartengestaltungen, Bildprogrammen und Strömungen der Geistesgeschichte tiefere und weniger zufällige Zusammenhänge bestehen, als wir gemeinhin annehmen. Wenn wir solche Zusammenhänge kennenlernen und im Auge behalten, können wir auch die künstlerischen Aussagen besser verstehen. Mit der Erforschung der Zusammenhänge haben wir aber ein sehr weitläufiges Terrain betreten. Den gewissenhaften Gartendenkmalpflegern wird deshalb mein Aufruf, der sinngemäßen Aufstellung von Skulpturengruppen in Barockgärten mehr Bedeutung zuzumessen, noch manches Kopfzerbrechen verursachen.

Zum Schluß möchte ich noch dem Wunsch Ausdruck geben, wenigstens in einigen Gärten die Kopien von barocken Figuren wieder einmal entsprechend dem ursprünglichen Zustand in farbigen Fassungen leuchten zu lassen.

ANMERKUNGEN

- 1 Nils G. Wollin, *Drottningholms Lusträdgård och park*, Stockholm 1927, S. 344.
- 2 »...eine recht schöne, völlig erhaltene Statue einer Frau im langen Kleid: sie hat nackte Arme, ein Arm ist gegen oben gehoben und sie hält eine Maske in der Hand. Sie meinen es müsse sich um die Tragödie handeln.«
C. Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jhs.*, in: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil. hist. Kl. 4, 1917, S. 77.
- 3 Cornutus sive Phurnutus, *Liber de Natura Deorum*, Basel 1543, S. 19f.
- 4 Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Leipzig & Halle 1733 (Nachdruck Graz 1994), S. 282.
- 5 Übersetzung nach Raoul Schrott, *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung*, München 1997, S. 115.
- 6 Beatrix Hajos, *Die Schönbrunner Schloßgärten*, Wien 1995, S. 110. (Die Kalliope wurde traditionell mit zwei Flöten in der

Hand dargestellt, vgl. die Abbildung in: Janus Jacobus Boissardus, *Parnassus cum imaginibus Musarum Deorumque praesidium Hippocrenes*, Oppenheim 1613, S. 12 »Calliope carminis Heroici conditrix«).

- 7 Zedler (wie Anm. 4), Bd. 43, 1745 (Nachdruck Graz 1997), S. 385.
- 8 So zum Beispiel Gabriele Imhof, *Der Schleißheimer Schloßgarten des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, Zur Entwicklung der barocken Gartenkunst am Münchner Hof*, *Miscellanea Bavaria Monacensia* 82, 1979, S. 138: »Flußgötter, Nymphen, Musen, Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen etc. gehören diesem elementaren Bedeutungsbereich des Gartens an.«
- 9 Birgitta Tamm, *Le temple des muses à Rome*, in: *Opuscula Romana* 3, 1961, S. 160ff mit weiterführenden Literaturhinweisen.
- 10 Carolus Patin, *Familiae Romanae in Antiquis Numismatibus*, Paris 1663, S. 224-228.

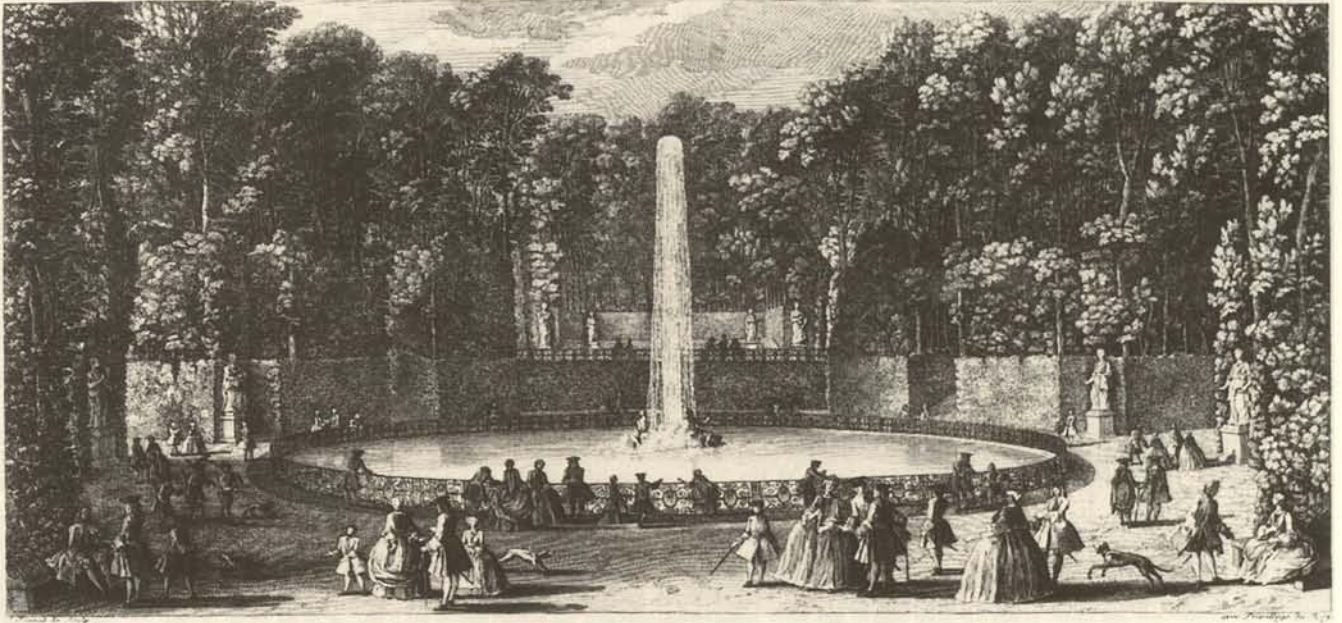


Abb. 3. Israël Silvestre, *Vues de Paris*. Parnaß im Garten von Marly: Vier Musenskulpturen stehen auf der untersten Terrasse und vier weitere höher oben. Apoll zuoberst in der Mitte ist hinter dem Wasserstrahl kaum zu sehen. Ansicht von der Muse Urania her. Diese Anlage ist der erste neuartige Parnaß, der in seiner parkartigen Gestaltung wegweisend für die weiteren im Grün eingebetteten Musenrondelle des 18. Jahrhunderts wurde.

- 11 Lilius Gregorius Gyrardus, *De Mvsvs Syntagma*, in: *Opera omnia*, Leiden 1696, S. 567.
- 12 Vgl. zum Beispiel Vincenzo Del Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli antichi*, Padua 1615, S.321 und 545 f.; Francois Pomey, *Pantheum mythicum seu Fabulosa Deorum Historia*, Frankfurt 1713, S. 150 f.
- 13 Marc-René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI. siècle*, Genève 1966, S. 131 ff.
- 14 Johann Jacob Boissard, *Topographia Urbis Romae*, Das ist Eigentliche Beschreibung der Stadt Rom, Frankfurt 1681, S. 40 und 71 sowie die unpaginierten Abbildungsseiten.
- 15 Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* Bd. II, Rotterdam 1702, S. 1545.
- 16 Wojciech Fijałkowski, *Wilanow, le palais et le parc*, Warszawa 1978, S. 25.
- 17 Pierre Boyancé, *Le culte des muses chez les philosophes grecs. Etudes d'histoire et de psychologie religieuses*. Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 141, 1936, S. 233 ff.
- 18 Ursula Frenzel, *Beiträge zur Geschichte der barocken Schloß- und Gartenanlagen des Bayreuther Hofes*, München 1958, S. 19.
- 19 Für Literaturhinweise s. *Der Kleine Pauly*, Bd. 3, Nördlingen 1979, Schlagwort »Musai«, 1475 ff.
- 20 Karl Steinacker, *Das fürstliche Lustschloß in Salzdahlum*, in: *Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig*, 3, 1904, S. 102. (Dieser Musenberg wurde Anfang des 18. Jahrhunderts umgebaut und stark geändert.)
- 21 Francesco De'Vieri, *Discorsi delle meravigliose opere di Prato-lino*, Firenze 1586, S. 47.
- 22 Johann Wilhelm Neumayr, *Wahrhaftige Beschreibung der Reise welche der Weyland Durchlauchtigste Herzog von Sachsen-Weimar Johann Ernst der Jüngere genandt in Franckreich, Engeland und Niederland... 1613-1614 glücklich hinterlegt*, Jena 1734, S. 278.
- 23 Salomon Kleiner, *Das Belvedere zu Wien*, Nach dem Stichwerk in 140 Blättern aus den Jahren 1731-1740 erläutert von Elisabeth Herget, Dortmund 1980, S.166 f.
- 24 Francesco De'Vieri, (wie in Anm. 21).
- 25 Elisabeth B. MacDougall, *Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, in: David R. Coffin (Hrsg.), *The Italian Garden*, First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, Washington D.C. 1972, S. 42-58; David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, S. 42, 78, 110, 243 usw.
- 26 M. Terentius Varro, *Res Rustica* 3, 5.
- 27 A. Frances Yates, *The Valois Tapestries*, in: *Studies of the Warburg Institute* 23, London 1959, S. 69 und 103. Vgl. auch Taf. X b und 24 a und c.
- 28 Neumayr, (wie in Anm. 22).
- 29 *The Diary of John Evelyn*, Bd. I, Everyman's Library 220, London 1952, S. 54.
- 30 Steinacker (wie in Anm. 20), S. 101 f und Abb. 1, 10.
- 31 Vgl. Frenzel (wie in Anm. 18), S. 111 und Sylvia Habermann, *Bayreuther Gartenkunst. Die Gärten der Markgrafen von Brandenburg-Culmbach im 17. und 18. Jahrhundert*, Grüne Reihe, Quellen und Forschungen zur Gartenkunst 6, S. 102.
- 32 G. Hübsch, *Der fürstliche Lustsitz Eremitage bei Bayreuth in den Tagen seiner Vergangenheit*, Bayreuth 1924, S. 11; Frenzel (wie in Anm. 18), S. 113 f.; vgl. Ingo Toussaint, *Lustgärten um Bayreuth: Eremitage, Sanspareil und Fantaisie in Beschreibungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert*, Bayer. Verw. d. staatl. Schlösser, Gärten und Seen: Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte 6, Hildesheim 1998, S. 22. (E.J. Creta, der das Schloß 1718 besuchte, trat das Gebäude noch im Norden ein, und schrieb, daß der Parnaß »vorne« lag, obwohl damals auch schon die weiteren Flügel bestanden).
- 33 Agneta Börtz-Laine, *La fontaine des arts et des muses*, in: *Versailles à Stockholm*, Nationalmuseums Skriftserie NS 5, Uddevalla 1985, S. 33.
- 34 Ragnar Josephson, *Apollotemplet i Versailles*, in: *Uppsala Universitets Arsskrift* 1925, S. 2-5.
- 35 Agneta Börtz-Laine, *Le projet de Nicodème Tessin le jeune pour »Un grand pavillon d'Apollon«*, in: *Versailles à Stockholm*, Nationalmuseums Skriftserie NS 5, Uddevalla 1985, S. 155.
- 36 Gerold Weber, *Der Garten von Marly (1679-1715)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28, 1975, S. 96.
- 37 Stéphanie Castelluccio, *Vues de l'ancien et de nouveau Marly*, in: Emmanuel Ducamp (Hrsg.), *Vues des Jardins de Marly, le roi jardinier*, Paris 1998, Pl. 62-66.
- 38 Coffin (wie in Anm. 25), S. 240 f.
- 39 Magnus Olausson, *Den Engelska Parken i Sverige under gustaviansk tid*, *The English Landscape Garden in Sweden during the Gustavian Era*, Stockholm 1993, S. 429-431 und Abb. 2.

DIE ITALIENISCHEN EINFLÜSSE AUF DEN BAROCKEN KARLSBERG BEI KASSEL

DER HABICHTSWALD OBERHALB DER STADT KASSEL
IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT

Es ist zu vermuten, daß schon sehr früh die italienische Architektur und Gartenkunst Einfluß auf die Entwicklung der Bautätigkeit am Hang des Habichtswaldes oberhalb der Stadt Kassel hatte. Der Westrand des Kasseler Beckens mit dem bis zu 600 m hohen Bergland ist landschaftlich besonders exponiert. Die wald- und wiesenreichen Flächen auf der Höhe stellen ideale Voraussetzungen dar, um genügend Wasser zur Betreibung von Wasserkünsten zu gewinnen. Bereits im 12. Jahrhundert hatten die Mainzer Bischöfe im unteren Drittel des Hanges, mit weitem Blick in die Landschaft des Fuldatales und zur Stadt Kassel hin, ein Kloster errichtet, das nach dem dort anstehenden Gestein »Witzenstein« (Weißenstein) genannt wurde.¹ Nach der Auflösung des Klosters ließ Landgraf Moritz (1597-1627) zwischen 1606 und 1610 an gleicher Stelle ein Jagd- und Sommer-schloß errichten. Es folgte 1615 der Bau einer Grotte oberhalb des Schlosses auf halber Höhe, mit Blick zur Bergkuppe. Merian beschreibt diese Grotte: »mit einem Springbrunnen/und allerhand Mineralischen Sachen gezieret. Oben auff ist eine Altan/und auf beyden seiten geschweifte hohe Mauern/und Blickwerck; welches aber alles/wie auch die schönen Portalen/von lebendige Heckwerck/umb den Teich/in dem nächsten Kriegswesen/sehr verderbt worden.«²

Ein wesentlicher Bestandteil des italienischen Gartens war die Grotte, die in jener Zeit auch schon nördlich der Alpen, z. B. im Hortus Palatinus zu Heidelberg oder in Hellbrunn, errichtet wurde. Es ist davon auszugehen, daß im 16. Jahrhundert durch Reisebeschreibungen die italienischen Gärten bekannt waren.

Landgraf Karl (1670-1720) erkannte die idealen Voraussetzungen für die Anlage von Wasserkünsten am Hang des Habichtswaldes und es wurde, nach langen Unterbrechungen, hervorgerufen durch den Dreißigjährigen Krieg, ab 1696 von Arbeiten berichtet an Wasserkanälen, Teichen und Stollen im Umfeld der Plutogrotte oberhalb des Schlosses Weißenstein. Bereits 1698 hatte Gottfried Wilhelm Leibniz von dem Vorhaben eines großen Wasserfalles gehört, das der Landgraf beabsichtigte durchzuführen³, und er hegte keinen Zweifel, daß er diejenigen von Tivoli und Frascati übertreffen würde.

Wie die meisten Fürsten seiner Zeit war Landgraf Karl kulturell am französischen Vorbild orientiert. Die Anlage der barocken Karlsau in Kassel, die in der Planung auf den

Umkreis des Gartenarchitekten André le Nôtres zurückzuführen sein soll, macht dies deutlich. Für die Entwicklung des späteren Karlsberges jedoch ist das nach Italien ausgegerichtete Interesse des Landgrafen maßgebend gewesen. Die bereits annähernd hundert Jahre alten Gärten der Spätrenaissance und des Frühbarock im Umfeld von Rom waren geeignete Vorbilder für das geplante Vorhaben am Hang des Habichtswaldes.

DIE ITALIENREISE DES LANDGRAFEN KARL

Ganz entscheidend war daher die Bildungsreise Landgraf Karls nach Italien 1699/1700 in Begleitung seines Kriegsrates Johann Balthasar Klaute, der die Aufgabe hatte, die Reiseerlebnisse zu dokumentieren. Aus dem 1722 im Druck erschienenen »Diarium Italicum«⁴ geht hervor, daß das Aufsuchen der Villen mit den Gartenanlagen einen ganz wichtigen Teil seiner Reise ausmachte.

Aufgrund der mit Kassel und dem Habichtswaldrand her vergleichbaren Situation waren insbesondere die Villen im Umfeld von Rom von besonderem Interesse. Die Hanglagen mit der Plazierung der Villa auf halber Höhe und die Verwendung des Wassers entsprachen seiner Inspiration für den Weißenstein. So waren insbesondere die Villa d'Este, die Villa Aldobrandini oder die Villa Ludovisi (Abb. 1) mit Wasserkünsten, Kaskaden, Treppen, Brunnen, Fontänen als bestimmende Elemente der Gartenanlagen Vorbilder. Der Landgraf besuchte in Rom den Garten der Villa Farnese, um die berühmte Skulptur des Herkules zu sehen, die 1713 zum Vorbild des Herkules auf dem Oktogon wurde. Schließlich traf er seinen Architekten Giovanni Francesco Guerniero (1675-1745), der bereits 1701 nach Kassel kam und bis 1715 das Oktogon mit der Pyramide, die Grotten und Kaskaden erbaute.

Michael Hannwacker konnte in seiner Dissertation belegen, daß das Oktogon, der sogenannte Winterkasten, auf das Farnese-Schloß in Caprarola zurückzuführen ist, wie wohl auch die Wasserkaskaden und Treppen, die zur Palazzina (Abb. 7) hinaufführen, Vorbildfunktion hatten.⁵ In der Villa d'Este in Tivoli (Abb. 2) waren insbesondere die Wasserorgel mit ihrer Geräuschbildung und im Garten der Villa Lante bei Bagnaia die von Treppen flankierten Wasserkaskaden zu sehen. Das ganz entscheidende Vorbild jedoch ist die frühbarocke Villa Aldobrandini in Frascati (1603). Ein Vergleich des Karlsberges mit dieser Villa erscheint angebracht und soll im folgenden dargelegt werden.

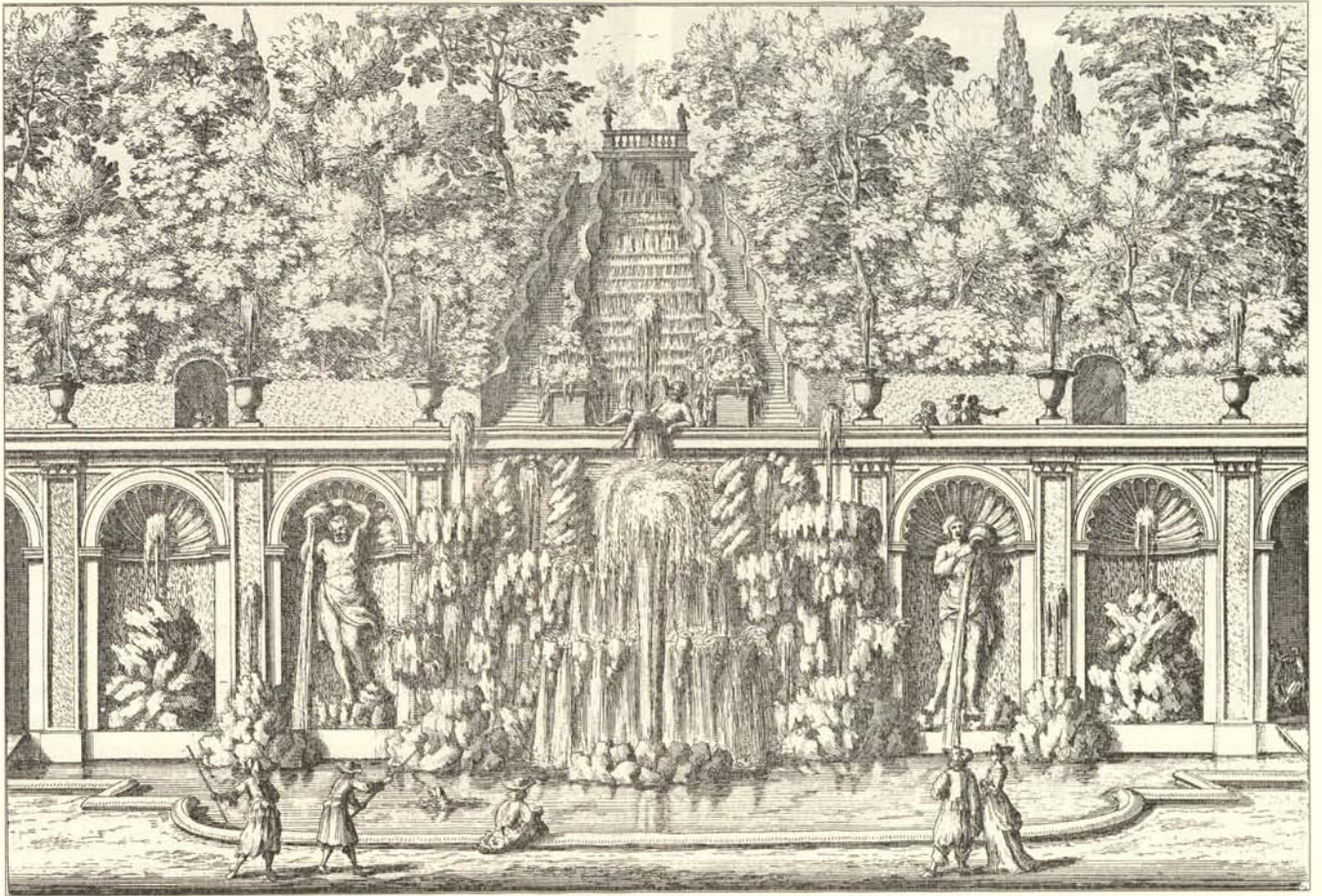
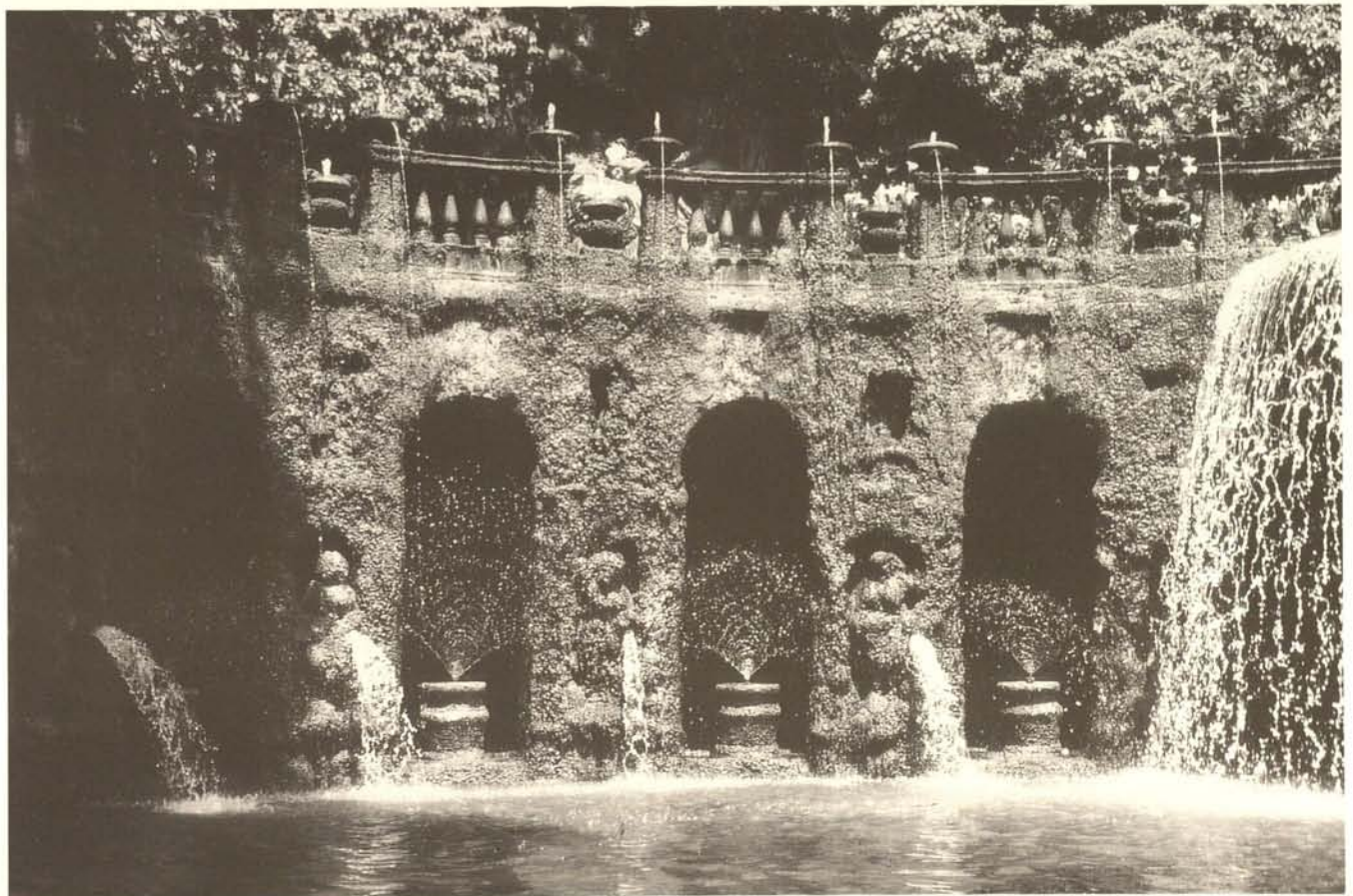


Abb. 1. Villa Ludovisi in Frascati, Stich aus: Giovan Battista Falda, *Le Fontane delle Ville di Frascati* ...

Abb. 2. Villa d'Este, Grotte



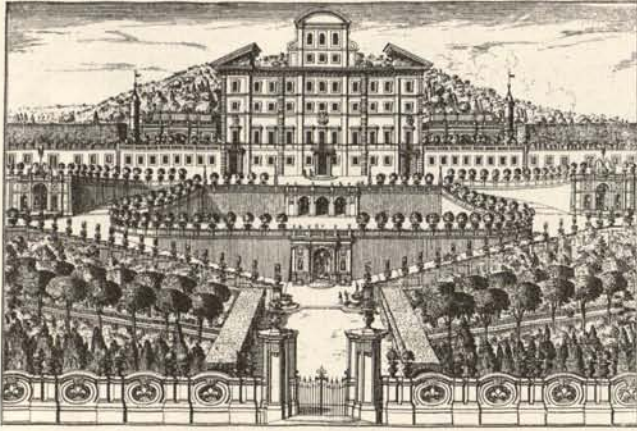


Abb. 3. Villa Aldobrandini in Frascati, Stich von Specchi um 1700

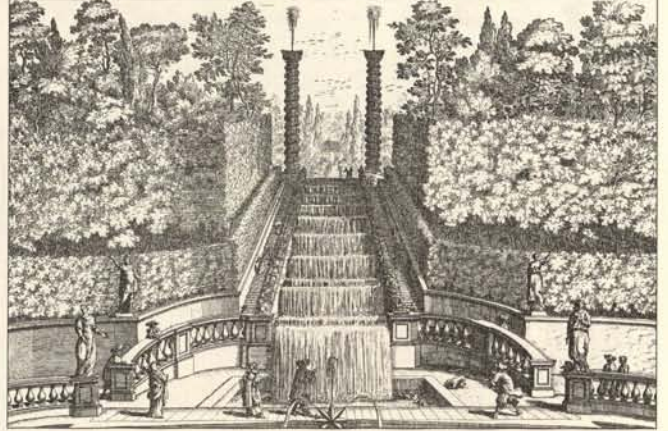


Abb. 4. Villa Aldobrandini, Frascati, Wassertreppe um 1660 aus: Giovan Battista Falda, *Le Fontane delle Ville di Frascati ...*, II, 8

VILLA ALDOBRANDINI

Die Villa Belvedere des Kardinals Pietro Aldobrandini ist als Sommersitz in den Albaner Bergen auf einer älteren Anlage errichtet worden. Mit dem Bau wurde 1598 unter dem Architekten Giacomo della Porta (1539/41-1604), einem Schüler Michelangelos, begonnen und durch Giovanni Fontana (1540-1614) im wesentlichen 1603/4 vollendet.

Das Einfahrtstor in den Park der Villa befindet sich bereits im Ort Frascati (Abb. 3). Die lange, zentrale Auffahrtssallee wird von zwei diagonalen Alleen flankiert, die von beschnittenen Quercus Ilex (Steineichen) gesäumt sind. Im Zentrum der Einfahrt trifft man auf einen mit Wasserspeiern und Fontänen ausgestatteten Triumphbogen. Dieser liegt, wie alle Elemente, auf der Hauptachse. Der Triumphbogen ist einem von zwei Auffahrtsrampen umschlossenen Hof vorgelagert. Der Achse folgend, trifft man in der Futtermauer auf eine von drei Arkaden begrenzte Grotte, die *loggia con tre archi*. Am Ende der Auffahrtsrampen stößt man auf zwei große Brunnen mit den Sternen der Aldobrandini.

Die Hauptwirkung des Gebäudes ist von vornherein auf den Blick aus der Ferne ausgerichtet.⁶ Die Südfassade wirkt relativ kompakt und schmucklos. Die Nord- und Gartenseite ist dagegen mit einer reichhaltigeren Verzierung bedacht. Von hier aus ist eine besondere Aussicht auf die Wassertreppe am Hang und auf das Halbrund des Wassertheaters möglich.

Das *teatro delle acque* wird von einer zum Hang hin geschwungenen fünfgliedrigen Exedra gebildet. Die apsisartigen Nischen sind mit zahlreichen Figuren geschmückt. In derjenigen auf der Hauptachse steht eine Figur des Atlas, die Weltkugel stemmend. Über diese ergießt sich das von der oberhalb liegenden Kaskade kommende Wasser in ein Becken. Der Beschreibung Judith Chatfields zufolge war dem Atlas ursprünglich ein Herkules beigegeben, vermutlich als Anspielung auf das Verhältnis zwischen Kardinal Aldobrandini und seinem Onkel, dem Papst Clemens VIII.⁷ Des weiteren stehen hier eine Figur des Riesen Polyphem und eines Kentaurus. Letzterer ist mit einem Horn ausgestattet, dem er durch Öffnen entsprechender Ventile einen lauten Ton zu entlocken scheint. Die übrigen Wandnischen füllen römische Büsten und Reliefs.

Im östlichen Flügel des Wassertheaters befindet sich eine Kapelle. Der Westflügel wird als Gartensaal genutzt. Seitlich des Theaters, auf der Ebene vor der Villa, sind Platanen in Quincunx-Form gepflanzt und Parterregärten mit Brunnen angelegt. Über Treppen und Rampen gelangt man hügelwärts zur Wassertreppe mit den Wasserspielen, von Orazio Olivieri entworfen. Die Beschreibungen des englischen Schriftstellers John Evelyn können uns heute einen Eindruck der Faszination vermitteln, die von den mit Wasser und Luft angetriebenen Spielereien ausgegangen sein muß. Er schreibt von einer künstlichen Grotte, »in der sich merkwürdige Felsen, Wasserorgeln und alle Arten von Singvögeln finden, die sich durch Wasserkraft fortbewegen und zwitschern« und von einem Kupferball, »der durch einen Luftstrom aus einem Loch im Boden etwa drei Fuß emporgehoben wird und ständig tanzt«.⁸

Das Wasser für die Brunnen, Kaskaden und Wasserspiele stammt aus einer zehn Kilometer entfernten Quelle am Monte Algido und wird über ein Aquädukt in ein auf der Höhe des Hügels liegendes Reservoir geleitet. Den Anfang der langen Wasserachse bildet die *fontana rustica*, ein Naturbrunnen mit Wasserfall, der sich in ein großes Becken ergießt. Von dort aus strömt das Wasser in die *fontane dei pastori*, benannt nach den beiden mit Hirtenfiguren besetzten Nischen. Auf einer von Treppen flankierten Stufenkaskade fließt das Wasser auf die Schneise über dem Wassertheater zu (Abb. 4). Den letzten Abschnitt bildet eine achtstufige Kaskade. Ihr Anfang wird von zwei girlandenumwundenen Säulen flankiert, aus deren Kapitellen hohe Fontänen schießen, um über spiralige Girlanden am Säulenschaft wieder herunterzurieseln. Es sind, einem mythologischen Thema folgend, die Säulen des Herkules.

Landgraf Karl muß bei seinem Besuch sehr fasziniert gewesen sein, denn Klaute berichtet über »einen Atlas, der die Weltkugel trägt/einen Riesenkopf unter den Felsen mit den Armen hervorragend/so Wasser spritzen [...]. Für allem aber ein Centaurus, welcher auf einem grün=gefärbten messingen horn einen solchen starken laut von sich gibt/dafs/wer nabe dabey steht/die ohren zustopfen muß. Gegen über spielt ein ander Bild [Pan] auf 12 flutes douces. Alle diese inventionen werden durch einen unter=irdischen Wind und das Wasser also getrieben [...].«⁹

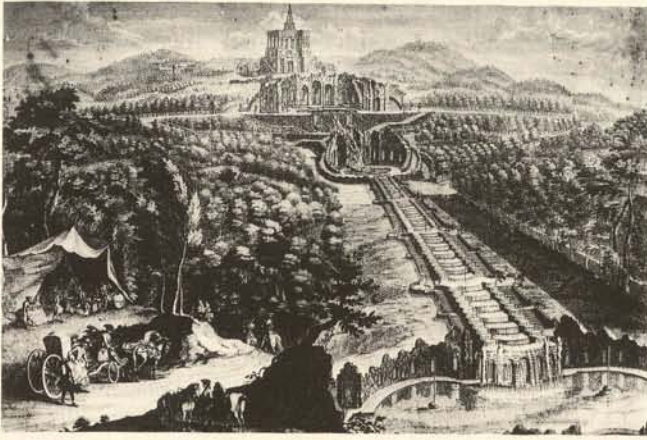


Abb. 5. «Prospect des Carls-Berges bei Cassel, Mayr nach einer Zeichnung von Funck, 1757

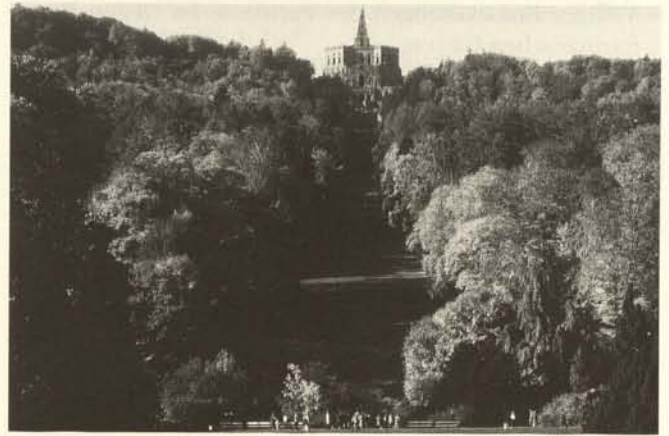


Abb. 6. Park Wilhelmsböbe

DER KARLSBERG

Bereits in Italien hatte Landgraf Karl den Architekten Giovanni Francesco Guerniero (1615-1745) ausgewählt und mit der Neugestaltung des Karlsberges beauftragt. Guerniero entwarf nach den Reiseeindrücken Karls einen Idealplan, die «Delineatio montis»¹⁰ in dem er diese als «ins Übermaß gesteigerte Synthese» zusammenfaßte (Abb. 8).¹¹ Bis 1715 wurde jedoch tatsächlich nur ein Drittel des Plans verwirklicht.

Die Anlage auf dem Karlsberg läßt sich in zwei Hauptteile gliedern.¹² Den ersten bildet das Oktogon mit der Pyramide, Herkules-Figur und Außenanlagen auf dem Oktogonplateau. Den zweiten Teil nehmen die Kaskaden, dem Oktogon ostwärts vorgelagerte Bauanlagen und hochgelegene Sammeleinrichtungen für Niederschlagswasser ein (Abb. 5).¹² Auf dem höchsten Punkt der Anlage liegt das Riesenschloß. Der durch Arkaden geöffnete achteckige Zentralbau aus Tuffstein bildet einen Hof, in dem sich ein tiefes, achteckiges Wasserbecken befindet. Die aufgesetzte, dreißig Meter hohe Steinpyramide dient als Unterbau für eine 9,20 m hohe Kupferstatue des Herkules.

Die Sammeleinrichtungen zur Speisung der Wasserkünste beginnen etwa drei Kilometer westlich des Oktogons im höher gelegenen Habichtswald. Über Sammelleitungen und Gräben gelangt das Wasser aus Quellen und der Schneeschmelze in einen Teich, der seiner Form wegen Sichelbachtich genannt wird. Dieser dient neben zwei weiteren kleinen Teichen als Sammelbecken, von wo aus das Wasser zu den Brunnen und Kaskaden geführt wird. Die obersten, kleinen Kaskaden beginnen kurz unterhalb des Oktogons und enden am fünfzehn Meter tiefer liegenden Vexierwasserplateau. Zwischen beiden Wasserläufen befindet sich die Vexierwassergrotte, in deren Mitte sich eine Figur des Zyklopen Polyphem befindet.¹³ Zu seiner Linken steht eine weibliche Figur mit einer Schlange an der Brust, die in der Literatur als Allegorie des Neides gedeutet wird. Als Allegorie des Todes oder als Saturn wird die rechte, männliche Figur bezeichnet. Polyphem ist mit einer Hirtenflöte ausgestattet, auf der er selbst die durch eine versteckte Wasserorgel erzeugten Töne zu spielen beginnt. So angelockte Besucher sollen dann von zahlreichen feinen Wasserstrahlen und zwei Fontänen, die sich mit Magnetventilen in Betrieb setzen lassen, erschreckt werden. Künstliche Felswände,

umfaßt mit ovalen Fontänenbecken, flankieren die Vexierwassergrotte. In der Mitte des Vexierwasserplateaus befindet sich das Artischockenbecken mit einer Fontäne. Über breite Treppen gelangt man seitlich des künstlich aufgetürmten Riesenkopffelsens, begleitet von kleinen Kaskaden, zum Riesenkopfplateau (Abb. 9).

Das große Wasserbecken wird fast völlig ausgefüllt von einem Felsmassiv, unter dem noch der Kopf des so erschlagenen Giganten Enkelados (Enceladus) herauschaut. Aus seinem Mund schleudert er, offenbar sehr zornig, einen zwölf Meter hohen Wasserstrahl. In bergseitigen Nischen stehen die Figuren eines Tritons und eines Centaurs. In den ihnen beigegebenen Hörnern wird durch herabstürzendes Wasser ein lauter Ton erzeugt.

Unterhalb des Plateaus beginnen die etwa 250 Meter langen Kaskaden. Der breite Mittellauf mit schmalen Seiten ist beidseitig von Fußgängertreppen eingefaßt und wird auf dem Weg talwärts dreimal von Kaskadenbecken unterbrochen. Über die Arkaden der Neptungrotte stürzt das Wasser schließlich in das von begehbarem Ufermauerwerk umgebene Neptunbecken. Die bergseitige Grotte wird von der mit einem Dreizack ausgestatteten Figur des Wassergottes eingenommen. Nach der ursprünglichen Idee sollten die Wasserkünste bis zu einer italienischen Villa am Unterhang weitergeführt werden, es kam jedoch nur das obere Drittel zur Ausführung. Der 1718 fertiggestellte Bereich mit Oktogon, Grotten, Kaskaden, Treppen, Becken entspricht weitgehend dem Stichwerk unter Hinzufügung der Pyramide auf der Höhe und des Neptunbeckens am Fuße der Kaskaden und stellt sicherlich den bedeutendsten Teil der Gesamtanlage dar (Abb. 9).

VERGLEICH UND VORBILDER

Guernieros Gesamtprojekt deckt sich mit der Konzeption italienischer Villen am Hang, für die folgende Charakteristika typisch sind:

- Axiale Ausrichtung in Längs- und Querrichtung;
- Die Lage der Villen selbst eher in unterer Lage, aber hoch genug, um die Gartenanlage zu übersehen, mit weitem Blick in die Landschaft;

- Völliges Zurückdrängen des Parterres, im Gegensatz zu französischen Gärten;
- Hervorhebung der Wasserkünste, insbesondere der Wasserkaskaden als bestimmendes Motiv für die gesamte Anlage;¹⁴

Die Längs- und Querachsen, die die Villa Aldobrandini bestimmen, werden am Karlsberg übernommen. An der zentralen Hauptachse werden die bedeutenden Elemente der Anlage angeordnet. Die architektonische Gesamtgestaltung wird von den antiken Grundprinzipien Symmetrie und Perspektive beherrscht, sie bestimmen die Grundidee, der alle Gestaltungselemente unterworfen werden. Die Stellung des Gebäudes der Villa befindet sich in der Mitte der Gartenanlage, nicht seitlich, wie in vielen Renaissanceanlagen Roms (z.B. der Villa Medici) oder an zentraler Stelle am Beginn des Gartens wie in den französischen Barockgärten, die häufig eine der Stadt und eine dem offenen Land zugewandte Seite haben.

Das Konzept des Karlsberges mit der römischen Landvilla in der Mitte des Parks, jedoch mit weiter Ausstrahlung, entspricht der Lage der Villa Aldobrandini, wiewohl der



Abb. 7. Palazzo Farnese in Caprarola mit der Kaskade zur Palazzina

Standort bereits vorgegeben war durch das Schloß Weißenstein. Das Riesenschloß in Verbindung mit der Herkules-Figur symbolisiert den Landgrafen Karl als alles überragender absolutistischen Herrscher.

Das Parterre, ein ganz wichtiges Element der französischen Gärten, wird hier bis zur Bedeutungslosigkeit vernachlässigt, dagegen sind die Wasserkünste das bestimmende Motiv der Gesamtanlage. Das Wasser als dominierendes Kompositionselement fließt über Kaskaden, Wasserfälle, in Brunnen, Grotten und Fontänen und treibt mit Luft und ausgeklügelter Technik die erstaunlichsten Wasserspiele an. Es wird so mit all seinen physiologischen Eigenschaften genutzt. Sein Fließen über die Kaskaden bestimmt die Richtung der Gartenachsen und damit auch die Abfolge der beigeordneten Figuren in ihrer Wichtigkeit. Die Frascati-Villen, die sich besonders durch die Nutzung der Hanglagen auszeichnen, waren die ersten Anlagen, in denen die Stützmauern gegen den Berg zu einer mit Wasserspielen gestalteten Wand umfunktioniert wurden.¹⁵ Diese Funktion wurde von Landgraf Karl bzw. Guerniero am Karlsberg genutzt und übernommen.

Die in den Anlagen aufgestellten Figuren stammen aus der griechischen Mythologie und stehen unmittelbar mit

einander in Verbindung. Die Figur des Herkules¹⁶ wird jeweils besonders herausgestellt. In der Villa Aldobrandini durch die sog. Säulen des Herkules und der ursprünglich dem Atlas beigegebenen Figur und in Kassel durch die gewaltige Statue auf der Pyramide des Riesenschlosses. Den Stichen Guernieros zufolge war für die Neptungrotte die Errichtung von Säulen vorgesehen, ähnlich denen an der Kaskade der Villa Aldobrandini, aber um ein Vielfaches größer.¹⁷

Zwei weitere Figuren befinden sich in beiden Anlagen, die des Polyphem und des Centauren. Die Anwesenheit des Giganten Encelados auf dem Karlsberg, sowie seine achsiale Verbindung mit der Herkules-Figur symbolisiert die Geschichte der Gigantenschlacht. Der Kampf der Giganten, die sich steinewerfend des Olympos bemächtigen wollten, konnte von Zeus und den anderen Göttern nur durch das Eingreifen des Herkules gewonnen werden. Diese Darstellung des besiegten Feindes am Unterhang, der, obwohl er einen gewaltigen Wasserstrahl ausspeit, den Helden nie erreichen wird, erhöht die Figur des Herkules und den mit ihm verbundenen Herrscher zusätzlich. Hoffmann zufolge

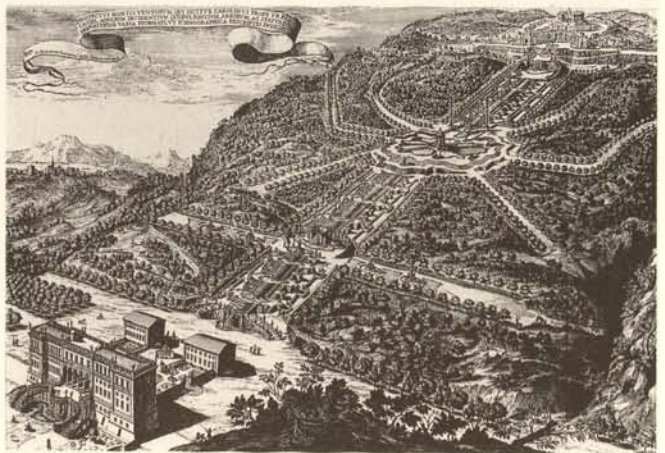


Abb. 8. Entwurf für den Carlsberg, G.F. Guerniero, „Delineatio Montis, Cassel 1706

entstand »die Idee zur Darstellung einer Gigantenschlacht mit dem siegreichen, die Tugend und Kraft des Bauherren versinnbildlichenden Herkules als Bekrönung« in Zusammenhang mit der Italienreise.¹⁸

Die von italienischen Vorbildern stammenden Grundzüge wurden auf dem Karlsberg in gewaltigere Maßstäbe gebracht und mit eigenen Ideen angereichert. »Keine der römischen Barockvillen war je in derartigen Dimensionen gedacht worden, keine ging so unbegrenzt in die Landschaft über und keine hatte sich einen solchen Herrschaftsanspruch über das Land angeeignet wie der Karlsberg.«¹⁹

Trotz all der italienischen Vorbilder und der Übernahme von Einzelementen im oberen Drittel des tatsächlich ausgeführten, gigantischen Projektes blieb selbstverständlich auch der französische Gartenstil nicht ohne Einfluß. Die räumliche Ausdehnung, die Anbindung des Gartens an eine Achse, die bis in die Stadt Kassel hineinreicht, sind eher vergleichbar mit Versailles oder Vaux-le-Vicomte.

Mit dem Tod des Landgrafen Karl neigte sich auch die Zeitepoche des Absolutismus in Kassel dem Ende zu, so daß in der Folgezeit veränderte Kriterien maßgeblich für die

Gartenkunst wurden (Abb. 20). Die Weiterentwicklung des Karlsberges im 18. Jahrhundert zerstörte jedoch nicht die formalen Strukturen, sondern band sie ein in den Landschaftspark der Wilhelmshöhe.

ANMERKUNGEN

- 1 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann, Geschichte der Deutschen Gartenkunst, Bd. II, Hamburg 1965, S. 269 f.
- 2 Hennebo 1965 (wie Anm. 1), S. 270.
- 3 Leibniz in einem Brief an Denis Papin, 17. Juli 1698, Zitat nach Sander 1981, S. 129 (wie Anm. 12).
- 4 Johann Balthasar Klaute, Diarium Italicum, eine Reisebeschreibung, Cassel 1722.
- 5 Michael Hannwacker, Carlsberg bei Kassel, Der Weißenstein unter Landgraf Carl, (Diss.) GH Kassel, 1992, u. a. S. 126.



Abb. 9. Park Wilhelmshöhe, Herkules und Kaskaden

- 6 Wilfried Hansmann, Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Köln 1983, S. 37.
- 7 Judith Chatsfield, Die schönsten italienischen Gärten, Köln 1991, S. 207 f.
- 8 The Diary of John Evelyn (Hrsg.), E.S. de Beer, London 1959; Zit. bei Hansmann 1983, S. 39.
- 9 Klaute 1722 (wie Anm. 4), S. 156 f.
- 10 Giovanni Francesco Guerniero, Delineatio Montis, Cassel 1706. Ein Neudruck dieser Ausgabe erfolgte 1988 durch die Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, herausgegeben von Harri Günter mit einem Nachwort von Helmut Scharf.
- 11 Hansmann 1983 (wie Anm. 6), S. 267.

12 Vgl. Helmut Sander, Das Herkulesbauwerk in Kassel-Wilhelmshöhe, Kassel 1993, S. 22 ff.

- 13 Bernd Modrow, Die Wasserkünste und Wasseranlagen im Park Wilhelmshöhe, Geschichte, Restaurierungsprobleme, garten- denkmalpflegerische Aufgabe, in: Die Gartenkunst, Worms, 6. Jg. 1994, S. 139-153. Bei dem sog. Pan handelt es sich tatsächlich um den Zyklopen Polyphem. Das Vorbild ist zu finden in der Villa Aldobrandini. Das Mißverständnis von der Pansgrotte (= Vexiergrotte) ist auf das 19. Jhd. zurückzuführen, wie es Becker belegt. (H. Becker, Wasserkünste und Wasseranlagen im Schloßpark Wilhelmshöhe, Kassel 1997).
- 14 Hennebo/Hoffmann 1965 (wie Anm. 1), S. 276.
- 15 Hansmann 1983 (wie Anm. 6), S. 230.
- 16 Staatl. Museen Kassel (Hrsg.), Christiane Lukatis und Hans Ottomeyer: Herkules, Tugendbild und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe, Kassel 1997.
- 17 Sander 1993 (wie Anm. 12), S. 22 ff. Das Motiv der Herkules-Säulen läßt sich auf die Taten des Helden zurückführen. Als

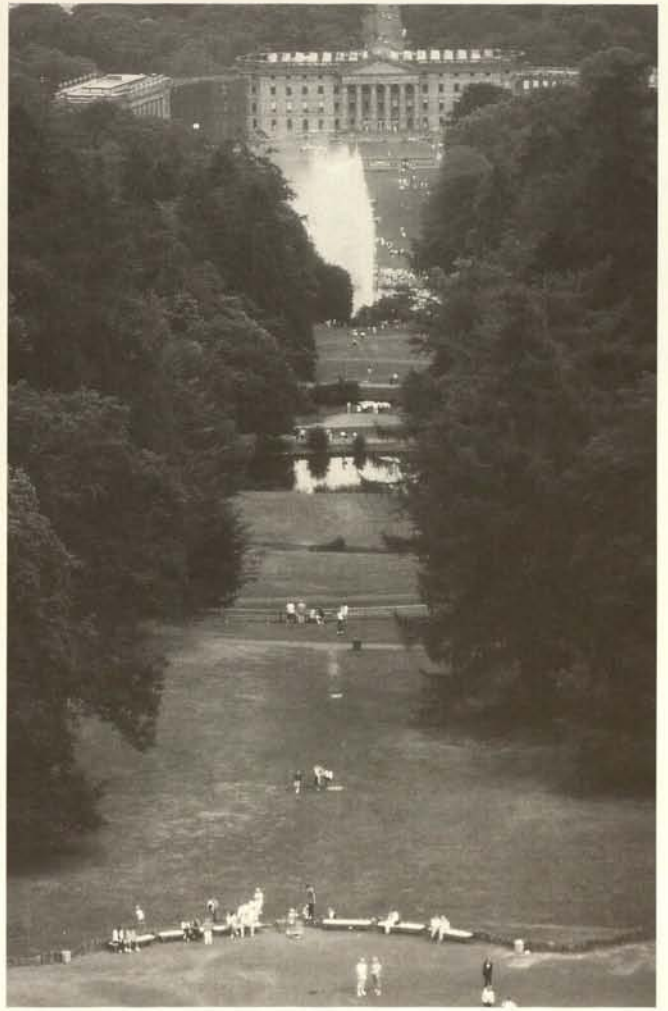
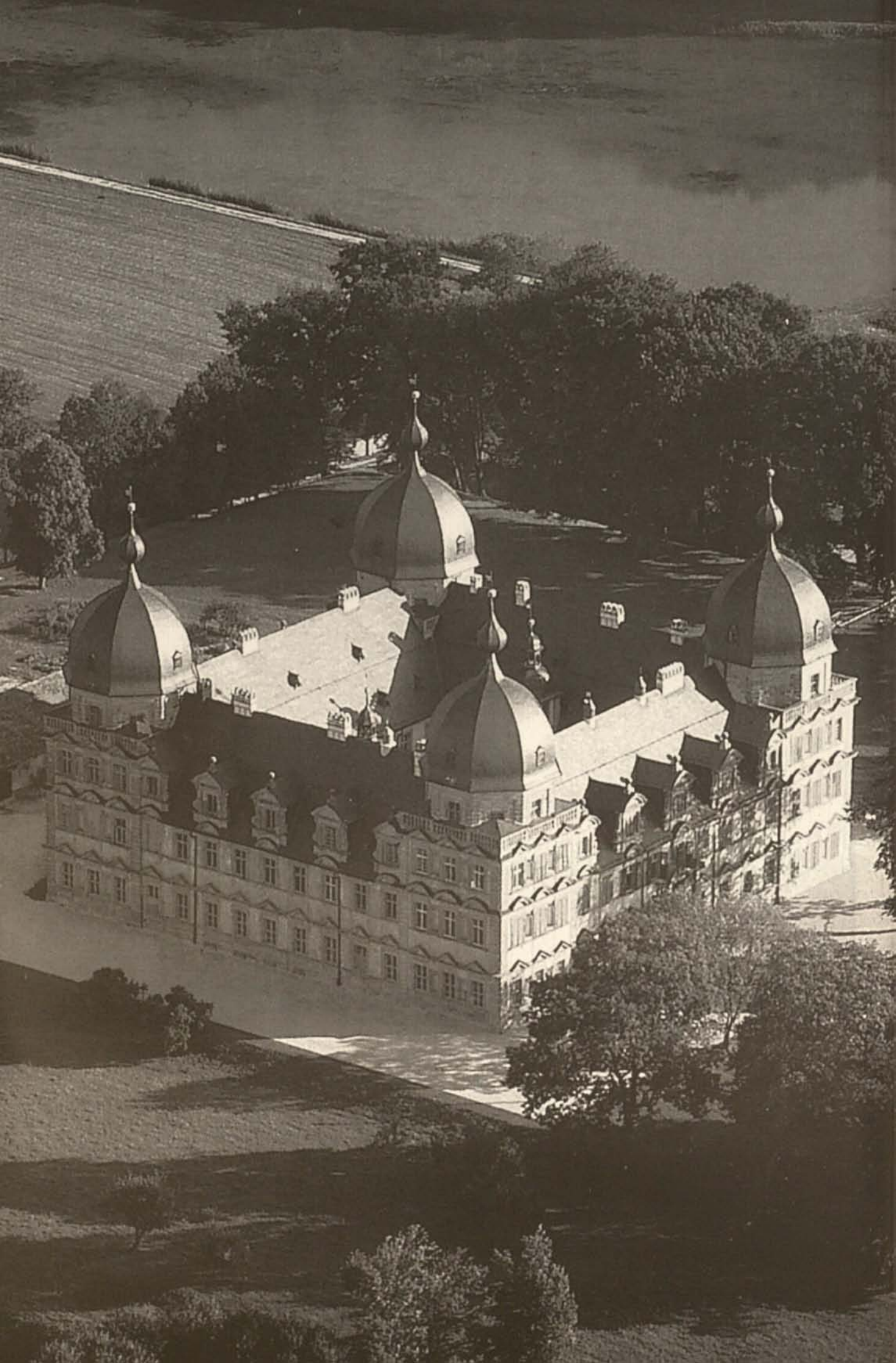


Abb. 10. Park Wilhelmshöhe, Schloß und Fontäne

Herkules auf seinem Weg zum Atlantischen Ozean kam, stellte er am europäischen und afrikanischen Ufer Säulen auf, um zu zeigen, wie weit er gekommen war. (Das sind heute der Felsen von Gibraltar und der Jebel Musa bei Ceuta). Man sagt auch, Herkules habe diese Felsen als Sperre errichtet, um die Meeresungeheuer vom Mittelmeer fernzuhalten, oder er habe die ursprünglich miteinander verbundenen Felsen auseinandergerissen, um eine Ausfahrt zum offenen Ozean zu schaffen. Im Altertum wurde die Meeresecke von Gibraltar 'Säulen des Herkules' genannt.

- 18 Hennebo/Hoffmann 1965 (wie Anm. 1), S. 272.
- 19 Hennebo/Hoffmann 1965 (wie Anm. 1), S. 276.



DIE WIEDERHERSTELLUNG DER PARKANLAGE VON SCHLOSS SEEHOF

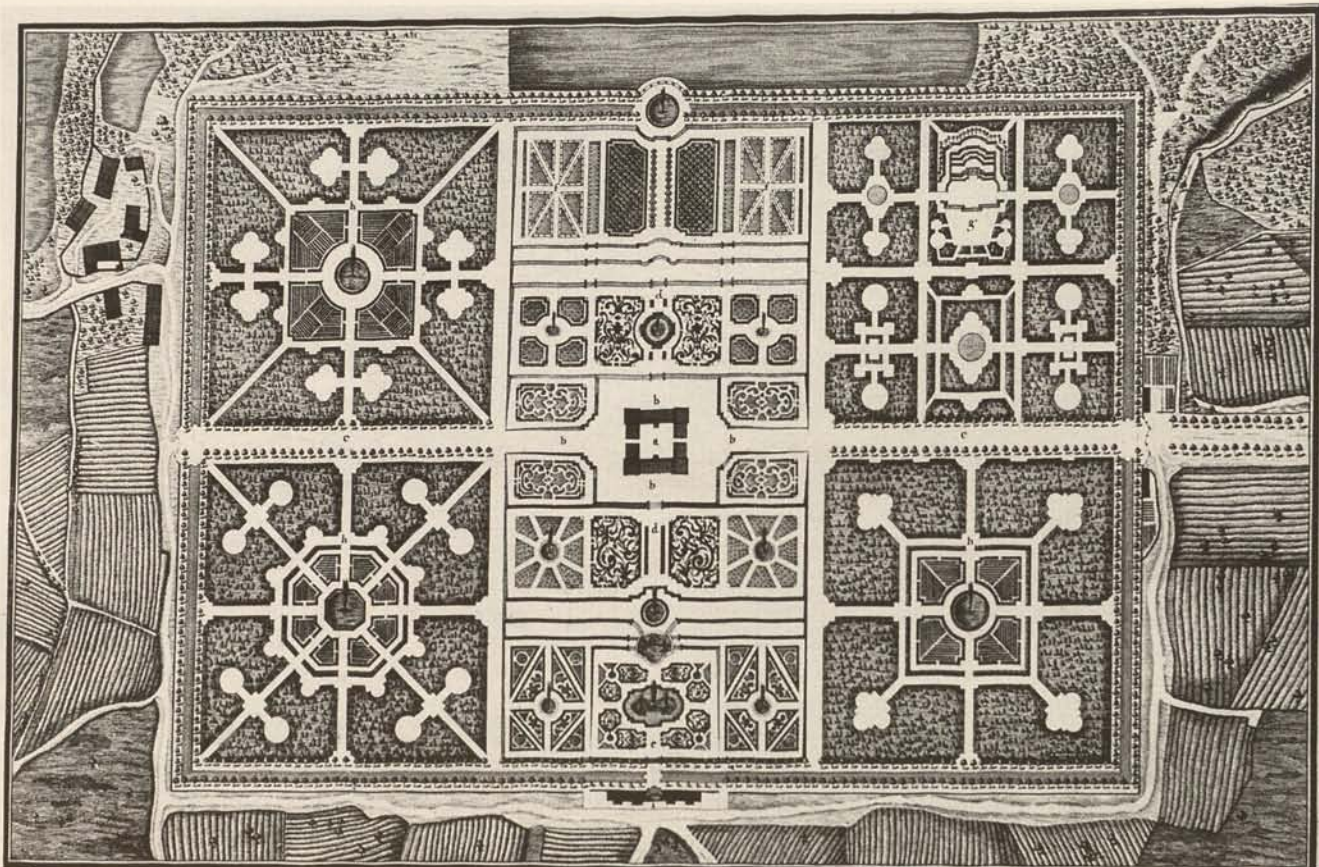
Mit dem Erwerb von Schloß Seehof im Jahre 1976 fiel dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege auch ein Grundstück von ca. 21 ha zu, das einst ein prächtiger Barockgarten war. Zwei Drittel (also ca. 14 ha) dieses Geländes waren mit einer zum überwiegenden Teil aus dem 18. Jahrhundert stammenden Mauer umgeben. Das Grundstück war seit dem 19. Jahrhundert vor allem landwirtschaftlich genutzt worden, ohne die Anlage im Sinn eines Landschaftsgartens vollständig zu überformen, so daß sich die ursprüngliche Struktur noch abzeichnete. Zusammen mit diesem 21 ha großen Grundstück erwarb der Freistaat die Figureninseln in dem südlich des Parks gelegenen großen Weiher. Hinter diesem gegenwärtig als Fischweiher genutzten Weiher schließen sich die ehemaligen Jagdquartiere an, früher mit Jagdlichtung, Jagdsternen, einem Durchhau und Salzlecken versehen, nun aber weitgehend als »Urwald« zu bezeichnen. Das unwegsame Gelände gehört dem Bund und wird als Truppenübungsplatz genutzt. Das im Mittelpunkt des 600 x 350 m großen Gartens stehende Schloß sowie die zugehörigen Nebengebäude von zum Teil weit fortgeschrittenem Verfall bedroht, sollte zukünftig als Dienststelle des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege genutzt werden.

Der Pflanzenbestand des Gartens stammte aus verschiedenen Zeiten, die Terrassenanlagen und das Wegesystem waren nur noch zum Teil im Gelände erkennbar. Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege hatte hier also auch eine gartendenkmalpflegerische Aufgabe zu lösen. Zu diesem Zweck wurde zunächst eine kartographische Bestandsaufnahme des Seehofer Gartens erstellt und mit dem historischen Kartenmaterial verglichen. An historischen Planunterlagen mangelte es nicht: Man brauchte nur die »Schuh« auf »Meter« umzurechnen und schon hatte man die Grundlagen für einen neuen, alten Garten. Luftbildaufnahmen bestätigten dann auch noch das, was auf den Plänen gezeichnet war, so daß es möglich erschien, eine zumindest teilweise Wiederherstellung des Barockgartens als denkmalpflegerisches Konzept zu formulieren.

Bereits im Februar 1977 legte Dr. Max Müller ein Planungskonzept für die Wiederherstellung der Gartenanlagen von Schloß Seehof vor. Schon damals war daran gedacht, die Lindensäule durch »scharfen Rückschnitt« in ihrer Substanz zu retten, während die Möglichkeit des Rückschnitts ausgewachsener Hainbuchenhecken anhand von Versuchsrückschnitten noch geprüft werden sollte. Noch im

gleichen Jahr, im Mai 1977, fand unter der Leitung von Generalkonservator Michael Petzet in Seehof ein Symposium mit Gartenspezialisten statt, an dem u. a. Professor Hennebo (Universität Hannover) teilnahm. Die Experten stellten fest, daß die Grundstruktur der barocken Gartenanlage noch erkennbar und Einzelelemente wie die Lindensäule, die Terrassen und Hauptwege, wenn auch geringfügig verändert, noch vorhanden waren. Als erhebliche Störung wurden die 1867 durch Versetzung der östlichen Parkmauer erfolgte Ausgrenzung der in Ackerflächen verwandelten beiden östlichen Gartenquartiere betrachtet und die Wiedererrichtung der Parkmauer an der alten Stelle, verbunden mit der Versetzung des Osttors und der Remise, gefordert, darüber hinaus die Einbindung des Parks in seine Umgebung durch die Wiederherstellung der barocken Achsen mit den Alleen. Als Grundlagen für ein detailliertes Instandsetzungskonzept wurde die Erforschung der Bild- und Schriftquellen sowie gartenarchäologische Untersuchungen und eine Kartierung des Gehölzbestands angeregt. Weiterhin wurde empfohlen, zunächst einmal störende Pflanzen und Wildanflug zu entfernen und fehlende Heckenwände nachzupflanzen, wobei ältere ausgewachsene Hecken vorerst noch stehen bleiben könnten, um anhand eines probeweise ausgeführten Verjüngungsschnitts die Resultate dieser Maßnahme beurteilen zu können. Ein Großteil der Experten sprach sich aber damals für eine totale Erneuerung des Parks im Sinn einer weitgehenden Rekonstruktion aus, der auch die noch auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Hainbuchenhecken und die Lindensäule zum Opfer gefallen wären. In der Folgezeit versuchte es das Landesamt für Denkmalpflege trotzdem mit ergänzenden Nachpflanzungen und Generalkonservator Petzet lehnte zum Bedauern der Experten sogar den Rückschnitt der zu einem wahren Dom ausgewachsenen früheren Hecke in der Hauptachse ab.

Unter Außenstellenleiter Dr. Hans Ramisch und seinem Nachfolger Dipl.-Ing. Hubert Bauch wurde dann das Konzept einer schrittweisen Ergänzung unter Erhalt der Reste der historischen Gartenstruktur entwickelt und weiterverfolgt, wobei sich die hinzugezogenen Gartenexperten besonders für die Idee einer Rekonstruktion des Labyrinths begeisterten, ein Gedanke, der schon aus finanziellen Gründen wieder aufgegeben werden mußte. Stattdessen wurde als Nahziel die Wiederherstellung der Hauptstruktur des Parks mit seinem Wegenetz und die Restaurierung der Kaskade ins Auge gefaßt und damit begonnen, sämtliche Archivalien zu Schloß und Park im Staatsarchiv Bamberg auszuwerten.



Plan du Chateau à une petite distance de Bamberg nommé Marquardtsbourg ou Seehof de même de son jardin.

a. Le Chateau. b. la place pour les Caroles, avec quatre parterres des rabats. c. l'Allee pour le passage d quatre parterres, français, avec des fontaines et autour de parterres d'Orangerie. e. Boulingrins, avec la cascade, les terrasses, et rabats. f. parterres d'Orangerie. g. le Theatre du jardin. h. Balades, dont chacun est orné d'une fontaine et un jardin potager. i. la maison vitrée.

Grundriß des Hoch-Fürstl. Bambergischen Jagt-Schloßes und Lust-Gartens Marquardts Burg oder Seehoff genant

a. Das Hochfürstl. Schloß. b. Der Platz vor Carolen mit 4 Parterren von Rabats. c. Die Allee zur Ein- und durchführt. d. Vier Französische Parterre mit Fontainen und 16 mal Orangerie Parterren. e. Boulingrins mit der Cascade Fontainen und Rabatten. f. Orangerie Parterren. g. Das Garten Theatrum. h. Baladen Jede mit einer Fontaine und Auchen-Garth. i. Das glashaus.

Sal. Klein. Pagina 62

Com. P. S. de. C. M. H. Nord. In. 1675. excud. A. V. Weidmann.

Tab. VIII. Frontis. 1675.

Abb. 2. Salomon Kleiner, «Grundriß des Hoch-Fürstl.-Bambergischen Jagt-Schloßes und Lust-Gartens Marquardts-Burg oder Seehoff genant», 1731

Nachdem es an Mitteln für die Wiederherstellung des Seehofer Parks im Staatshaushalt fehlte, versuchte es das Landesamt für Denkmalpflege mit unterschiedlichen Finanzierungsmodellen, in die über das Arbeitsamt Bamberg vermittelte größere Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen ebenso eingebunden wurden wie, dank der Übernahme der Trägerschaft durch die Gemeinde Memmelsdorf, das Programm «Freizeit und Erholung». So war es auch möglich, die Landschaftsarchitektin Gräfin Adelheid von Schönborn mit der weiteren Gartenplanung zu beauftragen, die mit dem Memmelsdorfer Gemeinderat sogar einmal eine Reise nach Het Loo unternahm, um einen vollständig rekonstruierten Barockgarten vorzustellen. Dank der Hilfe der Messerschmitt Stiftung gelang es außerdem, die Figuren von Ferdinand Tietz im Weiher und die Herkulesgruppe der Kaskade zu konservieren. In Vorbereitung der Restaurierung wurden an der Kaskade, die von Dipl.-Ing. Gert Mader begonnen und dann von Dipl.-Ing. Manfred Schuller mit einer planerischen Rekonstruktion abgeschlossenen bauforstlichen Untersuchungen durchgeführt.

Quellenstudien, gartenarchäologische Grabungen und Instandsetzungsplanungen waren bis Mitte 1984 soweit vorangeschritten, daß sie in einem weiteren Expertensymposium zusammenfassend diskutiert werden konnten. Der Frankfurter Plan schien sich soweit mit den Erkenntnissen vor Ort zu

decken, so daß im Symposium die Auffassung vertreten wurde, daß zumindest die mittlere und die westliche Partie des Gartens unter Aussparung des Heckentheaters und des Labyrinth durch rekonstruierende Maßnahmen wiedergewonnen werden sollten. Die Erkenntnisse schienen hier sogar soweit gesichert, daß grundsätzlich der Erneuerung des pflanzlichen Materials der Vorzug gegeben und die Auffassung vertreten wurde, nur ergänzende Pflanzungen würden nicht das gewünschte einheitliche Bild ergeben. Vor allem wurde empfohlen, in der Nord-Süd-Achse, also im Bereich vom Figurenweiher bis zu den Orangerien, die Broderieparterre sowie das komplette Orangeriequartier wiederherzustellen.

Umgesetzt wurde schließlich ein reduziertes Programm: in den westlichen Gartenquartieren die Wiederherstellung der Hauptwege, der rahmenden Lindenalleen als Neupflanzung (Intermedia) und die Rekonstruktion der Ostquartiere im südwestlichen Quartier zu beiden Seiten des ausgewachsenen Heckentheaters. Die Baumkronen der Lindensäle wurden zurückgeschnitten, ebenso die ausgewachsenen Hainbuchenhecken, außer der mit ihren Baumkronen völlig geschlossenen Hainbuchenallee der Hauptzufahrt, die erst in späteren Jahren, als sich die Lindenalleen gut entwickelt hatten, wieder auf ihre Heckenform reduziert wurde, um dazwischen die neue Mittelallee aus Kastanien pflanzen zu können.

Anstelle der nicht mehr existierenden Fasanerie entstand die Aussegnungshalle des neuen Memmelsdorfer Friedhofs, der als Point-de-Vue sehr viel besser in die Sichtachse eines Barockgartens paßt als der in diesem Bereich zeitweise geplante Supermarkt. Mit der Neupflanzung einer Kastanienallee von den Torhäusern bis zur Aussegnungshalle wurde der erste Akzent außerhalb der ummauerten Parkanlage zur Wiederherstellung der großen Ost-West-Achse gesetzt (Abb. 6).

All diese Maßnahmen konnten bis 1989 zum Abschluß gebracht werden. Das Ergebnis war die Wiederherstellung der Grundstruktur des »Seehofer Gartens« mit dem dazugehörigen Wegenetz, ohne daß die im 19. Jahrhundert eingebrachten Neupflanzungen vor der Westseite des Schlosses und im südlichen Schloßparterre zu beiden Seiten der Kaskade beseitigt worden wären. Dieser im Lauf der Zeit gewachsene Zustand, vor allen Dingen aber die neu heranwachsenden Lindenalleen, ließen bereits die barocke Anlage nachvollziehen. Die Gemeinde Memmelsdorf, die ja auch als Träger dieser Maßnahme ein enormes Engagement einbrachte, drängte daher auf eine baldige Parköffnung. Mit dem Aufstellen von einfachen Holzbänken und einigen nachgegossenen Steinbänken wurden dann auch die Voraussetzungen für die Öffnung des Parks, zumindest in den Sommermonaten, geschaffen.

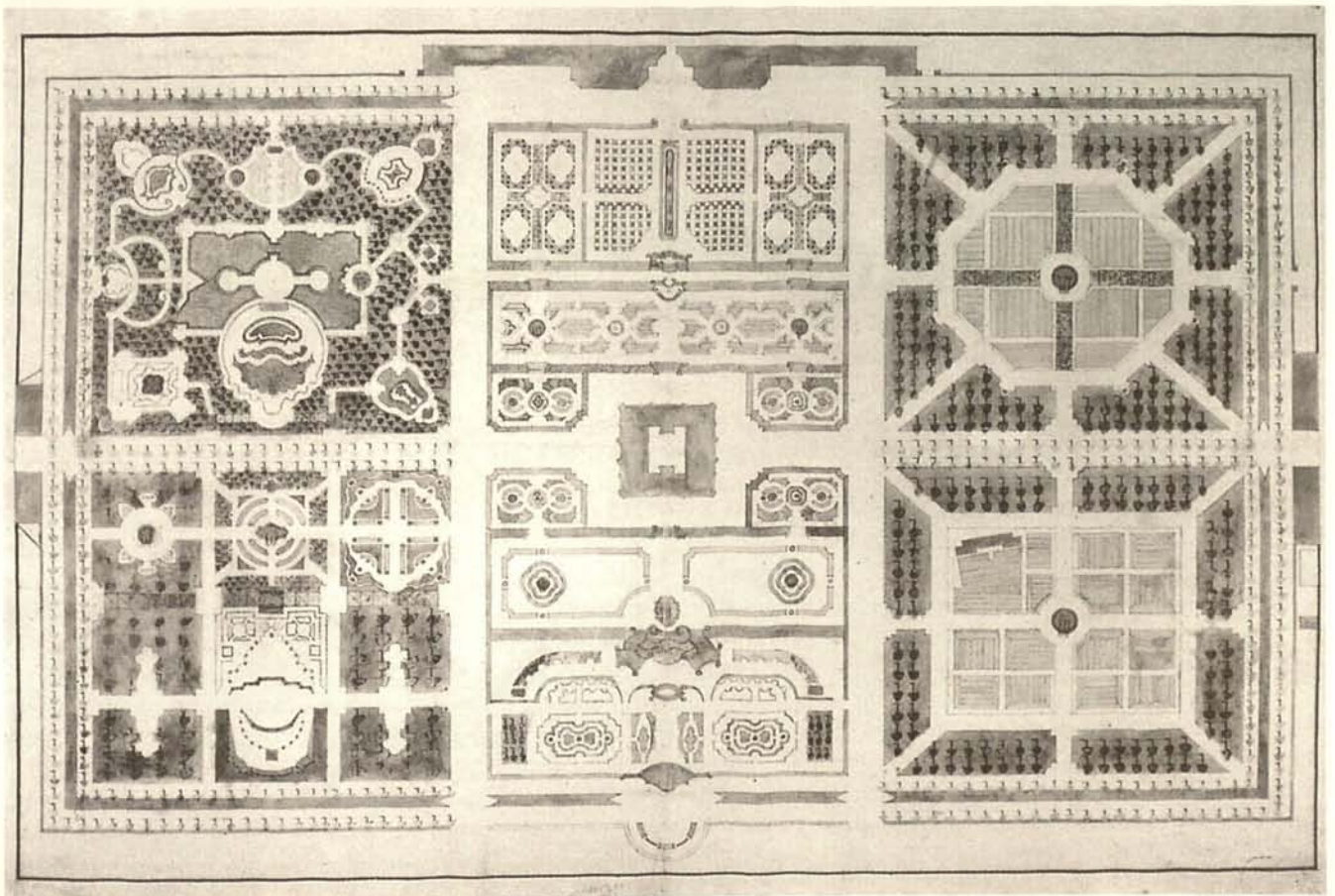
Die Leitung der Außenstelle und damit auch die Garten- und Denkmalpflege ging im Sommer 1986 von Baudirektor Bauch auf den ebenfalls als Architekten ausgebildeten Autor dieses Beitrags über, der im wesentlichen die begonnenen Maßnahmen kontinuierlich fortsetzen ließ und ver-

stärkt ein Konzept verfolgte, das nicht die Neupflanzung forcierte, sondern grundsätzlich den Erhalt des überkommenen Pflanzenbestands durch Pflege und Rückschnittversuche förderte.

Zur fachlichen Unterstützung wurde der Landschaftsarchitekt Helmut Wiegel für zwei Jahre unter Vertrag genommen. Im Rahmen der von ihm eingeleiteten genauen Vermessung konnte sowohl ein Baumaltersplan wie ein Baumkataster (Kartei) angelegt werden, dazu eine genaue Kartierung der gesamten pflanzlichen Gartenvielfalt. Das wirkte sich letztlich auch auf die praktische Gartenpflege aus. So wurden beispielsweise nur noch einjährige Maden durchgeführt und Wiesen und Grasflächen soweit möglich als Schafweide ausgewiesen und auch entsprechend genutzt. Die Baumkartei ist eine langfristige Beobachtungshilfe, mit der auch Erfolg oder Mißerfolg eingeleiteter Pflegemaßnahmen überprüft werden kann.

Um die bis 1990 intensiv landwirtschaftlich genutzten beiden Ostquartiere wieder in die Parkanlage einzubeziehen, wurde bereits 1987 die Wiederherstellung des historischen Umgriffs der Einfriedungsmauer geplant. Nachdem die Finanzierung gesichert und die Gemeinde Memmelsdorf dankenswerterweise wiederum bereit war, als Träger der Maßnahme einzuspringen, konnte 1989 der Grundstein zu der nach Osten weitergeführten Umfassungsmauer gelegt werden mit einem Staketenzaun in Form von Sandsteinpfeilern mit frei gestalteten Kugelaufsätzen auf der Südseite. Einen Teil des benötigten Steinmaterials lieferte die im gleichen Jahr abgebrochene Ostmauer, errichtet 1864 durch Freiherrn von Zandt, der damals auch die östlichen Ge-

Abb. 3. Schloß Seehof, Plan der Gesamtanlage, sog. Seinsheim Plan, um 1770



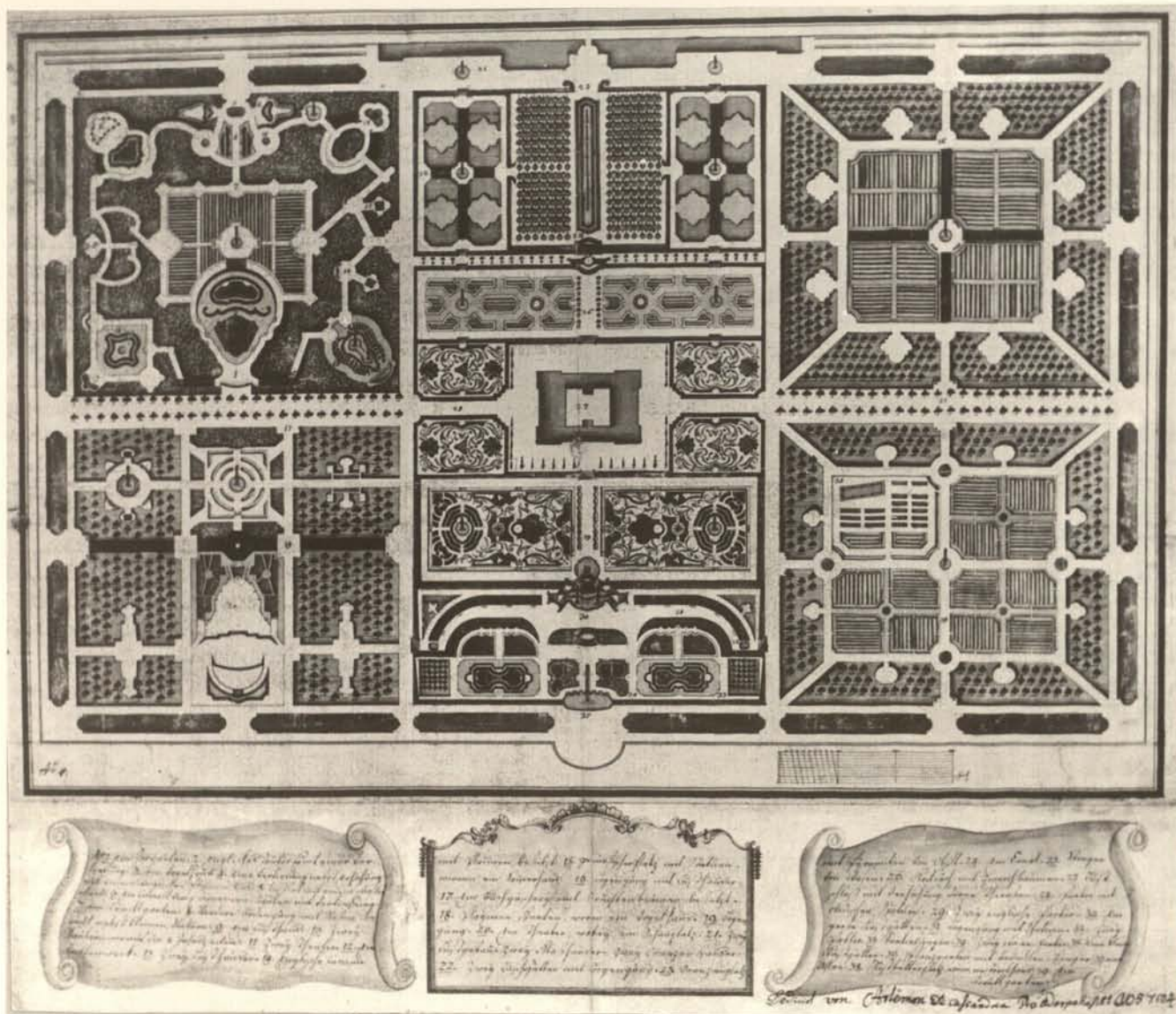


Abb. 4. Schloß Seehof, Frankfurter Plan, um 1770

wächshäuser samt dem Franckenstein-Schlößchen sowie die beiden Remisen am Osttor abgebrochen und das bis heute stehende Stallgebäude auf dem östlichen Schloßparterre erbaut hatte.

Die die Randzone der Seehofer Parkanlage entsprechend dem Seinsheim Plan umfassenden, in den westlichen Gartenquartieren bereits realisierten Lindenalleen und Hainbuchenhecken wurden 1990 auch in den östlichen Quartieren angelegt und die mittlere Kastanienallee in Richtung Schweizerei gepflanzt. Leider dauerte es bis 1997, bis das notwendige schmale Grundstück in den Feldern erworben und die Kastanienallee über das Osttor hinaus bis zur Schweizerei wiederhergestellt werden konnte. Für diese Allee fanden ca. 20 Kastanien aus eigener Nachzucht Verwendung. Damit ist heute die Ost-West-Achse von dem den Platz der früheren Fasanerie einnehmenden Friedhofsgebäude bis zur Schweizerei vollendet. Die Kastanienallee kann sich frei entfalten, um im Lauf der Jahre zu den »indianischen Bäumen« mit ihren schattenspendenden Kronen heranzuwachsen.

Die große zentrale Aufgabe in Seehof war die über viele Jahre verfolgte Wiederherstellung der Kaskade, eine wahre Herkules-Arbeit, die zunächst mit Mitteln der Messerschmitt Stiftung begonnen werden konnte. Der Unterstützung vom Landtagsabgeordneten Philipp Vollkommer war es auch zu verdanken, daß 1983 die Wiederherstellung der Kaskade in den Staatshaushalt aufgenommen wurde. In der Folgezeit wurde die Baumaßnahme vom Landbauamt Bamberg betreut und mit einer neuen Wassertechnik auch wieder funktionstüchtig hergestellt. Am 22. Juli 1995 war dann der große Augenblick gekommen, an dem die Kaskade in einer Eröffnungsfeier unter Mitwirkung der Bamberger Symphoniker der Öffentlichkeit übergeben wurde, eine Großveranstaltung mit dem Pyrotechniker Berger und über 5000 Besuchern.

Die unter den früheren Besitzern (abgesehen vom Herkules der Kaskade und den beiden großen Figurengruppen vor der Westfassade des Schlosses) verkauften Parkfiguren, Reste eines etwa zur Hälfte schon Ende des 18. Jahrhunderts entfernten, ehemals aus 400 Einzelfiguren bestehen-

den Skulpturenprogramms aus der Werkstatt von Ferdinand Tietz, waren zum Teil zurückerworben worden. Ihren Platz im Park nahmen aus konservatorischen Gründe Kopien in Form von Abgüssen ein, während die Originale in der westlichen Orangerie museal präsentiert werden sollten. So wurde parallel zur Wiederherstellung der Kaskade die Innenrestauration der Orangerie vorangetrieben, dabei das alte Heizungssystem ebenso erforscht wie die Raumfassungen. Die einfach in Weiß gehaltene westliche Orangerie nahm als eine Art Lapidarium nach der von Generalkonservator Michael Petzet erarbeiteten Planung nicht nur den Götter- und Heldenzyklus von Tietz auf, sondern auch das stark beschädigte und daher an Ort und Stelle nicht haltbare Steinmaterial von der Mittelpartie der Kaskade mit der Wassertreppe und den Flußgöttern. Das neue Ferdinand Tietz-Museum wurde im Mai 1997 in der gleichzeitig wiederhergestellten östlichen Orangerie eröffnet, die zu fürstbischöflichen Zeiten im Sommer als Opernhaus genutzt wurde und deshalb auch festlicher ausgemalt ist (Abb. 7 und 8). Seit 1996 wird auch an der Wiederherstellung der im 19. Jahrhundert abgebrochenen östlichen Gewächshäuser gearbeitet, wo 1998 ein Café eröffnet werden soll.

Zusammenfassend darf heute festgestellt werden, daß mit den im Schloßgarten von Seehof durchgeführten Pflege-

und Wiederherstellungsarbeiten wertvolle Erkenntnisse für die Gartendenkmalpflege in Bayern gewonnen wurden. Nicht die perfekte Rekonstruktion einer einstigen Parkanlage stand im Vordergrund, also die Wiederherstellung eines Bildes, das vielleicht vor 220 Jahren für kurze Zeit einmal existiert haben mag, sondern der schonende Umgang mit dem vorhandenen Pflanzabstand, der z.T. im Sinn der Ablesbarkeit einer gartenkünstlerischen Epoche nachgepflanzt wurde, ohne daß spätere Überformungen des Gartens hätten gerodet werden müssen, wie beispielsweise die 1864 in Seehof eingebrachten Eichen entlang der Terrassenböschung zu beiden Seiten der Kaskade oder die auf dem südlichen Schloßparterre kurz vor 1900 gepflanzten Blutbuchen, Ahornbäume und Eschen.

So sind die alten Bäume, z.B. die Linden in den Lindensälen oder die Hainbuchen im Theaterberceau und die die Hauptallee begleitenden Hecken noch heute authentische Zeugnisse aus der Barockzeit.

Die von den Gartenspezialisten geforderte Wiederherstellung des Parterres auf der Nord- und auf der Südseite soll als langfristig anzustrebendes Ziel nicht aufgegeben werden. Wichtig erscheint in einer Zeit knapper Mittel die Pflege des bereits Geschaffenen. Dazu kommt die Versetzung der Remise an das Osttor, um den Fahrverkehr möglichst aus dem

Abb. 5. Gesamtplan der Seehofer Parkanlage von Sebastian Jacob, 1803

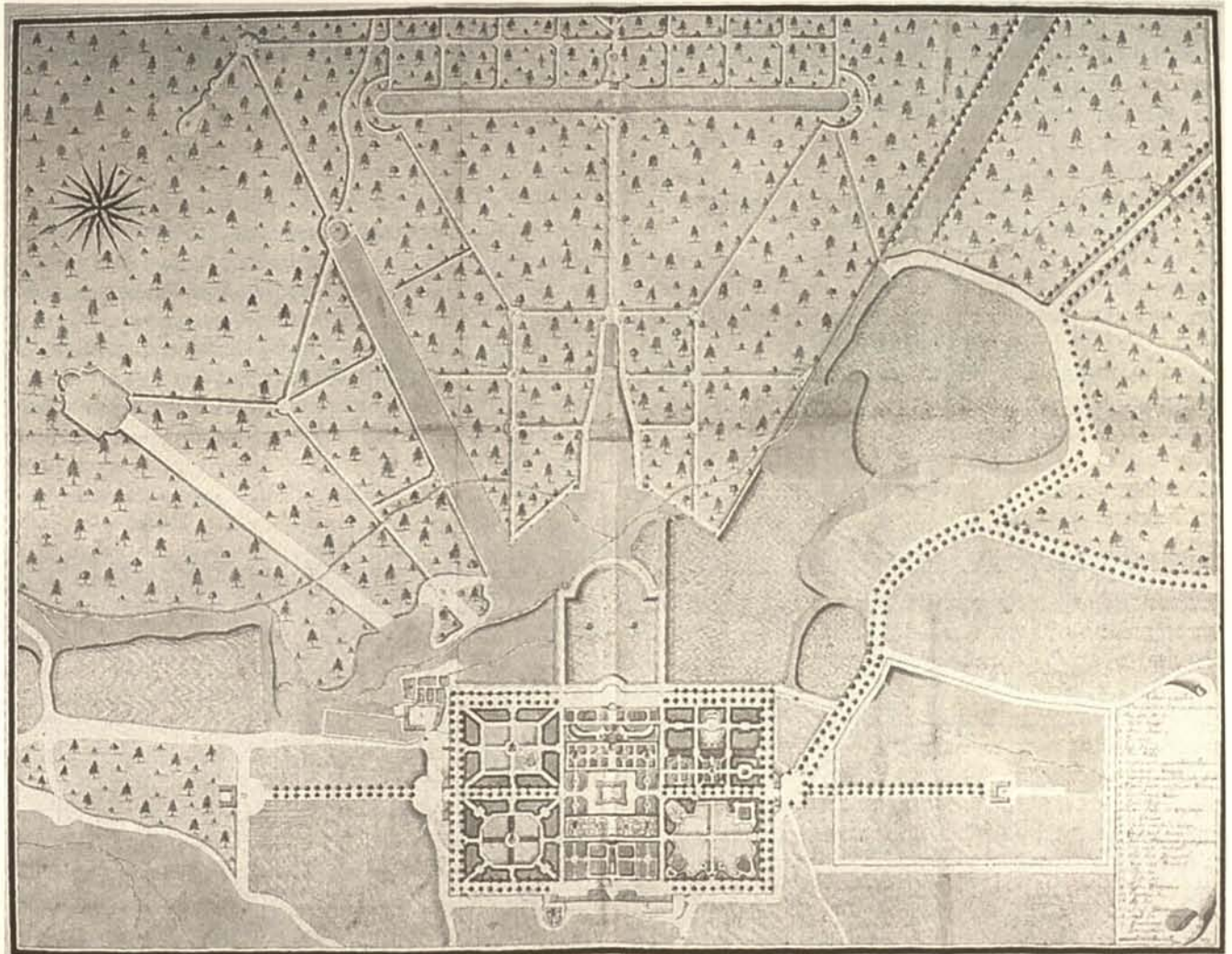


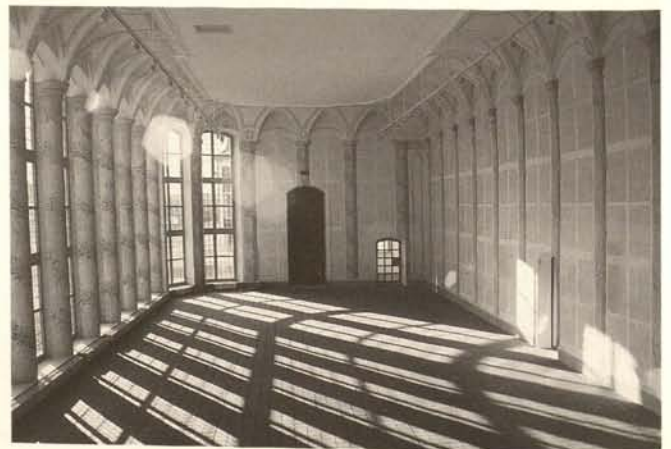


Abb. 6. Neu gepflanzte Kastanienallee zwischen den Torhäusern und der Aussegnungshalle des neuen Memmelsdorfer Friedhofs an der Stelle der früheren Fasanerie

Park zu verbannen und die Großartigkeit der Anlage in der Hauptallee wieder nachvollziehbar zu machen. Ein Desiderat bleibt die Wiederherstellung des einst südlich vorgelagerten Jagdquartiers, das noch als Übungsplatz für amerikanische Infanterieeinheiten dient. Bereits das schonende, langsame Auslichten der Bäume würde einen großen Gewinn für die Sichtachsen bedeuten. Wir hoffen, für dieses Vorhaben Verständnis bei den Naturschützern zu finden.

Heute wird die Anlage von vielen Touristen und auch von Fachleuten besucht. Die hier realisierten gartendenkmalpflegerischen Maßnahmen werden in Fachkreisen diskutiert, auch als Lösungsansätze für vergleichbare Situationen. Daß das gartendenkmalpflegerische Konzept für Seehof kein allgemeingültiges Rezept darstellt, ist wiederum wohl selbstverständlich, wenn man berücksichtigt, daß jeder Garten auch seine spezifischen Eigenheiten hat.

Abb. 7 und 8. Schloß Seehof, östliche Orangerie, links vor, rechts nach der Restaurierung



GEOPHYSIKALISCHE PROSPEKTION – EIN BEITRAG ZUR REKONSTRUKTION DES SEEHOFER PARKS

Heute unsichtbare archäologische Strukturen lassen sich häufig durch geophysikalische Methoden erkunden. Der Erfolg jeder geophysikalischen Prospektion beruht auf einem meßbaren Unterschied der physikalischen Eigenschaften eines Zielobjektes und seiner Umgebung. Von der Intensität des Kontrastes hängt die Deutlichkeit ab, mit der die archäologische Struktur sichtbar gemacht werden kann. Als Prospektionsmethoden stehen uns in erster Linie die Widerstandskartierung sowie die Magnetometerprospektion zur Verfügung. Letztere ist derzeit die effektivste Technik, da sie im Gegensatz zu den anderen Verfahren (unabhängig vom Wassergehalt des Bodens) Feuerstellen, Mauerreste, Gräben und Gruben, Palisadenspuren, Baumsetzungen sowie Wegeführungen durch ihre spezifischen magnetischen Eigenschaften detektieren kann.

Obwohl diese Methode in der archäologischen Prospektion mit großem Erfolg angewandt wurde, kam sie bisher sehr selten bei der Untersuchung ehemaliger Gartenstrukturen zum Einsatz. Der Grund dürfte in der Annahme liegen, daß diese Strukturen keine oder nur vage Spuren im Boden hinterlassen. Hinzu kommt, daß die Flächen in der Regel stark bewachsen, mit Gebäuden überbaut oder durch technische Anlagen wie Wasser- oder Stromleitungen gestört sind. Eine erfolgreiche Prospektion wird durch diese äußeren Einflüsse häufig verhindert. Neue Arbeiten zur Gartenarchäologie konzentrieren sich daher zumeist auf topographische oder historische Quellen. Nur wenige stützen sich auf Ergebnisse, die durch Luftbilder oder durch geophysikalische Methoden gewonnen werden konnten.

Im Sommer 1996 ergab sich die Möglichkeit einer ersten Testmessung im Gartenareal von Schloß Seehof. Ziel war es, ehemalige Gartenstrukturen, wie sie nach dem sog. Seinsheimplan von 1770 (S. 67, Abb. 3) und dem sog. Frankfurter Plan von 1773 (S. 68, Abb. 4) zur Ausführung gekommen waren, zu verifizieren bzw. das, was davon noch als Spur im Boden erhalten ist. Das Unternehmen war zunächst mit Skepsis betrachtet worden, denn bis dahin war keine einzige erfolgreiche Prospektion aus der Literatur bekannt und die Anlage von Pflanzungen im Oberboden sollte kaum oder nur geringe Spuren im Magnetfeld hinterlassen. Gerade die Erfahrungen in der archäologischen Prospektion beweisen ja, wie wenig der Nachweis archäologischer Strukturen durch den Jahrhunderte dauernden landwirtschaftlichen Feldbau gestört wird. Andererseits hatte jedoch bereits 1990 die Abteilung Bodendenkmalpflege erste Gartengrabungen durchgeführt und dabei historische Strukturen freigelegt. Wären aber Gartenstrukturen in einer archäologischen Grabung zu belegen, so dürften sie auch einer geophysikalischen Prospektion nicht verborgen bleiben.

Die Geophysik bietet der Archäologie bzw. der Gartenarchäologie im wesentlichen drei Prospektionsverfahren, die Magnetometerprospektion, die elektrische Kartierung sowie die Radarprospektion.

DIE MAGNETOMETERPROSPEKTION

Die Magnetometerprospektion ist generell auf einen Kontrast bzw. einen Unterschied in der Magnetisierung (remanente Magnetisierung) und der Magnetisierbarkeit (magnetische Suszeptibilität) zwischen ungestörtem Boden und der archäologischen Struktur, in diesem Fall der ehemaligen Gartenstruktur, angewiesen. Sowohl die Remanenz als auch die magnetische Suszeptibilität bestimmen die Intensität der meßbaren Magnetfeldanomalie über dem Boden. Für den Unterschied in der Magnetisierung bzw. der Magnetisierbarkeit sind im wesentlichen die Minerale Maghemit und Magnetit verantwortlich.

Die obersten Bodenschichten weisen allgemein einen höheren Anteil magnetischer Minerale auf als die jeweiligen Unterböden, denn hier werden die magnetischen Eisenoxide Maghemit bzw. Magnetit neu gebildet. Ersterer entsteht durch den natürlichen Gebrauch von Feuer. Magnetit dagegen wird in den humusreichen Oberböden durch magnetische Bakterien gebildet. Deren sog. Magnetfossilien reichern sich im A-Horizont von Böden an. Beide Minerale gelangen beispielsweise durch den Aushub einer Pflanzengrube oder Wegebau in die tieferen Bodenschichten und bilden einen magnetischen Kontrast zum ungestörten Boden.

Zur Magnetometerprospektion verwendet das Referat Archäologische Prospektion und Luftbildarchäologie im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege das hochempfindliche Cäsium Magnetometer CS2 der Firma Scintrex und der Firma Picodas aus Kanada (Abb. 3). Das optisch gepumpte Magnetometer hat gegenüber den herkömmlichen Protonen- oder Fluxgate-Magnetometern wesentliche Vorteile. Die Empfindlichkeit der Apparatur liegt bei +/- 10 pico (10^{-12}) Tesla. Zum Vergleich: Die Stärke des natürlichen Erdmagnetfeldes variiert in unseren geographischen Breiten von ca. 46 000-48 000 nano (10^9) Tesla. Das Gerät wurde vom Referat Archäologische Prospektion und Luftbildarchäologie speziell für den Einsatz in der archäologischen Prospektion modifiziert. Mit dieser Empfindlichkeit lassen sich selbst geringe Mengenunterschiede magnetischer Minerale in Bodenschichten (Bereich von 10^6 Gewichtsprozent Magnetit) registrieren. Damit Eisenoxide und -hydroxide vom menschlichen Auge als farbgebend wahrgenommen werden, müßten sie dagegen Konzentrationen von nahezu einem Gewichtsprozent aufweisen. Bezüglich der farblichen Unterscheidung verschiedener Bodenschichten



Abb. 1 und 2. Seehofer Parkanlage von Südwesten, Luftbilder

Abb. 3. Meßapparatur für die Magnetometerprospektion: Der Geräteaufbau zeigt den unmagnetischen Holzwagen mit dem Magnetometer. Über ein Kabel ist die Meßsonde mit der Stromversorgung und einem Computer zur Datenaufzeichnung verbunden.



ist damit die Magnetometrie einer Grabung überlegen. Das erklärt auch eine vielfach beobachtete Abweichung zwischen Grabungsbefund und Ergebnis der magnetischen Prospektion.

Neben der großen Empfindlichkeit ist die Meßgeschwindigkeit ein weiterer wesentlicher Vorteil des Geräts. Es ermöglicht relativ große Flächen mit einer großen Meßpunktdichte in kürzester Zeit zu vermessen. So wurde beispielsweise die gesamte als Wiese genutzte Fläche des Seehofer Labyrinth-Quartiers (ca. 4 ha) in etwa zwei Tagen in einem Meßpunktabstand von nur 25 x 50 cm untersucht.

Zur Aufzeichnung der Magnetfeldstörungen kam das Cäsium-CS2-Magnetometer in der sog. Dou-Sensor-Konfiguration zum Einsatz. In einem Meßraster von 20 x 20 cm und mit einem Profilabstand von 50 cm werden zwei Sonden in einer Höhe von 30 cm parallel über dem Boden geführt (Abb. 3). Beide Sonden werden zur Aufzeichnung der gartenarchäologisch bedingten Magnetfeldstörung genutzt. Auf eine Basissonde wird verzichtet, indem man die natürliche Variation des Erdmagnetfeldes durch eine Reduktion auf das Quadrantenmittel rechnerisch berücksichtigt und eliminiert. Die Daten – im Meßzyklus von 1/5 sec. gespeichert – werden in Profilrichtung mittels eines Resamplingprogrammes rechnerisch auf die 25 cm Marke gesetzt. Zur Bildverarbeitung werden den invertierten Daten Grauwerte von 0 = schwarz bis 255 = weiß zugeordnet. Eine Weiterverarbeitung mit speziellen Filterverfahren "desloping, edgematch, und median", erfolgt mit dem Programm Geoplot und Incos (von den Firmen Geoscan, Bradford und Signum, München). Dies ermöglicht es, etwa 96% aller Meßdaten in einem Wertebereich von +/- 5000 n Tesla in 256 Graustufen darzustellen. Jede Graustufe entspricht damit einem Wert von 30 pico Tesla. Die Geräteempfindlichkeit kann so im Wesentlichen auch für das Auge sichtbar gemacht werden. Das Magnetogramm dient als Grundlage zur Interpretation und Darstellung der Ergebnisse in einer digital geführten Karte.

DIE ELEKTRISCHE PROSPEKTION

Die Methode der elektrischen Kartierung beruht auf der Messung des scheinbaren spezifischen Widerstands. So hat im Idealfall beispielsweise ein lehmiger Boden einen um den Faktor 100 niedrigeren Wert als Kalkstein oder Sandstein. Diese Methode kommt vorzugsweise dann zur Anwendung, wenn Mauerreste oder Fundamente im Boden zu erwarten sind. Allerdings ist die Messung naturgemäß stark von der Bodenfeuchte abhängig, d.h. durch einen kurzen sommerlichen Gewitterregen kann ein Meßvorhaben stark beeinträchtigt oder ganz vereitelt werden.

Für die elektrische Prospektion kam das Widerstandsmeßgerät der RM-15 (Firma Geoscan, England) zur Anwendung. Über zwei Elektroden wird Strom in den Boden eingespeist. Aus der Spannung, dem eingespeisten Strom und den Sondenabständen läßt sich der sog. scheinbare, spezifische elektrische Widerstand des Bodens mit zwei weiteren Elektroden bestimmen. (Der Begriff «scheinbar» wird gebraucht, weil durch Inhomogenitäten im Boden der Meßwert immer über einen bestimmten Bereichen integriert wird). Die geometrische Anordnung der vier Elektroden erfolgte in einer sog. Zweipol-Anordnung. Dabei wird eine Strom- und eine Potentialelektrode im «Unendlichen» (prak-

tischerweise in einer Entfernung von ca. 50 m) positioniert. Zur Messung werden zwei Elektroden, die an einem Rahmen im festen Abstand von 50 cm montiert sind, nach der jeweiligen Messung systematisch um jeweils 50 cm in einem 20 x 20 m Raster versetzt. Damit erhält man auf einem Areal von 20 x 20 m 1600 Meßwerte und zugleich eine hinreichende Auflösung der Strukturen im Boden.

Die Visualisierung der Daten erfolgt wie in der Magnetik als Graustufenbild mit dem Bildverarbeitungsprogramm Geoplot (von Geoscan). Hohe Werte (dunkel) finden sich über Mauerresten, während sich der umgebende Boden durch eine hellere Grautönung darstellt. Anders als bei der Magnetik werden sog. high pass filter dazu eingesetzt, natürliche Unterschiede in der Bodenfeuchte auszugleichen, wie sie sich beispielsweise aus unterschiedlichem Bewuchs (unter Bäumen erhält man hohe Widerstandswerte durch die Evaporation) oder durch den Tagesgang der Sonne ergeben.

DIE RADARPROSPEKTION

Das Radarverfahren erfordert einen großen apparativen Aufwand und ist deshalb zugleich das teuerste Prospektionsverfahren für die Archäologie. Es stellt aber oft die einzige Möglichkeit dar, um Informationen über Strukturen unter versiegelten Flächen zu erhalten. Es bleibt jedoch vielfach in seinen Einsatzmöglichkeiten auf diese speziellen Fragestellungen beschränkt. Allgemein stellt sich bei der Radarmessung das physikalische Problem wie bei der Optik: Bei großer Eindringtiefe (2-3 m) ergibt sich eine geringe räumliche Auflösung bzw. umgekehrt, bei hinreichender Auflösung eine geringe Eindringtiefe. Für eine exakte Tiefenabschätzung müßten zuvor die physikalischen Eigenschaften des Bodens wie die Dielektrizitätskonstante bekannt sein. Für eine großflächige (d. h. mehr als ein Hektar) und gleichzeitig detaillierte Prospektion in einem vertretbaren Zeit-, Geld- und Geräteaufwand kann daher nur die Magnetometerprospektion und mit Einschränkungen die elektrische Methode in Frage kommen.

ERGEBNISSE DER PROSPEKTION IN DER GARTENANLAGE VON SCHLOSS SEEHOF

Die Gartenanlage mit einer west-östlichen Ausdehnung von etwa 600 m und einer nord-südlichen von 350 m ist in sechs etwa gleich große Quadrate unterteilt. Wie auf Luftbildern (Abb. 1 und 2) sehr schön zu sehen, befindet sich das Schloß im Mittelpunkt und zugleich auf der höchsten Erhebung eines von allen Seiten leicht ansteigenden Geländes.

MAGNETOMETERPROSPEKTION IM LABYRINTH-QUARTIER VON SCHLOSS SEEHOF

Im nordwestlichen Bereich der Gartenanlage befindet sich das Labyrinth-Quartier. Die gesamte Innenfläche mit etwa 150 x 180 m konnte im Frühjahr 1997 prospektiert werden. Das Ergebnis wird stark von drei großen Anomalien im Zentralbereich der Fläche dominiert. Hier handelt es sich um Eisenreste, aufgrund derer andere Baustrukturen nicht mehr sichtbar gemacht werden konnten.

Daneben bilden sich eine schon auf Luftaufnahmen unseres Archivs sichtbare Wasserleitung mit drei Kanaldeckeln



Abb. 4. Schloß Seehof, Magnetogramm der Meßfläche auf dem sog. Labyrinth-Quartier, Cäsium-CS2-Magnetometer, Duo-Sensor-Anordnung, high pass filter, Dynamik +/- 3.5 nT in 256 Graustufen, Empfindlichkeit +/- 10 pT, Meßpunktabstand 50 x 25 cm, Gitter, Mag.-Nr. 6130/009 (oben und unten)

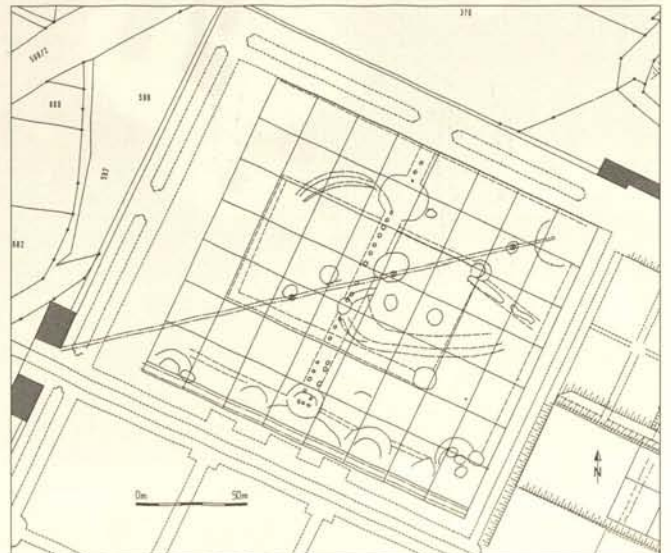


Abb. 5. Schloß Seehof, digital geführter Planausschnitt mit Interpretation der Meßergebnisse auf dem Labyrinth-Quartier

als weitere Störungen ab. Auch im südlichen Randbereich, parallel zum Hauptweg, machen sich eisenhaltige Baustrukturen oder Rohrleitungen entweder mit ihren Ziegelrohren oder durch Eisenarmierungen störend bemerkbar und verhindern auf einer Breite von nahezu 12 m detailliertere Aussagen. Bei genauer Auswertung erkennt man dennoch eine Vielzahl von gartenarchitektonischen Strukturen (Abb. 4 und 5). Im Norden und Süden der Fläche ist eine bogenförmige Struktur auszumachen, die eventuell auf ehemalige Wegstrukturen zurückzuführen ist. Sehr deutlich sind im Magnetogramm dagegen die Spuren einer nord-süd verlaufenden Baum- oder Pflanzreihe zu erkennen, die das Labyrinth-Quartier in zwei gleiche Hälften teilt (Abb. 4). Die Pflanzgruben weisen einen Abstand von etwa 4 Metern auf. Während die bogenförmigen Strukturen sowie die starken, auf Baustrukturen hindeutenden Anomalien sich mit den Gartenanlagen aus dem Seinsheim- und Frank-

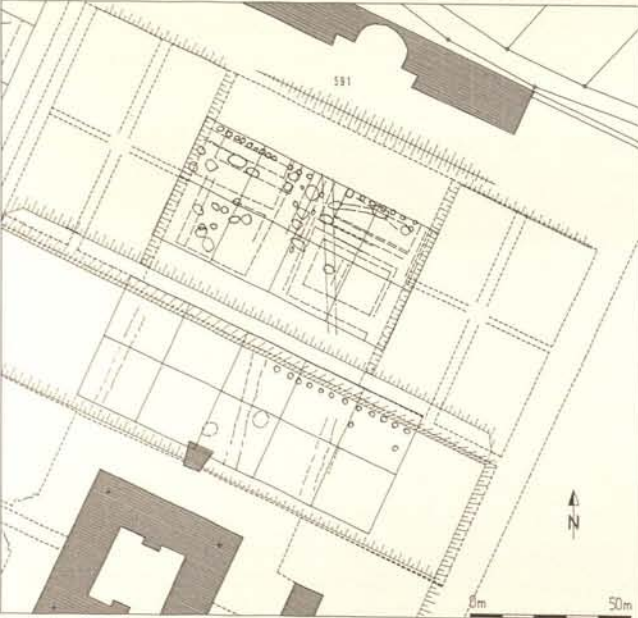
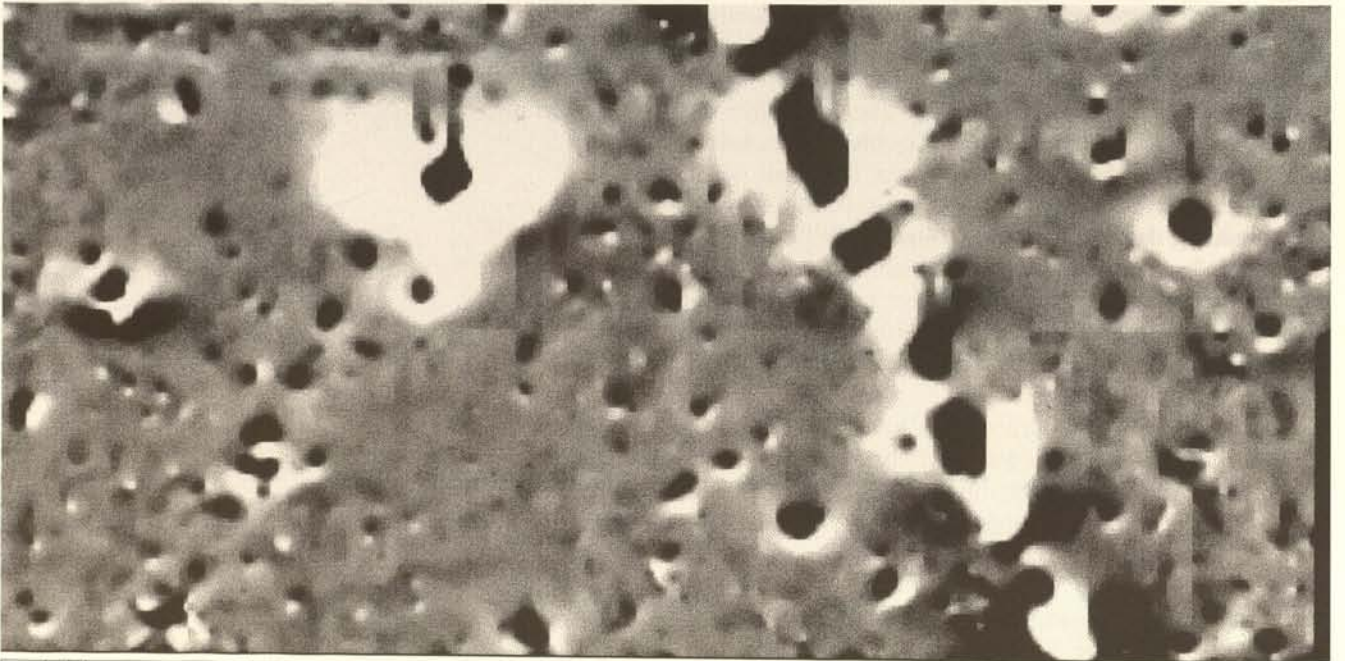
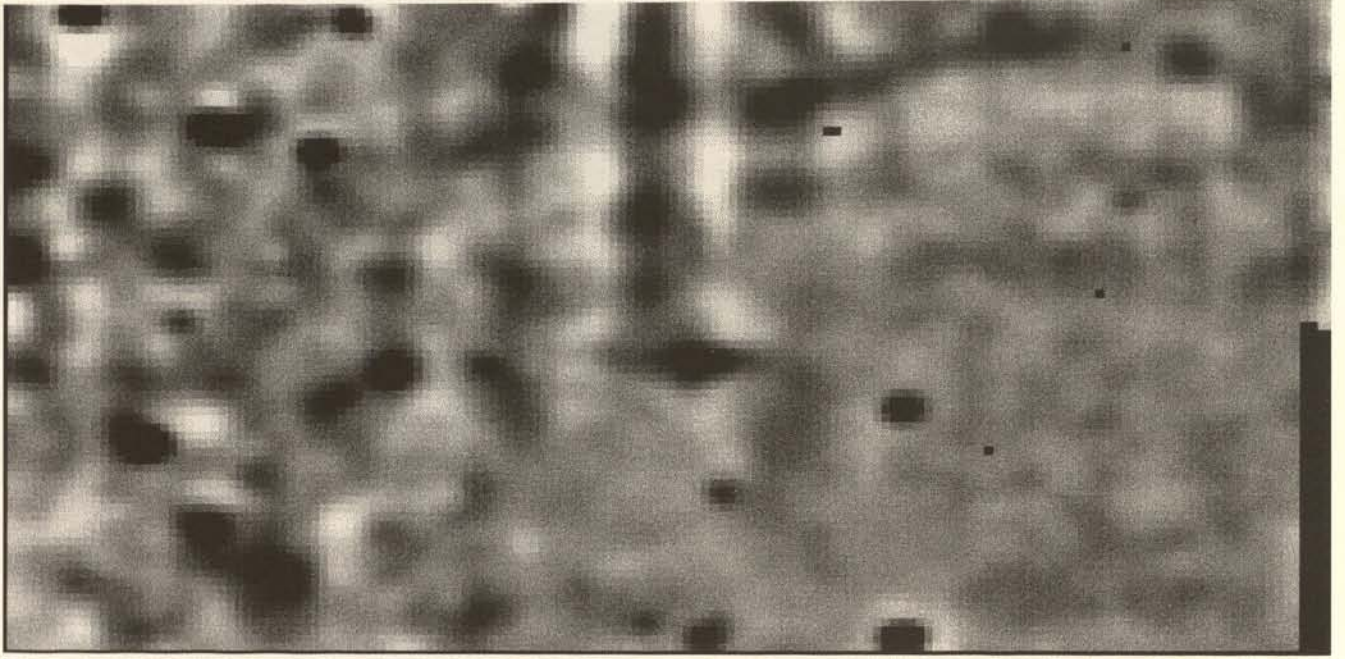


Abb. 6. Schloss Seeböf, Ergebnis der Widerstandskartierung auf dem Orangierie-Quartier, Resistivity-Meter RM15 (Geoscan), Twin Probe Array, Dynamik 20-35 Ohm-meter in 256 Graustufen, Empfindlichkeit +/- 0.1 Ohm, Meßpunktabstand 50 x 50 cm, 20 m Gitter, Res.-Nr. 6130/009

Abb. 7. Schloss Seeböf, Magnetogramm-Ausschnitt der gleichen Meßfläche auf dem Orangierie-Quartier, Cäsium-CS2-Magnetometer, Duo-Sensor-Anordnung, Dynamik +/-3.5 nT in 256 Graustufen, Empfindlichkeit +/- 10 pT, Meßpunktabstand 50 x 25 cm, 20 m Gitter, Mag.-Nr. 6130/009

Abb. 8. Schloss Seeböf digital geführter Planausschnitt mit der Interpretation der kombinierten Auswertung aus der Widerstandskartierung und dem Magnetogramm auf dem Orangierie-Quartier



Abb. 9. Schloß Seebhof, Magnetogramm-Ausschnitt der Meßfläche auf dem Südost-Quartier; Cäsium-CS2-Magnetometer, Duo-Sensor-Anordnung, Dynamik +/- 5.0 nT in 256 Graustufen, high pass filter, Empfindlichkeit +/- 10 pT, Meßpunkt-abstand 50 x 25 cm, 20 m Gitter, Mag.-Nr. 6130/009

furter Plan in Verbindung bringen lassen, läßt die Pflanzreihe eher auf einen einfachen Aufbau analog den beiden Nordost- und Südostquartieren schließen, wie er im Gesamtplan des Seehofer Parks von Sebastian Jacob 1803 wiedergegeben ist.

MAGNETOMETERPROSPEKTION UND WIDERSTANDSKARTIERUNG IM ORANGERIE-QUARTIER UND AUF EINER TERRASSE NÖRDLICH DES SCHLOSSES

Nördlich des Schlosses schließt sich das Orangerie-Quartier an. Es ist in mehreren Stufen terrassiert und war gemäß dem Seinsheim-Plan und dem Frankfurter Plan auch mit verschiedenen Treppenanlagen versehen. Zur Prospektion wurden hier sowohl das Widerstandsmeßgerät als auch die Magnetometrie eingesetzt. Die Hangbereiche mit den vermuteten Treppenanlagen konnten aus physikalischen Grün-

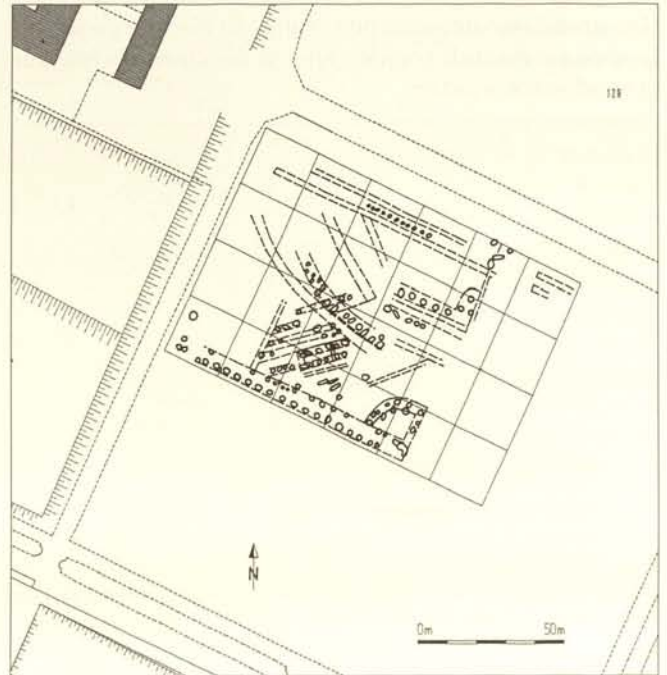


Abb. 10. Schloß Seebhof, digital geführter Planausschnitt mit der Interpretation der Meßergebnisse auf dem Südostquartier

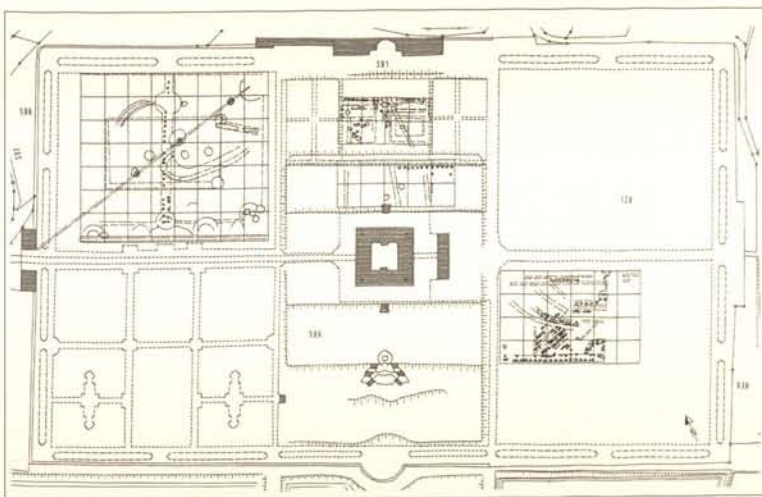


Abb. 11. Schloß Seebhof, digital geführter Plan der Parkanlage mit der Interpretation der Ergebnisse aus der geophysikalischen Prospektion von 1996 und 1997, Plan-Nr. 6130/009-258

den nicht prospektiert werden, ebenso wie der dichte Lindenbewuchs im Ost- und Westteil des Quartiers. Im nördlichen Bereich der Orangerie kamen beide Prospektionsmethoden zum Einsatz. Sie enthüllten hier eine ostwest und nordsüd verlaufende Pflanzreihe, die die Fläche teilt (Abb. 6/7/8). Die Widerstandskartierung belegt dabei besonders gut eine ehemalige Baustruktur entlang der Nordsüd-Achse von der Orangerie zum Schloß (vgl. Abb. 6). Die diagonal querenden Störungen, die nur im Magnetogramm sichtbar werden, lassen auf eine Wasserleitung schließen. Die Meißfläche auf der zum Schloß angrenzenden Terrasse (ohne Abbildung) war ebenfalls, wie zu erwarten, stark durch Leitungen und Eisenteile gestört. An seiner nordöstlichen Terrassenkante läßt sich dennoch sehr schön eine Pflanzreihe (Abstand etwa 3,6 Meter) nachweisen (Abb. 8).

MAGNETOMETERPROSPEKTION AUF DEM WEG ZUR KÄSEREI

Eine Verlängerung der Symmetrieachse des Parks führt nach Osten zur Käseerei. Auf dem ehemaligen Weg sollte eine kleine Testmessung die Abstände der Baumpflanzungen klären. Das Ergebnis zeigt hier neben der Wegespur aber auch eindeutig archäologische Strukturen (Abb. 12). Im Magnetogrammausschnitt sind Spuren einzelner Hausgrundrisse auszumachen. Aufgrund ihrer Orientierung können sie deutlich von den Spuren der Gartenarchitektur unterschieden werden.

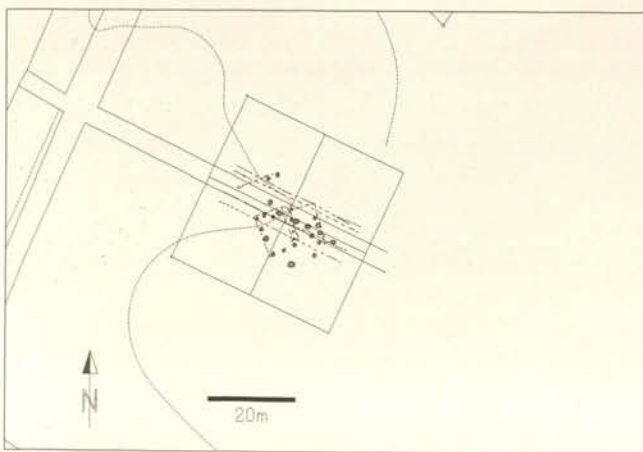


Abb. 12. Schloß Seehof, digital geführter Planausschnitt mit der Interpretation der Magnetometermessung auf dem Weg zur Käseerei

MAGNETOMETERPROSPEKTION IM SÜDOSTQUARTIER

Im Areal der beiden Ostquartiere waren eigentlich die wenigsten Spuren zu erwarten, denn hier hatte die Fläche vom

LITERATUR

- A. Aspinall, J.A. Pocock, Geophysical Prospection in Garden Archaeology: An Appraisal and Critique Based on Case Studies, in: *Archaeological Prospection*, 2, 1995, p. 61-84.
 H. Becker, From Nanotesla to Picotesla, a New Window in Magnetic Prospecting in Archaeology, in: *Archaeological Prospection*, 2, 1995, p. 217-228.
 M.A. Cole, A.E.U. David, N.T. Linford, P.K. Linford and A.W. Payne, Non-destructive Techniques in English Gardens: Geophysical Prospecting, in: *Journal of Garden History*, 17, 1997, p. 26-39.
 J.W.E. Faßbinder, H. Stanjek and H. Vali, Occurrence of Magnetic Bacteria in Soil, in: *Nature* 343, 1990, p. 161-163.
 J.W.E. Faßbinder and H. Stanjek, Occurrence of Bacterial Magneti-

te in Soils from Archaeological Sites, in: *Archaeologia Polona*, 31, 1993, p. 117-127.
 E. Le Borgne, Susceptibilité magnétique anormale du sol superficiel, in: *Annales Géophysiques*, 11, 1955, p. 399-419.
 C.E. Mullins, Magnetic Susceptibility of Soils and its Significance in Soil Science – a Review, in: *Journal of Soil Science*, 129, 1977, p. 223-246.
 M. Petzet, Seehof Palace and Park. History and Restoration, in: *Denkmalpflege Informationen Ausgabe D*, Nr. 20/12. Sept. 1993.
 H. Stanjek, The Formation of Maghemite and Hematite from Lepidocrocite and Goethite in a Cambisol from Corsica, in: *Zeitschrift für Pflanzernährung und Bodenkunde*, 150, 1987, S. 314-318.

ZUSAMMENFASSUNG

Am Beispiel der Gartenanlage von Schloß Seehof wurden die Möglichkeiten einer geophysikalischen Prospektion in historischen Gärten aufgezeigt. Sie lieferte ein überraschend detailliertes Bild zur Baumsetzung und Wegeführung sowie die genaue Lokalisierung ehemaliger Gartenstrukturen. Dort, wo sich Leitungen und Eisenteile im Boden verbergen, ist eine detailliertere Interpretation schwierig oder nicht möglich. Die geophysikalische Prospektion belegt, daß weite Teile der Gartenanlage von Schloß Seehof zumindest in ihren Grundzügen im Boden erhalten sind. Das Ergebnis, im Gesamtplan (Abb. 11) dargestellt, bietet einen Überblick über die Verteilung und Lage der noch vorhandenen, aber unsichtbaren Strukturen. Eine zeitliche Zuordnung läßt sich jedoch mit der Prospektion nicht immer eindeutig und sicher leisten. So muß beispielsweise unsicher bleiben, ob die Pflanzungen im Labyrinth-Quartier vor der Ausführung des Seinsheim-Plans oder erst im 19. Jahrhundert angelegt wurden. Auch bei einigen Strukturen im Südostquartier bleibt unklar, ob sich alle Strukturen auf die Gartenanlage allein beziehen, oder ob sich hier nicht noch weitere archäologische Strukturen zeigen. Dort, wo sich überlagernde Strukturen in ihrer Ausrichtung unterscheiden, wie auf dem Weg zur Käseerei, lassen sich auch zeitliche Unterscheidungen belegen.

Das Beispiel einer geophysikalischen Prospektion der Gartenanlage des Seehofer Parks, aber auch die Beispiele erfolgreicher Prospektionen, die kürzlich in zwei englischsprachigen Publikationen vorgelegt wurden, belegen, welche Möglichkeiten diese zerstörungsfreie Methode für den Nachweis von Gartenstrukturen eröffnet und welche Chancen sie für die Rekonstruktion von Parkanlagen bietet.

DIE BLUMENBÜCHER DES LANDGRAFEN JOHANNES VON HESSEN-NASSAU

Eng verknüpft mit der Vorliebe der Gartenbesitzer im 17. Jahrhundert für neue und außergewöhnliche ausländische Blüengewächse war der Wunsch, sie im Bild auch für die Ewigkeit festzuhalten. Beispiele gibt es sehr bekannte, wie die Blumendarstellungen von Maria Sibylla Merian, deren 350. Geburtstag im Jahr 1997 gedacht worden ist, und den ›Hortus Eystettensis‹ des Basilius Besler von 1613, einer der frühesten Blumenbücher überhaupt, neben dem ›Florilegium Novum‹, das Maria Sibylla Merians Großvater Theodor de Bry 1612 herausgegeben hatte.

Neben den bekannten und immer wieder nachgedruckten Florilegien gibt es nicht weniger schöne Publikationen, deren Existenz lange unbekannt blieb. Dazu gehören der Götterforer ›Kodex für Norddeutschland‹, die ›Horti Anckelmannianii‹ Hamburg und die Blumenbücher des Grafen Johannes von Nassau-Saarbrücken und Saarwerder, Herrn zu Lahr, Wiesbaden und Idstein (1603-1677). Über den Garten, die Pflanzensammlung und Blumenbücher aus Idstein möchte ich Ihnen berichten, denn die Florilegien sind infolge häufigen Besitzwechsels in Europa herumgekommen und können insofern eine gewisse Internationalität für sich beanspruchen. Noch heute sind sie über verschiedene Länder verteilt: Ein Teil liegt im Victoria & Albert Museum in London, ein weiterer Teil in der Bibliothèque Nationale zu Paris, ein drittes Buch ist in der Darmstädter Landesbibliothek kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs verbrannt. Dabei handelte es sich um das Exemplar, das der Maler für sich selbst gemalt hatte. Es scheint kurz nach seinem Tod im Jahr 1677 dorthin gelangt zu sein, denn es wird bereits in dem Bibliothekskatalog von 1717 erwähnt.

Idstein liegt am Nordrand des Taunus in Hessen, nicht weit entfernt von Wiesbaden und Limburg an der Lahn. Graf Johannes von Nassau-Saarbrücken und Saarwerden, Herr zur Lahr, Wiesbaden und Idstein (1603-1677) schlug hier mit der Übernahme der Regierung 1629 seine Residenz auf. Mit großem Interesse widmete er sich der Anlage und Ausstattung eines Lustgartens im Vorhof seines Schlosses. Als Anhänger des protestantischen Glaubens war er nach der verlorenen Schlacht von Nördlingen gezwungen, sich während des Dreißigjährigen Krieges zwölf Jahre im Exil, vor allem in Straßburg, aufzuhalten. Bereits dort knüpfte er Kontakte zu Künstlern und Handwerkern, die er durch eine umfangreiche Korrespondenz bis zu seinem Tode aufrecht hielt. Sein Interesse für Gärten und kostbare Pflanzen aus aller Welt wurde während dieser Zeit gefördert. Schon vor seiner Rückkehr aus Straßburg leitete er die ersten Gartenarbeiten in Idstein in die Wege.

Einerseits weist der Garten traditionelle frühbarocke Gestaltungsmittel der Zeit vor dem großen Krieg auf, die in Deutschland während des 17. Jahrhunderts ihre Gültigkeit behielten: Der Abschluß des Gartenraumes gegen die Außenwelt durch Mauern, auf deren künstlerische Gestaltung viel Sorgfalt verwendet wurde; Laubengänge, die auch zum Unterstellen von Pflanzen benutzt wurden; eine symmetrische Gliederung und schließlich eine mannigfaltige Sammlung der seltensten und kostbarsten Pflanzen. Andererseits ist die Anlage in Idstein in einzigartiger Weise von der Kreativität, Spontaneität und Beharrlichkeit in der Durchsetzung selbst skurriler Ideen ihres Schöpfers und Besitzers tiefgreifend geprägt.

Daß es nicht allein bei der Idee blieb, ist den Darstellungen des Straßburger Malers Johann Walter zu entnehmen, der, sobald eine Partie gestaltet oder neue Pflanzen (manchmal nur eine einzige) eingetroffen waren, anreisen mußte, um sie bildlich festzuhalten. Auf diese Weise ist es möglich, sich anhand der plastischen und detailfreudigen Beschreibungen des Grafen, sowie der Rechnungsbelege über ausgeführte Arbeiten und Dank der vollständig erhaltenen Blumenbücher von Johann Walter mit Blumen-, Garten- und Grottdarstellungen, eine sehr genaue Vorstellung von der Anlage zu machen, die heute nur noch in ihrer Grundfläche und den Einfassungsmauern existiert.

Der Hortus Eystettensis diente Graf Johannes als Vorbild für die Pflanzenbücher über den Idsteiner Lustgarten und seine Ausstattung, zusätzlich bereichert um zahlreiche neu eingeführte Zier- und Nutzpflanzen, durch die Darstellung des Grotteninterieurs und der Gartenaufsichten.

Graf Johannes war bekannt für seine Sammelleidenschaft und wissenschaftliche Neugier. Er trug mit großem Kunstverstand eine Gemäldesammlung mit ca. 300 Exponaten zusammen und richtete eigentümliche Wunderkammern ein. Garten und Florilegien sind eine Facette des Spektrums, das von der standesgemäßen Repräsentation bis zum wissenschaftlichen Entdeckerdrang reichte. Der Garten wurde so zu einem durch Werke der Kunst kostbar gefaßten Schaustück, zu einem Kunstkabinett im Freien und diente dabei zur Verewigung der vergänglichen Pflanzensammlung. Der erste Maler, den Graf Johannes damit beauftragte, die Pflanzen im gräflichen Lustgarten zu ›conterfeien‹, war Johann Valentin Hoffmann, der aus Wien über Frankfurt, wo er von 1639 bis 1642 lebte und arbeitete, nach Idstein gekommen war.¹ In Wien war er Kammermaler gewesen, bis er offenbar 1638 entlassen wurde.² In Idstein bekam er eine Anstellung als Hofmaler und mußte neben dem Portraitieren der Blumen des Ziergartens auch



Schloß Idstein mit Garten, Zustand 1987 (oben); Ansicht des Gartens nach der Umgestaltung der Grotte 1659 (unten)



Johann Walter, gefüllt blühender Oleander, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Bibliothèque Nationale, Paris

noch anderen Aufgaben nachkommen, z.B. bemalte er auch die Blumenkübel und -kästen für den Garten. Nachdem Hoffmann 1665 gestorben war, verpflichtete Graf Johannes den Maler Johann Walter, den er in Straßburg während seines Exils kennengelernt hatte, die Dokumentation seines Gartens, der Baulichkeiten und Pflanzen fortzusetzen.

Johann Walter, wurde am 23. Januar 1604 in Straßburg als Sohn eines Kaufmanns geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in Straßburg durch den Miniaturmaler Friedrich Brentel, anschließend bildete er sich auf den ausgedehnten Studienreisen seiner Gesellenwanderzeit weiter. Im Jahr 1628 heiratete er eine Straßburgerin, aus der Ehe gingen 14 Kinder hervor, wobei zwei der Söhne ebenfalls Maler wurden. Johann Walter starb vermutlich in den ersten Monaten des Jahres 1677. Seinen künstlerischen Ruhm machen in erster Linie die im Auftrag des Grafen Johannes von Nassau-Saarbrücken-Idstein angefertigten Blumenbücher aus. Weiterhin entstand in jahrelanger Arbeit ein Vogelbuch, die „Ornithographia“, die sich heute in der Albertina in Wien befindet. Ein zweites Exemplar teilen sich das Straßburger Kupferstichkabinett und die Bibliothèque Nationale in Paris. Über den Verbleib eines Tierbuches, das in der Korrespondenz erwähnt wird, ist nichts bekannt. Neben diesen naturkundlichen Werken fertigte Walter auch Porträts an. Im reiferen Lebensalter scheint er als Historienmaler tätig gewesen zu sein,⁴ außerdem verfaßte er eine Chronik der

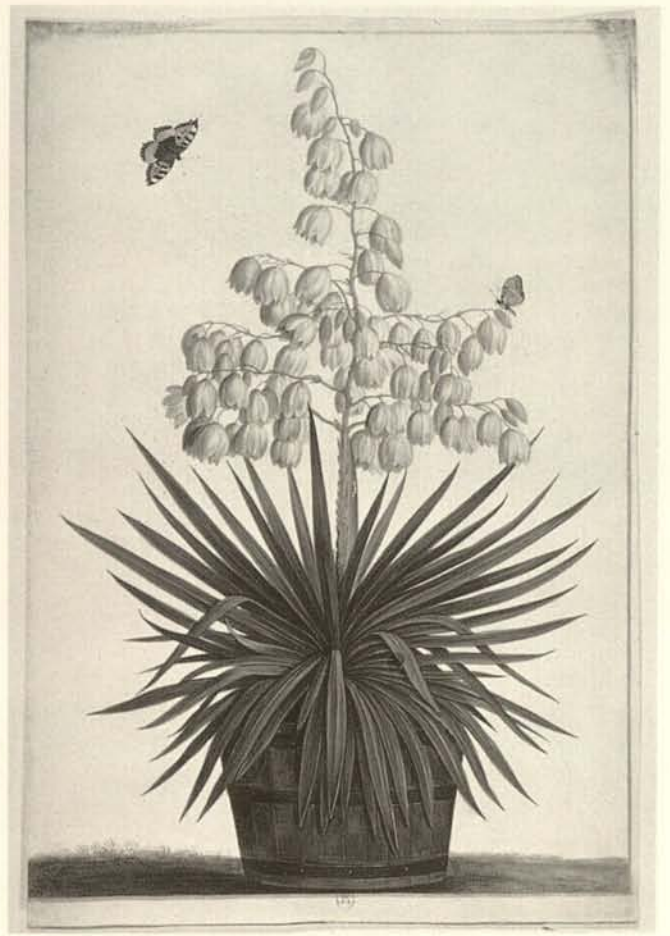
Stadt Straßburg.⁴ Die auch private und freundschaftliche Verbindung zwischen Walter und dem Grafen Johannes ist vermutlich während dessen Exil in Straßburg geknüpft worden. Von 1651 bis 1674 korrespondierten die beiden Männer intensiv miteinander,⁵ und Walter hielt sich von 1651 bis 1672 mindestens acht Mal in Idstein auf, vor allem, um hier an den Blättern für das Blumenbuch „nach dem Leben“ zu arbeiten.

SCHLOSS UND GARTEN

Bereits im 11. Jahrhundert gab es auf dem hohen, steilen Felsen des Wörsbachtals eine Feste. Im 13. Jahrhundert wurde ein etwa 200 Meter langes Stück dieses Felsgrates durch zwei breite Halsgräben abgesondert und darauf eine neue Burganlage errichtet, die durch die steil abfallenden Felsen geschützt und gut zu verteidigen war. Der Burghof war auf allen Seiten von Gebäuden umgeben, von denen nur noch der Bergfried (Hexenturm) als nördliche Begrenzung am höchsten Punkt des Felsmassivs erhalten ist. Über den südlichen Graben führte eine Zugbrücke in die heutige Altstadt; 1497 wurde das noch bestehende Torgebäude errichtet. Etwa fünfzig Jahre später brach Graf Balthasar von Nassau-Idstein die Zugbrücke zugunsten einer steinernen Auffahrt ab und ließ die Häuserreihe zwischen Torgebäude und Bergfried (Hexenturm) errichten. Der heute bestehen-



Johann Walter, Pfirsiche und Pflaumen, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Bibliothèque Nationale, Paris



Johann Walter, Palmlilie (*Jucca aliofolia*), Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Bibliothèque Nationale, Paris

de dreiflügelige Spätrenaissancebau auf dem nördlichen äußeren Felssporn wurde ab 1614 von Ludwig von Nassau-Saarbrücken unter Benutzung älterer Bauteile erweitert. Graf Johannes setzte das Werk seines Vaters bis 1634 fort. In der Zeit des Exils ruhte die Bautätigkeit und konnte erst nach der Rückkehr 1646 wieder aufgenommen werden.

Während dieser Zeit war Johann Valentin Hoffmann schon damit beauftragt, Blumen zu malen und er rechnete im September, Oktober und Dezember 1648 drei Abrisse vom Garten ab, vermutlich Gartengrundrisse oder Darstellungen des Gartens.⁶ Dafür war er, wie er in der Aufstellung der Arbeiten im September beschreibt, bei dem Gärtner im Garten gewesen und hatte diesen in Augenschein genommen, offensichtlich skizziert und den Entwurf im Nachhinein ausgearbeitet. 1647 malte er im Garten des Grafen neun Tulpen, einen gefüllten Hahnenfuß, eine schwarze Iris Dusion, eine Kornblume, eine Granatapfelblüte, eine rostrote, gefüllte Mohnblume, eine leuchtendrote, gefüllte Mohnblume und vier Klapperrosen, dann im Jahre 1648 21 Tulpen, eine kleine Iris persica, eine einfache gelbe Narzisse (Osterglocke), eine leuchtend gelbe, gefüllte Narzisse, ein Trinitätsblümchen (*Viola tricolor*, genannt Galmeiveilchen, Dreifaltigkeitsblume oder Feldstiefmütterchen), drei Tritius Vorino, eine Kaiserkrone, zwei weiß-rote, gefüllte Mohnblumen, eine grüingefüllte Mohnblume, zwei Päonien (Pfingstrosen), eine weiße und eine blaue Lilie (vielleicht ist mit der blauen Lilie Iris gemeint), zwei Lichtnelken, zwei

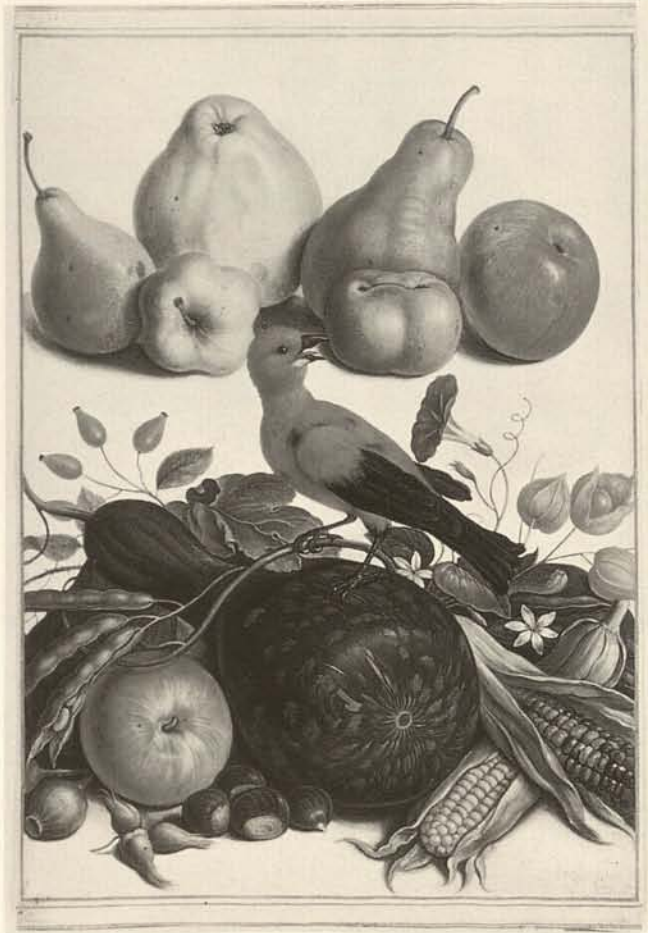
gefüllte Jerusalemblumen (Brennende Liebe), zwei Grasblumen (Nelken), zwei schwarze Iris und zwei Lupinen.

1649 kamen weitere Blumendarstellungen hinzu: 17 Tulpen, zwei gefüllte Anemonen, eine Päonie, zwei gefüllte Märzenbecher, je ein gelber und ein roter gefüllter Märzenbecher, eine holländische Rose, ein ganzer Strauß Cardinalblumen und eine Nelke. Auch die Kaiserkrone muß 1649 schon darunter gewesen sein, denn in einer späteren, sich wiederholenden Rechnungen (der Graf hatte mit der Zahlung auf sich warten lassen) war sie nachträglich dazugesetzt worden. Eine detaillierte Schilderung seines Gartens verfaßte Graf Johannes 1655 im Rahmen seiner Korrespondenz mit Joseph Furtenbach dem Älteren, als er ihn nach Korallenzinken für die Ausstattung der Grotte, nach Empfehlungen für geschickte Steinmetze, nach etlichen Zeichnungen aus einem Furtenbachischen Buch und nach »mechanischen Reißladen« fragte.

Das nach Osten stark abschüssige und unregelmäßige Gelände des Hofes der Vorburg wurde abgetragen, sicherlich auch, um für die auf dem nördlichen Felsplateau entstehende neue repräsentative Schloßanlage eine bequemere Zufahrt zu gewinnen. Auf dem langgestreckten, aber schmalen Areal inmitten des Burghofes ist ein Ziergarten bereits um 1560 belegt.⁷ Damals war auch das achteckige Gartenhaus entstanden, auf das sich Graf Johannes 85 Jahre später beim Um- und Ausbau seiner Grotte berief, indem er das Wappen seines Vorfahren über dem Eingang anbrin-



Johann Walter, Kaiserkrone, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Victoria & Albert Museum, London



Johann Walter, Stilleben mit Äpfeln, Mispeln, Walnüssen, Quitten, Trauben und einer Tomate, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Bibliothèque Nationale, Paris

gen ließ. In der nord-südlichen Richtung betrug die ursprüngliche Ausdehnung etwa 53 Meter, in der ost-westlichen nur etwa 15 Meter. Es endete mit dem Lusthaus seines Vorfahren Graf Balthasar an der südöstlichen Ecke. Graf Johannes ließ das Felsenplateau teilweise durch Aufschüttung, teilweise durch eine Gewölbekonstruktion entlang der Ostseite erweitern. Die dazugewonnene Fläche wurde mit Erde abgedeckt und an der Ostseite mit einer Stützmauer umgeben. Nach der Erweiterung betrug die Maße 70 x 185 Fuß⁸ (entsprechend 19,5 m x 53,3 m).

ENTSTEHUNG DES GARTENS

Für die Jahre 1646/1647 liegen die ersten Rechnungen für Gartenarbeiten vor.⁹ Seine Rückkehr aus dem Exil hatte Graf Johannes umsichtig vorbereitet: Bereits von Straßburg aus hatte er Gemüsepflanzen bei seinem Gärtnermeister Görgel für die Bestückung des umfangreichen Küchengartens geordert, der weiter westlich gelegen war, jenseits des großen Weihers, der die Schloßanlagen umgab.¹⁰ Im Küchengarten wuchsen Bohnen, Erbsen, Gelbrüben, Wirsing und Kohl, um nur eine Auswahl zu nennen. Auch mit Blumenkohlsamen wurde experimentiert. Der Lustgarten wurde zur gleichen Zeit in Angriff genommen: 1646 wurden für 1647 Frühjahrsblüher bestellt und Blumentöpfe gefertigt. 1646 ließ Graf Johannes anlässlich der Frankfurter

Herbstmesse Pomeranzenbäume aus Straßburg über Mainz nach Idstein schaffen.¹¹ Für dasselbe Jahr sind in den Idsteiner Rechnungsbücher bereits die Erdbauarbeiten für den Garten vermerkt.

Den Garten betrat man, von Norden über die Schloßbrücke kommend,¹² durch das Portal zu dem westlichen Laubengang, dem einzigen Zugang zum Garten. Der Graf schilderte ihn folgendermaßen: Die rechte (äußere) Wand des Ganges bildete ein zierliches Bindwerk, gekrönt mit Pyramiden und Knöpfen, ebenfalls aus Holzgeflecht. Jede der Kugeln (Knöpfe) zierte ein Fähnlein mit dem Wappen des Grafen und seiner Gemahlin. Auch die linke, dem Garten zugewandte Seite des Laubenganges war aus hölzernen Treillagen mit bogenförmigem Abschluß gefertigt.¹³ Zwischen den bereits genannten Fenstern war jeweils ein Platz eingerichtet, auf dem die wertvollsten und raresten Nelkenpflanzen in Töpfen standen. Die Holzgatter, die die beiden Tore in den Garten abschlossen, waren zierlich bemalt, aber so transparent, daß man hindurchsehen konnte. Zum Zeitpunkt der Beschreibung fehlen noch drei Bilder, also wohl Statuen, die auf jedes der aus Bindwerk gefertigten Portale montiert werden sollten, mit Ausnahme des Portals, das dem Schloß am nächsten war. Für dieses nämlich würden, schrieb Johannes, für zwei Nischen im Inneren noch zwei zusätzliche »Bilder« erfordert werden.

Am anderen Ende des Ganges gelangte man durch ein zierliches Portal in den Gartensaal, der etwa 10 x 5 m groß



Jobann Walter, gefüllt und ungefüllt blühende Akeleien in verschiedenen Farben, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Victoria & Albert Museum, London



Jobann Walter, Bauernpfingstrose, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Victoria & Albert Museum, London

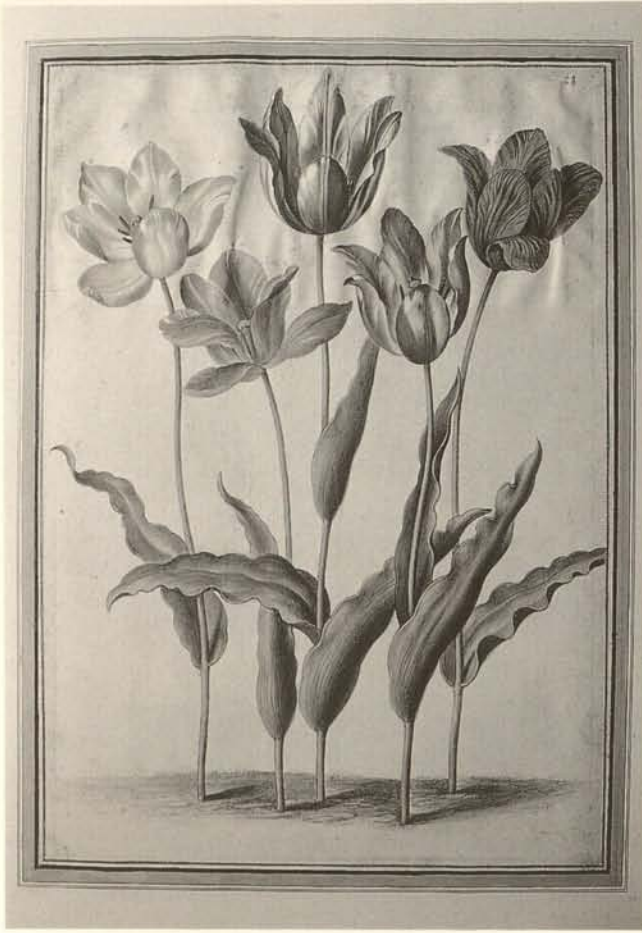
war. Er war nach Johannes eigenen Ideen aus Latten und Massivholz konstruiert worden, ein luftiger Pavillon aus solchen gebogenen Sparren, darauf gesetzten Pfetten, Pöstlein und Balken also gesetzt, daß es unter dem Dach ganz voll Fenstern. Das Dach (ist ebenso) mit solchen gebogenen Sparren also versehen, daß auch das Dach aus Holz zu sein scheine, in Wirklichkeit aber mit Weißblech gedeckt sei. Durch die gebogenen Holzsparren erhielt es seine geschweifte Form. Innen war der Bau mit Gemälden, Säulen und Gesimsen «samt was dazu gehörig von Bindwerk» verziert. Auch die Außenfassade zum Garten wurde durch drei Säulen gegliedert. Die Fenster blieben teils offen, teils wurden sie mit Bildern (Statuen) verstellt. Der Fußboden wurde mit gehauenen Steinplatten belegt. Von dem Gartensaal gelangte man direkt in die Grotte durch ein Portal aus gehauenen Stein, flankiert von zwei Säulen aus Marmor.

Auf Grotte und Brunnenkouche wird nicht näher eingegangen, aber auch sie sind als Teil des Gartens zu den Blumenbüchern abgebildet. Der Lustgarten war rundherum eingefriedet, die Stützmauer als östliche Begrenzung war kombiniert mit Holztreillagen.¹⁴ Ein 10 Schuh breiter Weg wurde zum Garteninneren aus einem halbhohen Geländer von Rosenhecken gebildet, d. h. einem mit Kletterrosen bepflanzten Rankgerüst, nach außen mit einer Mauer eingefast, auf welcher Kästen und «Scherben» (d. h. Blumentöpfe) mit Gewächsen «in großer Quantität» standen. Zu diesem

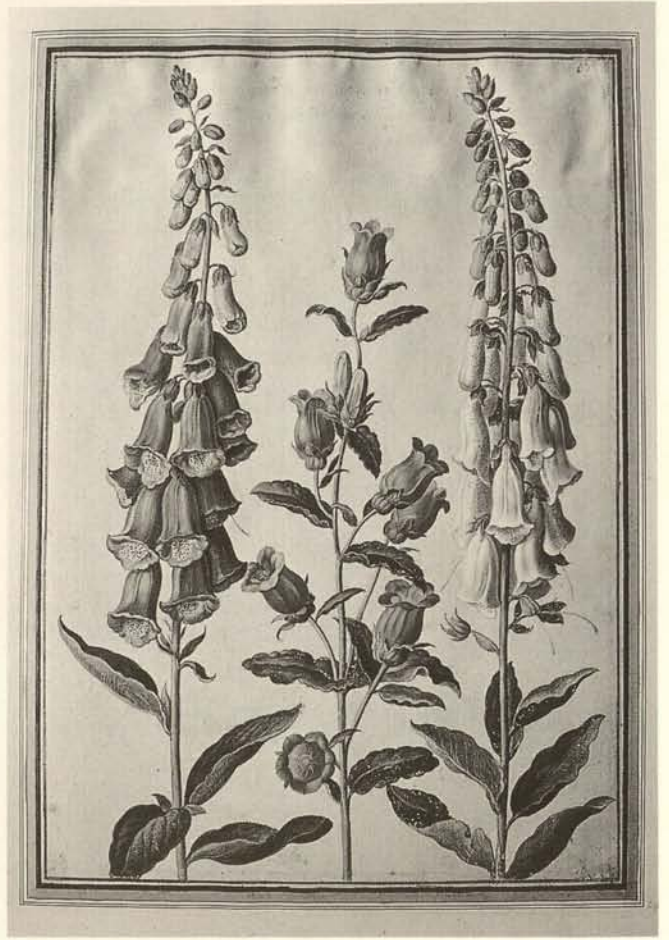
Zwecke war die Mauer mit gehauenen Steinen belegt worden und außen ein bemalter Lattenzaun, dreieinhalb Schuh über die Mauer emporragend, auf Kragsteinen dagegengesetzt worden, damit Kästen und Töpfe vom Wind nicht hinuntergeworfen wurden.

Auch die nördliche Schmalseite des Gartens fand ihren Abschluß in einem Rankgerüst aus Holz, das als «Bindwerk» bezeichnet wird. Dort wuchs ein Teil der vielen Rankpflanzen, für die der Idsteiner Garten berühmt war.¹⁵ Die westliche Begrenzung des Gartens bildete ein ca. 3,50 m breiter Laubengang, der vom einzigen Zugang zum Garten im Nordwesten zu einem neben dem wieder hergerichteten Gartenhaus erbauten längsgerichteten Gebäude führte.¹⁶ Nach jeweils einem Drittel öffneten sich die Türen in den Garten und führten den Besucher auf einen Weg, etwa 3 Meter breit, der um den ganzen Garten herum lief.

Graf Johannes schreibt: «Hat es einen Hauptgang, der ganzen Länge nach zwölf Schuh breit, welcher allerorten mit Bindwerk so eingefasset, daß, wenn die Türen alle zugemacht werden, diejenigen, so hineingehen, den Garten allenthalben übersehen, aber nicht hineinkommen können.» Nach oben war er geöffnet. Zwischen den Türen gewährten unverglaste Fenster immer wieder Durchblicke. Die südliche Schmalseite des Lustgartens fand ihren Abschluß in einem luftigen Gartenhaus aus Holz, ca. 31 Schuh lang, 17 Schuh breit (etwa 9 x 5 Meter). Die entgegengesetzte Schmalseite besteht ebenfalls aus Holztreillagen, die



Johann Walter; verschiedene Tulpensorten von links nach rechts: Prince de Wallis (noch erbältlich), General van Seeland, Booterman, Scipio, La plus belle de Brußele, Gouache, V. & A., London



Johann Walter, rot und weiß blühender Fingerhut, dazwischen eine Marienglockenblume, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Victoria & Albert Museum, London

von dem Hauptgang im Westen bis zu der östlichen Mauer reichten. Das Innere der Gartenfläche war durch zwei schmalere Wege von ca. 3 Metern Breite (9 – 10 Schuh) in drei Quartiere mit Blumenbepflanzung (»Blumenwerk«) unterteilt. 1655 wurde, ausgelöst durch die Erweiterung der Grotte um Vexierspiele, auch die Beetaufteilung im Garten verändert. Aus den vormals drei wurden nun zwei Quartiere mit einem Mittelweg.

HISTORISCHE PFLANZENVERWENDUNG

Ein Beitrag zur historischen Pflanzenverwendung konnte aufgrund der Benennung der Blumen durch Walter, durch die Kultivateure und Händler in den Korrespondenzen mit Graf Johannes sowie die Bezeichnung bzw. Umschreibung der Pflanzen in den Londoner Florilegien geleistet werden.

Dem Schloßgarten von Idstein kommt aus Sicht der historischen Pflanzenverwendung besondere Bedeutung zu. Für die Bestimmung problematisch ist die Konkordanz der früher verwendeten Pflanzennamen und der heute gültigen Nomenklatur. Hilfreich ist hier der »Index Kewensis«. Darin sind alle Wild- und Zierpflanzen mit ihrer Erstbezeichnung und allen folgenden Benennungen aufgeführt, d.h. über die erste Neuordnung der Taxonomie durch Linné hinaus bis zur heute gültigen. Da es vor der Einführung der

binären Nomenklatur (Benennung der Pflanzen mit Gattungs- und Artnamen durch Linné) keine international gebräuchliche wissenschaftliche Namensgebung gab, wurden den Pflanzen häufig entweder Phantasienamen gegeben oder sie wurden lateinisch umschrieben. Oft handelte es sich bei vermutlich neuen Arten um Zufallszüchtungen, die nur kurze Zeit überdauerten und dann wieder verschwanden und daher, wenn überhaupt, nur einmal beschrieben wurden und für die Aufnahme in ein Nachschlagewerk nicht erschließbar waren.¹⁷ Bestimmbar sind daher in den meisten Fällen nur Gattung und Art der im 16. und 17. Jahrhundert verwendeten Zierpflanzen, und zwar nur dadurch, daß man alte Kräuterbücher und Florilegien, d.h. illustrierte Blumenbücher, benutzt.¹⁸ Die systematische Behandlung von bestimmten Pflanzenfamilien und Gattungen sowie taxonomische Arbeiten zur Einordnung und Benennung erfolgte erst während des 19. Jahrhunderts.

ZUR PFLANZENAUSWAHL UND STELLUNG DER KOSTBARSTEN PFLANZEN IM SCHLOSSGARTEN ZU IDSTEIN

Die Waltersche Darstellungsweise des Gartens und seiner Bepflanzung entsprach der damals üblichen. Die Anlagen wurden in der Vogelschau gezeigt und darin jedes Detail eingezeichnet, darunter auch die Pflanzen. Sicherlich kann-



Johann Walter, verschiedene Kirschen- und Beerensorten, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Victoria & Albert Museum, London



Johann Walter, Persische Tulpe, Gouache aus dem Blumenbuch des Landgrafen Johannes, Victoria & Albert Museum, London

ten nicht alle Pflanzen dargestellt werden, aber doch die wertvollen Individuen, bzw. so viele aller Gattungen, um das Prinzip der Pflanzung zu verdeutlichen. Furttentbach ordnet die verschiedenen Pflanzengattungen in seinen Gartendarstellungen hierarchisch an: Die Mitte der bei ihm mit Holzplanken eingefassten Beete nahm die Kaiserkrone (*Fritillaria imperialis*) ein. In den Eckpunkten der Beete wurden Lilien gepflanzt, in der Rangfolge danach kamen die Tulpen in Reihen, mitunter ersetzt durch Narzissen und Hyazinthen, die sich anderenfalls in den bunten Reigen der Beetinnenflächen mit Schachbrettblumen, Iris, Anemonen, Krokus, Ranunkeln und vieles andere mehr einreiheten. Von allen Gattungen und Arten der Zierblumen gab es zahlreiche Varietäten, und es wurde größte Sorgfalt auf Formen- und Farbenvielfalt gelegt.¹⁹ In allen Gartenansichten ist die führende Rolle der Tulpe abzulesen. Sie gipfelte in der sog. Tulpomanie, einer Sammelleidenschaft, die viele Gartenliebhaber erfaßte. Von Hof zu Hof wurden Zwiebeln getauscht bzw. als Geschenke herumgereicht.

Bei der Bepflanzung ging es dem Grafen sowohl um die dekorative Wirkung, als auch um eine Präsentationsmöglichkeit für seine Pflanzenraritäten. Ein Vorbild für die Pflanzenvielfalt war Graf Johannes der fürstbischöfliche Garten in Eichstätt. Zur Anregung für die Bepflanzung des Gartens erwarb er eines der 300 Exemplare der Erstauflage des ‚Hortus Eystettensis‘ von Basilius Besler. Besler hatte viele Gewächse aus Nürnberg beschafft. Kaufleute brachten

weitere Neueinführungen aus Amsterdam, Antwerpen, Brüssel und München mit. Aus den niederländischen Häfen erhielt er unverzüglich die neuesten überseeischen Pflanzenschatze. Einen großen Teil der seltensten und gerade erst in Europa eingetroffenen Arten hatte der Fürstbischof Johann Conrad von Gemmingen der Freundschaft Beslers mit Clusius zu verdanken, denn ebenso wie in Wien wurden später viele Neuankömmlinge unter den exotischen Pflanzen nach dem Übersiedeln von Clusius nach Leiden erstmals dort kultiviert und vermehrt. Der Botanische Garten wurde dort von Clusius 1587 gegründet und nach 1594 angelegt und bepflanzt. Viele Arten, die im Garten von Eichstätt gediehen, waren in der Folgezeit auch in Graf Johannes' Sammlung zu finden.

Der Vergleich mit Listen über die Pflanzenverwendung dieser Zeit in anderen mitteleuropäischen Ländern zeigt große Ähnlichkeit auf. Der Austausch zwischen den Gartenbesitzern erfolgte sehr schnell. So gedieh *Ornithogalum nutans* (Nickender Milchstern), von Clusius für den Botanischen Garten in Leiden erstmals 1605 erwähnt, bereits 1613 im Hortus Eystettensis, und auch Graf Johannes ließ die prächtige Art in seinem Garten kultivieren.

Ähnlich einem botanischen Garten wuchsen in den Beeten aber auch Wildpflanzen, Arznei- und Gewürzpflanzen, die Walter ebenso abbildete wie die kostbaren Zierpflanzen. Unter den Obstkulturen und Nutzpflanzen hatten nur exotische Gattungen einen Platz im Lustgarten.

Auch die einjährigen Sommerblumen gewannen erst im beginnenden 17. Jahrhundert viele Liebhaber. Sie kamen zuerst im Hortus Eystettensis zur Verwendung. Viele davon sind auch auf den Blättern Walters abgebildet. Zur Zeit Karls des Großen (812 in seinem *Capitulare de villis*) wurden zwei einjährige Kräuter gezogen: *Mentha crispa* (Krause Minze) und *Papaver somniferum* (Schlafmohn). In der *Physica* der heiligen Hildegard von Bingen (vor 1179) ist zusätzlich die Ringelblume (*Calendula officinalis*) aufgeführt. Im 16. Jahrhundert kamen *Chrysanthemum coronarium* (*Cheiranthus cheiri*, Goldlack) und *Lychnis coronaria* (Vexiernelke) hinzu. Erst im Hortus Eystettensis sind 27 Arten, diese auch noch in mehreren Varietäten, verzeichnet. Das Fehlen von Bäumen und Großsträuchern in Idstein im Gegensatz zu vielen anderen vergleichbaren Anlagen ist sicherlich auf den geringen Flächenumfang des Gartens zurückzuführen.

Die meisten der in der Folgezeit immer beliebteren Zwiebel- und Knollenpflanzen sowie exotischen Kübelgewächse und Obstkulturen gelangten mit dem Ausbau des Überseehandels ab 1500 nach Mitteleuropa. Entweder trafen sie in den niederländischen Häfen ein oder aber in Wien aus dem Mittelmeerraum und dem vorderen Orient. Die Habsburger waren seit langem Liebhaber und Förderer der Gartenkunst. Insbesondere dem Wirken von Clusius (Charles de l'Escluse, 1526-1609) als Leiter des Botanischen Gartens in Wien ist die Einführung und Verbreitung vieler Zierpflanzen in Europa zu verdanken. Nach Wien gelangten nicht nur über Spanien die ersten amerikanischen Gewächse, wie Tabak (*Nicotiana tabacum*), Wunderblume (*Mirabilis jalapa*), Agave, Opuntie, Melocactus und andere süd- und mittelamerikanische Steppenbewohner, sondern dank des hohen Ansehens, das die Habsburger im ganzen Orient genossen, gerade auch die für jene Zeit so bezeichnenden Zwiebelgewächse des Südostens.²⁰

Die Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg war in der Gartenkunst durch den Massenauftritt weniger Arten gekennzeichnet: Hyazinthen, Narzissen, Kaiserkronen, Anemonen und Ranunkeln; vor allem auch Lilien und Tulpen zogen damals die Bewunderung auf sich, sowohl durch ihre prächtige Färbung und Gestalt, als auch durch den Duft. Auch andere typische Pflanzen aus dem Orient – Aurikeln, Nelken, Flieder und andere duftende Ziersträucher und die Roßkastanie – wurden damals, meist durch Vermittlung der kaiserlichen Gesandten Ogier Ghiselin Busbecq und Ungnad, zuerst nach Wien eingeführt, von Clusius bekannt gemacht und studiert. Später setzte er diese Arbeit in Leiden als dortiger Leiter des Botanischen Gartens fort. Die schlichten einheimischen Blumen und Arzneipflanzen wurden verdrängt durch wohlduftende, großblütige exotische Zwiebel- und Knollenpflanzen (Narzissen, Tulpen, Hyazinthen, Lilien, Ranunkeln, Nelken, Anemonen u. a.), durch exotische Sträucher und Bäume und auch durch Kübelpflanzen, die der Überwinterung in geschützten Räumen bedurften. Dieser Geschmackswandel vollzog sich vom 16. Jahrhundert bis zu seinem Höhepunkt im Hochbarock und fand unter anderem auch Ausdruck in der Vorliebe für Florilegien, in der Folgezeit Garten- oder Blumenbücher genannt. Wie aber sowohl aus den Objekten Walters als auch aus anderen Quellen hervorgeht, wurden auch attrak-

tive Wildpflanzen geduldet, teilweise sogar gefördert.²¹ Walter wie auch Jan Brueghel und O. Beert haben sie häufig dargestellt. Möglicherweise wurden zwischen die darzustellenden Pflanzenraritäten trotzdem einheimische Feld- und Wiesenblumen und bereits verbreitete Zwiebelpflanzen eingefügt, um die Blätter lückenlos zu füllen. Die Wildblumen wuchsen sicherlich tatsächlich in den Beeten als geduldetes Unkraut. Die meisten der winterfesten, auch zum Verwildern neigenden Zwiebel- und Knollengewächse stammen aus den mediterranen Zonen Europas, Nordafrikas und Westasiens. Sie vermögen sich einem weiten Spektrum klimatischer Einflüsse anzupassen. Auch das Übergangsgebiet zwischen den ariden Landschaften Asiens und dem mediterranen Raum ist außerordentlich reich an Zwiebel- und Knollenpflanzen. Von diesen ließen sich einige Lilienarten, z. B. *Lilium martagon* (Türkenbundlilie), die in Portugal und Frankreich, Türkei, Kaukasus und Sibirien in subalpinen Wiesen und Hochstaudenfluren krautreicher Wälder und Buschwerk beheimatet sind, in den mitteleuropäischen Gärten gut kultivieren und vermehren.

DIE GARTENBÜCHER ÜBER DEN LUSTGARTEN DES GRAFEN JOHANNES IN IDSTEIN²²

Den Beginn für die von Johann Walter fertiggestellten Blumenbücher über den Idsteiner Lustgarten machte Johann Valentin Hoffman, der in den Jahren 1647 bis 1649 mit seiner Familie in Idstein lebte und 92 Bilder von Pflanzen (darunter allein 47 Tulpen), vom Garten und verschiedenen anderen Dingen auf Geheiß des Grafen schuf. Hoffmann erhielt ein jährliches Honorar von 50 Gulden und 12 Scheffel Getreide. Darüber hinaus wurden Einzeldarstellungen von Pflanzen gesondert vergütet.²³ Walter hingegen lebte in Straßburg, was eine rege Reisetätigkeit, aber glücklicherweise eine ebenso umfangreiche Korrespondenz hervorrief. Mindestens achtmal ist Johann Walter in Idstein gewesen. Am 31. April 1651 wurde «der Maler aus Straßburg» vom Idsteiner Hofmeister und dem Idsteiner Keller mit zwei Pferden aus Frankfurt abgeholt.²⁴ Auch in den folgenden Jahren war Walter häufig zu Gast in Idstein. 1652, 1653, 1655, 1661, 1662, 1663 und 1672 verbrachte er mitunter ein halbes Jahr in Idstein, um über eine ganze Vegetationsperiode die Pflanzen während ihrer Blüte malen zu können. Wenn ihm Vorbilder für seine Darstellungen aus Idstein selbst nicht zur Verfügung standen, bediente er sich des gräflichen Gartens in Straßburg oder anderer berühmter Gärten zur Anschauung. Johannes besaß dort nämlich ebenfalls ein Stadthaus, «Seidenfaden» genannt, wozu ein Garten gehörte, der im Briefwechsel einige Male erwähnt wird. Häufig saß Walter «auf Abruf» und mußte sofort losreisen, wenn Graf Johannes ihm mitteilte, daß demnächst diese oder jene Pflanzengattung zum Blühen käme, d. h. seine Unternehmungen fanden über Jahre in Abhängigkeit von der Phänologie der Pflanzen statt. Mitunter konnte er in Idstein begonnene Skizzen in Straßburg fertigstellen. So schreibt Walter an Graf Johannes am 4. Juni 1666, «... beiläufig den *Helleborum album*. Hat solcher dieses Jahr im Doktor Garten nicht floriert. Werde mich bemühen, solchen etwa in anderen Gärten zu bekommen und zugleich mitfertigen».²⁵ In einem anderen Falle war Walter gerade aus Idstein nach Straßburg zurückgekehrt, als er von Graf Johan-

nes erfuhr, daß nun, nach Waltes Abreise, Blumen zur Blüte gekommen seien, die noch im Bild festgehalten werden müßten. Walter bedauerte, daß »seit meiner Abreise noch das gelbe Colchicum floriert, welches rar und von Herzen würde mögen, solches selbst zu confecten. Wie nicht weniger Narcissum Indicum, von dem ich mit Walliser (gemeint ist der Pflanzenhändler Johann Peter Thomas Walliser aus Straßburg) geredet und der sich hoch verwundert, daß es zu Idstein florieren solle.« Wegen Asphodelinum album, schreibt Walter weiter, habe er jedoch, da Graf Johannes auch dieses begehre, mit Meister Michel (dem alten Gärtner, den Graf Johannes aus Straßburg kannte) vereinbart, daß jener eine Pflanze mitbringe, die Walter dann in Straßburg zeichnen würde. Ebenso wollte er mit den überschickten Flos Digitalis (Fingerhut) und Grasblumen (Nelken) verfahren (September 1664). Mitunter beschreibt Walter auch Bildkompositionen: In demselben eben zitierten Brief versichert er abschließend Graf Johannes, daß er die geschickten Äpfel wohl erhalten und so in das Bild »employieren« würde, wie sie am besten in das Stilleben paßten. Auch habe er seit seiner Ankunft in Straßburg am 21. September eine große Birne aus Frankfurt erhalten, die aber etwas zu grün sei, außerdem »länglich geratene Äpfel von dem großen mepolon selber im Reisegepäck ganz frisch mitgebracht«. Samt Laub seien auch zwei Quitten, echte Mispeln, Pomp amoris (Tomaten) und große rote spanische Weintrauben darunter, die er in Straßburg habe bekommen können und die er, auf einen Traubenstock gesetzt, abbilden wolle.²⁶ Nach Graf Johannes Plänen sollten zwei Bände mit jeweils 96 Blättern entstehen. Im August 1663 schrieb er an Walter, daß Band I nunmehr komplett sei, der zweite umfasse momentan 85 Blätter; es fehlten also noch 11, und er machte Walter Vorschläge, welche Darstellungen noch aufgenommen werden könnten.²⁷ Die Bilder mit exotischen und (wenigen) einheimischen Früchten sind zum Schluß der Arbeiten an dem Blumenbuch entstanden. Zu den Florilegien gehörten aber auch Darstellungen des Gartens, der Grotten, jeweils ein Portrait des Grafen, des Malers Walter, der Göttinnen Flora, Pomona und Minerva, sowie der Jahreszeiten. Im Juli 1663 ließ Graf Johannes die bis dahin fertiggestellten Blätter zu zwei Blumenbüchern binden. Davor waren die einzelnen Blumendarstellungen mit einer feinen Goldlinie umrahmt worden, was in den Rechnungsbüchern ebenfalls nachgewiesen werden kann. 1666 schickte Walter den lateinischen Text für das Titelblatt des Florilegiums, das den Garten mit der gräflichen Familie im Vordergrund zeigt.

Im September/Oktober 1672 hielt sich Walter ein letztes Mal in Idstein auf. Er bekam am 8. Oktober sechzig Gulden »vor Arbeit in den Blumenbüchern und wegen seiner Herunterreis von Straßburg« ausbezahlt. Schriftvergleiche haben ergeben, daß die rückseitige Beschriftung der Blätter von Walters Hand stammt. Möglicherweise hat er diese Arbeit während seines letzten Aufenthaltes in Idstein vorgenommen – das war vielleicht die »Arbeit an den Blumenbüchern«, die im Rechnungsbuch angeführt ist. Tatsächlich sind die Texte außergewöhnlich sorgfältig und liebevoll gestaltet, mit farbigen Initialen und in verschiedenen Buchstabentypen: Lateinische Lettern für lateinische Texte, deutsche Buchstaben für deutschsprachige Erläuterungen.

Obwohl sich eindeutig auch Blätter von Hoffmanns Hand unter den Darstellungen des Florilegiums befinden, ist ihre

präzise Bestimmung nicht möglich. Da die in Paris in der Bibliothèque Nationale aufbewahrten Blätter früher entstanden und in der Technik und Darstellungskunst viel ausgefeilter sind, könnte man vermuten, daß es sich hierbei um die Blumenbilder von Hoffmann mit den Korrekturen Walters handelt. Bei seinen Blumendarstellungen arbeitete Walter hauptsächlich in Gouchachetechnik auf Pergament. Die Blattformate betragen ca. 46,5 x 31,5 cm. Zu der Vermutung, daß das Pariser und das Londoner Exemplar zusammengehören, führt auch der Vergleich der dargestellten Objekte. Die Pariser Pflanzenbilder sind sorgfältiger gezeichnet, aber ohne Beschriftung.

Die Ansichten des Gartens und der Grotten und ebenso das Artenspektrum der Blumendarstellungen überschneiden sich kaum, sondern ergänzen sich vielmehr. Sie zeigen die Anlage vor und nach der Umgestaltung. In London fehlen Kübelpflanzen fast vollständig, während sie bei den Pariser Blättern den Hauptanteil bilden. In dem Exemplar des Victoria & Albert Museums nehmen die Zwiebel- und Knollenpflanzen sehr viel Raum ein – in Paris dagegen sind davon nur wenige Gattungen vertreten. Das Florilegium, das Walter für sich gemalt hatte, eventuell jenes, das er Ferdinand Maximilian von Baden verkaufen wollte (Text nur noch als Abschrift im Victoria & Albert Museum und im Stadtarchiv von Idstein vorhanden), enthält einen Auszug der gleichen Arten wie die Exemplare in Paris und London zusammen, insgesamt 121 Blätter. Es war 1656 vollendet. In der älteren Literatur²⁸ ist nur die Rede von zwei, niemals drei Fassungen. In dem Testament des Grafen Johannes sind zwei Bände, d. h. ein Werk erwähnt.

DER VERBLEIB DES FLORILEGIUMS

Das Florilegium, dessen Verbleib im Idsteiner Schloß Graf Johannes testamentarisch festgelegt hatte,²⁹ wurde während der Regierungszeit seines Sohnes, des Fürsten Georg August Samuel, in den Akten nicht erwähnt. Erst nach seinem Tod im Jahre 1721 hören wir wieder von den Blumenbüchern in einer Erbschaftsregelung. Die Liste ist undatiert. Da sie aber »der Hochfürstlichen Frau Wittiben« Versorgung regelt, ist anzunehmen, daß die Aufstellung kurz nach Georg Augusts Tod verfaßt ist. Unter Punkt 7 wird aufgeführt: »Insonderheit das von weil. Herrn Graf Johann herkommende Silbergeschirr, Schildereien (Gemälde), Tapezereien (kostbare Tapeten) Blumenbücher beim Haus Idstein bleiben sollen.«³⁰ Es wurde hier also verfügt, daß die von Graf Johannes überkommenen Wertgegenstände auch weiterhin beim Haus Idstein verbleiben sollten. Wann und auf welche Art und Weise die beiden heute in London befindlichen Bände nach Großbritannien kamen, entzieht sich unserer Kenntnis. Die Bücher tragen auf ihrem Einband das Wappen von John, 3. Earl of Bute. Bute starb 1792, und nach seinem Tod gingen die Blumenbücher über in den Besitz des Victoria & Albert Museums.

Es kann aber auch sein, daß die Folianten bei der Veräußerung an den Earl of Bute in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auseinandergerissen wurden. Es ist durchaus möglich, daß die Blätter in der Bibliothèque Nationale die Ergänzung zu den beiden Büchern im Victoria & Albert Museum sind: in London liegen von den belegten, ehemals 192 Blättern in beiden Bänden noch 137, in Paris 54.

ANMERKUNGEN

- 1 Zülch, Frankfurter Künstler 1223-1700, S. 542. Die Schreibweise des Familiennamens variiert.
- 2 Thieme-Becker, XIV, S. 265.
- 3 HHStA Wiesbaden 133, Stadt Idstein, 11 v, Seite 24 ff.
- 4 Manuskript heute in der Stadtbibliothek Straßburg.
- 5 HHStA Wiesbaden 133, Stadt Idstein, 11 w.
- 6 HHStA Wiesbaden, 133, 11 z, S. 15 ff.
- 7 Ein erster zum Schloß gehörender Garten ist für 1552 belegt: »Item Clasen dem Gertner zu dem Frawengarten 2 Schloss gemacht, kosten 2 alb« (HHStA Wiesbaden, 133, R 8; frdl. Hinweis von Gerhard Buck). Die Lage dieses Gartens ist ungeklärt; dennoch spricht die topographische Situation des Burgareals sehr für den Platz des späteren Lustgartens. Dem Konzeptfragment von Graf Johannes an Furtenbach (HHStA Wiesbaden 133, Stadt Idstein 2) liegt noch ein undatiertes und unbezeichneter Plan bei, der aber offensichtlich aus anderem Zusammenhang stammt.
- 8 Das Maß »1 Schuh« variiert.
- 9 HHStA Wiesbaden, 133, R 26.
- 10 HHStA Wiesbaden, 133, 11, R 26: »3500 Cappes Pflanzuen, 2500 Pflanzen von jungem Wirsing, gelben Rübsamen, Weißrübensamen«. Es gab auch Kohlrabi, Blumenkohl und Stachelbeeren. Die ungeheure Menge an Gemüsepflanzen wird nachvollziehbar durch die Küchenrechnungen; die Ausgabe von 250 Essen pro Tag war keine Seltenheit.
- 11 HHStA Wiesbaden, 130 II, 1593, S. 10; Rechnung vom 16. Dezember 1646. Dem Schiffer Bernhard wurden dafür 16 Rth. gezahlt.
- 12 Die steinerne Bogenbrücke, entsprechend der heutigen, war auf den letzten 5 Metern als Zugbrücke konstruiert.
- 13 Es könnte sogar sein, daß die Verzierungen der Laubengänge, die als Architektur sichtbar und nicht unter Rankgewächsen verdeckt waren, zusätzlich folgendermaßen präpariert wurden: Graf Wilhelm von Solms-Wittgenstein stellte ein recht ungewöhnliches Rezept für die Anlage einer großen Galerie am Gebäude, die wie aus Sandstein gearbeitet wirkt, in Wirklichkeit aber aus Holz ist, zur Verfügung (HHStA Wiesbaden, Abt. 133, Stadt Idstein, Schloßbauakten): »Man könne für kleine Säulchen gutes Holz verwenden, das man übers Kreuz durch den Kern reiße, rund behaue oder dröhne, alsdann in einem großen Kessel sieden, wodurch es in wenigen Tagen so dörr und fest würde, daß es zu aller Arbeit zu brauchen sei. Sie säulchen müsse man dann mit dickem Leimwasser so oft anstreichen und mit grobkörnigem Sand bewerfen, bis einem der Grund dick genug dünke. Ein Anstrich mit Firnis aus Leinöl, Mingen und Silberglitz mache die Säulen auf viele Jahre wetterfest und gebe ihnen das Aussehen von Sandstein.«
- 14 Holztrellagen waren zu dieser Zeit üblich und beliebt. Eggers, 1905, S. 210, beschreibt sie als ein künstliches Flechtwerk aus eisernen Gittern oder Latten. Offensichtlich ist er einem Irrtum erlegen, weil in der Beschreibung des Grafen das Wort »Rosenhecken« genauso gut als »Eisenhaken« gelesen werden könnte.
- 15 Ein Beispiel dafür ist das Schreiben der Akademie zu Gießen vom 24. Juli 1664, in dem diese um Abgabe einiger Pflanzen aus Idstein an den Garten der Medizinischen Fakultät bittet.
- 16 Der Laubengang war für die Aufbewahrung frostempfindlicher Kübelpflanzen wohl ungeeignet. Dafür ist 1650 eine Art Gewächshaus erwähnt: »Item an großen Windeisen in das Gemach zu dem Gartengewächs geliefert – 8 Eisen, eines pro 2 alb. thut die 8 Eisen – 16 alb. Johannes Zahn, Glaser«, HHStA Wiesbaden, 131, R 199, # 45.
- 17 Ein Beispiel für die Umschreibung von Arten: *Narcissus montanus Juncifolius minimus* alter flore luteo *Narcissus bulbocodium*, heute bekannt unter dem Namen Reifrock-Narzisse. Ein Beispiel für Zufallszüchtungen sind die zahlreichen Tulpsorten. Die Tulpe, die erst wenige Jahrzehnte vor der Entstehung des Idsteiner Gartens (um 1578), aus der Türkei nach Wien gelangt war, erfreute sich bald größter Beliebtheit. Sie gehörte neben Kaiserkronen zu den teuersten und beliebtesten Zierpflanzen. Ein großer Teil der importierten Arten und Sorten war namentlich in der Türkei schon lange in gärtnerischer Kultur, waren also keine rein botanischen Arten mehr. Die eingeführten Sorten hybridisierten leicht und veränderten sich ständig. Die diagnostischen Unterscheidungsmerkmale sind in der alten Literatur meist nicht deutlich vermerkt oder in Abbildungen nicht sichtbar. Viruskrankheiten ergaben verschiedene, nicht konstante Farbtöne, mitunter auch gekräuselte oder gefranste Blätter, helle Streifen in den Kronblättern der Blüten. Das macht die Bestimmung von Sorten einiger Gattungen in vielen Fällen kaum möglich. Oft sind die Verschiedenheiten der Unterarten, Varietäten, Rassen, Farben und Gestalt von Arten nicht eindeutig ersichtlich. Dabei können kurzfristig viele neue Pflanzen auftreten, die sich sehr schnell oder allmählich wieder ändern, erklärbar nicht nur durch gezüchtete und spontane Hybriden, sondern auch durch Mutationen.
- 18 Zu der Problematik vgl. v.a. Segal 1982 und Oldenburger-Ebbers 1982.
- 19 Vgl. W. Hansmann 1983, S. 75.
- 20 Nissen 1950, S. 67.
- 21 Vgl. Bakker und Boeueve 1985, Hegi 1909-39, Hallier 1891.
- 22 *Simmulacrum scenographicum Celeberrimi Horti Itzsteinensis*.
- 23 HHStA Wiesbaden, 133, Stadt Idstein, 11 z, 15 ff.
- 24 HHStA Wiesbaden, 133, R 27, # 184. Das zweite Pferd war für Walters Sohn bestimmt (HHStA Wiesbaden, 133, Stadt Idstein, 11 w, S.1).
- 25 HHStA Wiesbaden, 133, Stadt Idstein, 11 w, S. 88.
- 26 HHStA Wiesbaden, 133, Stadt Idstein, 11 w.
- 27 HHStA Wiesbaden, 133, Stadt Idstein, 11 w, S. 58.
- 28 Vgl. Eggers 1905, Ziemer 1937.
- 29 HHStA Wiesbaden, 130 II, 330 c.
- 30 HHStA Wiesbaden, 130 II, 1186-1191.

GARDEN SCULPTURE AND FRESCO DECORATION IN 17TH AND 18TH CENTURY VENETIAN VILLAS

One of the most striking aspects of Italian Renaissance and Baroque villas is the close connection that links architecture and gardens. The two parts of the residence constitute, architecturally speaking, a unity, they were planned according to the same rules and lie on the same axes. The garden, in the quattrocento just a small outdoor extension of the house, to which it was often connected by the intermediary of a porch or a loggia, gradually increased its dimensions and importance. Its decoration became richer and more complicated, and in some interesting cases an iconography linked to that inside the nearby house was adopted also for the garden: Along the itinerary of house and garden a story was revealed, through paintings and statues as well as by means of the vegetation. A detailed letter written by Alessandro Braccesi to Bernardo Bembo around 1480 explained that the choice of plants in the Medici Villa at Careggi near Florence corresponded to their mythological connections.

Statues were adorning gardens since antiquity. At the beginning of the sixteenth century in Rome, starting with the Belvedere Court in the Vatican, archaeological collections were usually exhibited in gardens, conceived as sort of open air museums. Since around 1550, antique statues (in case of necessity completed with modern ones) became part of the general program which involved every aspect of the composition, from painted and plastic decoration to the vegetation and the fountains, giving form to an effective Gesamtkunstwerk. At that time the so-called "iconographer" came to the fore, a highly cultivated person whose profound knowledge was employed to establish the sophisticated iconographic program, that usually celebrated the patron and his circle. This was the case for Villa Medici at Castello near Florence, Villa Giulia in Rome, Villa d'Este in Tivoli, Villa Farnese at Caprarola and Villa Aldobrandini at Frascati, whose iconographic programs were suggested by the well known scholars Benedetto Varchi, Annibal Caro, Pirro Ligorio and Giovan Battista Agucchi, and (with the exception of the program of the villa of Castello which was limited to the garden), involved both interior and exterior, i. e. buildings and gardens. The texts of Pirro Ligorio and Father Agucchi are detailed descriptions of the iconographic programs of Villa d'Este and of Villa Aldobrandini, while Giorgio Vasari illustrated, in his *'Vite de' più eccellenti Architetti Pittori, et Scultori italiani'*, the program of the garden of Castello.¹

The same development took place in the Venetian terraferma, where, as it is well known, villa architecture was primarily linked to the agricultural exploitation of the fields, in contrast to the leisure purpose of most of central Italian vil-

las.² Statuary appeared in the villas of the Veneto in the 1530s-1540s, contemporaneously, or even before fresco decoration. Among the earliest examples are Villa Garzoni at Pontrecasale, work of the architect and sculptor Jacopo Sansovino, who executed himself the two important fireplaces with mantelpieces and possibly the statues of the inner courtyard and of the front garden, and Villa Brenzone at Punta San Vigilio, where antique and modern sculptures, accompanied by Latin inscriptions, were distributed along the itinerary of the garden, according to the program devised around 1540 by the owner himself, Agostino Brenzone. Since the 1530s, with Sansovino's *Biblioteca Marciana* and *Loggetta*, both in Venice, statuary became a fundamental ornament of Venetian Renaissance architecture.

In his *'Quattro libri dell'architettura'* (published in 1570) Palladio sometimes mentioned the sculptors of his buildings, as it was the case for the sculptures for the four entrance stairways of the Rotonda, a work of Lorenzo Rubini, and always reproduced them in the illustrations, but he did not extend his attention to the garden. On the contrary, Vincenzo Scamozzi, in his *'Idea della architettura universale'*, published in Venice in 1615, wrote of statues in villa gardens, recommending to distribute them so as to let the axial view unobstructed, and suggested as subjects of fountains Neptune, Moses striking water, Apollo, young Tritons, river gods, nymphs, putti with dolphins and so on.³

From the second half of the seventeenth century statues in the gardens of the Veneto increased incredibly in number and importance, becoming, together with plants in pots (especially citrus)⁴, the main feature and ornament of the otherwise quite simple layout of the gardens, that were generally rectangular in form and subdivided in square compartments by perpendicular roads. The proliferation of statues was due to the combination of two factors: the availability of an easy to work and quite resistant limestone, the so-called *pietra tenera* from the Berici and Euganean Hills, Costozza and Nanto, and of extremely able artisans, or better artists, who, working for generations in large "botteghe", or workshops, transmitted their profession from father to son and to a large group of pupils. They could deliver in short time an incredible number of pieces of quite a high quality. The Marinali of Vicenza and the Bonazza of Padua are the most famous botteghe, but many others could be mentioned.⁵ So, the villas of the Veneto were invaded by a silent, white crowd, amounting up to one hundred and even more, in the same garden. The fame of Venetian artists reached all Europe: In 1717 Giovanni Bonazza sent statues of the four parts of the day to the Russian court for the

garden of the Summer Palace in St. Petersburg. For Peterhof his son Antonio executed in 1757 statues of Flora, Pomona, Zephyr and Vertumnus. Between the more common subjects of statuary, whose purpose was to celebrate the owner and his family, his ideals, virtue, fame over time, wisdom, culture and agriculture (the main reason of the existence of the villa) were allegorical figures, the four parts of the world, the four elements, the four seasons, the four parts of the day, the arts, Olympic deities, Roman heroes, nymphs and satyrs – a repertory traditional since the sixteenth century represented also in the fresco decoration inside. Their images were taken from classical manuals, like Vincenzo Cartari's 'Imagini de i dei', and Pierio Valeriano's 'Hieroglyphica', published both in 1556, the first in Venice and the second in Basel, and Cesare Ripa's 'Iconologia', whose first edition, followed by several others, appeared in Rome in 1593. Between the most interesting documents we must remember the so-called 'album del Marinali', a rich dossier of drawings by Orazio and his workshop reproducing, in several sheets, a varied repertory of statuary for gardens, but also for churches, with possible alternatives, today at the Museo Civico of Bassano del Grappa, near Angarano, birthplace of the stonecutters' family.⁶

With time new images were added to the traditional ones, like peasants, exotic Indians, Turkish and oriental men, grotesque figures and witty dwarfs, masques and characters from the commedia dell'arte, interacting one another as in a lively open air theatre. A good example is the statuary of the garden of the Baroque villa Widmann at Bagnoli di Sopra, composed of one hundred and sixty pieces being part of different cycles, between which those executed by Antonio Bonazza and followers in 1742 for Lodovico Widmann representing putti holding the twelve Zodiac signs, but also soldiers, masques, an aristocratic couple, a hunter and a peasant woman, an old man and an old woman quarrelling, giving the impression of assisting to one of the goldonian plays often represented here in the eighteenth century.⁷ Particularly lively are the so-called indios of Villa Breda at Ponte di Brenta, the work of Giovanni Bonazza. The display of statues was intended to transmit a message, exactly like the frescoes inside, as we said. But while most paintings are still there and, even if in poor condition, are usually readable, have been photographed and studied,⁸ statues have been often removed from one place to another.

Fig. 1. Orazio Marinali, preparatory drawing for garden statues, Bassano, Museo Civico



To the original nucleus new statues were added in time and others were eliminated, sold or transferred, so that it is difficult to reconstruct their original number and display. The minor interest of scholars for sculpture and gardens compared to paintings make things even more difficult. A limited number of inventories of statues in the gardens of the Veneto exist.⁹ Few attempts have been made to study their meaning and reason. However, with the help of interesting documents, we will try to consider some cycles that are still readable.

The first, early example, is Villa Barbaro at Maser, built around 1556 on plans prepared by Andrea Palladio together with the patron Daniele Barbaro on the final slopes of the Asolo hills, and completed in the following years with frescoes by Paolo Veronese and sculptures by Alessandro Vittoria. This perfect example of the integration between interior and exterior decoration follows the iconographic program proposed by Daniele Barbaro himself. The precise meaning of the decorative program of Villa Barbaro, expressed through frescoes, stuccos and statuary, partly painted in the upper store of the building and partly tridimensional, in the garden, is not clear in every detail. Many scholars have been involved to decipher it. Harmony in the microcosm of the family, in the government of the land, in Venetian politics and in the cosmos is certainly one of the main items. Harmony is intended in a wide sense, as fortune, peace, love, concord. Allegorical and mythological figures are elements of the language through which this message is expressed. Veronese, Vittoria and also the other patron, Marcantonio Barbaro, brother of Daniele, were responsible for its display in the interior, in the giardino segreto at the back, and in the garden in front of the mansion.¹⁰

Let us now consider a later example, Villa Manin at Passariano, the residence of the powerful family which bought the accession in the Venetian nobility at a high price in 1651 during the Cretan war. The construction of the villa, located near Codroipo in the eastern district of the Serenissima called Friuli, started with Ludovico I Manin before 1656 and was frequently interrupted and therefore accomplished

Fig. 2. Villa Manin at Passariano, Hall looking north towards the gardens, painted by Louis Dorigny with the 'Triumph of Spring' and allegorical figures



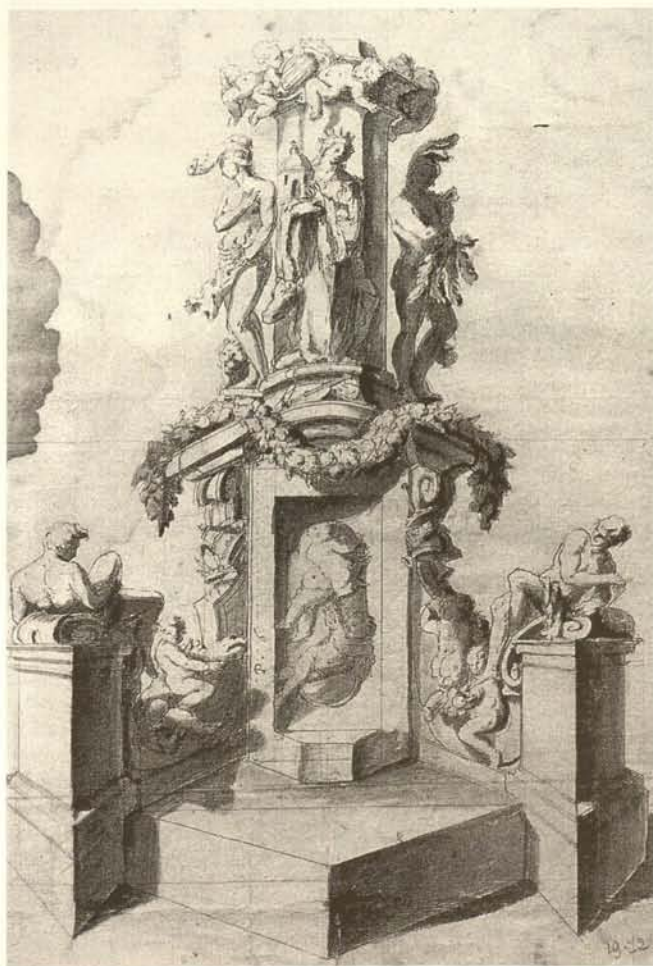
only one century later. Villa Manin has an ambitious architectural plan in which elements of traditional Venetian villa architecture were reinterpreted in the light of the Roman Baroque, to which refers the large "piazza quadra" (begun in 1707) and "piazza rotonda" in front (begun in 1718). The two towers at the side of the entrance gate, preceded by the drawbridge over the "peschiera", allude to the feudal power of the new aristocracy and remind us at the same time the utilitarian "torri colombari" of local tradition. Two representations of Herculean labours on top of the entrance welcome the visitor and others were visible in the huge rectangular garden at the rear of the mansion, begun around 1715, completed fifty years later in its original geometrical form, and in great part destroyed at the beginning of the nineteenth century to give place to a picturesque park. Rear gardens and front courtyards are clearly conceived as outside extension of the palace, according to the Renaissance and Baroque tradition. A great amount of statues, more than two hundred, are distributed in the villa, as well in the buildings as in the open air spaces. To go back to the eighteenth century formal aspect of the garden, that had an extension of eighty "campi", we must rely on documents, visual and written. Contemporary writings, as Daniele Florio's 'Le Grazie', illustrate the villa and its gardens. Of great interest is a refined series of twelve eighteenth-century prints which illustrate in details, with the help of the two legends, 'Indice delle cose più notabili del loco di Perseano di NN HH Co. Co. Manini', the general plan of the garden, divided in quadrangular compartments by perpendicular roads, with pavilions like the Bagno di Diana, two fortresses in miniature, one regular and one irregular, referring perhaps to the nearby Palmanova and to the models of the French military engineer Vauban, an open air theatre, a labyrinth, water towers, sun-dials, fountains, basins, and four small artificial hills at the north end, opposite to the front of the palace, which are the only surviving part of the Baroque plan.¹¹

Fig. 3. Villa Manin at Passariano, view of Mount Etna, one of the four hills at the north end of the gardens



From the general flatness of the site emerged elements like the hills, suspended gardens, a perimetric walk along the walls, towers and belvederi, that allowed an elevated overall view. The four hills, smaller the lateral ones, higher the central ones, crowded with statues, are used as setting for the representation of mythological events.¹² From west to east they represent: The sons of Saturn, Jove, Neptune and Vulcan, sharing the world between themselves; Mount Etna with Pluto in his chariot rapes Proserpina, while the crying nymph Ciane is transformed in a fountain; Mount Parnassus with Apollo, Muses and Pegasus; and Apollo shooting arrows to the Piton. The Fame propagates these achievements with a trumpet, a figure often represented in painted cycles. A precise correspondence links the frescoes in the west and east staircases, executed between the end of the seventeenth and the beginning of the eighteenth century, with the hills at the northern end of the garden: Jove strikes with lightnings the giants is linked to the outside Etna, at whose feet the giants were buried. More, Latona transforming the inhabitants of Lycia in frogs in the ceiling of the east staircase is related to Apollo and Mount Parnassus, and the spring room painted by Dorigny corresponds also to the hill Parnassus, while the allée of the Erme is a reference to the fecundity of the land and to the agricultural interests of the Manin at Passariano.¹³ Frescoes and statuary in the Manin Olympus of Passariano allude to the glo-

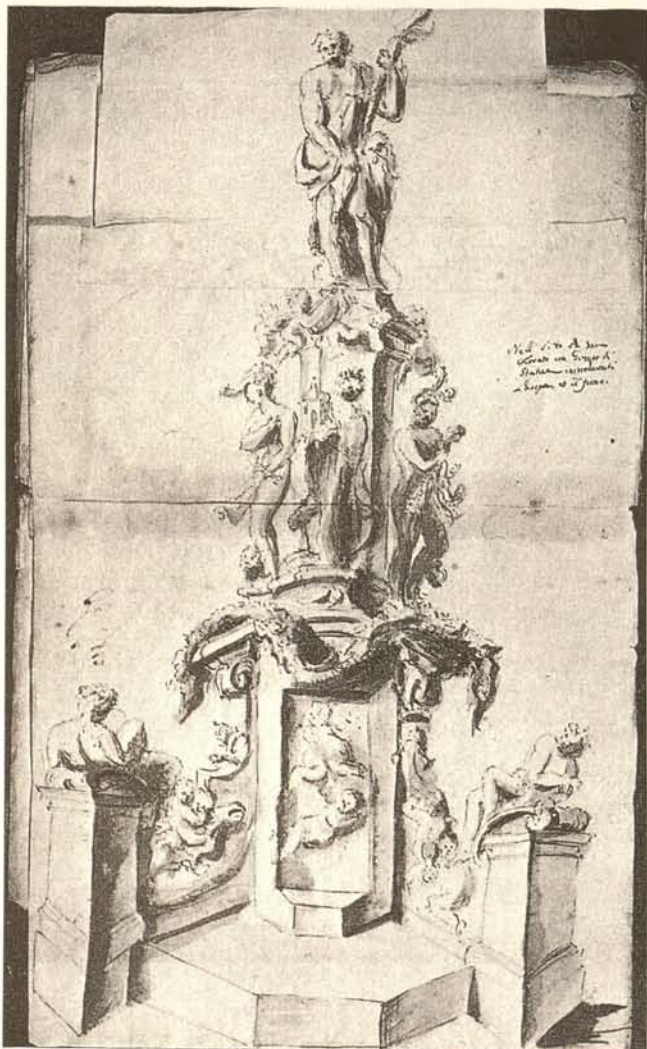
Fig. 4. The 'macchina' of Villa Lampertico, called 'La Deliziosa', at Montegaldella, in a drawing of Orazio Marinali, Bassano, Museo Civico



rification of the family, its noble position, its interest in the arts, its political view, its admiration for Baroque Rome and for the France of Louis XIV. Like in Versailles we meet Apollo, Diana and their mother Latona. The name of the patron, Ludovico, is linked to that of the king of France. The relation between exterior and interior decoration in Villa Manin remembers that between the two vases of War and Peace at the beginning of the tapis vert and the two rooms with the same name at the extremities of the Galerie des glaces, at Versailles. Co-ordinator of a great part of the program was probably Giovanni Ziborghi, "mastro di Casa" from 1730 to 1765, and, later, Bernardino Zendrini.¹⁴

In Villa Barbaro a few inscriptions in the interior of the house, in the secret garden and in the grotto help us to understand the program of the villa. As already mentioned, inscriptions linked to statuary were the guiding line of the garden of Villa Brenzone at Punta San Vigilio. Even more relevant is the role of inscriptions in the garden of Villa Barbarigo at Valsanzibio in the Euganean Hills, started around 1660 and completed before the end of the century, one of the best preserved Baroque gardens of the Veneto, and also one of the more richly documented. It lies in a valley between two hills, and has a simple, quite rectangular plan, divided in twenty-four square compartments by perpendicular

Fig. 5. The 'macchina' of Villa Lampertico, called 'La Deliziosa', at Montegaldella, in a drawing of Francesco Muttoni, Porlezza, Archivio Comunale



ular roads. Its elements are almost all there, and in their original place, except for the vegetation. Instead of the completely controlled growth of the evergreen parterres, topiary and pergolas of the formal seventeenth-century garden, exotic shrubs and trees have been planted at the end of the eighteenth century, according to the vogue of the landscape garden, which, with their uncontrolled growth, have submerged every other element. The initial state of the villa and garden is testified by the illustrations in the album of Domenico Rossetti, 'Le fabbriche e i giardini dell'Ecc.ma Casa Barbarigo', published in Verona in 1702, while the painting of the late seventeenth century by an unknown artist, gives an extremely accurate image, partly ideal, as suggested by the exactly symmetrical structure, with its rectangular plan geometrically subdivided in 24 square compartments, and by the impossible frontal view.

The statues, probably in great part executed by Enrico Maregno (active between 1679 and 1714)¹⁵ were originally emerging elements, with fountains and a few pavilions, like the imposing Bagno di Diana, presented in front and side in the painting. They carry the message that the garden intends to transmit, illustrated by the distich inscriptions published by Giacomo Salamone in his 'Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae' of 1696, (the inscriptions, the author informs us, were copied in 1690) and today are still in great part readable. Diana is a central figure, dominating the transverse axis of the garden, a water axis, with her two

Fig. 6. The 'macchina' of Villa Lampertico, called 'La Deliziosa', at Montegaldella



O. Marinali e aiuti, Fontana con le allegorie dei quattro continenti della terra; giardino posteriore di villa Conti, Lampertico a Montegaldella

lovers, Endimione and Atteone. At her sides, at the top of the Bagno, are Hercules and Mercurius. Local rivers (Brenta and Bacchiglione) and winds (Fountain of Eolus) represent the generous nature of the Euganean Hills. Mythological and allegorical figures (the giants Polifemo and Tifeo, Ope with the child Jove, Time, the four liberal arts) allude to the paradise of the villa as opposed to the hell outside, and accompany the visitor in a kind of initiatory walk that introduces to the terrace in front of the house, through the stairs where the essence of the complicated message is explained culminating on the terrace in front of the house, preceded by the long inscription on the steps,¹⁶ where nature and art finally find a perfect balance, well illustrated by the group of statues representing health, fecundity, joy, abundance, rest, agriculture, flora, genius and solitude, (Salubrità, Diletto, Allegrezza, Abbondanza, Riposo, Agricoltura, Flora, Genio, Solitudine). Recently in the program of the garden were read allusions to the contemporary political situation of Venice and of the Barbarigo family, who was involved in the war against the Turks.¹⁷

Only four statues survived of the original group of twenty-three made probably by Giovan Battista Bendazzoli for the late eighteenth-century garden of Villa Beregan, situated at the edge of Monte Crocetta, in a picturesque site just outside Vicenza called le Maddalene, but a short poetry written by the owner himself, Nicolò Beregan, illustrate the message transmitted by them.¹⁸ In Beregan's "parterre filosofico", as the garden was called, allegorical statues ("scolti sassi, che fan corona al verde smalto"), in group of four (the elements; the parts of the world; the arts linked to the ground: hunting, fishing, pastoral, agriculture; the parts of agriculture: cereals, vines, meadows, orchard; the sciences needed for a good agriculture: geometry, astronomy, mechanics and natural history; the two forces that inspire all human actions, interest and pleasure) accompanied the visitor from the entrance courtyard, through house and gar-

dens up to the peschiera, reaching at the end a complicated plastic group dominated by Jove and Minerva, with allegorical figures representing the victory of the Beregan family over cupidity, by means of religion, philosophy and virtue. The subject appears exactly as the counterpart of contemporary frescoes, with moral allusions well representing the principles of enlightenment.¹⁹ Moreover, the description of the statues of the Beregan parterre recalls, in the articulation of the allegorical figures, the description of the "grande commande" made in 1674 by Colbert to Le Brun, related to twenty-eight statues for the parterre d'eau of Versailles, of whom Claude Nivelon, biographer of Le Brun, gave the detailed allegorical program: "Ce parterre est une représentation de toute la masse ou construction universelle. Les quatre éléments étaient placés aux angles du parterre représentés sous la figure de quatre enlèvements (...) De plus, vingt-quatre figures qui ont été placées dans le tour d'un autre parterre sont les quatre représentations des éléments simples, les quatre parties de l'année, les quatre parties du jour, les quatre parties du monde, les quatre poèmes, les quatre complexions de l'homme, le tout avec leurs attributs en général, par lesquels est dépeint et figuré, comme est dit, l'union ou l'enchaînement de ce qui compose l'univers."²⁰ The drawings by Le Brun derive from Ripa's richly illustrated French edition of the 'Iconologia', published in 1644.

While in Villa Barbaro and Villa Beregan the iconographer was the owner himself, and in Villa Manin probably the "maestro di casa", in other cases the general program was supervised by one of the artists involved. We wonder, for example, if Giambattista Tiepolo, while painting the frescoes in Villa Loschi Zileri Dal Verme at Biron di Monteviale, Villa Cordellina at Montecchio and Villa Valmarana ai Nani, all near Vicenza, gave also suggestions for the plastic ornamentation of their gardens, which were reorganized more or less at the same time. Allegorical statues in grisaille were painted by Tiepolo in Villa Loschi, for whose garden Francesco Muttoni presented a project actually never executed. Were the two artists in contact with one another?

Still more questions arise with Villa Cordellina at Montecchio Maggiore, near Vicenza, built for the rich lawyer Carlo Cordellina from 1735 to 1747 according to plans by Gior-

Fig. 7. Villa Cordellina Lombardi, Montecchio Maggiore, front garden, sculptures representing Mars and Venus or Rinaldo and Armida, attributed to Antonio and Francesco Bonazza



Fig. 8. Giambattista Tiepolo, preparatory drawing for a sculptural group representing Rinaldo and Armida, (London, Victoria and Albert Museum), probably for Villa Cordellina Lombardi



gio Massari, perhaps with the participation of Francesco Muttoni for the additions used as horse stables and guest house. Giambattista Tiepolo painted the main hall in 1743 and the Bonazza executed at the same time the statues for buildings and gardens.²¹ The same spirit and cultural background preside painted and plastic decoration inside and outside, the main topics being the virtues and moral qualities of a good lawyer and the happiness of aristocratic rural life and of agriculture, for whose improvements Carlo Cordellina was actively involved. The same mythological and allegorical figures are represented in the frescoes and in the statues. Tiepolo, probably on suggestions by Francesco Algarotti, gave sketches for some statues. Seven drawings by Tiepolo are clearly connected to the two groups of lovers in the southern court, even if the subjects are not exactly the same, as the sculpted groups represent Jove and Juno, Mars and Venus, while the drawings represent Rinaldo and Armida, Zefir and Flora, Diana and Endimion, Diana and Orion.²² Eight fine urns representing the four seasons, positioned at couples on top of the pilasters of the four gates that link the southern "corte nobile" to the side gardens with the "cedrara" (i.e. orangerie), and these with "orto" and "brolo". They show lively scenes of family and country life and are topped with flowers and fruits corresponding to the represented season. These urns are probably the work of Antonio Bonazza, but their elegance recalls the art of Giambattista Tiepolo. A similar urn is painted in the 'Mythological Scene' by the young Tiepolo, at present in a private collection at Genève.²³

The same question could be advanced for Villa Valmarana ai Nani: Were Giambattista Tiepolo and his son Giandomenico, painters of the fescoes in the villa and in the guest house, also responsible for the garden statuary? In particular the seventeen statues of dwarfs that give the name to the villa were somehow inspired by the Tiepolos? The dwarfs represent a soldier, a servant, a king, the guardian of the Serail, and other professions which recall the figures of the *commedia dell'arte*, and of the contemporary Goldonian theatre. This subject is not frequent in villa gardens.

Six excellent dwarfs, probably made by Orazio Marinali, are in the orangerie staircase of Villa Trento da Schio at Costozza di Longare, another group at Villa Nani Mocenigo at Monselice, where they refer to the family name, and others in the Giardini Valmarana al Castello in Vicenza. Lionello Puppi associates the iconography of the dwarfs to the German edition from 1716 of 'Il Callotto resuscitato', with prints derived from grotesque figures of Callot. Tiepolo could have seen this publication during his stay in Würzburg, just before he started to work for the Valmaranas.²⁴ Today the statues are standing on the enclosure walls and look outside, a situation that evidently does not correspond to the original one. It is possible that they were moved there around 1785 during the renovations commissioned by Elena Garzadori, daughter-in-law of Giustino Valmarana, patron of the Tiepolos. At that time, a lot of previously neglected statues, some of them of great quality, were repaired and re-expound.

And again we wonder about the relationship between architect and sculptor in the planning of garden pavilions and gateways like at villa Trissino²⁵ and at villa Pisani at Stra,²⁶ both masterpieces of Venetian Rococo, where structural and decorative parts are conceived as an inseparable

whole. How much did Francesco Muttoni and Girolamo Frigimelica influence the figurative ornamentation of buildings like the portals of Villa Trissino, topped with fanciful volutes, urns and trophys, and the hexagonal Orangerie of Villa Pisani, culminating with twelve statues of the arts? Perhaps the involved artists collaborated so closely together in such works that it is difficult to define the precise role of each one. This was, probably the case for the complex "macchina" of Villa Conti Lampertico, called "La Deliziosa", at Montegaldella, a huge composition where the four parts of the world and the four corresponding rivers are superposed in a octagonal planned structure,²⁷ topped by a group of two male figures, one sitting and one staying, animated by sprightly putti astride capricious volutes, a motive recurrent in the work of Muttoni. We know two drawings related to this composition: One drawing, probably made by Orazio Marinali, to whom the sculptures have always been attributed, or by somebody of his workshop, lacks the plastic group at the top. This drawing was found in the already mentioned 'album del Marinali' at Bassano's Museo Civico.²⁸ The other drawing is more detailed and complete and was made by Francesco Muttoni, who probably gave the general plan of the "macchina". An inscription on the drawing reads "Nel Sitto A sarà collocato un Gruppo di Statue rappresentanti l'acqua e il fuoco". This refers perhaps to the sculpture group at the top²⁹ and seems to be a good example of collaboration!

Sculpture is an essential part of these compositions, as we have seen. Therefore we are concerned if it is separated from the environment for which it was planned. That happened often in the past. Statues from Venetian villas are today in Villa La Pietra near Florence and in the Huntington Gardens, San Marino, California, just to mention two rather satisfactory examples.³⁰ That still happens today. We regret that an auction house of international renown recently proposed the sale of a series of statues of the Bonazzas and guaranteed that they were from a garden near Padua and could be sold, as a group or separate. This provoked not only the irreparable mutilation of that garden, but the loss, with the works of art, of the key for reading the message that the entire villa intended to transmit.³¹

FOOTNOTES

- 1 Margherita Azzi Visentini, *Die italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, with detailed bibliography; Idem, *Scritti teorico pratici sull'arte dei giardini*, Milano, Il Polifilo (in publication).
- 2 The bibliography on Venetian villas is extremely rich. See, for the essential references, Margherita Azzi Visentini 1997 (see: footnote 1), pp. 221-294, 352-355 (bibliography).
- 3 Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615, p. 344.
- 4 Alessandro Tagliolini and Margherita Azzi Visentini (editors), *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Firenze 1996. Apart citrus, vegetation was limited to flower beds near the house, in order "to leave free the vista", and to row trees architecturally cut to form pergolas or espaliers along the edges of the garden. The introduction of exotic trees like magnolia grandiflora, liriodendron tulipifera, ginkgo biloba, taxodium distichum etc., at the end of the eighteenth century, changed completely the traditional relationship between architecture, garden and landscape in Venetian villas.

- 5 See: Camillo Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e Settecento*, Venezia 1966; Idem, Bonazza, in: Jane Turner (editor), *The Dictionary of Art*, 4, 1996, pp. 310-311; Idem, Marinali, in: Jane Turner (editor), *The Dictionary of Art*, 20, 1996, pp. 422-423, with bibliography.
- 6 On Marinali's album see: Franco Barbieri and G. Menato, *Pietra di Vicenza*, Vicenza 1970; Franco Barbieri, *Le scene della scultura*, in: I Tiepolo e il Settecento vicentino, exhibition catalogue, Milano 1990, pp. 226-245, at pp. 231-236; M. Azzi Visentini, "Et in Arcadia ego". *Innovazioni e tradizione nel giardino veneto del Settecento*, ibidem, pp. 350-381, at pp. 377-79. Drawings of the Marinali are also in Vicenza's Museo Civico.
- 7 Francesco Cessi, *Lo zodiaco di A. Bonazza e della sua scuola nel giardino di Villa Widmann a Bagnoli*, in: "Padova e la sua provincia", XI, 1965, 1, pp. 9-12.
- 8 On the painted decoration of Venetian villas see: Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962; Mercedes Prececrutti Garberi, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, Milano 1968; Francesca D'Arcais, Giuseppe Pavanello, Franca Zava Boccazzi, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, with an introduction by Rodolfo Palucchini, Venezia 1978.
- 9 Explaining the view of the garden of Villa Sagredo at Marocco in his 'Istoria e coltura delle piante', published in Venice in 1726, Paolo Bartolomeo Clarici remembers the great number of "marmoree Statue, che in forma gigantesca sopra eminenti basi s'innalzano", or "annicchiate ne riparti del Giardino (...) riescono di prospetto, ed ornamento in qualsivoglia situazione".
- 10 On Venetian statuary, apart the already mentioned writings by Semenzato and Barbieri, see Camillo Semenzato, *Antonio Bonazza (1698-1763)*, Venezia 1957; A. Nava Cellini, *Storia dell'arte in Italia. La scultura del Seicento*, Torino 1982; Idem, *Storia dell'arte in Italia. La scultura del Settecento*, Torino 1982; Paolo Goi, *Il Seicento e il Settecento*, in: Idem (editor), *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. Dal Quattrocento al Novecento*, Pordenone 1988. On the iconographic meaning of the decoration of Villa Barbaro see R. Cocke, *Veronese und Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser*, in: 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XXXV, 1972, pp. 226-246; Douglas Lewis, *Il significato della decorazione plastica e pittorica a Maser*, in 'Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio', XXII, 1980 (1985), part I, pp. 203-213; Luciana Crosato Larcher, *Considerazioni sul programma iconografico di Maser*, in: 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXVI, 1982, pp. 211-256; I.J. Reist, *Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro*, in: 'The Art Bulletin', LXVII, 4, 1985, pp. 614-635.
- 11 Eighteenth-century prints and writings help to understand the meaning of the iconographic program of Villa Manin. Of great interest are especially the fourteen prints, ten related to the gardens, of the series *Locco dei N.N. H.H. Co.Co. Manin di Perseareano*, of which only two copies are known, one in the Biblioteca Civica di Udine (Archivio Manin) and the other in the Museo Correr, Venice. Important informations are given by the contemporary writings of F. Beretta, *La Patria del Friuli descritta e illustrata colla storia e monumenti di Udine sua capitale e delle altre città e luoghi della provincia*, Venezia 1753; Natale Dalle Laste, *A S.E. Co. Lodovico Manin, Procuratore di S. Marco. Gratulazione dei Deputati della città di Udine*, Venezia 1764; D. Duranti, *Persereano, Canti due per le nozze del N.H. Signor Conte Giovanni Manin e la N.D. Signora Samaritana Delfin*, indirizzati agli eccellentissimi sposi, Udine 1765; D. Florio, *Le Grazie. Poemetto per le nozze del cav. Giovanni Manin colla N.D. Samaritana Delfino*, Venezia 1768. See Francesca Venuto, *La vicenda edilizia del complesso di Passariano*, in: 'Arte in Friuli - Arte a Trieste', 7, 1984, pp. 53-74; Lionello Puppi, "Fortunam Virtus vincere sola potest". *L'Olimpo dei Manin a Passariano*, in: 'La letteratura e i giardini', papers of the meeting, Firenze 1987, pp. 395-409; Martina Frank, *Una fervida stagione di committenza gentilizia: I Manin*, in: 'Studi veneziani', n.s., XXIII (1992), pp. 147-162; Martina Frank, *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia Giulia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia 1996,

pp. 31-55; Francesca Venuto, *I Manin e la villa di Passariano: Storia di un sito, di un palazzo e di un giardino*, in: Gilberto Ganzer (editor), *Splendori di una dinastia*, exhibition catalogue, Milano 1996, pp. 26-32; Francesca Venuto, *La statuaria di Villa Manin*, in: Mariella Moreno (editor), *Codroipo. Inventario dei Beni Culturali del Comune*, 26, Passariano 1996, pp. 155-173. Venuto's text is completed with plans indicating the actual location of each statue.

- 12 The statues in the hills were bigger than the others and roughly refined. Originally they were plastered and probably painted. The remaining plastic decoration of the garden, composed of around one hundred pieces, mainly statues, but also herms, vases, trophes etc., is today aligned along the main allées. The elegant turkish trophies are a clear homage to Giulio-Antonio Manin, who died at Candia serving his country. Together with the statues in the front courtyards, in the buildings and in the chapel they amount to 230 pieces. Giovanni Bonazza and his sons Francesco and Tommaso are responsible for the most consistent group (around one hundred pieces) and the most refined. Agostino Testa, Antonio Pietrobelli, Orazio Marinali, Giuseppe and Paolo GropPELLI, Francesco Bertos, Giuseppe Zimin-



Fig. 9. Bonazza's workshop, urns with motifs of spring, eastern "brolo", Villa Cordellina Lombardi, Montebchio Maggiore

ian and Pietro Danieletti collaborated to the plastic decoration of Villa Manin. We find two artificial hills at the limit of the garden, at the sides of the "stradon" introducing to the fields, more or less like in Villa Manin, in other gardens of the Veneto. Villa Cornaro (called "Il Paradiso") at Castelfranco had hills with pavilions described by Petr Andreevic Tolstoj in 1697, today still surviving in the landscape garden, crowned with horses once at their feet. See Margherita Azzi Visentini, *La Villa Cornaro, detta "Il Paradiso"*, poi Revedin-Bolasco, a Castelfranco Veneto, in: *Il giardino come labirinto della storia*, II, papers of the meeting (1985), Palermo 1990, pp. 7-11; Margherita Azzi Visentini, *Villa Cornaro. Castelfranco Veneto*, in: Idem (editor), *Die Gärten des Veneto*, München 1995, pp. 129-131. Artificial hills were built in the same position in the gardens of Villa Grimani at Martellago. See: Bernard Aikema, *A French Garden and the Venetian Tradition*, in: 'Arte Veneta', XXXIV, 1980, pp. 127-137.

- 13 On the fresco decoration of Villa Manin see: Francesca D'Arcais, Giuseppe Pavanello, Franca Zava Boccazzi 1978 (see: footnote 8) p. 210, tavv. 231-232; Martina Frank 1996 (see: footnote 11) pp. 46-53.

- 14 See: Michelangelo Muraro, *La villa di Passariano e l'architetto Giovanni Ziborghi*, in: *Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker*, Graz 1972, pp. 44-60; Francesca Venuto, Giovanni Ziborghi "mastro di casa" Manin, in: *Venezia Arti*, 5, 1991, pp. 73-80.
- 15 As suggested by Camillo Semenzato, *Una proposta per il giardino di Valsanzibio*, in: *'Arte Veneta'*, XXIX, 1975, pp. 219-223. But different hands have executed the statuary of the garden. On Villa Barbarigo see: Lionello Puppi, *The Giardino Barbarigo at Valsanzibio*, in: *'Journal of Garden History'*, III, 1983, pp. 281-300; Margherita Azzi Visentini (editor), *Die Gärten cit.*, pp. 138-141; Lionello Puppi, "Quivi è l'inferno e quivi il paradiso". Il giardino di villa Barbarigo a Valsanzibio nel Padovano, in: Monique Mosser and Geroge Teyssoit (editors), *L'architettura del giardino d'occidente*, Milano 1992, pp. 181-183; Loris Fontana, *Valsanzibio, Valsanzibio (Padova)* 1990.
- 16 On the steps between the garden and the terrace in front of the house the following long inscription is addressed to the visitor: "Tù, che curioso giungi, è à parte, à parte / Giri per rintracciar vaghezze rare, / Osserva, e di, che, s'una pur n'appare, / E tutto di Natura, e nulla d'Arte. / Quì più splendenti il Sol suoi rai comparte, / Quì Venere più bella esce dal Mare: / Sue mutanze la luna hà qui più chiare, / Quì non giunge à turbar furor di Marte. / Quivi Saturno i parti suoi non rode, / Quì Giove giova, ed'hà Sereno'l Viso; / Quivi perde Mercurio ogni sua frode. / Quì non ha luoco il pianto, hà sede'l riso; / Quì della Corte'l fulmine non s'ode; / Quivi è l'inferno, e quivi il Paradiso."
- 17 On the program of the Barbarigo garden see: Lionello Puppi, "Quivi" (see : footnote 15); Loris Fontana, cit. The last has read in the statuary of the garden references to the Turkish war in which Venice was involved at the time, as well as other allusions to the family affairs in this war. For example the verses "Puote solo Endimion fermar la luna" would refer, according to Fontana, to the moon of Islam, and not only to Diana.
- 18 Nicolò Beregan, *Dilucidazione del parterre filosofico nella Villa dell'Autore ne' sobborghi di Vicenza detta il Moracchino*, in: *Poesie diverse di Niccola Beregan*, Padova 1786, pp. 87-90; Margherita Azzi Visentini, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano 1988, pp. 167-170.
- 19 The eighteenth-century iconographic programs open to the new philosophical and scientific approach of enlightenment, see: Barbara Mazza, *Il trionfo della scienza ovvero "La luce dell'intelligenza vince le tenebre dell'ignoranza"*, in: *'Studi veneziani'*, n.s., XXIII (1992), pp. 163-181.
- 20 See, on the iconographic programme of the gardens of Versailles, Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun*, ms., Bibliothèque Nationale, MS. Fr. 12987; abstracts in Pierre de Nolhac, *La création de Versailles d'après les sources inédites. Etude sur les origines et les premières transformations du château et des jardins*, Versailles 1901.
- 21 On Villa Cordellina see: Remo Schiavo, *La Villa Cordellina Lombardi di Montecchio Maggiore*, Vicenza 1975; Idem, *Giovanni Battista Tiepolo alla villa Cordellina di Montecchio Maggiore*, Vicenza 1989; Lionello Puppi (editor), *La Cordellina: l'Olimpo in villa*, in: *I Tiepolo e il Settecento vicentino cit.*, pp. 296-381. On the statues of Villa Cordellina see: Remo Schiavo, *La Villa Cordellina cit.*; Giovanni Mariacher, *Le sculture di Villa Cordellina Lombardi*, in: Lionello Puppi (editor), *La Cordellina cit.*, pp. 321-323. Remo Schiavo has noted affinities on the treatment of faces in paintings and sculptures. For the involvement of Giambattista Tiepolo in the gardens of villas where he painted, see: Margherita Azzi Visentini, *I giardini del Tiepolo*, in: Lionello Puppi (editor), *Giambattista Tiepolo ...*, acts of the meeting (1996), in print. In 1863 have been sold the four statues originally on the eastern and western small towers of the villa, representing Time, Aesculapius, Fortune and Hercules. On the ceiling of the main hall of Villa Cordellina Tiepolo painted the Triumph of Virtue and Nobility in the centre, and around it six monochromes with allegorical figures, representing Politics, War, Poetry and Painting, Music, Merit and Advice (Consiglio), the two last taken from Ripa; in the east and west walls of the same room The Contenance of Scipio and The family of Dario in front of Alexander, related to the civic virtues of the patron, while on the "sovrapporte" were painted the four continents. On the iconographic programme of Tiepolo's frescoes, probably inspired by Francesco Algarotti, see: Lionello Puppi, Carlo Cordellina committente d'artisti. Novità e appunti su G. Massari, G. B. Tiepolo, F. Guardi, F. Lorenzi, O. Calderari, in: *'Arte Veneta'*, XXII, 1968, pp. 212-216; Barbara Mazza, *Il trionfo della Ragione. Giambattista Tiepolo per Carlo Cordellina*, in: Lionello Puppi (editor), *La Cordellina cit.*, pp. 306-315. Statues, vases, trophies and various plastic decoration figure in Tiepolo's paintings, but mostly copied from different models, particularly ancient ones, made available by recently published repertoires. On the subject see now: Giuseppe Pavanello and Paola Rossi papers of the congress on Giambattista Tiepolo, Lionello Puppi (editor), in preparation. On the conservation problems of the garden statues see: Filipa Aliberti Gaudioso, *Le sculture del giardino. Vicende e problemi di conservazione*, in: Lionello Puppi (editor), *La Cordellina cit.*, pp. 324-328.
- 22 Tiepolo's drawings in the Victoria and Albert Museum were first connected to the Cordellina's statues by George Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum*, London 1960, nn. 74-80, pp. 16-17, 55-56. For George Knox the plastic group generally identified as Mars and Venus represents instead Rinaldo and Armida, the same subject of two drawings. Five similar drawings of group of figures related to statuary, with their pedestal, by Giambattista, numbered by the artist's own hand, in the Berlin Printroom (inv. Nn. 4487-90 and 12322), are mentioned by J. Byam Shaw, *Domenico Tiepolo*, London 1962, pp. 39-40, who discusses also a serie of drawings by Giandomenico clearly related to garden statuary.
- 23 The painting, in a private collection of Genève, was first published as a young work, dated about 1724-25, by Morassi, who identified the subject as the Death of Narciso or of Giacinto. See: Antonio Morassi, *Settecento inedito*, in: *'Arte Veneta'*, XVII, 1963; Aldo Rizzi (editor), *Mostra del Tiepolo. Dipinti*, exhibition catalogue, Milano 1971, n. 10, p. 31.
- 24 See: Lionello Puppi, *I Tiepolo a Vicenza e le statue dei "nani" a Villa Valmarana a San Bastiano*, in: *'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere Arti'*, 1967-68, pp. 243-50; Idem, *I "nani" di Villa Valmarana a Vicenza*, in: *'Antichità viva'*, VII, 1968, 2, pp. 34-46.
- 25 Muttoni, in his exceptional series of drawings for the gardens of the upper villa, represents statues with great accuracy. On the Trissino villas in Trissino see: Margherita Azzi Visentini, *Francesco Muttoni architetto di giardini: Villa Trissino Marzotto a Trissino*, in: *'Arte Veneta'*, XLIV, 1993, pp. 34-47; C. Crovella, *Le ville Trissino-Marzotto a Trissino*, doctoral thesis, University of Udine, 1995-96, pp. 79-88, with reproduction, subject and location of the eighty statues today in the gardens of the two Trissino villas, mainly the work of Angelo De Putti and Giacomo Cassetti, of the Marinali school.
- 26 On the garden of Villa Pisani see André Corboz, *Il Parco di Stra (1719): piste per una ricerca*, in: *Il giardino come labirinto della storia*, II, papers of the conference, Palermo 1990, pp. 25-47. André Corboz has noted that Giambattista Tiepolo, who worked at the main hall of Villa Pisani many years after the construction of the garden, painted elements of Frigimelica's walls of the villa many times in his work (loc. cit., pp. 31, 33, footnote 33). In the inventory of the Villa Pisani at Stra made by Giannantonio Selva in 1806 are listed the following statues by Antonio Bonazza, mainly groups, still in place: Apollo and Diana, Nemesis, Hercules and Sole, Venus and Mars, Zephyr and Flora, Neptune and Pomona, Aurora and Triton, Indolence and Gluttony, Envy and Mida, Daphne and Apollo, Arrogance and Ira. Cfr. R. Gallo, *Una famiglia patrizia. I Pisani ed i palazzi di S. Stefano e di Stra*, in: *'Archivio veneto'*, XXXIV-XXXV (1944), 67-70, Venezia 1945, pp. 65-228; L. Fontana, *Villa Pisani a Stra, Fiesse d'Artico (Ve)*, 1983, p. 66, footnote 28. Twelve statues representing the arts (music, geometry, etc.) are at the top of the exagonal pavilion of the garden.
- 27 On the huge "macchina", around eight meters high, of Villa Conti Lampertico, probably originally conceived as a fountain, see: Renato Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*, Milano 1980 (first edition 1971), pp. 408, 410; Franco Barbieri and G. Menato, *Pietra cit.*, pp. 92-95.

- 28 Camillo Semenzato, *La scultura cit.*, pp. 98, 103, fig. 72; Franco Barbieri, *Le scene cit.*, pp. 233-234.
- 29 The drawing is one of a dossier of 289 given by the artist at his native town of Cima, and today in the Archivio Comunale of nearby Porlezza, in northern Italy (Fondo Muttoni, XV, 135). Natalia Grilli, *Un archivio inedito dell'architetto Francesco Muttoni a Porlezza*, Firenze 1991, p. 156.
- 30 The gardens of Villa la Pietra, near Florence, were planned in a Renaissance revival style from 1904 under the direction of their owner, Arthur Acton, and of his gardener, Mariano, with a series of three terraces looking down to Fiesole and Florence. A great number of Venetian garden statues, a giant Hercules and others by Orazio Marinali's workshop, and others attributed to Francesco Bonazza, were distributed in the gardens. Masques of the commedia dell'arte were located in an open-air theatre. A recent archival discovery kindly communicated by Fernando Rigon have revealed that an entire group of statues of the Marinalis were bought by Arthur Acton around 1924 from Villa Santogiocaffi Pedrina of Ponte di Barbarano Vicentino. See: Harold Acton, *Ville Toscane*, Milano 1973, pp. 145-148; Luigi Zangheri, *Ville della provincia di Firenze*, Milano 1989, pp. 132-147.

On December 11th, 1918, at an art sale at French and Company in New York, twenty stone statues, made in the workshop of Giovanni Bonazza and his sons, were bought by Henry Edwards Huntington, from the estate of Luther Kountze, who had bought them from a garden near Padua. They represent Mars,



Fig. 10. The statue of 'Time' in Villa Barbarigo at Valsanzibio, from D. Rossetti, *Le fabbriche ...*, 1702

Minerva, Perseus, Fire, Light, Music, Dance, Dancing Peasant, Piping Nymph, Musician, Baccant, Italian Peasant, Youthful Warrior, Female Warrior, Amazon, Peace, Victory, Flora, Husbandry and Arboriculture. Huntington, a very successful man of commerce enriched with the railroad business, was then living in New York at his residence of 57th Street and Fifth Avenue, but was in the meantime very busy with the construction of buildings and gardens in the large California Estate of San Marino, Pasadena (six hundred acres), ten miles north of Los Angeles, that he considered, since his first visit in 1892, a specially-favored land. He acquired the property in 1903, after a long, careful investigation about the best place for his dreamed estate, at the death of J. de Barth Shorb, its previous owner. The construction of the gardens started in 1904 under the supervision of William Hertrich, with the Lily Pond, the Palm Garden and the Desert Garden, followed by the North Vista, the Rose Garden and the Cyclad Collection. The Venetian statues, backed by azaleas and palms, were located in the North Vista, closed at the far end by the San Gabriel Mountains. The gardens were officially opened on August 30th, 1919. See: James Thorpe, *The Creation of the Gardens*, in: *The Founding of the Henry E. Huntington Library and Art Gallery*, San Marino, Ca, 1969, pp. 332-350.

- 31 Sotheby's sale of October 26th, 1989, offered a group of seventeen early eighteenth-century stone statues from a Venetian garden attributed to Giovanni and Antonio Bonazza, Orazio Marinali and Giovanni Marchiori. Let's hope that at least this small group will stay together!

HET LOO, VORBILD DER NIEDERLÄNDISCHEN GARTENDENKMALPFLEGE?

Die Rekonstruktion in den Jahren 1977 bis 1984 der formalen Gärten des ursprünglich aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammenden Het Loo hat die Gemüter der Gartenhistoriker jahrelang bewegt. Sie wird allgemein als Vorbild angesehen. Die Wiederinstandsetzung dieser Gärten hat bekannterweise anhand umfassender garten-archäologischer Studien und der Untersuchung geschichtlicher Quellen stattgefunden. Unter anderem wurde die 1699 herausgegebene Beschreibung des Schlosses und der Gärten des Engländers Walter Harris, Leibarzt des Regenten Wilhelm III., hinzugezogen und es wurden Studien über das frühere Pflanzenmaterial und deren Anpflanzungsweise durchgeführt. Inzwischen ist diese Anlage in die Geschichte der Gartendenkmalpflege des 20. Jahrhunderts eingegangen und sie ist das Reiseziel vieler Hunderttausend Besucher im Jahr geworden. Die Geschichte der Gärten von Het Loo im Laufe der Jahrhunderte bis heute ist in vielen Veröffentlichungen behandelt worden und braucht hier daher nicht weiter erörtert werden.

Interessant bleibt allerdings die Frage, inwieweit diese Anlage für den Schutz und die Instandsetzung, die Anlage bzw. Rekonstruktion anderer historischer Gärten und Parks in den Niederlanden beispielhaft gewesen ist. Mit anderen Worten: Wie sieht die Praxis seitdem aus? Weniger bekannt ist, daß auf einmal, als die Pläne für die Gärten von Het Loo auf dem Tisch lagen, auch großes politisches Interesse für die Frage aufkam, wie es eigentlich um die historischen Gärten und Parks in den Niederlanden als Teil des kulturellen Erbes bestellt war? Die Antwort war eindeutig. In der Praxis der Denkmalpflege war dies noch kein Thema.

Aufgrund der Pläne für Het Loo hat der Staat ab Mitte der siebziger Jahre Maßnahmen getroffen, um auch diesen Teil des kulturellen Erbes vor dem Untergang zu bewahren. Als so ernst erwies sich die Lage damals. Het Loo gab Anlaß zu heftigen, aber dezent geführten Diskussionen zwischen Anhängern und Gegnern der tiefgreifenden Pläne für das Schloß um die Gärten. Soweit es sich um die vielen, oft noch unbekannteren historischen Gärten und Parks bei Schlössern und Landhäusern handelte, war man sich einig, daß sie möglichst schnell geschützt werden sollten. Vor allem sollte dafür gesorgt werden, daß weiterer Verfall durch vernachlässigte Instandhaltung verhindert werden müsse.

Eine oft gestellte Frage der Besitzer war, ob auf die gleiche Weise wie bei Het Loo vorgegangen würde. Sie erhielten die Antwort, daß Het Loo eine Ausnahme wäre, da es ein historisches Palais sei.

Ursprünglich war es ein Jagdhaus, das später als königliches Palais benutzt wurde. Jetzt aber sollte es nicht mehr als

Palais dienen, sondern ein Museum werden, das das geschichtliche Band zwischen dem Haus Nassau-Oranien und den Niederlanden aufzeigen sollte. Aus verschiedenen Gründen hatte man sich entschlossen, dem Palais sein früheres Ansehen und seine Einteilung wie im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert wiederzugeben. Der Kultusminister hatte daher die Rekonstruktion der dazugehörigen geometrischen Anlage als Teil des Museumkonzepts beschlossen. Rekonstruktionen waren und sind übrigens in der Praxis der niederländischen Denkmalpflege nicht oft vorgekommen.

Von da an begann man mit einer gezielten Lokalisierung und Inventarisierung historischer Gärten und Parks sowie ihrem Schutz als Denkmal. Zur gleichen Zeit hat die Regierung Maßnahmen zur regelmäßigen Instandsetzung und Pflege der seit Anfang des 20. Jahrhunderts immer mehr verfallenden Gärten und Parks entwickelt. Damit fiel die Sorge für historische Gärten und Parks in den Niederlanden in den Zuständigkeitsbereich der Denkmalpflege. Allerdings hat dies nicht zu dem eigenständigen Phänomen Gartendenkmalpflege geführt, wie das in Deutschland genannt wird.

Zum Teil ist dieser Unterschied durch die Andersartigkeit der niederländischen historischen Gärten und Parks zu erklären, deren Rahmen und Abmessungen im allgemeinen relativ bescheiden waren, aber passend zu Häusern, die die bürgerliche Kultur von Regenten und reichen Kaufleuten widerspiegelten. Auch die Gärten des Adels waren im allgemeinen nicht groß zu nennen. Weder die Kirche, noch der Adel hatte jemals die gesellschaftliche Stellung inne wie in anderen europäischen Ländern. Kein Absolutismus oder aufgeklärter Despotismus, keine Weltanschauung konnten die Besitzer dazu verführen, sich nach außen hin als die Mächtigen der Erde auszugeben.

Het Loo kann also nicht als Vorbild für die Art und Weise dienen, wie in den Niederlanden jetzt historische Gärten und Parks instandgehalten werden. Aber anhand von vier Beispielen ursprünglich geometrischer Gärten und Parks im Westen, Osten und Süden des Landes kann gezeigt werden, was jetzt vorgenommen wird. In der Reihenfolge des Alters geht es um die Gärten von Schloß Middachten in de Steeg, in der Nähe von Arnheim, um die Gärten des einzigen Terrassenschlosses in den Niederlanden, das in der Provinz Limburg, südlich von Maastricht gelegene Schloß Neercanne; um die Gärten des Rittergutes Den Berg in Dalfsen östlich von Zwolle und um das im stark industrialisierten Gebiet der Provinz Noord-Holland nördlich von Haarlem im Dorf Velsen liegende Beeckesteyn.

Middachten wurde zuerst im 14. Jahrhundert in den Archiven erwähnt. Es gehört zu den vielen Landsitzen und Schlössern, die früher am Rande der Veluwe angelegt oder gebaut wurden. Middachten liegt im Überschwemmungsraum in einer Schleife des Flusses IJssel und nimmt eine Fläche von 972 ha ein. Das Haus vererbte sich von einer Generation auf die andere immer in der weiblichen Linie. 1958 kam es in den Besitz von Isabelle Adrienne, Gräfin van Aldenburg Bentinck, verheiratet mit Aurel, Graf zu Orthenburg. Später hat sie Middachten ihrem Sohn, Graf Franz zu Orthenburg geschenkt.

Das Schloß mit seinen Nebengebäuden und Gärten steht unter Denkmalschutz. Eine genauere Umschreibung des Gartenschutzes muß noch durchgeführt werden. Das Haus wird nicht mehr regelmäßig bewohnt. Zuletzt benutzte der Kommissar der Königin in der Provinz Gelderland es zwischen 1975 und 1983 als Amtswohnung. Die Familie bewohnt meistens das östlich gelegene Wirtschaftsgebäude. Der Park und die Gärten sind für das Publikum geöffnet. Die erhalten gebliebene Anlage stammt aus zwei großen Baukampagnen. Die erste fand um 1700, die zweite zu Beginn dieses Jahrhunderts statt. Seit Middachten in die Hände von Gräfin van Aldenburg Bentinck gekommen war, trat eine Phase der Vereinfachung ein. In den letzten Jahren wurden jedoch einige Teile des Gartens und des Parks renoviert oder neu eingerichtet. Der Bau einer Autostraße entlang der IJssel 1976 stellte einen großen räumlichen Eingriff dar. Die Sichtlinien wurden abgeschnitten und sind seitdem zugepflanzt.

Die Anlage des Gartens, wie wir sie aus den Stichen von A. van der Laan und H. de Leth um 1730 kennen, zeigt, daß es sich hier um einen sogenannten holländisch-klassizistischen Garten handelt. Das Charakteristische dieser Art Anlagen sind ihre Abgeschlossenheit, ihre orthogonale Einteilung mit Kanälen, geraden Alleebeplantungen (auch zum Windschutz), die linearen oder kreisförmigen Wasserpartien und der kleine Maßstab, wobei die horizontale Linie vorherrscht und der flache, ebene Akzent betont wird. Diese Anlagen zeigten kein abwechslungsreiches, lebendiges Linienspiel. Sie machten einen statischen, ernsten Eindruck. Das Hauptelement war die Hortikultur, ihre Blumenpracht, an Stelle eines Dekors von Bäumen.

Das ursprünglich mittelalterliche Schloß wurde 1672 nach dem Einfall der Franzosen, der Kölner und Münsterischen Truppen von der Republik der Vereinigten Niederlande wegen seiner strategischen Lage beschlagnahmt, um als Truppenlager zu dienen. Middachten wurde damals zwar nicht zerstört, aber doch beschädigt. In 1691 fand eine Erneuerung unter der Regie von Godard Adriaan van Reede-Ginckel (1644-1703) statt, der zum Kreise des Regenten Wilhelm III. gehörte. Zwischen 1694 und 1698 wurden die Gärten angelegt. Der Entwerfer ist unbekannt.

Vom damaligen Zustand sind die Grachten rund um das Haus erhalten geblieben. Die Außengracht an der Ost- und Südseite mit halbrunden Ausstülpungen wurde 1702 ausgehoben. Um den Garten herum liegt ein mit einer doppelten Baumreihe beplanter Deich. Nach Nordosten liegt im Anschluß an die Außengracht ein Kanal, die sogenannte Pferdegracht, an dem entlang sich ein Deich mit Spazierwegen hinzieht. Die *Generale Caart* des Landvermessers Barend

Elshof von 1729, auf der auch das benachbarte Gelände verzeichnet ist, zeigt an der Nordwestseite einen »gaerde«, der auf der aus 1652 stammenden Karte von N. van Geelkerckken auch schon angegeben ist. Auf der Elshofkarte steht auch schon die Straße mit ihrer Bepflanzung, die Middachter Allee, die sich an der Grenze des hügeligen Veluwerandes und des flachen Landes als Übergang zum Fluß befindet. Im rechten Winkel darauf läuft die Allee, »Grote Allee«, zum Haus hin bis zum »Rondt« [Rondell].

In zwölf Quadraten waren an beiden Seiten des Hauses Nutzgärten (z. B. Gemüseärten) angelegt. Die Hauptachsen dieser rechtwinkligen Teile laufen bis an die 1724 gebaute Gartenmauer, in die Tore und gemauerte Kabinette (Nischen mit Bänken) eingelassen sind. Der Mauer entlang befindet sich ein Spalier, an dem Aprikosen, Pfirsiche und anderes Spalierobst wuchsen. Dies alles entsprach den Auffassungen holländisch-klassizistischer Entwürfe. Auf französischen Einfluß ist die durchgehende Zentralachse zurückzuführen, auf der sich das wahrscheinlich um 1704 angelegte parterre de broderie mit einem runden Wasserbassin mit Springbrunnen befindet. Die Labyrinth an beiden Seiten des Parterres, die auf dem Stich von Van der Laan und De Leth angegeben sind, kommen auf der Karte von Elshof nicht vor.

Die Verlandschaftung erfolgte am Anfang des 19. Jahrhunderts vornehmlich durch die Anpflanzung unregelmäßiger Baumgruppen. Die Deiche und die linear verlaufenden Grachten sowie die Alleen blieben erhalten. In den späteren Jahrzehnten bekam der Teil des früheren Parterres einen gewundenen Pfad. Die Seitenteile wurden in geschlängelte Wege verwandelt. Auch wurden Durchblicke geschaffen, indem man Baumreihen für *Vistae* öffnete.

Die Geschichte von Middachten erreichte eine wichtige Phase mit dem Auftrag, den C.E.A. Petzold 1878 von Graf W.C.O. van Aldenburg Bentinck (1848-1912) für einen neuen Plan erhielt. Der Entwurf betraf nicht nur den Teil innerhalb der Außengracht, sondern erstreckte sich auch auf eine Parkanlage bis weit außerhalb der Gracht. Inwieweit dieser Entwurf ausgeführt wurde, ist nicht sicher. Edouard André und sein niederländischer Schüler Anne Cornelis Poortman (1858-1953) fertigten Entwürfe für eine Umwandlung der Anlage im neo-barocken Stil an. Zwischen 1887 und 1915 war Poortman Verwalter von Graf van Aldenburg Bentinck. Poortman lieferte 1901 nach einigen Entwürfen für Teile des Gartens einen Gesamtentwurf. Verwalter Scheere von Middachten machte 1899 auch einige Teilentwürfe, die wahrscheinlich niemals ausgeführt wurden. Andrés Sohn, René Edouard André, machte Entwürfe für die an der Ost-, Süd- und Westseite geplante Parterres, die nach einer Bearbeitung von Poortman auch ausgeführt wurden. Diese Pläne wurden zwischen 1901 und 1909 in die Tat umgesetzt. Ausgangspunkt war die geometrische Anlage aus dem frühen 18. Jahrhundert, wie das damals angelegte parterre de broderie und das Labyrinth zeigen.

Die Einteilung war folgendermaßen: Ein Orangerie- und Blumengarten, ein Obstgarten (Nordostseite), das östliche Parterre, das Labyrinth, das südliche Parterre, ein Freilufttheater, théâtre en plein air, das westliche Parterre, ein Tennisplatz und ein Rosarium in der Nordwestecke. Jedes Teil stand mehr oder weniger eigenständig und abgeschlossen für sich. Die Innengärten sind von Baumgruppen umgeben, die den Übergang zu der umringenden Landschaft bilden.

Der jetzige Vorplatz wurde von René André 1908 entworfen und von Poortman umgearbeitet.

Das Labyrinth wurde schon 1926 entfernt und durch ein Rosarium mit einem rechteckigen Teich nach einem Entwurf von Poortman und dem Gärtner De Bruin ersetzt. Der Garten für die Orangerie erhielt in diesen Jahren auch eine andere Form (mit einem breiten Mittelweg mit seitlichen Rasenstreifen). Nach 1958 vereinfachte man die Gärten und brachte Rasenparterres an. Restaurierungspläne kamen zugleich mit der Schloßrestaurierung (1967-1971) aufs Tapet. Sie stammten von H. van Koolwijk, wurden aber nicht ausgeführt. Für den Abschied des Kommissars der Königin in Gelderland 1983 machte die Heidemij Pläne für die Neuanlage des 1926 angelegten Rosariums (1983; 1992 überarbeitet). Auch der Orangeriegarten wurde nach den Plänen von Poortman wieder eingerichtet. In diesen Jahren wurden auch die Backsteinmauer an der West- und Nordseite Stück für Stück restauriert und die Spaliere für Rosen wiederinstandgesetzt.

NEERCANNE

Das nächste Vorbild ist Schloß Neercanne, auch Schloß Agiment genannt, in Canne. Durch seine Lage gehört es zu den charakteristischen Schlössern der Niederlande. Es wurde als Terrassenschloß typisiert. Das Gebäude, so wie wir es jetzt kennen, wurde vom Militärgouverneur von Maastricht, General Baron Daniel Wolff van Dopff (um 1655-1718) gebaut. Er kaufte Neercanne im Jahre 1679. Zwischen 1699 und 1710 entstand ein Großteil des Komplexes. Nach 1673 hatten die französischen Truppen hier große Zerstörungen angerichtet, nachdem sie die Stadt Maastricht erobert hatten.

Van Dopff war der Entwerfer der neuen Verteidigungsstellungen rund um die Stadt Maastricht und des in der Nähe liegenden Forts St. Pieter. Das Schloß Neercanne baute er im Tal des Flusses Jeker entlang der Straße, die Maastricht mit der Ortschaft Canne verbindet. Die Gartenanlage an der Ostseite des Schlosses stammt aus den Jahren 1700 und 1713. Hinter dem Schloß liegt an einem Steilhang der frühere Sterrebos, ein sternförmig von Wegen durchschnittener Wald, der jetzt Cannerbos heißt.

Die barocken Gärten waren auf den vier vor dem Schloß liegenden Terrassen angelegt. Die erste Terrasse, die »buitenkamer«, [Außenkammer], müßte wie das Idealbild, das auf dem Stich von Guillaume Le Bruyn (Anfang 18. Jahrhundert) zu sehen ist, als kleiner Privatgarten mit geometrischen Parterres und einem kleinen Springbrunnen angelegt worden sein. Darunter die Gartenmauer mit zwei runden Türmen, die den Eingang zur zweiten Terrasse bilden.

Gegen die Mauer ein Spalier, an dem entlang einstmals Aprikosen, Pfirsiche, Weintrauben und Rosen wuchsen, von denen in alten Quellen berichtet wird. Weiter an den Mauerecken zwei Pavillons, die vielleicht als Vogelhäuschen dienten. Über die Treppen inmitten der nächsten Mauer konnte man die dritte Terrasse erreichen, die von der Straße durch eine hohe Mauer mit Eingangstoren getrennt ist. Alten Quellen zufolge muß hier früher ein in Quadrate eingeteilter sog. Blumentepich gewesen sein, in dessen Mitte sich ein Springbrunnen befand, und an den Mauern wuchsen Obstbäume.

Das Schloß wird schon jahrzehntelang als Hotel und Restaurant benutzt. Der jetzige Besitzer hat sich seit Ende der achtziger Jahre dafür eingesetzt, den verfallenen Terrassen und Gärten ihre historische Form wiederzugeben. Von den vier Terrassen, die zum Gesamtbild gehören, liegen drei direkt am Fuße des Schlosses. Die vierte, die übrigens verschwunden ist, lag an der anderen Straßenseite. Dieser Teil ist Eigentum der Stifting Het Limburgs Landschap, »Stiftung Limburger Landschaft«, einer Naturschutzorganisation. Dort befindet sich noch der ruinöse große Teich aus der Bauzeit, ursprünglich mit den Skulpturen von Neptun und Triton. Luftfotos aus den achtziger Jahren zeigen Spuren der ehemaligen Struktur dieses Anlagenteils. Der hinter dem Schloß gelegene Wald Cannerbos gehört auch zum Gelände der Stifting Limburgs Landschap und ist für das Publikum geöffnet.

Neercanne hat in den letzten Jahren bei den Gartenhistorikern im Brennpunkt des Interesses gestanden. Die Technische Universität Delft führte hier gartenarchäologische Untersuchungen durch. Außerdem verrichtete die Freie Universität in Amsterdam hier Quellenstudien. Die niederländische UNESCO-Kommission hat 1995 als Bestandteil des Programms »Les Espaces du Baroque« eine internationale Konferenz dazu organisiert. Die dabei gehaltenen Lesungen wurden kürzlich veröffentlicht. Zur Debatte standen Fragen über die Beziehung der Anlage zur angrenzenden (Kultur)Landschaft, die Bedeutung von gartenarchäologischen Untersuchungen, von Pflanzschemata und Pflege sowie die Bedeutung des geometrischen architektonischen Entwurfs in der Landschaft.

Die Entwürfe der drei oberen Terrassen kommen von Wil J.A. Snelder vom Bureau Blaauboer, Kragten und Snelder aus Roermond. Er ging davon aus, daß die Neu-Einrichtung auf der ursprünglichen formalen Struktur der Terrassen basieren solle, daß aber die Einteilung und Bepflanzung keinen historischen Charakter bekommen solle, da es sich hier um ein Hotel und Restaurant handelt. Vor kurzem wurden die Arbeiten für die neue Einrichtung beendet.

Der Denkmalschutz erstreckt sich hier nur auf die baulichen Elemente und auf die Ruinen des Springbrunnens aus dem 18. Jahrhundert an der anderen Seite der Straße. Man berät sich noch darüber, ob auch dieser Teil wieder eine geometrische Gestaltung erhalten soll. Die naturwissenschaftlichen und landschaftlichen Interessen, die die »Stifting Het Limburgs Landschap« vertritt, stehen dem bisher noch entgegen.

DEN BERG

Das dritte Vorbild betrifft die Parkanlage aus dem 18. Jahrhundert vom Schlößchen den Berg in Dalfsen. Wie gesagt, liegt dieses Anwesen östlich von Zwolle, in der Nähe des Vechtflusses. In diesem Gebiet befindet sich übrigens eine Reihe ehemaliger Schlösser und Landsitze aus dem 18. Jahrhundert. Der Name des Gutes weist auf die Flußdünen hin, die sich in einiger Entfernung parallel zum Haus befinden. Das gesamte Landgut nimmt eine Fläche von ca. 200 ha ein. Der Teil der historischen Anlage zählt 63 ha. Den Berg wurde 1705 von Jan Willem van Dedem gegründet. Seitdem ist das Haus mit den beiden davor liegenden Wirtschaftsgebäuden und das umringende Landgut im Besitz der Familie

geblieben. Seit 1983 sind die Güter in einer Privatstiftung, der Stiftung van Dedem-Den Berg, untergebracht. Hiermit soll gewährleistet werden, daß das Landgut Familienbesitz und als Kultur- und Naturdenkmal erhalten bleibt. Das Gebäude wird nicht mehr von der Familie bewohnt. Im obersten Stockwerk wurden zwei Appartements zur Vermietung eingerichtet. Auch in den beiden Wirtschaftsgebäuden sind zwei Wohnungen entstanden. Das Landgut, das heißt, die Gebäude und die Parkanlage, stehen im Ganzen als historischer Landsitz unter Ensembleschutz.

Die Gartenanlage mit ihrem orthogonalen System von Wegen stammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde sie erweitert und später, im 19. Jahrhundert, nur beim Haus und entlang des Wassers verlandschaftet. Am Anfang dieses Jahrhunderts wurde der Vorplatz auf der Grundlage älterer Vorbilder erneut eingerichtet. In der äußersten Nordwestecke ist bis heute ein Sterrebos erhalten geblieben. Besonders interessant ist, daß die Anlage aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts noch zum großen Teil mit der Karte übereinstimmt, die Samuel van Beinum 1742 angefertigt hatte. Aufgrund dieser Tatsache beschloß der Vorstand der Stiftung, die Anlage instandzuhalten. In den letzten zehn Jahren wurden viele überfällige Instandhaltungsarbeiten ausgeführt. Ein wichtiges Element bei der Wiederherstellung der linearen Struktur des 18. Jahrhunderts bildet die Bepflanzung der Achse an der Rückseite des Hauses, die Anfang dieses Jahrhunderts abgeholzt worden war.

BEECKESTEYN

Das vierte und letzte Vorbild finden wir in Beeckesteyn, das sich in Velsen befindet. Dieser ehemalige Landsitz, dessen Haus jetzt ein Museum ist, liegt, wie gesagt, in einem der dichtstbevölkerten Gebiete der Niederlande. Er hat eine Fläche von ca. 47 ha. Haus, Garten und Park stehen seit kurzem unter Denkmalschutz. In unmittelbarer Nähe von Beeckesteyn liegen noch mehrere Landsitze als Zeugen einer Zeit, in der die vornehmlich aus Amsterdam kommenden Kaufleute und Regenten auch in diesem Gebiet hinter den Dünen entlang der Nordsee, dem Kennemerland, im 17. und 18. Jahrhundert ihre Landsitze anlegten. Insgesamt waren es über sechzig, meist kleine Landsitze, wie aus topographischem Material des 17. und 18. Jahrhunderts ersichtlich ist.

Seit dem 15. Jahrhundert hat hier ein Bauernhof gestanden. 1648 wurde der Hof einem Amsterdamer Kaufmann verkauft. Seitdem blieb er lange Zeit im Besitz verschiedener Amsterdamer Kaufleute und Bürgermeister. Das Haus erhielt von einem Nachkommen des berühmten Amsterdamer Geschlechts Trip zwischen 1717 und 1721 eine Fassade im Geschmack des französischen Barock. Außerdem wurden zwei Wirtschaftsgebäude errichtet. Kurz danach wurde es Eigentum der Familie Boreel, die es zwei Jahrhunderte lang besaß. Die Familie Boreel gehörte zum Amsterdamer Patriziat von Regenten. Im 18. Jahrhundert, um 1771, wurde das Haus an der Vorderseite um zwei Seitenflügel und einen an der Gartenseite erweitert. Bis 1924 wurde das Haus benutzt. Danach stand es leer und verfiel allmählich. Es kam so weit, daß der Kultusminister eine Abbruchgenehmigung erteilte. Das Haus sollte für den Bau ei-

nes Krankenhauses abgebrochen und das Gelände zum Villenbau parzelliert werden. Der landesweit operierende Verband Heemschut protestierte und erreichte 1954 einen Umschwung. Der Fall wurde an die Öffentlichkeit gebracht, und ein Ausschuß von Interessenten – in den Niederlanden sind Ausschüsse eine besondere Form des Reagierens auf gesellschaftliche Entwicklungen – sorgte dafür, daß es ein Annex-Museum des Amsterdamer Rijksmuseums wurde. Das Haus und schließlich auch der Park wurden an die Gemeinde verkauft.

Mit staatlichen Subventionen konnte 1959 mit den Restaurierungsarbeiten begonnen werden. Sie dauerten zehn Jahre. Nicht nur das Haus und die beiden Wirtschaftsgebäude, sondern auch die Mauer zur Straße hin mit den Schilderhäuschen (die im Laufe der Zeit eingestürzt war) wurden erneuert. Im 17. Jahrhundert hatten die Gärten von Beeckesteyn auch eine landwirtschaftliche Funktion, denn der Landsitz war zugleich Bauernhof. Man nimmt an, daß der Barockgarten 1717 bis 1721 beim Umbau des Hauses entstanden ist. Das damals gegrabene Wasserbecken stammt aus dieser Zeit (1959-1969 erneut gemauert). Erst eine Karte von 1772 zeigt ein Bild von Beeckesteyn mit seiner formalen früh-landschaftlichen Anlage, wie es gewesen sein könnte. Der Garten- und Landschaftsarchitekt Joan Georg Michael (1738-1800) aus Waldeck, Landau, hat die Anlage von Beeckesteyn um einen früh-landschaftlichen Teil erweitert.

Ein strukturelles Element des formalen Teils bilden die Lindenalleen, die den Garten in sechs Fächer einteilen. Vor und hinter dem Haus liegen trockene, mit Gras bewachsene Mulden, links und rechts Obst- und Gemüsegärten, seitlich der Hauptachse lag an der Südseite eine runde Menagerie, an der Nordseite befand sich ein rundes Blumenbeet. Im angrenzenden Fach an der Südseite ist ein Labyrinth zu sehen. In den beiden letzten Fächern Boskette und Lindenalleen. Zwischen dem östlichen und westlichen Teil befindet sich ein Wall, vermutlich ein Wildwall. Der Westteil, der landschaftliche Teil, zeigt vor allem Ackerland, Kornfelder und einen sich schlängelnden Bach sowie ein Boskett mit gewundenen Wegen. Durch den einfachen Charakter und die starke Betonung der grünen Elemente kann diese Anlage dem sogenannten holländischen Régencestil zugeordnet werden. Der Besitzer aus der Familie Boreel war seit 1742 Jacob Boreel Jansz, Regent und Kaufmann in Amsterdam. 1759, 1761 und 1762 amtierte Boreel als Gesandter in England. Möglicherweise ist das die Erklärung für die früh-landschaftliche Anlage von Beeckesteyn.

Die Restaurierung der Gärten von Beeckesteyn fand nach 1958 statt. Die geometrische Hauptstruktur wurde anhand einer Karte von 1772 interpretiert. Die damals neu angelegten Bestandteile waren der Rosen- und Kräutergarten an beiden Seiten des Hauses. Auffallend sind die geschlängelten Gartenmauern, deren Baudatum unbekannt ist. Davor liegt der Kräutergarten, der zum letzten Mal 1986 eingerichtet wurde.

Die Skulpturen aus dem 18. Jahrhundert, die seit 1992 an beiden Seiten der Hauptachse stehen, sind nicht von hier, sie kommen vom Landsitz Spaarnestein und waren davor vom Landsitz Vechtstein an der Vecht bei Maarssen gekauft worden. Die neogothische Kapelle, die auf der Karte von 1772 vorkommt, und als einziges der abgebildeten Bauwerke erhalten geblieben ist, wurde 1990 restauriert. Im gleichen Jahr erteilte die Gemeinde den Auftrag zur Erstel-

lung eines Parkpflegewerks für Beeckesteyn. Ausgangspunkt war, die Struktur der Alleen, der Wasserpartien und Erhöhungen im Gelände beizubehalten und die Instandsetzung größtenteils anhand der Karte von 1772, aber auch nach neuen Elementen aus bestimmten Stilperioden auszuführen.

Eine Studie für die Erstellung eines Parkpflegewerks hat erwiesen, daß die 1860 gepflanzten Eichen im Einklang mit der Karte von 1772 gepflanzt wurden. 1910 hat man wieder Eichenalleen gepflanzt. Bei den jetzt vorgeschlagenen Maßnahmen geht es unter anderem darum, die Windschneise wiederherzustellen, die Alleen von wuchernden Bosketten zu befreien, die Buchenhecken um die Boskette gleichmäßig wachsen zu lassen, das Labyrinth, das durch die Wucherungen kaum noch zu erkennen war, wieder ans Licht zu bringen, und die Sichtachse im hinteren Teil des Parks zu öffnen.

HET LOO

«Het Loo, Vorbild der niederländischen Gartendenkmalpflege?», so lautet der Titel dieses Beitrags. Het Loo hatte nachweislich unmittelbare Folgen für die Gartendenkmalpflege in den Niederlanden. Es hat sich gezeigt, daß dieser Teil des kulturellen Erbes sehr vernachlässigt worden war. Die Bedeutung systematischer Quellen- und Materialstudien sowie gartenarchäologischer Untersuchungen trat klar zutage. All diese Aspekte sind seitdem bei der Instandhaltung historischer Gärten und Parks eine Selbstverständlichkeit geworden, auch wenn nicht immer sorgfältig vorgegangen wird. Die hier besprochenen Vorbilder zeigen, daß die Vorgehensweise in bezug auf historische Gärten und Parks keineswegs einheitlich ist. Das ist auch der Fall beim Denkmalschutz in den Niederlanden. Restaurieren führt im allgemeinen nicht zum Rekonstruieren. Seit Anfang der achtziger Jahre kann ein Umschwung von gelegentlichen großen Restaurierungen zu regelmäßigen, möglichst jährlich stattfindenden sorgfältigen Instandhaltungsarbeiten festgestellt werden. Der Grundgedanke dabei ist, daß hierdurch die materiellen Folgen für das Denkmal weniger tiefgreifend und die Aufwendungen auf die Dauer weniger kostspielig sind. Denkmalpflege ist in den Niederlanden nicht mehr umstritten.

Als die Pflege historischer Gärten und Parks in Gang gekommen war, suchte man als Ausgangspunkt für die Denkmalpflege nicht die Rekonstruktion einer besonderen

früheren Anlage, sondern man legte den Nachdruck auf den Erhalt der vorhandenen Anlagen, indem an erster Stelle die durch die jahrzehntelang vernachlässigte Pflege entstandenen Schäden beseitigt wurden. Fast alle historischen Parks und Gärten der Landsitze in den Niederlanden sind verlandschaftet oder im Landschaftsstil angelegt. Barocke Gärten sind eigentlich nicht erhalten geblieben, allerdings ist in vielen historischen Gärten noch die geometrische Grundstruktur vorhanden oder als Träger der jüngeren landschaftlichen Anlage erkennbar.

Wahrscheinlich sollen insgesamt gut 500 historische Landsitze mit ihren Gärten und Parks als Denkmal geschützt werden. Über 200 befinden sich noch im Privatbesitz. Wenn man diese Landsitze besucht, kann man allgemein feststellen, daß die Besitzer sich alle Mühe geben, ihren Gärten und Parks – die meist wegen günstiger steuerlicher Maßnahmen dem Publikum geöffnet sind – das üppige, blumenreiche Aussehen zurückzugeben. Damit wird der Anschluß an die jahrhundertlange hortikulturelle Tradition in den Niederlanden wiederhergestellt. Eine Tradition, die zwischen Ende der zwanziger und Anfang der achtziger Jahre unterbrochen worden war. Het Loo hat dafür gesorgt, daß das kulturelle Erbgut der historischen Gärten und Parks ein neues Leben erhalten hat.

LITERATUR

- Beheersplan Schoonenberg, Hoogergeest, Beeckestijn, Abteilung Groenvoorziening, Sektor Groen Milieu, in Zusammenarbeit mit Dr. L.H. Albers, Albers Adviezen, Gemeinde Velsen, 1994.
- Klazien Brummel, Natuur met kunst vereent, historische Studie über die Anlage des Terrassengartens von Schloß Neercanne im frühen 18. Jahrhundert, in: Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, 92 (1933), 4, S. 89-114.
- Erik de Jong (Ed.), The UNESCO Conference on Neercanne. Restoration of Baroque Gardens. Gartenkunst, in: Dutch Yearbook of the History of Garden and Landscape Architecture, 2, 1996, Amsterdam 1997.
- Dorothee Mosterd, Magnificq, aengenaem en weergaloos Middachten. Universiteit Utrecht, 1996.
- Rob de Jong, Die niederländischen Barockgärten in Geschichte und Gegenwart. Die Bedeutung eines Kunstwerks in ständigem Wandel, in: Die Gartenkunst, 4. Jg., Heft 2, Worms 1992.
- [H.M.J. Tromp], Middachten te De Steeg, in: Bijdragen tot het bronnonderzoek naar de ontwikkeling van Nederlandse historische tuinen, parken en buitenplaatsen, I. Zeist, 1980.
- J. van Venetien, L.H. Kloek, Corinne Sieger, Beeckestijn, in: Serie Nederlandse Kastelen, Nieuwe Reeks deel 24. Nederlandse Kastelen Stifting, 1992.

DER GOTTORFER FÜRSTENGARTEN IN SCHLESWIG

IN MEMORIAM GUSTAV WÖRNER († 1997)

ZUR GESCHICHTE UND BEDEUTUNG DES GARTENS

Die nach italienischem Vorbild nördlich der befestigten Schloßinsel Gottorf gelegene Terrassenanlage ist das bedeutendste barocke Gartenkunstwerk Schleswig-Holsteins. Das sog. »Neue Werk«, dritter und prächtigster Garten der Gottorfer Residenz, wurde in der Blütezeit des kleinen Herzogtums unter Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf (1597-1659) ab 1637 – also noch während des Dreißigjährigen Krieges – begonnen und in einer zweiten Ausbauphase von seinem Sohn Christian Albrecht (1641-1694), dem Kieler Universitätsgründer, bis 1694 vollendet.¹

Von den zahlreichen Künstlern, Baumeistern und Handwerkern, die im 17. Jahrhundert am Garten arbeiteten, sei nur der Kunstgärtner und gelehrte Botaniker Johannes Clodius (1584-1660) vorgestellt, da er die weitberühmte »Gottorfer Gartenkunst und Gartenkultur« begründete.² Clodius entstammte einer weitverzweigten Gärtnerfamilie niederländischen Ursprungs und verbrachte, nachdem er deutsche, französische, niederländische, spanische und englische Gärten besucht hatte, insgesamt vierzehn Jahre in Italien. In den Orti Farnese in Rom und in den Gärten der Familie Capponi in Florenz wurden die Grundlagen für seine herausragenden gartenkünstlerischen Fähigkeiten gelegt. Das Neue Werk war Vorbild und Modell für viele nachfolgende Terrassengärten in Nordeuropa, etwa den erst kürzlich wiederhergestellten Schloßgarten von Frederiksborg in Hillerød/Dänemark³ und den viel später entstandenen Eremitagegarten auf Gut Schierensee in Holstein.⁴ Als Clodius-Schüler seien der heute nahezu vergessene, aber zu seiner Zeit wohl vielgelesene Gartentheoretiker Heinrich Hesse⁵ erwähnt sowie sein Sohn Friedrich Clodius, der nach einer Englandreise 1653 dort blieb und Schwiegersohn des berühmten englischen Universalgelehrten Samuel Hartlib wurde und selber natur- und staatswissenschaftliche Schriften verfaßte, ferner seine Schüler in Gottorf, die Gebrüder Hans Georg Tatter und Michael Gabriel Tatter.⁶ Letzterem kann die Durchführung der Erweiterung des Neuwerksgartens in der Regierungszeit Christian Albrechts zugeschrieben werden.

Mittelpunkt des Gartens bildete ein Lusthaus im »persianischen Stil«, die nach seinem Erbauer benannte sog. Friedrichsburg. Sie beherbergte den heute in St. Petersburg aufbewahrten Gottorfer Riesenglobus.⁷ Südlich der Friedrichsburg erstreckte sich ein halbrunder kleiner Garten mit zwei seitlich angefügten rechteckigen Luststücken, der in seiner Mitte einen achteckigen Pavillon enthielt. Eine fast sechs Meter hohe monumentale Skulpturengruppe des keulenschwingenden Herkules im Kampf mit der Lernäischen

Schlange, die sich in der Mitte eines rechteckigen Teiches – dem sog. Herkulesteich – erhob, stellt das ikonographische Zentrum des Gartens dar: Der antike Held – halb Mensch, halb Gott – steht hier als Allegorie für den kraftvollen, friedensuchenden und gerechten Herrscher, der die Laster und politischen Widrigkeiten der Zeit überwindet.⁸ Der noch geschlossene und additive Charakter des Gartens wird durch die den Herkulesteich umgebenden Laubgänge aus Spalierobst und durch das den gesamten Garten umlaufende und die einzelnen Gartenquartiere unterteilende Planckwerk betont.

Erst unter Christian Albrecht werden weitere fünf Terrassen in den südlich exponierten Abhang der Schleiniederung hineingegraben und die axiale Ordnung des Gartens im barocken Sinne hergestellt. Die Achse – Herkulesgruppe – achteckiger Pavillon und Friedrichsburg – wird durch eine 500 m lange, monumentale Wasserkaskade erweitert und akzentuiert, an deren oberen Ende ein neues Lusthaus errichtet wird, die nach der Gattin des Herzogs benannte Amalienburg. Im Westen auf der obersten Terrasse befand sich eine Orangerie mit wertvollem Pflanzenbestand, davor lag ein Orangerieparterre.

Wohl aufgrund kritischer Äußerungen des schon damals bekannten schwedischen Architekten Nikodemus Tessin d.J. (1654-1728), der 1687 Gottorf erstmals besuchte, entstand ab 1692 im östlichen Eingangsbereich des Gartens eine weitere kleine Kaskadenanlage, die von einem Antentempel als point de vue bekrönt und vom sog. Blauen Teich gespeist wurde. Durch diese letzte und dritte Ausbauphase gelang es, dem barocken Ideal entsprechend, eine direkte axiale Beziehung zwischen Schloßinsel und Lustgarten herzustellen. Die Kaskade wurde 1770/71 erneuert, 1833/34 teilweise klassizistisch überformt und bei Restaurierungsarbeiten 1984-87 saniert.

War es Herzog Friedrich III. noch gelungen sein kleines, aber souveränes Herzogtum zwischen den rivalisierenden Großmächten des Nordens – Dänemark und Schweden – zu einem absolutistisch geordneten und prosperierenden Kleinstaat auszubauen, gerieten seine Nachfolger Christian Albrecht und Friedrich IV. jedoch immer mehr in die kriegerischen Wirren der Zeit. Im Verlauf des Nordischen Krieges, in den Gottorf auf der Seite der Schweden eintritt, wird Schloß Gottorf 1713 von dänischen Truppen besetzt: Mit Ausgang des Krieges 1721 verliert Schloß Gottorf seine Residenzfunktion und die Schleswiger Landesteile wurden fortan dänisch regiert. Mit diesem Verlust beginnt der Niedergang des Schlosses und seiner Gärten.

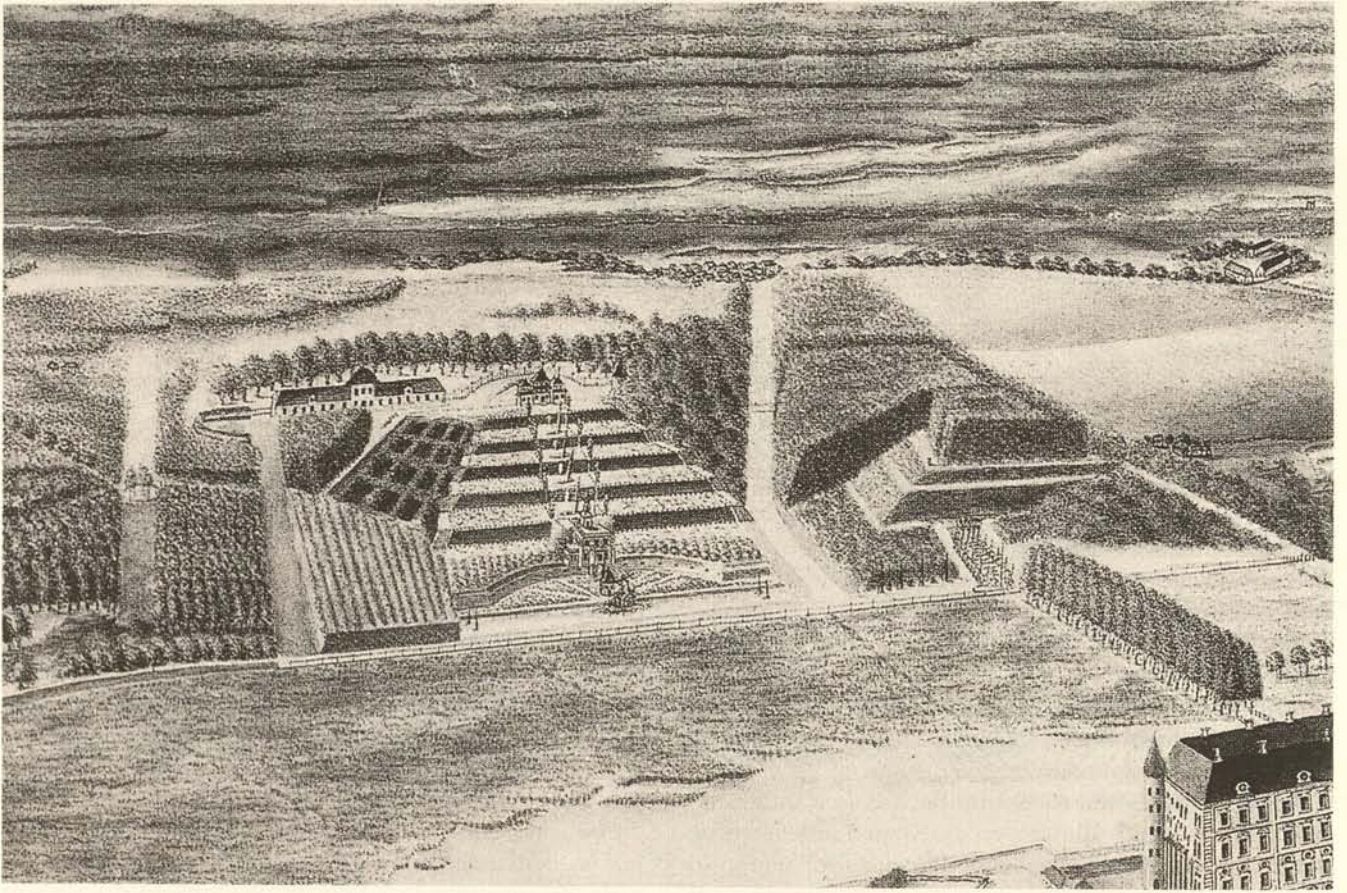
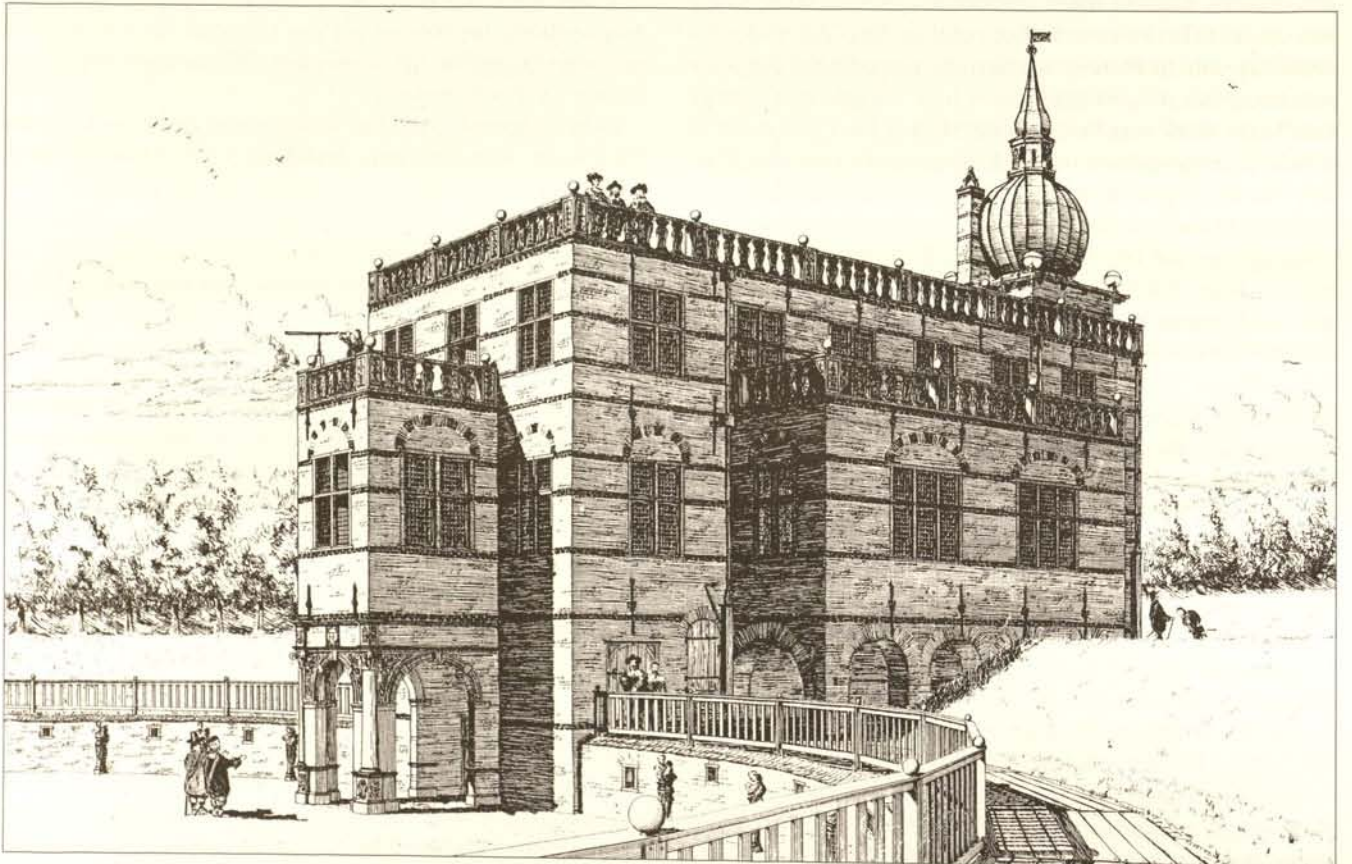


Abb. 1. Schloß und Garten Gottorf, Vogelschau auf die Gesamtanlage von Hans Christof Lönberg 1732 (Ausschnitt)

Abb. 2. Gottorf, Rekonstruktionszeichnung der Friedrichsburg, Felix Lübning 1996



Die beweglichen Kunstgegenstände werden nach Kopenhagen verbracht – so z. B. die Schau- und Lehrstücke der hervorragenden Kunstammer und die wertvollen Bücher der bedeutenden Gotorfer Bibliothek, darunter der ‚Gotorfer Codex,‘⁹ ein fünfbändiges Pflanzeninventar, das hunderte von prächtigen Gouachen des Hamburger Blumenmalers Hans Simon Holtzbecker enthält. Insgesamt wurden 1180 Pflanzen dargestellt, darunter 385 heimische und exotische Schmuckpflanzen, die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Gotorfer Gärten blühten. Aber auch die Ausstattungselemente des einst wertvollen Gartens gingen nach und nach fast vollständig verloren: Die zahlreichen bleiernen Statuen¹⁰ wurden eingeschmolzen, die aus Stein versteigert, die gemauerten Gebäude zum Abbruch und zur Wiederverwendung der Steine freigegeben und die wertvollen Pflanzen der reichhaltigen Orangerien überführt. Den Himmelsglobus erhielt Zar Peter der Große zum Geschenk, ein Verbündeter Dänemarks im gewonnenen Krieg, und als letztes Lusthaus wird 1826 die Amalienburg abgerissen.

Obwohl die Pflege des Gartens ständig abnahm und seine Gebäude, Figuren, Brunnen und Fontänen immer mehr verfielen, blieb das Neue Werk in seinen Grundstrukturen erhalten, solange Schloß Gottorf Sitz des dänischen Statthalters von Schleswig-Holstein blieb. Die zahlreichen, in den Archiven erhaltenen Berichte nach Kopenhagen über die notwendigen Reparaturen an den Gebäuden und der Wasserkunst füllen meterlange Akten. Und so haben wir mit diesen Unterlagen ein erstaunlich exaktes Bild von dem Garten, aber auch von einigen Restaurierungsarbeiten im 18. und 19. Jahrhundert. Erst als ab 1848 das Schloß zum Lazarett im schleswig-holsteinisch-dänischen Krieg genutzt und in der Nachfolge (1855) dänische Kaserne wurde, verwilderte der Garten immer mehr und geriet langsam in Vergessenheit.

Die verlässlichste Nachricht, die den Untergang eines Gartens bis heute verkündet, ist die des Todes des letzten Gärtners bzw. die Aktennotiz, die vermerkt, daß kein Nachfolger mehr eingestellt werden soll. Dies geschah ab 1864 mit der Übernahme des Schlosses durch Preußen, das es ebenfalls als Kaserne nutzte. So bot die Gesamtanlage seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dem Besucher romantische Bilder einer vergangenen Epoche.

Erhalten blieb die kleine Kaskade im östlichen Gartenteil, der Herkulesteich mit Sockel und Statuenresten, die sog. Königsallee, die Terrassen und zahlreiche Einzelbäume sowie die verwilderte Gartenflora, darunter bis heute acht verschiedene Stinzenpflanzen. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die künstlich geschaffenen Terrassen aufgefördert, so daß die parkräumlichen Strukturen kaum noch erleb- und ablesbar waren.

INITIATIVEN, KONFLIKTE UND BEREITS ABGESCHLOSSENEN MASSNAHMEN ZUR RETTUNG UND WIEDERHERSTELLUNG DES NEUWERKGARTENS SEIT DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Seit Schloß Gottorf 1947 Sitz des neuen Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums wurde, gab es Initiativen, den Garten wieder in seinen Grundzügen erlebbar zu machen und ihn erneut in seinen barockräumlichen Zusammen-

hang mit der befestigten Schloßinsel zu bringen. Der Aufruf des Schleswiger Verkehrs- und Verschönerungsvereins Mitte der 60er Jahre fand zumindest in den Akten der verschiedenen Landesbehörden und in der örtlichen Presse seinen Niederschlag¹¹ – doch konzentrierten sich zu dieser Zeit nicht nur die denkmalpflegerischen Aktivitäten auf die Hoch- und Tiefbauten.

Erst als das Landesamt für Denkmalpflege 1981 die Broschüre ‚Glanz und Elend des Fürstengartens,‘¹² herausgab und den Garten in das Denkmalsbuch des Landes eintrug, bekam die Diskussion neuen Auftrieb: Die Landesbauverwaltung erhielt einen Planungsauftrag zur Rekonstruktion des gesamten Gartens und es wurden Gelder für erste Restaurierungsschritte bereitgestellt. 1984-87 begann die Sa-

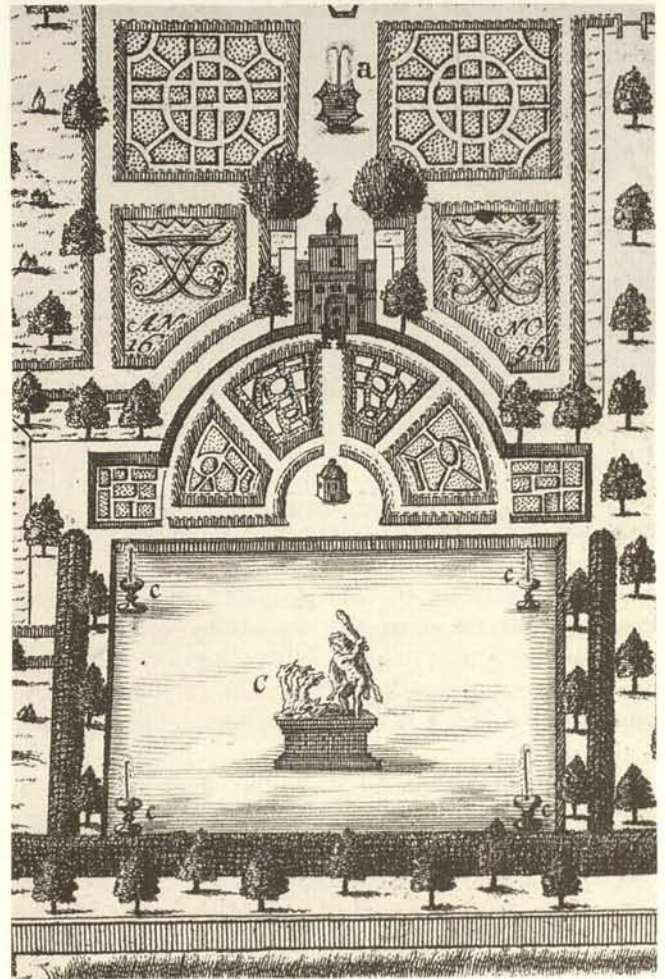


Abb. 3. Gottorf, Ausschnitt Herkulesteich und Globusgarten nach Rudolph Matthias Oallin 1707

nierung und Wiederherstellung des jüngsten Gartenteils um die kleine Kaskade, ein unterirdischer Sandfang wurde zur Reinigung der Straßenabwässer gebaut, die bis dahin ungefiltert in den Herkulesteich gelangt waren, und es fanden ABM-Einsätze zur Lichtung der Baumbestände auf den Terrassen statt. Erste Grabungen in verschiedenen Bereichen des Gartens zu dieser Zeit förderten verschiedene Skulpturen-, Mauer- und Fundamentreste zutage.¹³

Es standen schon die veranschlagten Gelder für die von der Landesbauverwaltung geplante Herstellung des gesamten Gartens zur Verfügung, als das eifrige behördliche Schaffen und Treiben ein jähes Ende fand. Aufgrund von

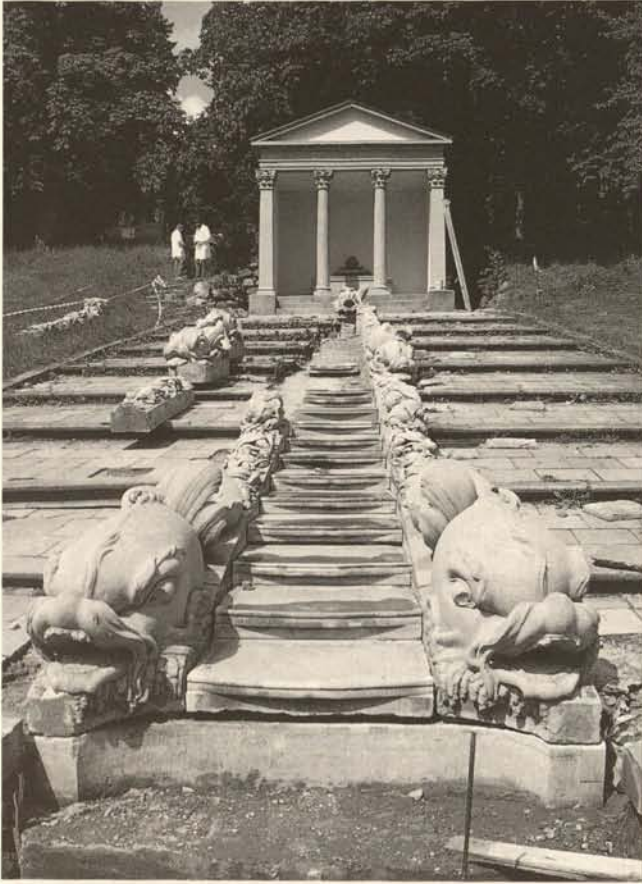


Abb. 4. Gottorf, Kleine Kaskade, während der Sanierung

Protesten verschiedener Naturschutzverbände, die zwischenzeitlich in den verwilderten Bereichen des Gartens wertvolle Feuchtbiootope und geschützte Arten entdeckt hatten, standen mit einem Mal alle Arbeiten still.

Der weitere Verlauf dieses Konflikt soll jedoch im folgenden nicht polemisch dargestellt werden. Denn eine solche bringt in der Sache nicht weiter. Erst die komplexe und widersprüchliche Analyse der Fakten, das Verständnis für die verschiedenen privaten und öffentlichen Interessen und die ständige Kommunikations- und Konfliktbereitschaft gepaart mit der selbstkritischen Einsicht für die eigenen Fehler und Unzulänglichkeiten führten dazu, daß Wege zur weiteren Gewinnung des Gartens gefunden werden konnten.

Die gartendenkmalpflegerischen Problem- und Konfliktfelder sollen in vier zentralen Punkten thesenhaft vorgestellt und kurz erläutert werden. Sie treffen für alle Projekte dieser Art mehr oder weniger zu, abhängig von dem Erhaltungszustand der Anlage und der ihm beigemessenen ökologischen und gartenhistorischen Bedeutung.

1. Die Naturschutzverbände, aber auch die Förster, protestierten zu Recht, denn die deutschen Natur- und Umweltschutzgesetze sind eindeutig. Ein Gartendenkmal ist demnach, wenn nicht optimal erhalten – und welches ist das schon? – auch ein Wald, zumindest auf den Flächen, wo aufgeforstet wurde, und es ist auch ein Mosaik verschiedenster Biotope und Heimstatt geschützter Pflanzen- und Tierarten. Die Gesetze unterscheiden nicht, ob ein Waldbestand ehemals ein barockes Kastanienboskett darstellt oder ob z. B. die heute geschützten Pflanzen- und Tierarten hier

einst nur aufgrund der Gartennutzung eingebracht wurden. (Beispiel: sog. Stinzenpflanzen, Weinbergschnecke).

Aufgrund der Tatsache, daß nach den Forstgesetzen viel zu allgemein als Wald definiert wird, was mit einem erkennbaren Bestand an Bäumen, welcher Art und Qualität auch immer, besetzt ist, stellt das Fällen der vorhandenen Bäume, wenn es nicht in einer späteren Neubestockung endet, eine Waldumwandlung dar. Der Genehmigungsprozess für eine solche Waldumwandlung ist äußerst kompliziert.

Die naturschutzrechtlichen Bestimmungen führen jedoch zu einem praktisch kaum aufhebbareren Widerspruch: Denn nach den Naturschutzgesetzen stellt ein verfallenes Bassin aus der Barockzeit ein geschütztes Feuchtbiotop dar (§ 15a LNatSchG S-H). Die denkmalpflegerische Wiederherstellung des barocken Wasserbaukunstwerks wird demnach als Eingriff in den aktuellen Natur- und Landschaftshaushalt begriffen (§ 7 LNatSchG S-H, § 8 BNatSchG). Und da diese Eingriffsregelung historisch überlieferte Kulturlandschaftsbestandteile und somit auch Gartendenkmäler nicht kennt, werden gartendenkmalpflegerische Maßnahmen zur Wiederherstellung eines historischen Gartens wie Straßenbaumaßnahmen, Gewerbeansiedlungen und Neubaugebiete behandelt. D. h., eine naturschutzrechtliche Genehmigung dafür kann zwar erwirkt werden, nämlich dann, wenn ein anderes öffentliches Interesse überwiegt – hier ein denkmalpflegerisches (§ 7a (3) Satz 2 LNatSchG S-H), aber der zugestandene Anspruch entbindet nicht davon, diesen »Eingriff« auszugleichen bzw. Ersatzmaßnahmen durchzuführen (§ 8 (3) LNatSchG S-H). Praktisch bedeutet das, daß der Eigentümer eines Gartendenkmals, der heute mit diesem ja keinerlei wirtschaftlichen Gewinn erzielen kann und bereits mit der Erhaltung dieses Denkmals in der Regel überfordert ist, bei seiner Wiederherstellung zusätzlich Gelder für Ersatzmaßnahmen oder Ausgleichszahlungen bereitstellen muß. Es gibt zahlreiche Institutionen und Projekte, die gartendenkmalpflegerische Maßnahmen bezuschussen, aber es gibt keine einzige, bei der man die Gelder einwerben könnte, um die geforderten Summen für die Ersatzmaßnahmen oder Ausgleichszahlungen zu beantragen. Meines Erachtens ist das Problem auch so nicht sinnvoll zu lösen.

Denn das Problem ist tiefergehend und gründet in einer heute vorherrschenden Betrachtungsweise von Natur, in der die kulturellen Leistungen der Vergangenheit nicht wahrgenommen werden. Statt die gelungenen historischen Symbiosen von Mensch und Natur, wie sie in den Gartentopoi par excellence historisch vermittelt werden, anzuerkennen, wird insbesondere der barocke (17. und 18. Jahrhundert) und der architektonische Garten auch des 20. Jahrhunderts mit den Natur- und Umweltzerstörungen der letzten Jahrzehnte in Verbindung gebracht. Anfang dieses Jahrhunderts, in der Vorstellungswelt der sich herausbildenden Heimatschutzbewegung gab es diesen »ideologischen Konflikt« noch nicht, denn die Ideen des Denkmalschutzes und Naturschutzes waren im Heimatschutz noch verbunden. Erst die Zerstörungen unserer gleichermaßen natürlichen wie historisch gewachsenen und kulturell vermittelten Lebensgrundlagen, die durch den ungebremsen Fortschritts- und Modernisierungsglauben der Nachkriegszeit verursacht wurden, entstand eine Ökologiebewegung, die jedoch im Laufe der achtziger Jahre ihrer sozialen Ziele und ihrer kulturpolitischen Bestrebungen beraubt wurde.

Diese Entpolitisierung der Ökologiebewegung ging soweit, daß Naturschutz heute als Management der verschiedenen Schutzgüter begriffen wird und kulturpolitisches Handeln seine utopischen Inhalte zugunsten finanzieller Spekulationen verloren hat. Das in den Naturschutzgesetzen verankerte Instrument der Eingriffs-Ausgleichsregelung hat aus den einstigen Kämpfern für den Erhalt unserer Umwelt einen Händler gemacht, der sein Biotop oder seine geschützte Fläche nur dann vor allen anderen Interessen erhalten kann, wenn es ihm gelingt, die Preise für die Kosten der Ausgleichs- oder Ersatzmaßnahmen so hoch zu treiben, daß sich ihre Zerstörung nicht »rechnet«. Diese Logik führt dazu, daß der wirtschaftlich Potenteste gewinnt, der Ärmste – und damit in der Regel auch der Denkmalpfleger – verliert.

Es gibt meines Erachtens nur einen Ausweg aus diesem Dilemma, wenn man die Eingriffs-Ausgleichsregelung im Bundesnaturschutzgesetz nicht ganz streichen will: Die gartendenkmalpflegerischen Maßnahmen müßten, wie die »ordnungsgemäße land-, forst- und fischereiwirtschaftliche Bodennutzung« (§ 7 (3) LNatSchG S-H) im Gesetz privilegiert werden. Das heißt, gartendenkmalpflegerische Maßnahmen zum Erhalt und zur Wiederherstellung eines historischen Gartens im Sinne der Denkmalschutzgesetze würden per definitorem keinen Eingriff im Sinne des BNatSchG darstellen. Kann diese Privilegierung der Gartendenkmalpflege im neuen Bundesnaturschutzgesetz nicht erreicht werden, führen die genannten Paragraphen zu einer praktischen Verhinderung gartendenkmalpflegerischer Bemühungen. Diese praktische Verhinderung widerspricht im übrigen nicht nur den Denkmalschutzgesetzen der Länder, die allesamt die überlieferten Landschafts- und Gartendenkmäler als schützenswerte einstufen, sondern widerspricht auch den Zielen der bestehenden Naturschutzgesetze auf Bundes- und Länderebene: Denn eins der Ziele besteht im Erhalt und Schutz von Park- und Gartenanlagen, auch der noch nicht historischen (§ 1 (2) Nr. 17, § 6a (4g) LNatSchG S-H).

2. Solange in den Denkmalschutzbehörden der Länder keine Fachreferenten für Gartendenkmalpflege angestellt werden (ausgebildete Gartenarchitekten oder Landschaftsplaner), können die Konflikte zwischen den Naturschutz- und Denkmalschutzbehörden kaum minimiert werden. Denn bis auf den oben genannten Falltyp können alle anderen Probleme mit dem Naturschutz praktisch im Einzelfall im gegenseitigem Einvernehmen gelöst werden. Das gilt insbesondere für die geschützten Pflanzen- und Tierarten, aber auch für Pflege- und Erhaltungsmaßnahmen bei der Unterhaltung von Hecken, Alleen, Baumgruppen und Uferändern. Kompromisse können allerdings nur ausgehandelt werden, wenn man die Ziele, die Aufgaben und das Anliegen der jeweils anderen Seite kennt. Und diese Kenntnisse werden in einem kunsthistorischen Studium oder in einem Architekturstudium nicht vermittelt.

3. Das Verhalten der regionalen Presse und der Parteien: Während die Presse angesichts unserer ersten behördlichen Öffentlichkeitsarbeit über den Gorttorfer Garten »brave Berichterstattung« leistete, die in sachlichen Zügen die denkmalpflegerischen Absichten veröffentlichte, gebärdete sie sich wie eine Hydra, als sie mit parteipolitischen und von



Abb. 5. Gorttorf, Gouache aus dem Gorttorfer Codex, *Citrus vulgaris* (Kupferstichsammlung des Statens Museum for Kunst, Kopenhagen)

Verbandsinteressen motivierten Emotionen »gefüttert« wurde. In Zeiten der Wahlkämpfe, die leider fast ständig andauern, aufgrund der unterschiedlichen Wahltermine auf Gemeinde-, Landtags- und Bundesebene, sollte man konfliktreiche Sanierungsarbeiten solange nicht der Öffentlichkeit vorstellen, bis sie zwischen den verschiedenen Fachbehörden einvernehmlich ausgehandelt sind. Daß z. B. eine behördlich im Einvernehmen und beiderseitigem Interesse verabredete Maßnahme wie die Abräumung einer Fichtenschonung im ehemaligen Küchengartenbereich eines Schloßgartens in der örtlichen Presse als »Raubbau an der Natur« dargestellt werden konnte, wie in Eutin zu Wahlkampfzeiten geschehen, übersteigt dann aber selbst die Phantasie erfahrener Denkmalpfleger. Sachliche Argumente und fachliche Erklärungen sind hier unerwünscht.

4. Letzte und vielleicht provokativste These vor diesem Publikum: Der Protest der Naturschutzverbände hat trotz aller Schwierigkeiten und gegenseitigen Verletzungen eine viel tiefere und breitere Basis geschaffen, die erst eine gartendenkmalgerechte Wiederherstellung des Fürstengartens ermöglichte. Ohne diesen emotional und einseitig geführten Protest wäre niemals ein Gutachten beauftragt worden, das nun die Wiedergewinnung des Gartens auf ein viel breiteres wissenschaftliches Fundament stellte. Um es zuzuspitzen, die Realisierung des ersten behördlichen Konzepts hätte den historischen Garten weitgehend zerstört. Wir müssen den Protesten im nachhinein dankbar sein, haben sie doch dazu geführt, uns Denkmalpfleger zu zwingen, ganz genau hinzuschauen – was noch da ist, was weggenommen wer-

den kann, was erhalten werden muß oder wieder rekonstruierbar ist.

Erst 1992, nach Abschluß des im Auftrag des Finanzministerium erstellten gartenhistorischen Gutachtens zu Schloß Gottorf durch die Landschaftsarchitekten Gustav und Rose Wörner aus Wuppertal,¹⁴ in dem die wichtigsten Fakten der Geschichte, die fachlichen Belange, die Konfliktbereiche und eine Entwicklungsplanung mit Maßnahmenkatalog erarbeitet wurden, ging es nach fast zehnjähriger Planungspause endlich wieder weiter. Als die Europäische Kommission zur Förderung des europäischen Kulturerbes ihren Förderungsschwerpunkt 1993 auf die historischen Gärten legte, wurde die Stadt Schleswig, Eigentümerin eines Teils der Flächen, initiativ und beantragte auf Veranlassung des Landesamts für Denkmalpflege und auf der Grundlage des ausgezeichneten Gutachtens Mittel zur Freilegung des Herkulesteiches. Unter 666 Anträgen wurden 85 Anträge positiv beschieden – die Stadt Schleswig war darunter.

Im Frühjahr 1994 begannen in dem zwischenzeitlich zur Hälfte verlandeten Herkulesteich die Ausbaggerungsarbeiten. Die Stadt Schleswig stellte Arbeiter zum Abräumen des Geländes zur Verfügung. Umfangreiche Grabungen des Archäologischen Landesamts unter der Leitung von Dr. Joachim Kühn förderten die anfangs bloß vermuteten Reste der kolossalen Herkulesstatue und weitere Reste der ehemaligen Ausstattung des Gartens zutage. Hauptfund dieser Maßnahme war die monumentale Sandsteingruppe des Herkules im Kampf mit der Lernäischen Hydra, die in rund 300 Trümmern auf dem Boden des Teiches bei seiner Entschlammung geborgen werden konnte. Die zahlreichen Trümmer, teils zyklischer Gestalt und Größe, zentnerschwer, teils mit gut erhaltener Oberfläche, teils zerbröseln und kaum identifizierbar, wurden mit archäologischen Methoden geborgen. Da es keine genaue bildliche Darstellung der Gruppe gibt, erschien die Aufgabe, die Teile richtig zusammenzufügen, zu Anfang kaum lösbar. Eine Arbeitsgemeinschaft freier Restauratoren fand jedoch eine Möglichkeit über die Abformung aller Teile in Hartschaum in zweijähriger Arbeit die Herkulesgruppe wieder zusammenzufügen. Wenn auch einige wichtige Trümmer bei der Entschlammung des Teiches in den 60er Jahren dieses Jahrhunderts beseitigt worden waren, war das Ergebnis doch so überzeugend, daß die Aufstellung einer Replik dieser für den Garten so zentralen Monumentalskulptur denkmalpflegerisch unumgänglich erschien.¹⁵

Dank großzügiger Förderung und mäzenatischer Unterstützung verschiedener Institutionen, Stiftungen und Einzelpersonen konnte eine Replik im Sommer 1997 anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Landesmuseums wieder an seinem erhaltenen Originalstandort aufgestellt werden. Ein auch in der überregionalen Presse beachteter Festakt, der mit einem barocken Feuerwerk in der Nacht endete, an dem tausende von Schleswiger Bürgern teilnahmen. Dieser wiederauferstandene Herkules mit seiner wasserspeienden Hydra eröffnete nun die weiteren Schritte zur Wiedergewinnung des Fürstengartens: Denn der keulenschwingende Held schaut nicht in Richtung des mittlerweile weitgehend sanierten Schlosses, sondern er wendet sich nach Norden der ehemals vorhandenen Friedrichsburg und den immer noch zugewachsenen Terrassen zu. Es scheint, daß er vorübergehend nicht mehr in erster Linie die machtvollen politische Ordnung einer vergangenen Epoche verkörpert, son-

dern zu einer Gallionsfigur zukünftiger gartendenkmalpflegerischer Bemühungen wird. Denn daß er nicht falschherum steht, wie anlässlich des Festaktes viele Bürger fragend vermuteten, sondern ganz offensichtlich darauf verweist, daß der verwilderte Waldbestand auf den Terrassen ihm kein adäquates Umfeld bietet, das symbolisiert er z.Zt. recht verständlich für jedermann.

Zur Zeit wird der Globusgarten, also der untere, älteste halbrunde Gartenteil, ausgegraben und die schriftlichen und bildlichen Quellen ausgewertet. Mit der denkmalgerechten Herstellung des Globusgartens im nächsten Jahr betritt die Gartendenkmalpflege ein neues Konfliktfeld, das jedoch ein rein denkmalpflegerisch-museales ist: Es wird in Zukunft bei der Wiederherstellung des Gartens darum gehen, einen Mittelweg zu finden, der den Neubau eines Gartens auf historischer Fläche, in Anlehnung an die überlieferten Abbildungen und schriftlichen Dokumente, genauso unmöglich macht, wie nur eine flächendeckende Zurschaustellung der authentischen Grabungsbefunde vor Ort. Eine detailgetreue Rekonstruktion des Gartens, die ihm die falsche Illusion geben könnte, sein Original zu sein, kann genausowenig Ziel gartendenkmalpflegerischen Schaffens sein, wie die einem puristischen Ideal von Authentizität verpflichtete Auffassung von Denkmalpflege, die darauf beharrt, daß nur das heute präsentiert werden darf, was vor Ort auch noch aufgefunden werden konnte.

Die perfekte Rekonstruktion schafft etwas Neues, was im besten Fall zwar ein schöner Garten, aber kein Gartendenkmal mehr ist. Die bloße Präsentation der freigelegte Ruine kann jedoch in der Regel dem heutigen Besucher so gut wie nichts mehr von dem einstigen Rang und der Bedeutung des Gartens vermitteln. Diese Vermittlung ist aber auch eine denkmalpflegerische Aufgabe, nicht nur in einem legitimatorischen Sinne, sondern auch in einem demokratisch aufklärerischen Sinne: Ein Denkmal, welches sich nur noch einer kleinen Gruppe Forschender mitteilen kann, wird zurecht als elitär empfunden und es bedarf weiterer denkmalpflegerischer Anstrengungen, seine unanschaulichen Geheimnisse in ein öffentliches Bewußtsein zu bringen. Die Befunde vor Ort sind also teilweise zu ergänzen und zu vervollständigen.

Diese Diskussion der Denkmalpfleger untereinander begleitet sie seit ihren Anfängen, d. h. seit rund 100 Jahren. Für Schloß Gottorf kann sie lehrbuchhaft geführt und m. E. auch vorbildlich gelöst werden: Denn da das Schloß heute als Landesmuseum genutzt wird und es heute nicht nur als Baudenkmal, sondern auch wegen seiner modernen Kunstsammlungen erneut einen zentralen Rang im kulturellen Leben des Landes gewinnen konnte, wie zu Zeiten Friedrichs III., rückt auch die denkmalgerechte Wiederherstellung des zugehörigen Schloßgartens in den Bereich des Realisierbaren. Seine Verfallsgeschichte muß dafür nicht verdrängt werden: Zumindest in den Teilen, in denen eine Ergänzung oder Rekonstruktion für die Verdeutlichung des barockräumlichen Gesamtzusammenhangs nicht erforderlich ist, kann sie auch gezeigt werden. Sein aktueller ruinöser Charakter kann dort weiterhin seine »authentische Aura« ausstrahlen, wo die ergrabenen Gartenelemente und -strukturen so gut erhalten sind, daß sie von jedem Interessierten wahrgenommen und verstanden werden können. Ein rekonstruierender Eingriff in die authentische Substanz verbietet sich hier.



Abb. 6. Gottorf, Replik des Herkulesgruppe, während der Wiederaufstellung durch das Technische Hilfswerk, Sommer 1997

Es bleibt zu hoffen, daß es auch in Zukunft gelingt, die schrittweise Wiederherstellung des Neuwerkgartens so weit voranzutreiben, daß er am Ende als ein historisches Dokument erhalten bleibt. Als ein Dokument einer vergangenen Epoche, in dem wir seine einstigen Ideale wahrnehmen und erkennen können – jenseits allen Historismus und falschen Scheins. Denn die utopischen Gehalte der einstigen Idealvorstellungen, wie sie sich in den authentischen Dokumenten der jeweiligen Zeit widerspiegeln, kommen nur dann heute noch zum Vorschein, wenn man auf die glanzvolle Präsentation ehemaliger Zustände verzichtet. Ich hoffe, daß der in den letzten Jahren eingetretene allmähliche Verlust der aktuellen forst- und naturschutzgesetzlichen Qualitäten des Fürstengartens nicht dazu führt, daß er in neuem, nachgeahmten Glanz wieder aufersteht, sondern daß er weiterhin ein authentisches Gartendenkmal bleiben kann, in dem auch seine Verfallsgeschichte gezeigt werden darf. Ein ehemals ruinöses und nun wiederhergerichtetes Gartendenkmal muß eine intelligente Mischung aus überlieferten Strukturen und neuen ablesbaren Elementen sein, so daß es erneut seinen historischen Rang und seinen utopischen Gehalt behaupten, aber damit auch seine aktuelle Bedeutung möglichst vielen Menschen verdeutlichen kann.

ANMERKUNGEN

- 1 Michael Paarmann, *Gottorfer Gartenkunst – Der Alte Garten*, Dissertation am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität in Kiel, Kiel 1986. Außerdem: Karen Asmussen-Stratmann, *Die Gottorfer Gärten*, in: Ausstellungskatalog: *Gottorf im Glanz des Barock*, Bd. 1, Schleswig 1997, S. 223-228.
- 2 Michael Paarmann, *Johannes Clodius (1584-1660)*, in: Adrian von Buttlar, Margita M. Meyer (Hrsg.), *Historische Gärten in Schleswig-Holstein*, Heide 1996, S. 654.
- 3 *Barokhaven ved Frederiksborg Slot. Genskabelsen af Det Kriegerske Anlaeg 1993 til 1996*, herausgegeben von der Slots- og Ejendomsstyrelsen, København 1996.

- 4 Margita M. Meyer, *Schierensee*, in: Buttlar, Meyer (Hrsg.), (vgl. Anm. 2), S. 526-532.
- 5 Heinrich Hesse, *Neue Garten-Lust ... o.O.*, 1696. ders., *Neue Unterweisung zu dem Blumen-Bau, ...* (Erweiterte Neuauflage der *Neuen Garten-Lust* von 1696, Leipzig 1705, zuletzt erschienen 1734).
- 6 Michael Paarmann, Hans Georg Tatter, in: Buttlar, Meyer (Hrsg.), (vgl. Anm. 2), S. 673f. dies., in: Buttlar, Meyer (Hrsg.), (vgl. Anm. 2), S. 674.
- 7 Felix Lühning, *Der Gottorfer Globus und das Globushaus im Newen Werck*, Ausstellungskatalog Bd. 4, Schleswig 1997. Außerdem: Ernst Schlee, *Der Gottorfer Globus Herzog Friedrichs III.* (Kleine Schleswig-Holstein-Bücher, Bd. 41), Heide 1991.
- 8 Heiko K.L. Schulze, *Der Gottorfer Herkules*, in: *DenkMal! – Zeitschrift für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein*, 2. Jg. (1995), S. 12-20.
- 9 Helga de Cuveland, *Der Gottorfer Codex von Hans Simon Holtzbecker* (Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 14), Worms 1989.
- 10 Michael Paarmann, *Schleswig: Skulpturenausstattung des Neuwerk-Gartens*, in: Buttlar, Meyer (Hrsg.), (vgl. Anm. 2), S. 552-555.
- 11 Willi Wolke, *Das Werden und Vergehen des Neuwerkgartens*, in: *Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte*, 7. Jg. (1962), S. 55-66.
- 12 Holger Behling, Michael Paarmann, *Glanz und Elend des Fürstengartens* (Baudenkmale in Gefahr, Heft 5), hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Kiel 1985.
- 13 Michael Paarmann, *Denkmalpflege im Gottorfer Neuwerk-Garten, ein Zwischenbericht*, in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf, Neue Folge*, Bd. 1 (1986-1987), Neumünster 1988, S. 19-29.
- 14 Rose und Gustav Wörner, *Der Fürstengarten am Schloß Gottorf in Schleswig. Möglichkeiten zu seiner Wiederherstellung*, in: *Garten Kunst Geschichte. Festschrift für Dieter Hennebo zum 70. Geburtstag*, hrsg. von E. Schmidt, W. Hansmann und J. Garner, Worms 1994, S. 212-225, Tafel 73-76.
- 15 Johannes Habich, *Zur Wiederherstellung des barocken Fürstengartens von Schloß Gottorf zu Schleswig und zur Rekonstruktion der monumentales Herkulesgruppe*, in: *Die Denkmalpflege*, 55. Jg., 1997, Heft 1, S. 46-48.

BAROCKGARTEN HUNDISBURG

GESCHICHTE, BESTAND, MASSNAHMEN

Die historischen Garten- und Parkanlagen von Hundisburg und Althaldensleben zählen zu den großen und bedeutenden ihrer Art in Sachsen-Anhalt.¹ Im Gegensatz dazu sind sie jedoch kaum bekannt, ein Umstand, der sicherlich zum größten Teil auf den Verlauf der Geschichte des letzten halben Jahrhunderts zurückzuführen ist. Die Gesamtanlagen gliedern sich in den Hundisburger Barockgarten, den sich unmittelbar anschließenden, rund 100 ha großen Landschaftspark sowie die in die ehemaligen Gutsbezirke hinausgreifenden Elemente der Landschaftsverschönerung. Thema dieser Betrachtung ist nur der Hundisburger Barockgarten.

Zum Gegenstand der Forschung wurde der Garten erstmals 1937 bei Udo von Alvensleben,² danach jedoch erst wieder 1983 mit einer Veröffentlichung von Detlef Karg.³ Dennoch läßt bereits die kurze Erwähnung Hundisburgs in der *„Geschichte der deutschen Gartenkunst“* den hohen Rang der Anlage erahnen: *„Der Lustgarten [...] bildete im Vergleich mit Herrenhausen und Salzdahlum eine deutliche Weiterentwicklung im Sinne barocker Vereinheitlichung und plastischer Bewegung [...] und erinnert entfernt an das Belvedere des Prinzen Eugen in Wien.“*⁴

I.

Hundisburg liegt ca. 20 km nordwestlich von Magdeburg im Flechtinger Höhenzug, einem sanftgewellten Hügelland, mit dem die Magdeburger Börde nach Norden hin zum Aller-Ohre-Urstromtal abschließt. Die seit 1140 nachweislich bestehende Burganlage war eine Grenzfestung des Erzbistums Magdeburg und gelangte 1452 in den Besitz der Familie von Alvensleben.⁵ Unter Ludolf X. von Alvensleben, dem Obersten Rat, Landrat und Oberhofmeister des Erzbistums Magdeburg erlebte der gesamte Ort in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts seine erste Blütezeit. Seit 1544 wurde die bis dahin bestehende Burganlage zu einem Renaissanceschloß umgebaut, dessen ausgedehnter Garten unterhalb des Schloßberges der Lage nach noch bekannt ist.⁶ Aus dieser Zeit hat sich im Schloßarchiv der Plan eines Knotenparterres erhalten, das den bereits mit der ersten Blüte Hundisburgs verbundenen hohen künstlerischen Anspruch augenfällig verdeutlicht.⁷

Der Dreißigjährige Krieg wirkte sich auf Magdeburg und seine Umgebung in so verheerender Weise aus, daß der damalige Besitzer Hundisburgs *„die mehrsten Gebäude nach wiederhergestellten Frieden in den äußersten Ruinen“*⁸ fand. Der Wiederaufbau endete 1654, als dem Schloßsturm ein

neuer Dachknopf aufgesetzt wurde.⁹ Da sich der Hauptsitz der Familie damals in Neugattersleben befand, fanden bis zur großen barocken Neugestaltung der gesamten Schloßanlage ab 1693 keine weiteren Baumaßnahmen statt.

II.

Hundisburg gelangte im Wege der Erbteilung 1691¹⁰ in den Besitz Johann Friedrichs von Alvensleben,¹¹ Diplomat, Kammerherr und Geheimer Rat Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Wolfenbüttel sowie Friedrichs I. von Preußen. Er bildete auf Hundisburg in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts den *„Mittelpunkt der zwischen Berlin und Wolfenbüttel vorkommenden Mitteilungen.“*¹² Seine politische Laufbahn beschloß er als Minister Georgs I. von England in Hannover.

Im März 1693 ließ er in Hundisburg die Arbeiten zum barocken Umbau des Schlosses beginnen,¹³ dem nun direkt auf dem Schloßberg ein terrasserter Garten vorgelagert wurde. Dessen Anlage ist seit 1699 nachweisbar.¹⁴ Zum Bau des Gartens merkt der Chronist Peter Wilhelm Behrends an: *„Der Pracht des Hauses entsprach der Lustgarten, dessen erste Anlage, ausser seiner Größe [...] ein doppelter Umstand vertheuerte: erstlich das viele Gemäuer in demselben [...] und zum anderen der Umstand, daß da, wo jetzt der Garten ist, ein Theil des Dorfes stand, der nach geschehener Übereinkunft mit den Eigenthümern, erst, auf herrschaftliche Kosten, abgebrochen und auf der neuen Stelle, im ehemaligen Gutsarten, wieder aufgebaut werden mußte.“*¹⁵

Am Schloß wurde bis 1712, am Garten bis 1719 gearbeitet.¹⁶ Als bauausführender Architekt ist der Wolfenbütteler Landbaumeister Hermann Korb nachgewiesen,¹⁷ die Stukaturen im Schloß stammen von Jacob Perinetti,¹⁸ der erste Gärtner des neuen Gartens, Meister Gottfried Schulze war in Salzdahlum ausgebildet worden.¹⁹ Damit ist ein wesentlicher Bruchteil der insgesamt am Bau Beteiligten²⁰ dem Wolfenbütteler Kunstkreis direkt zuzuordnen. Hundisburg kann daneben auch durch die nachweisbare finanzielle Förderung des Projekts durch Herzog Anton Ulrich in den Umkreis und die Nachfolge des Salzdahlumer Schloßbaus eingeordnet werden.²¹

III.

Der Um- oder vielmehr Neubau des Schlosses – Hauptgebäude, Nordturm, die Seitenflügel und der Ehrenhof – wurde unter geschickter Verwendung der vorhandenen Bau-

substanz ausgeführt.²² Die Gartenfassade ist ein direktes Architekturzitat derjenigen Salzdahlums, hier jedoch um das hohe Walmdach und die beiden Türme bereichert. Wesentliches Merkmal wurde so die am Schloß herausgebildete Vorherrschaft proportionaler Massengliederung, die bei gleichzeitig sehr zurückgenommenem Fassadenschmuck die Gesamtwirkung des Baus dominiert. In völliger Übereinstimmung hierzu zeigt sich das Verhältnis des Gebäudes zur Umgebung gegenüber dem Vorbild Salzdahlums radikal gewandelt: Dort begleiten Flügelbauten, Pavillons und Terrassen den Übergang zum Garten, hier erhebt sich das Schloß als einzelner monumentaler Baukörper auf der obersten Gartenterrasse. Beiden Türmen angegliederte Seitenflügel vermitteln zu den im Bering der Burganlage gelegenen Nebengebäuden und bilden zusammen mit den Türmen eine Rücklage, die der Hauptfassade des Schlosses als architektonischer Hintergrund dient. Zusammengefaßt vereint die Hauptfassade sowohl das Salzdahlumer Vorbild als auch Motive, wie sie z. B. vom Wolfenbüttelschen Hofmaler Johann Oswald Harms in seinen Bühnenedwürfen den Zweiturmfassaden römischer Villen entlehnt und variiert wurden.²³

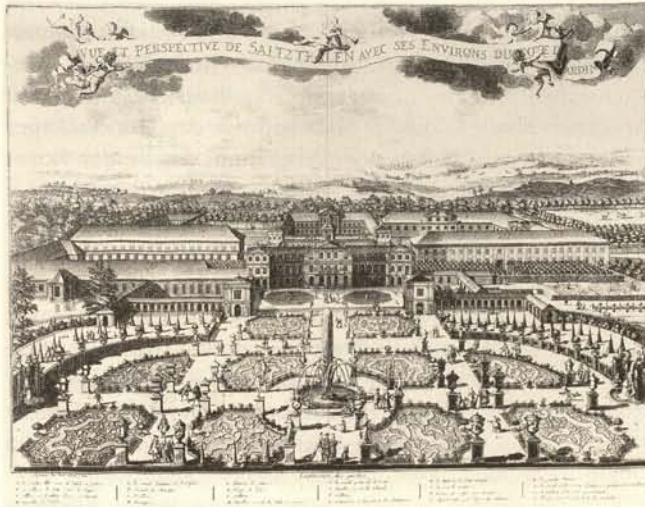


Abb. 1. Schloß Salzdahlum von der Gartenseite, Radierung um 1710, Peter Schenk nach einer Vorlage von Johann Jacob Müller

Im Inneren organisierte sich der Grundriß um das in der Mitte gelegene Raumensemble von Gartensaal im Erdgeschoß, Treppenhaus mit Kaisertreppe und dem großen Festsaal im Obergeschoß. Diese für den barocken deutschen Schloßbau im 18. Jahrhundert klassische Raumfolge tritt in Hundisburg sehr früh und in nahezu idealer Form auf.²⁴ Die Verwendung der Bausubstanz des alten Schlosses im Neubau bewirkte die Verlagerung der Enfiladen gestattenden großen Räume zur Gartenseite. Die Betonung der Gartenfront als Schauffront und die unmittelbare Anbindung des Gartens an das Gebäude, die sich im Fortfall des sonst üblichen Sockelgeschosses und der Anordnung der Wohnräume des Hausherrn im Erdgeschoß am Gebäude abbildet, kann als eine sehr geschickte Planungsleistung betrachtet werden, die aus der Integration des Altbaus und der Lage des Schlosses auf einem Geländesporn entwickelt wurde.



Abb. 2. «Facade des Schlosses zu Hundisburg», Zeichnung von Anco Wigboldus, 1937

Das von Hermann Korb erbaute Schloß ist neuerer Einschätzung durch Edzard Rust nach «ein Bau, der seitlich des Hauptstranges der Architekturgeschichte Formen und Motive verwandte, die in eigenständiger Leistung des Architekten früher als anderswo im Heiligen Römischen Reich entwickelt wurden. Er schuf damit ein Bauwerk, das nicht nur durch seine durchdachte Anlage [...] oder seine bloße Größe Interesse für sich beanspruchen kann, sondern auch aufgrund seiner Modernität innerhalb einer größeren Reihe.»²⁵

IV.

«Das Schloß, welches zusammen [...] auf 90 Fenster haben soll, ist vortrefflich und gefällt Jedem, der es zu sehen bekommt, aber der Garten ist in seiner Art noch vortrefflicher.»²⁶ Dieses aus einer Reisebeschreibung des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts stammende Urteil läßt sich mit dem nachstehenden Zitat von Gottlieb Leberecht Zarnack ergänzen: «Der äußere Bau wird durch die fütreffliche Lage auf einem ziemlich hohen Felsen, und die damit verknüpfte und weitausgebreitete Aussicht über die ganze Gegend gedoppelt schön, ja durch den vor der Fronte liegenden grossen und kostbaren Garten nochmehr verschönert. Auch diesen hat der mehr erwehnte Bau=Herr mit großen Kosten anlegen lassen: er faßet ein ziemliches weitlaufftiges Revier in sich, darin man Lust- Obst- und Küchengarten vereinigt findet.»²⁷

Abb. 3. Blick vom Unteren Lustgarten auf das Schloß, die Böschung, die freigelegte Grotte und die Terrassenmauern 1996



Der barocke Garten wurde mit direktem Bezug zum Schloß und gewaltigem Aufwand an Erd- und Mauerarbeiten auf der Höhe des Schloßberges zusammen mit dem Schloß neu angelegt. Hierbei wurde eine diagonal zum Rücken des Schloßberges ausgerichtete Terrassierung des Geländes durchgeführt, die das Areal des Gartens in insgesamt vier, z.T. durch geringe Abstufungen weiter untergliederte Flächen aufteilte: So entstanden der Obere und Untere Lustgarten vor der Gartenseite des Schlosses, der Baum- und der Heckengarten parallel dazu auf deren Nordseite.

Wie geschickt in der Planung des Gartens vorgegangen wurde, zeigt ein Blick auf den ältesten noch überlieferten Plan des Gartens, der nach den neueren Untersuchungen zur Entwicklung des Gartens als Bestandsplan der Jahre um 1740 angesehen werden darf.²⁸ Gegenüber der bis 1719 fertiggestellten Anlage wurde bis zu diesem Zeitpunkt lediglich der Abschluß des Unteren Lustgartens verändert. Hier ließ der Sohn Johann Friedrichs, Friedrich Anton Ulrich v. Alvensleben kurz vor 1740 ein kunstvoll verziertes eisernes Tor an das Ende der vom Schloß ausgehenden Hauptachse setzen. Dem der örtlichen Überlieferung nach aus Paris beschafften Tor wurde zum Schloß hin ein von zwei Pavillons flankiertes Broderieparterre vorgelagert.²⁹

Bei der Gestaltung des Gartens wurde von Beginn an in Kauf genommen, daß sich nur für den Oberen und Unteren Lustgarten ein direkter achsialer Bezug auf das Schloß gestalten ließ. Hier wurde eine Folge von Parterres und Bosketts entlang der Hauptachse des Gartens angelegt. Die beiden anderen Gartenteile wurden an die Querachsen des Lustgartens angehängt. Dies geschah nicht mit einer gegenseitigen Überschneidung der Gestaltungen wie z.B. an der Mainzer Favorite,³⁰ sondern wurde mit der Tennung von Haupt- und Bewegungsachse des Gartens verbunden. Letztere wurde in Form einer als Bogengang gestalteten Lindenallee bewußt *zwischen* den Gartenteilen über eine von Mauern gefaßte Erdterrasse geführt und von Wohlbrück so beschrieben: »Unter den vielen schönen Partien war unstrittig die schönste, ein von dem nördlichen Flügel des Schlosses bis zum Ende des in hohen Terrassen abgesetzten Gartens, 100 rheinländische Ruthen lang in gerader Richtung waagrecht fortlaufender Wall, durch zwei Mauern zusammen gehalten, welche immer höher wurden, je weiter sie sich vom Schlosse entfernten. Dieser Wall wurde mit zwei Reihen der ausgesuchtesten Lindenbäume besetzt, die in der Folge den vortrefflichsten Bogengang bildeten. Das Ganze hat zu allen Zeiten den entschiedensten Beyfall der Freunde schöner Gartenpartien erhalten.«³¹

Ältere Parallelen für diese Lösung bieten die ursprünglich begehbaren Dächer der Galerien längs des Belvederehofes im Vatikan ebenso wie Montceaux in Paris mit seiner großen, von Bäumen bestandenen Terrasse längs des Gartens.³² Das eigentlich Neue, die Lage des terrassierten Bogenganges in der Mitte des Gartens, schildert wiederum Zarnack: »Die gewölbte Linden Allee von einer Breite, daß darin gefahren werden kan, hat eine vorzügliche Annehmlichkeit, sie gehet durch den gantzen Garten, [...] Die Allee ansich liegt erhoben, und deswegen kann [man] von beyden Seiten in die niedrig liegenden Lust- und Frucht=Felder blicken.«³³

Der Bogengang entthob seine Besucher nicht nur der Unbequemlichkeiten des Terrassengartens mit seinen Niveauwechseln, sondern war gleichzeitig der Ort, wo sich die auf den verschiedenen Ebenen des Gartens durchlaufenden Achsen, ihre unterschiedliche Betonung, die Verteilung von Parterres und Heckenbosketts, Baum- und Küchengarten zu einem geordneten Bild der gesamten Anlage verbanden. Mit ihm bot der Garten seinen Besuchern eine über den einzelnen Gartenteilen stehende, zum Verständnis der Gesamtanlage unerläßliche Betrachtungsebene.

Eine weitere Besonderheit in der Anlage des Gartens verbarg sich in der Anordnung der Parterrefelder des Unteren Lustgartens in bezug auf das Schloß. Hier wurde der sich durch die Terrassenkante zwischen Oberem und Unterem Lustgarten ergebende Effekt einer optischen Überschneidung³⁴ geschickt in die Gestaltung des Gartens einbezogen: Die Ausdehnung und der Zuschnitt der Parterrefelder im Unteren Lustgarten war abhängig von direkten Sichtbezügen zum Schloß.

Neben der skizzierten Disposition verfügte der Garten genau wie das Schloß über eine an Prachtentfaltung sonst nur in fürstlichen Gärten anzutreffende Ausgestaltung. Mit dem Orangerieparterre am Schloß, umfangreichen Broderie- und Rasenparterreanlagen im Oberen und Unteren Lustgarten, Boskettsälen, einem Heckenlabyrinth, Baum-, Gewächshaus- und Gemüsegärten, Vogelhaus, Fasanen- und Tiergarten sowie einem Weinberg folgt der Hundisburger Garten nahezu wörtlich dem Programm, das bereits Royer für einen fürstlichen Garten vorsah.³⁵

Neu hinzu kam das Heckentheater, das bereits vor 1714 angelegt worden war, und das besonders deutlich werden läßt, wie vollständig und modern der Garten auf jedweden Besucher wirken sollte.³⁶ Der angewandte Aufwand setzte sich fort im überreichen Statuenschmuck sowie den der Höhenlage des Gartens zum Trotz eingerichteten Wasserkünsten. Zum besonderen Schmuck der Brunnen waren kleine vergoldete Figuren vorgesehen, blau-weiße Porzellantöpfe fanden in den Parterres Aufstellung, 400 Lampen und 450 Stecklichter dienten der Illumination, für deren Glanzlichter der Inhalt einer feuer- und explosionsgeschützt im Garten aufgestellten Feuerwerkskiste gesorgt hat.³⁷

V.

Schloß und Garten wurden von einem der reichsten und mächtigsten Vertreter des Landadels im ehemaligen Erzbistum Magdeburg errichtet. Von der Größe, dem Bauprogramm und dem eingesetzten Aufwand her entstand in Hundisburg praktisch eine Residenzanlage en miniature. Am Schloß abzulesen ist der Einfluß Salzdahlums, demgegenüber Hundisburg als Fortführung und eigenständige Sonderleistung zu betrachten ist. Der hier betriebene Aufwand, der den Vergleich zu Salzdahlum, d.h. der Residenz eines Reichsfürsten nicht nur anklingen, sondern mit dem in seiner Wirkung gesteigerten Architekturzitat an der Schloßfassade faßbar werden läßt,³⁸ setzte sich im Garten ungemindert fort. Peter Wilhelm Behrends schrieb bereits 1824 in rückblickendem Vergleich: »Kurz, es war dieser

Hundisburger Lustgarten in dem (französischen) Geschmacke seiner Zeit so prächtig angelegt, daß weder im Herzogthume Magdeburg, noch in den benachbarten Provinzen, ein Garten eines Privatmannes war, der eine Vergleichung mit ihm ausgehalten hätte.³⁹

Hundisburg ist als bedeutendste barocke Schloß- und Gartenanlage des aufstrebenden Landadels nicht nur innerhalb der Grenzen Sachsen-Anhalts, sondern des niedersächsischen Kulturraumes anzusprechen, da hier keinesfalls der sonst oft zu beobachtende Provinznachlauf bereits in den Residenzen erprobter Entwicklungen stattfand, sondern künstlerisch auf der Höhe der Zeit geplant und gearbeitet wurde.

Detlef Kargs Beurteilung enthält noch eine Steigerung: „Neben Salzdahlum bildete Hundisburg das Hauptbeispiel braunschweigischer Gartenkunst und gehörte zu den großen deutschen Barockschöpfungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.“⁴⁰

Schloß und Garten sind in der Zeit seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mehrfach Veränderungen unterworfen gewesen, die der Anlage bis in die Mitte unseres Jahrhunderts vornehmlich im Bereich des Gartens einen völlig anderen Charakter verliehen. Es können fünf einander auf der Fläche des Barockgartens ablösende und zum Teil weit darüber hinausgreifende Gestaltungsphasen unterschieden werden:⁴¹

1. Der Zeitraum bis 1796: Einzelne Vereinfachungen und Veränderungen im Garten, Umgestaltung des Heckengartens zur „Englischen Partie“ seit dem Siebenjährigen Krieg.
2. Der Zeitraum bis 1802: Vereinfachende Neugestaltung des Gartens auf regelmäßigem Grundriß durch Philip Carl von Alvensleben.
3. Der Zeitraum 1811-1830: Anlage des großen Landschaftsparks zwischen Althaldensleben und Hundisburg unter Umgestaltung des Hundisburger Gartens durch Johann Gottlob Nathusius.
4. 1834 und 1843: Umgestaltung von Garten und Park durch Hermann Engelhard von Nathusius.
5. 1933: Ersatz des Blumengartens vorm Schloß durch ein Rasenparterre.

Allen hier aufgeführten Gestaltungsphasen ist gemeinsam, daß der große Schloßbrand 1945, sowie Jahrzehnte der Vernachlässigung, des Verfalls und der den Denkmalcharakter der Anlage völlig ignorierenden Nutzungen die vergänglicheren Spuren dieser Gestaltungen bis auf das im wahrsten Sinne des Wortes darunterliegende Grundgerüst der Barockanlage getilgt oder nur noch in Rudimenten zurückgelassen haben.

Vom Bestand her ist der Hundisburger Garten daher als umfangreiche Ruine eines Barockgartens mit geringen Resten späterer Gestaltungsphasen charakterisierbar. Bei diesen Resten handelt es sich um einige Großbäume, die die Nutzungen des Geländes als Sportplatz, Obstplantage, Pferch, Koppel, Parkplatz und Gärtnerfläche überlebt haben. Der Barockgarten hat sich hingegen in seinen grundlegenden Zügen überliefert: Die vollständige Terrassierung mit den Flächengliederungen und Höhenanschlüssen, entweder offenliegend oder in Fundamenten und Bodenprofilen sind erhalten. Gleiches trifft auch für die Grotten- und Rampenanlage zwischen Oberem und Unterem Lustgarten

zu. Alle Begrenzungsmauern, z.T. noch mit Befunden zu den Spalieren, das Orangeriegebäude in reduzierter Form, die Wasserkunst, das sogenannte Pariser Tor als Abschlußarchitektur des Unteren Lustgartens, die drei großen Alleen des Gartens und umfangreiche Reste der skulpturalen Ausstattung sind ebenfalls noch vorhanden.⁴² Dieser reichhaltige Befund läßt nun aufgrund der überaus günstigen archivalischen Quellenlage eine bis ins Detail der Pflanzenverwendung und ihrer Pflege reichende Ausdeutung zu. Als Beispiel seien die Bogengänge und Hecken, die Rabattenbepflanzung, das Spalierobst, die Formbäume in Parterres und Bosketts genannt, sowie die umfangreiche Pflanzensammlung in Orangerie und Gewächshaus.⁴³

VII.

Die bis kurz nach der Wende bestehenden Nutzungen des Gartenareals waren mit der Auflösung ihres Trägers, des im Schloß ansässigen Volkseigenen Gutes, zusammengebrochen, oder sie besitzen, wie im Falle des Sportplatzes vorm Schloß, keine langfristige Perspektive mehr. Zurück blieb eine verwahrloste und geschundene Fläche, deren dem ersten Blick verborgene Qualitäten vorstehend charakterisiert wurden.

Bei der Suche nach einem Leitbild für den Garten fiel die glückliche Übereinstimmung von Bestand und reichhaltigem Quellenmaterial ausschlaggebend zusammen mit der herausragenden Bedeutung der Anlage für die Zeit der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund wurde in Zusammenarbeit mit dem Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt und der zuständigen Denkmalschutzbehörde des Ohrekreises das Leitbild für den Hundisburger Garten auf dem im Gartenplan der Jahre um 1740 überlieferten Zustand als Leitzustand orientiert, wobei dieses Leitbild parallel zum inzwischen begonnenen Wiederaufbau des Schlosses bewußt weitreichende Rekonstruktionen im Garten vorsieht.⁴⁴

Es wurde dabei nicht an den letzten Vorkriegszustand der Anlage angeknüpft, sondern dort, wo sowohl durch den noch gegebenen Bestand wie auch durch die Quellenlage eine Anknüpfung überhaupt möglich und aus der Beurteilung der Anlage auch geboten erschien.

Die mittlerweile z.T. realisierten Maßnahmen sind durch umfassende Quellenstudien und Bestandsaufnahmen gesichert. Hervorzuheben ist ferner, daß die Rekonstruktionen keinesfalls mit einer bewußt in Kauf genommenen Auslöschung einer noch bestehenden späteren gartenkünstlerischen Gestaltung des Geländes realisiert worden sind.

VIII.

Es „entsteht erst im Ergebnis eines pflegenden, also bewußt formenden Eingreifens [...] das Gewollte, so daß das Kunstwerk Garten erst durch das pflegende Wirken vor Ort zu seiner Vollendung geführt wird. Das heißt für die Denkmalpflege, daß erst durch den erfahrenen, mit Kontinuität praktisch tätigen Gartendenkmalpfleger der Denkmalwert einer gärtnerisch gestalteten Anlage erhalten werden kann.“⁴⁵

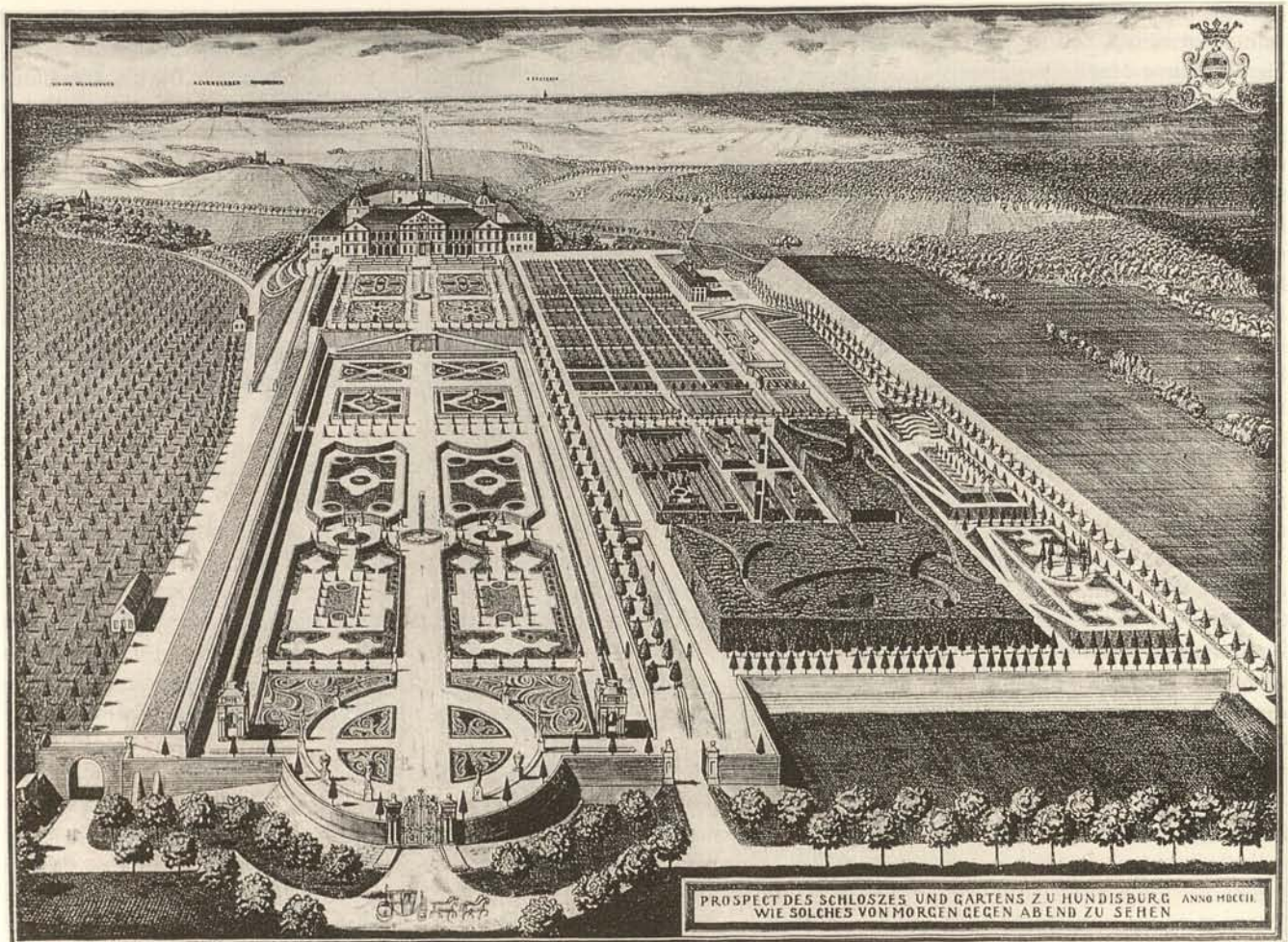


Abb. 4. Schloß und Garten Hundisburg, Rekonstruktionszeichnung von Anco Wigboldus von 1937 unter Zugrundelegung des ältesten Gartenplanes und des Bernoulli-Planes von 1782

In Hundisburg wurde es im Rahmen der seit der Wende um die Anlagen geschehenen Anstrengungen möglich, die Verwaltung von Schloß und Gartenanlagen 1995 neu zu begründen und die Pflege und Betreuung der Anlagen entsprechend abzusichern. Dies stellt sich wie folgt dar: In enger Anlehnung an die für das Gleimhaus in Halberstadt gefundene Lösung wurde der Arbeitskreis Schloß Hundisburg als KULTUR-Landschaft Haldensleben Hundisburg e.V. zum Trägerverein des Ensembles und seiner Verwaltung bei maßgeblicher finanzieller Bezuschußung durch den Eigentümer, die Stadt Haldensleben. Für beide Geschäftsbereiche der Verwaltung, Kultur/Schloß- und Gartenverwaltung wechselten die jeweils vorher zuständigen Mitarbeiter der Stadtverwaltung zum Verein. Ihnen zur Seite stehen eine Halbtagskraft für die Buchhaltung und je ein Vorarbeiter für Schloß und Gärten. Ferner existiert eine Saisonstelle im Gartenbereich, deren Inhaber als Nebenerwerbslandwirt eine Schafherde mit maximal 200-300 Tieren hält, die er auf vertraglicher Basis zur Pflege der Wiesen im Landschaftsgarten einsetzt.

Ein Großteil der aufgewandten Mittel dient als Eigenanteil zu Arbeitsbeschaffungs- und sonstigen Fördermaßnahmen. Auf diese Weise waren jährlich bislang rund dreißig Personen im Bereich der Park- und Gartenanlagen beschäftigt. Der große Vorteil dieser Lösung liegt darin, daß das Objekt zentral in einer Hand verwaltet wird und die Fi-

nanzmittel flexibel einsetzbar sind. Das Stammpersonal ermöglicht die für die Anlagen wichtige Kontinuität der Pflegemaßnahmen.

Bereits aus der Schilderung des Gartens läßt sich die Fülle der durchzuführenden Einzelmaßnahmen erahnen, von denen hier nur die wichtigsten Aspekte bei der Rekonstruktion des Gartens angeschnitten werden sollen: Trotz der bislang hohen Zahl einsetzbaren Personals war es nicht möglich, entsprechend sonstiger Vorgehensweise den Garten in einem kurzen Zeitraum zu rekonstruieren. Dies liegt neben den knappen Finanzmitteln und des nur schrittweise möglichen Zugriffs auf die Flächen ebenso an der weitgehend fehlenden Technik sowie dem mangelhaften Ausbildungsstand der vorwiegend eingesetzten ABM-Kräfte. Daher wurde ein zeitlich gestrecktes Verfahren verfolgt. Zuerst erfolgten die notwendigen Vorarbeiten, unter die auch gartenhistorische Grabungen zu rechnen sind. Danach wurde jedoch ein Zustand hergestellt, der z. B. im Unteren Lustgarten die Grobstrukturen in Form entsprechend zugeschnittener und mit dem korrekten Bodenrelief versehener Rasenflächen abbildet. Ferner wurden die besonders langwierig zu erziehenden Großgehölze in den wesentlichen Alleen und Achsen des Gartens gesetzt. Dieser bereits recht anschauliche Zustand hatte den Vorteil, die Flächen pflegen und die weitere Detaillierung ohne akuten Zeitdruck vorantreiben zu können. Außerdem ließen sich Korrekturen

noch relativ leicht in die Anlage einarbeiten. Neben den drei Alleen befindet sich derzeit der Untere Lustgarten schon in einem erkennbar fortgeführten Stadium und im Baumgarten wurde mit der Neubepflanzung begonnen. Diese Bepflanzung wird mit für den Garten wie auch für die Regionen Altmark-Magdeburger Börde typischen alten, bzw. Lokalobstsorten vorgenommen.⁴⁶ Glücklicherweise steht auch die Verlegung des Fußballplatzes vom Oberen Lustgarten kurz vor der Realisierung.

Häufig wird die Frage nach der Absicherung von Unterhaltung und Pflege der Anlagen in der Zukunft gestellt. Dabei scheint vielen Fragestellern ein immenses Pflege- und Kostenproblem vor Augen zu stehen. Gleichzeitig wird der Vergleich zwischen Gegenwart und Vergangenheit gezogen, in der ein erheblicher personeller und finanzieller Aufwand für die Anlage vermutet wird. Hier lohnt sich genaueres Hinschauen auf die damals vorhandenen Bedingungen unter denen z. B. der Hundisburger Garten in seiner ganzen nachweisbaren Pracht erbaut und gepflegt wurde:

Schloß und Garten in Hundisburg entstanden in rund zwanzig Jahren Bauzeit. Ähnliches trifft knapp hundert Jahre später auch für den Landschaftspark zu. Die zur Anlage des Garten nötigen Mittel wurden auf diese Weise über einen großen Zeitraum verteilt.

1753 waren der Schloßgärtner, sein Gartenknecht und ein bei Bedarf verfügbares Pferd zur dauernden Pflege des Gartens eingesetzt worden. Zusätzlich lagen Dienste auf dem Garten und zwei dergestalt, daß aus Hundisburg, Ackendorf und Bülstringen insgesamt 45 Dienstpflichtige jährlich 969 Tageseinheiten abzuleisten hatten.⁴⁷ Rechnet man hier weiter, ergibt dies durchschnittlich 21,5 Tage je Person, das heißt 45 Personen arbeiten einen Monat, bzw. rund vier Personen das Jahr über. Der Garten wurde zur Zeit seiner Blüte inklusive der Baumschule, des Küchengartens, der Orangerie und des Gewächshauses mit seiner Pflanzensammlung mit durchschnittlich sechs Personen betrieben. Angelehnt an diese Zahl, unterteilt in Dauer- und Saisonpersonal, erscheinen heute angesichts der doch nicht unerheblichen Technisierung 8 Personen ausreichend zur Unterhaltung von Gar-

Abb. 5. Blick von Schloß Hundisburg auf den Oberen und Unteren Lustgarten, sowie den Langen Bogengang (Zustand 1995); die durchgewachsene Lindenallee des Bogenganges ist 1991 erfolgreich geköpft worden. Der Untere Lustgarten besteht erst in den Grundformen.



ten und Park, sofern die wesentlichen Maßnahmen zur Rekonstruktion und Instandsetzung der Anlagen abgeschlossen sind. Durch die enge Kooperation mit den Institutionen der Stadt Haldensleben erscheint bei Ausgleich saisonaler Überstände eine Überbrückung noch nicht eingerichteter Stellen zumindest in der Wintersaison möglich.

Eine Perspektive ist somit gegeben und die nächsten Jahre werden zeigen, in welchem Maße die Realisierung der Zielstellungen wie auch die Weiterentwicklung der personellen Situation vorankommen.

ANMERKUNGEN

Die Hinweise auf Archivalien beziehen sich alle auf das ehemalige Schloßarchiv Hundisburg im Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Außenstelle Wernigerode, so daß im folgenden dieser Standort als gegeben anzunehmen ist.

- 1 Bisherige Literatur zu Garten und Park: Udo von Alvensleben, Die Braunschweigischen Schlösser der Barockzeit und ihr Baumeister Hermann Korb, Berlin 1937; Oskar Ludwig, Aus der Geschichte des Althaldenslebener Parkes und seiner näheren Umgebung, in: Naturschutz und Landschaftsgestaltung im Bezirk Magdeburg, herausgegeben vom Rat des Bezirkes Magdeburg, 4. Folge 1961; Dieter Hennebo, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Hamburg 1963; Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Halle, Denkmalpflegerische Zielstellung und Studien zur Rekonstruktion des Schlosses [zu Hundisburg] und seines Parkes, Typoskript, Halle 1980; Detlef Karg, Zum Denkmalbestand [historischer Gärten] in den Bezirken Magdeburg und Halle und zu Fragen der Rekonstruktion am Beispiel Hundisburg, in: Denkmale in Sachsen-Anhalt, Weimar 1983; Harald Blanke, Schloßpark Hundisburg, Diplomarbeit am Institut für Grünplanung und Gartenarchitektur der Universität Hannover, 1991, Text-, Abbildungs-, Archiv- und Literaturband, unveröffentlicht; Sofern nicht anders vermerkt, beziehen sich die Anmerkungen auf den Textband; Ders., Schloß und Barockgarten zu Hundisburg 1693-1993, in: Burgen und Schlösser in Sachsen-Anhalt, Heft 3, Halle 1994, S. 126-145.
- 2 Vgl. Alvensleben, 1937 (wie Anm. 1).
- 3 Vgl. Karg, 1983 (wie Anm. 1).
- 4 Hennebo, 1965 (wie Anm. 1), S. 169.
- 5 Vgl. Blanke, 1994 (wie Anm. 1), S. 126.
- 6 Vgl. ebenda.
- 7 Rep. H Hundisburg, Verz. 5, S. 99, Nr. Q.G. 1, Bl. 21 f.

Abb. 6. Der Garten vom Nordturm (Zustand 1997), Neubepflanzung des Baumgartens mit Obstbäumen, Tiefer Gang mit Brücke zum Heckengarten, Langer Bogengang mit jährlichem Schnitt und Ergänzungspflanzung, Unterer Lustgarten in fortgeschrittener Detaillierung, Oberer Lustgarten (Sportplatz) mit deutlich sichtbarem Brunnenstandort im Verlauf der Hauptachse



- 8 Gottlieb Leberecht Zarnack, Die Geschichte des hochadeligen Geschlechts derer von Alvensleben aus bewährten Dokumenten, glaubwürdigen Familiennachrichten und anderen Schriften zusammengetragen, auch mit nöthigen Beylagen versehen (unveröffentlichtes Manuskript aus der Alvenslebenschenschen Lehenbibliothek), 4. Bd, 1776, S. 8, Abschrift bei Blanke, 1991 (wie Anm. 1), Literaturband.
- 9 Vgl. Siegmund Wilhelm Wohlbrück, Geschichtliche Nachrichten von dem Geschlechte von Alvensleben und dessen Gütern, Bd. 3, Berlin 1829, S. 124.
- 10 Vgl. ebenda, S. 252.
- 11 Vgl. Udo von Alvensleben, Alvenslebenschs Burgen und Land-sitze, Dortmund 1960, S. 19, Biographische Notizen zu Johann Friedrich von Alvensleben bei Zarnack 1776 (wie Anm. 8); Hinrich Wilhelm Rotermund, Das gelehrte Hannover, Erster Band, Bremen 1823; Peter Wilhelm Behrends, Neuhaldenslebenschs Kreis-Chronik, Neuhaldensleben 1824; Wohlbrück, 1829 (wie Anm. 9) und Alvensleben mit mehreren Beiträgen (u.a. in der Neuen Deutschen Biographie), Die in Teilen erhaltene Korrespondenz mit Leibniz befindet sich unter der Signatur L Br 10 in der Niedersächsischen Landesbibliothek zu Hannover, Als wichtigste Quelle ist Wohlbrück anzusehen, der seinerseits einen heute verschollenen selbstverfaßten Lebenslauf Johann Friedrichs von Alvensleben benutzt haben will.
- 12 Wohlbrück, 1829 (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 245.
- 13 Vgl. Rep. H Hundisburg, Verz. 5, Nr. Q.c. 81., Bl. 1 ff. und Zarnack, 1776 (wie Anm. 8), S. 8.
- 14 Für den ersten April 1699 wurden Mauermeister Valentin Wintin 21 Groschen -für drei Tage vorigte Woche anzuwerffen unten im Garten- gezahlt. Rep. H Hundisburg, Verz. 5, S. 80, Nr. Q.c. 8.1., Bl. 327 v Auch ebenda, Bl. 345, 374, 387 und 388 r/v mit der Kategorie -Ausgabe Geld* für Bäume in dem Neien Garten-. Bereits 1711 war der Garten soweit gestaltet, daß er eine erste Reaktion in der Literatur auslöste: Abel erwähnt ihn als -vertrefflicher Garten-, leider ohne weitere Angaben zu machen. Kaspar Abel, Preußische und Brandenburgische Staats-Geographie, 1711, S. 264.
- 15 Behrends, 1824 (wie Anm. 11), S. 81 f. Vgl. hierzu auch Rep. H Hundisburg, Verz. 7, S. 69, Nr. 14.
- 16 Vgl. zum Schloß: Unterhaltende topographische und statistische Beschreibung einer Sommerreise durch die Provinzen Magdeburg, Braunschweig, Halberstadt, Quedlinburg und Barby, Bd. 1, Halle 1791, S. 121. Für den Garten läßt sich das Ende der Arbeiten an der erhalten gebliebenen Baurechnungen nachvollziehen. Vgl. hierzu Rep. H Hundisburg, Verz. 5, S. 80, Nr. Q.c. 8.1. und Q.c. 8.2.
- 17 Den genauen Nachweis siehe hierzu in: Blanke, 1991 (wie Anm. 1), Archivband, S. 43; Hermann Korb in den Bauakten, Hauptfundstellen: Rep. H Hundisburg, Verz. 5, S. 80, Nr. Q.c. 8.1., Bl. 2 r. und ebenda, Bl. 241 v.
- 18 Vgl. Rep. H Hundisburg, Verz. 5, Nr. Q.c. 8.1., Bl. 267 v.
- 19 Vgl. Rep. H Hundisburg, Verz. 5, S. 62, Nr. Q.b. 6, Bl. 93. und insbesondere Rep. H Hundisburg, Verz. 7, S. 68, Nr. 1, S. 7 r. mit dem Nachweis der Ausbildung.
- 20 Die übrigen Beteiligten am Baugeschehen nachgewiesen bei: Blanke, 1994 (wie Anm. 1), S. 128 ff.
- 21 Vgl. Blanke, 1991 (wie Anm. 1), S. 34.
- 22 Zum Schloß vgl. Edzard Rust, Das barocke Schloß zu Hundisburg, in: Burgen und Schlösser in Sachsen-Anhalt, Heft 5, 1996, S. 106 ff. Zur Baugeschichte dort insbesondere S. 107 f.
- 23 Vgl. Dorothea Schröder, Erinnerungen an römische Gärten, in: Die Gartenkunst, Heft 2/1990, S. 238 ff. Wichtig ist hier der Umstand, daß Harms die italienischen Villenfassaden bereits mit einem Mittelrisalit bereichert und damit die für Hundisburg gefundene Lösung vorbereitet hat.
- 24 Vgl. Rust, 1996 (wie Anm. 22), S. 115 ff. Die Hauptraumfolge war bereits im 19. Jahrhundert durch Einbauten verunklärt und wurde 1945 durch den großen Schloßbrand völlig zerstört.
- 25 Ebenda, S. 125.
- 26 Sommerreise, 1791 (wie Anm. 16), S. 128.
- 27 Zarnack, 1776 (wie Anm. 8), S. 8 f.
- 28 Dieser Plan, der glücklicherweise im Auftrage Udo von Alvensleben fotografiert wurde, ist im Original seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Die zum Plan gehörende Legende hat sich jedoch erhalten und findet sich unter Rep. H Hundisburg, Verz. 5, S. 99, Nr. Q.g. 1., Bl. 1 r f. Der Plan ist entgegen Alvensleben auf die Zeit um 1740 zu datieren, da bestimmte wichtige Bereiche der Anlage sonst nicht dargestellt wären. Vgl. Blanke, 1991 (wie Anm. 1), S. 40 f. Der Plan ist die hauptsächliche Grundlage zu den durch Udo von Alvensleben veranlaßten, bekannten Rekonstruktionszeichnungen von Anco Wigboldus. Diese haben inzwischen durch Gotthard Frühsorge, Die Kunst des Landlebens, München/Berlin 1993, S. 35 ff. eine erneute Würdigung erfahren. Daher erscheint es angebracht, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß diese Abbildungen mit sehr viel Phantasie zustandegekommen und daher als ernstzunehmende Bildquelle völlig untauglich sind.
- 29 Vgl. hierzu: Harald Blanke, Das Pariser Tor und der Gartenabschluß des Hundisburger Barockgartens, in: Jahresschrift der Museen des Ohre-Kreises, 1, Haldensleben u. Wolmirstedt 1994, S. 4 ff.
- 30 Vgl. hierzu: Werner Wenzel, Die Gärten des Lothar Franz von Schönborn, Berlin 1970, S. 129. Hier schreibt Wenzel, daß Maximilian von Welsch mit der Favorite -ein bewundernswertes Werk schuf, wenn er auch die Achsenverschiebung [...] an einigen Stellen zu pointiert durchführte und die Einheit zwischen den oberen Anlagen und dem unteren Parterre gewaltsam auf Kosten der unteren Querachse erreichte-.
- 31 Wohlbrück, 1829 (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 254.
- 32 Vgl. William Howard Adams, The French Garden, New York 1979, S. 40 ff.
- 33 Zarnack, 1776 (wie Anm. 8), S. 9.
- 34 Das Problem optischer Überschneidungen in Terrassengärten wurde als solches bereits im 18. Jahrhundert erkannt und diskutiert, vgl. W. Wenzel, Schönborn, 1970, S. 143. Es darf also unterstellt werden, daß die Flächenaufteilung des Unteren Lustgartens angesichts dieses Problems nicht zufällig geplant wurde.
- 35 Vgl. Johann Royer, Beschreibung des ganzen fürstlichen Braunschweigischen Gartens zu Hessen, Braunschweig 1651, Reprint Wolfenbüttel 1990.
- 36 Vgl. Rep. H Hundisburg, Verz. 7, S. 68, Nr. 1, Bl. 35 r. Das hier zitierte Garteninventar aus dem Jahre 1719 folgt erkennbar einer Vorlage von 1714 und enthält bereits das Gartentheater.
- 37 Vgl. Blanke, 1994 (wie Anm. 1), S. 137 f.
- 38 Vgl. Rust, 1996 (wie Anm. 22), S. 122. Rust vertritt die Meinung, daß die Provokation des Architekturzitats einer Fürstenresidenz durch einen Landadeligen durch die zurückgenommene Fassadengestaltung aufgehoben wird. Zu praktisch derselben Feststellung gelangt bemerkenswerterweise Katharina Krause, Die Maison de plaisance, München/Berlin 1996, Kap. 4, S. 145 ff. für die Schlösser der Minister Ludwigs XIV: Maßhalten als Stilmerkmal!
- 39 Behrends, 1824 (wie Anm. 15), S. 82.
- 40 Karg, 1983 (wie Anm. 1), S. 432 f.
- 41 Ausführlich bei: Blanke, 1991 (wie Anm. 1), S. 56 ff.
- 42 Vgl. ebenda, S. 103 ff.
- 43 Eine vollständige Dokumentation der archivalischen Quellen in: Blanke, 1991 (wie Anm. 1), Archivband.
- 44 Vgl. Blanke, 1991 (wie Anm. 1), S. 131 ff. Bereits Karg, 1983 (wie Anm. 1), S. 437 vermerkte, -daß nur eine umfassende Wiederherstellung von Schloß und Garten, die auch Teilrekonstruktionen einschließt, der historischen Bedeutung Hundisburgs gerecht werden kann-.
- 45 Detlef Karg, Vom Werden und Vergehen der Gärten [...], in: Die Denkmalpflege, Heft 1/1996, S. 20.
- 46 Vgl. Harald Blanke: Alte Obstsorten im Ohrekreis. Die Hundisburg - Althaldensleber Kulturlandschaft als Ausgangs- und Schwerpunkt ihrer Verbreitung, in: IWU Institut für Weiterbildung und Beratung im Umweltschutz (Hrsg.), Die Erhaltung der genetischen Ressourcen von Bäumen und Sträuchern, Tagungsband, Magdeburg 1995, S. 173 ff.; Reinhard Heller, Obst in der Altmark. Entstehung, Verbreitung und Verdrängung von Lokalobstsorten, Hundisburg 1995; sowie Deutsche Umwelthilfe (Hrsg.), Kommunale Naturschutzprojekte, 20 Beispiele, Raldorfzell 1996, S. 22 ff.
- 47 Vgl. Rep. H Hundisburg, Verz. 7, S. 68, Nr. 16, S. 12 v.

BAROCKGÄRTEN IN ÖSTERREICH NEUE DENKMALPFLEGERISCHE AKTIVITÄTEN

Lady Montagu, die Frau des britischen Botschafters in Istanbul, besuchte 1716 Wien und war von den wunderbaren Palästen mit Gärten in den Vorstädten hingerissen. Salomon Kleiner hatte diese Barockgärten in seinen Handzeichnungen und später herausgegebenem Stichwerk mit großer Präzision erfaßt. Wien war tatsächlich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von vielen Gartenpalais wie ein Kranz umgeben, der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr bezeichnete diese als »architektonische Vegetation«, die eine zauberhafte Welt für sich darstellte und auf die man in der kaiserlichen Residenzstadt sehr stolz war. Hier stellvertretend sei die reiche Gartenausstattung zweier Anlagen, des Palais Althan und des Palais Harrach – beide in der Ungargasse – gezeigt. (Abb. 1). Von Salomon Kleiner aufgenommen, heute schon längst verschwunden; die letzten vernichtenden Schläge auf die Wiener Barockgärten erteilte die Gründerzeit des 19. Jahrhunderts, als die zahlreichen Grünflächen, die das Zeitalter des Biedermeiers noch überlebt hatten, rücksichtslos verbaut wurden. Wien hatte dennoch Glück im III. Bezirk am Rennweg, wo eine barocke Garteninsel wie ein Wunder erhalten blieb. Der Schwarzenberggarten, der Belvederegarten, der Garten der Salesianerinnen und der Botanische Garten der Universität Wien stammen alle noch aus dem 18. Jahrhundert und zeigen heute noch etwas davon, was Lady Montagu bei der Lobpreisung der landschaftlichen Lage dieser Stadt so begeistert hatte.

Nun erhebt sich die Frage, wie man mit dem gartenhistorischen Erbe und speziell mit den Barockgärten in Österreich umgeht? Die Beantwortung scheint zuerst sehr deprimierend zu sein: Im Österreichischen Denkmalschutzgesetz sind die historischen Gärten im Gegensatz zu Deutschland und im Gegensatz zu ganz Europa noch immer nicht erhalten. Die Ursachen liegen in der politischen Kompetenzverteilung: Naturschutz ist Ländersache, Denkmalschutz wird dagegen vom Bund zentral betreut und der Verfassungsgerichtshof hatte 1964 die historischen Parkanlagen dem Naturschutz zugeordnet. Da entsprechend der allgemeinen Tendenz der Föderalismusbestrebungen ein Gespräch bezüglich der umstrittenen Kompetenzfragen sehr schwierig erscheint, ist es bis jetzt nicht gelungen, hier eine juristisch befriedigende Lösung zu erreichen. Mit einem Wort, die Länder lassen keine von ihren Kompetenzen dem Bund ab und wollten eine zeitlang sogar den ganzen Denkmalschutz für sich beanspruchen. Objektiv gesehen sind die historischen Gärten die Leidtragenden in dieser Kompetenzstreitigkeit, die in absehbarer Zeit doch gelöst werden sollte. Die jetzige Ministerin für Unterricht und kultu-

relle Angelegenheiten hat soeben die Sache der historischen Gärten – als gemeinsamer Lösungsversuch mit den Bundesländern – in ihr politisches Programm aufgenommen, so daß man die Hoffnung nicht verlieren darf. Demnach sollten der Bund (zuständig für den Denkmalschutz und Baulichkeiten in den Gärten) und die Länder (zuständig für den Naturschutz der Vegetation) jeweils einen Staatsvertrag zum gemeinsamen Schutz des kulturellen Erbes und des Naturerbes in den historischen Gärten abschließen. Die Schwierigkeiten sind sicherlich vorprogrammiert, aber politisch ist eine andere Möglichkeit im Moment nicht realistisch.

Trotz der komplizierten gesetzlichen Lage wurde 1986 ein Referat für historische Gartenanlagen im Bundesdenkmalamt gegründet, das später dann in eine Abteilung Gartenarchitektur verwandelt wurde. Die Aufgabe dieser Verwaltungseinheit war vorerst, die Initiative und Realisierung von Parkpflegewerken und Parkberatungskonzepten zu sichern. Bis jetzt sind im Bundesdenkmalamt etwa 80 solche Werke in Auftrag gegeben worden, wobei der Umfang dieser Arbeiten von 30 Manuskriptseiten bis zu acht Bänden (Schönbrunn) reicht. Es kam außerdem eine sehr gute Zusammenarbeit zwischen dem Bundesdenkmalamt und der Verwaltung der Bundesgärten zustande, die – als Nachfolgeinstitution der Hofgärten – seit dem Zusammenbruch der Monarchie dem Landwirtschaftsministerium untergeordnet ist. Sie verwaltet u. a. Schönbrunn, Belvedere, Volksgarten und Burggarten in Wien, den Hofgarten und Ambras in Innsbruck. Mit dem Wiener Stadtgartenamt funktioniert die Zusammenarbeit in letzter Zeit besser als früher; in Salzburg, wo Hellbrunn und Mirabell der Stadtverwaltung einverleibt sind, etwas weniger. Manche private Garteneigentümer haben die Möglichkeit einer fachlichen Hilfe seitens der Abteilung Gartenarchitektur im Bundesdenkmalamt erkannt und diese auch in Anspruch genommen. Außerdem wurde 1991 eine Österreichische Gesellschaft für Historische Gärten gegründet, die versucht, in kulturpolitischer Hinsicht für diese Sache eine gewichtige Lobby zu schaffen. Die im Moment wieder aufgenommenen Aktivitäten des Bundesministeriums für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten hängen mit der Arbeit dieses Vereins zusammen, der bisher schon fünf auch international beachtete gartenhistorische Kongresse veranstaltete und eine gewichtige Publikation mit dem Titel »Historische Gärten in Österreich – vergessene Gesamtkunstwerke« herausgab. Neuerdings berichten die österreichischen Medien wieder über historische Gärten und dieses Interesse wachzuhalten ist gewiß keine leichte Aufgabe. Dies alles muß vorausge-

schickt werden, wenn man vom Schicksal der Barockgärten in Österreich und dort über neue denkmalpflegerische Aktivitäten sprechen möchte.

Eine der ersten gartendenkmalpflegerischen Aktivitäten des Bundesdenkmalamtes war das Parkpflegewerk für die Belvederegärten in Wien. Dieses Werk wurde 1992 sogar vom damaligen zuständigen Minister für Wissenschaft und Forschung der Öffentlichkeit präsentiert und es gab große Versprechungen, daß die notwendigen Gelder auch aufgebracht würden. Inzwischen wurden die beiden Belvedereschlösser – Oberes und Unteres Belvedere – aus der sog. Museumsmilliarde restauriert, mit den Skulpturen, Baulichkeiten und Wasserleitungen des Gartens geschah jedoch nichts. Man erstellte also ein Restaurierungskonzept für die isoliert stehenden Bauwerke, die Gesamtanlage

Summe verdoppelt. Nicht zu viel Geld, aber immerhin vielleicht eine internationale Anregung, die die Restaurierung der Gartenarchitektur in Schwung bringt.

Die Bundesgärten haben im Gegensatz zu der Bauverwaltung zur Restaurierung der Belvederegärten schon sehr viel unternommen. Sie haben die Empfehlungen des Parkpflegewerkes und die Ergebnisse der letzten Forschungen beachtet und mit dem Bundesdenkmalamt sehr gut zusammengearbeitet. Der zuständige Gartenverwalter, Ing. Willibald Ludwig konnte kürzlich stolz Bilanz ziehen: Zwischen 1988 und 1996 wurde ein Arbeitsaufwand von 19.790 Gärtner- und 1650 Schweißerstunden vollbracht. An Pflanzen wurden produziert 4500 *Acer campestre*, 1400 *Taxus baccata*, 5401 *Buxus sempervirens* und 1402 verschiedene Gehölze (Sträucher und Bäume). Außerdem wurde Erde,

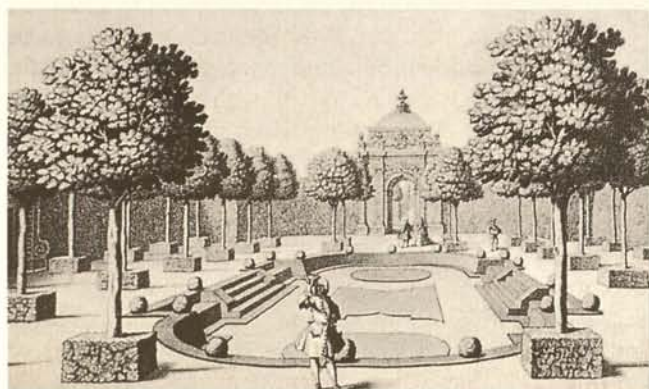
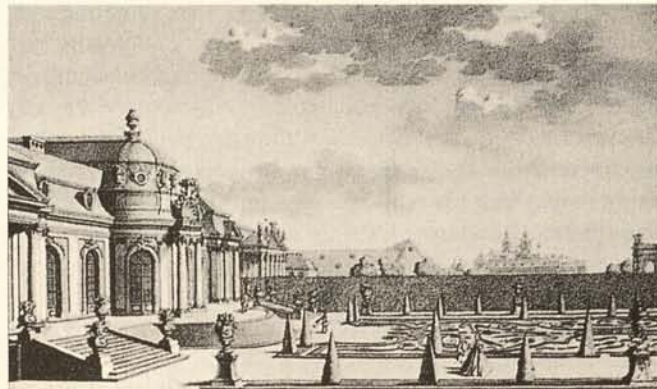


Abb. 1. Salomon Kleiner, Ansichten des ehem. Altbangartens in Wien, um 1738

wurde nicht beachtet. Eine völlig unhistorische Vorgangsweise, wenn man beachtet, daß Prinz Eugen immer von seinem Garten am Rennweg und den «dazugehörigen» Gebäuden sprach und nicht umgekehrt (von den Gebäuden und den dazugehörigen Gärten)! Man verwendet im Belvederegarten in den seltenen Fällen, wenn die Wasserwerke eingeschaltet sind, Trinkwasser, man läßt die pompösen Treppenanlagen seit vielen Jahren für Schwerfahrzeuge mit Asphalt bedeckt (apropos Asphalt: seit den fünfziger Jahren sind die meisten Wege asphaltiert!), man läßt die Skulpturen durch Umweltschadensbelastung kaputtgehen, usw. Deshalb hat die Österreichische Gesellschaft für Historische Gärten die Belvederegärten auf die Liste der bedrohten Denkmäler des amerikanischen World Monument Fund setzen lassen und ein Amerikaner hat soeben 250 000 Dollar in Aussicht gestellt, wenn die hiesige Bauverwaltung diese

Kies und Blech für die rekonstruierten Parterreformationen in Unmengen verwendet. Es entstand auch eine neue Beregnungsanlage.

Man muß natürlich auch wissen, daß im Belvedere seit etwa hundert Jahren keine Erneuerung der Vegetation vollzogen wurde. Die Sünden der Vergangenheit waren groß: Der unregelmäßige und ungenaue Schnitt der Alleebäume, Spalierhecken und der immergrünen Eibenhecken sowie der laubtragenden Feldahorne verursachte veränderte Proportionen und verstellte Sichtachsen. Begonnen wurde mit der Bosketterneuerung im Unteren Belvedere (Abb. 2), wo die Proportionen durch Rodung und Neupflanzung wiederhergestellt wurden. In der Mittelachse waren in letzter Zeit die Sockelfiguren schon fast vollständig ummantelt; sie mußten befreit werden. Verlorengegangene Details im Boskett wurden ersetzt, wie zwischen den Bäumen die nied-

rigen Brüstungshecken oder die Nischen. Die Bundesgärten versuchten auch, die Vertiefungen wieder in architektonischer Hinsicht scharfkantig zu machen. (Da das Oberflächenabwasserleitungssystem des 19. Jahrhunderts kaputt ist, waren und sind diese Vertiefungen nach jedem Regenguß voll mit Wasser. Für die Zukunft ist von einem Zisternensystem die Rede.) Es erfolgte auch ein Austausch gesamter Eibenkegel und -pyramiden. Unmittelbar vor dem Unteren Belvedere wurden auch die Rasenschnecken wiederhergestellt.

Im Oberen Garten war die erste Aktivität die Erneuerung der 700 m langen Seitenhecken, aber auch der Querhecken, die seit 1866 nicht mehr ausgetauscht worden waren und die Sphingen z. B. bis zum Rücken bedeckt hatten. Dabei wurde hier auch die niedrige Mauer saniert und der obere Garten konnte nachher so richtig »aufatmen«, er zeigte seine wunderschönen architektonischen Proportionen, die bis dahin schon durch ausgewachsene Vegetation verstellt waren.

Zwischen 1991 und 1993 wurden die ehemaligen Broderieparterreflächen in vereinfachter Form wiederhergestellt. Da an dieser Stelle die Gestaltungsformen des 19. Jahrhunderts immer als störend empfunden wurden (jemand sprach sogar von einer »Monaco-Bepflanzung!«), war man bestrebt, eine barocke Blumenbordürbepflanzung vorzunehmen (Abb. 5). Die derzeitigen Pflanzenarten entsprechen jedoch nicht der ursprünglichen Bepflanzung, daher möchte das Bundesdenkmalamt mithilfe von Mark Laird hier Verbesserungen erreichen.

Im Oberen Garten konnten die Einschnitte und Böschungskanten revidiert und in architektonischer Form hergestellt werden. Ab 1995 begannen die Arbeiten für die Parterreflächen vor dem Oberen Schloß. Da es sich hier um ein stärker abschüssiges Gelände handelt, wurden nicht die reichen Broderien, sondern einfachere Rasenkompartimente verwirklicht, von denen zwei auf eine Vermessung von C. G. Horn aus dem Jahre 1768 zurückgehen, der das Belvedere damals besuchte. Dieser Plan war in einem schleswig-holsteinischen Privatarchiv aufgetaucht. In den unmittelbar vor dem Schloß liegenden Kompartimenten konnten auch Grabungen der Abteilung für Bodendenkmale des Bundesdenkmalamtes vollzogen und die schematische Struktur des Delsenbachplanes aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts verwirklicht werden. Solche Grabungen werden auch im Kammergarten durchgeführt, dessen totale Rekonstruktion mit den Pavillons noch immer im Gespräch ist.

Ich betrachte nicht als Aufgabe dieses Vortrages, eine kunsthistorische oder ikonographische Würdigung der Belvederegärten vorzunehmen, diese kann der entsprechenden Literatur entnommen werden. Nur soviel, daß das zwischen 1700 und 1723 konzipierte, von Johann Lukas von Hildebrandt, Dominique Girard und Anton Zinner ausgeführte und später mehrmals veränderte Ensemble für Prinz Eugen endlich einmal eine ganzheitliche Behandlung verdienen würde, die in Österreich wegen Kompetenzschwierigkeiten bis jetzt nicht möglich war.

Wegen der hundertfünfzigjährigen Türkenbelagerung in Ungarn entstanden nur wenige große Gartenschöpfungen im österrösterreichischen Raum zwischen dem späten 16. und dem späten 17. Jahrhundert. Umso heftiger entfaltete sich eine rege Bautätigkeit nach der Vertreibung der Türken aus

der Habsburger-Monarchie in den achtziger und neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Von den zahlreichen Mäzenen des reichgewordenen Adels ist zweifellos Prinz Eugen von Savoyen an erster Stelle zu nennen. Während er sich im Wiener Belvedere nicht nur als Kriegsherr, sondern auch als Apoll und Herkules feiern ließ, wurde die hier zunächst zu behandelnde Schloßhofer Anlage seinen Verdiensten als Sieger der Türkenkriege und Stifter des Friedens gewidmet. Die kosmisch geordneten Gartenarchitekturen wurden zu seinen Füßen gelegt, einmal im Belvedere als abschüssiges Gelände (wie in Marly oder Versailles) gegen den Kahlenberg gerichtet (von wo aus die Befreiung Wiens 1683 ausging), einmal in Schloßhof als scharfkantig, bastionsartig terrassierte Anlage (wie in St. Germain-en-Laye) in Richtung des befreiten Ungarn orientiert. Auch bei diesem letzteren

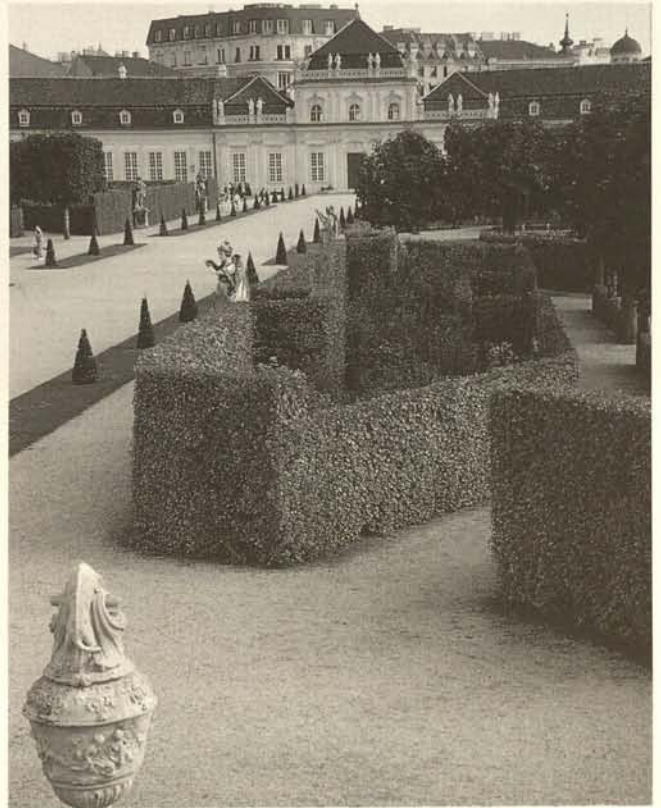


Abb. 2. Wien, Belvederegarten, wiederhergestelltes Boskett

Garten waren der Architekt Hildebrandt, der Gartenkünstler Girard und der Gärtner Zinner zwischen 1729 und 1732 tätig. Nach dem Tod Eugens hat seine Nichte Victoria Schloßhof geerbt, von deren Gatten, Prinz Joseph Friedrich Sachsen-Hildburghausen Kaiserin Maria Theresia den Komplex 1755 abkaufte und ihrem Gemahl Kaiser Franz Stephan von Lothringen schenkte.

Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, hat um 1760 die Schloßhofer Anlage in drei prunkvollen Gemälden genau dokumentiert (Abb. 3) und eine aus der Zeit um 1800 entstandene Grundrißaufnahme zeigt, daß es sich hier um sieben Terrassen handelt, die nach 1773 – als Architekt Franz Anton Hildebrandt das Schloßgebäude aufstockte – wesentlich vereinfacht wurden. Die Canaletto-Ansichten könnten sogar im Detail als Grundlage für eine Rekonstruktion verwendet werden, die jedoch noch gar keine be-

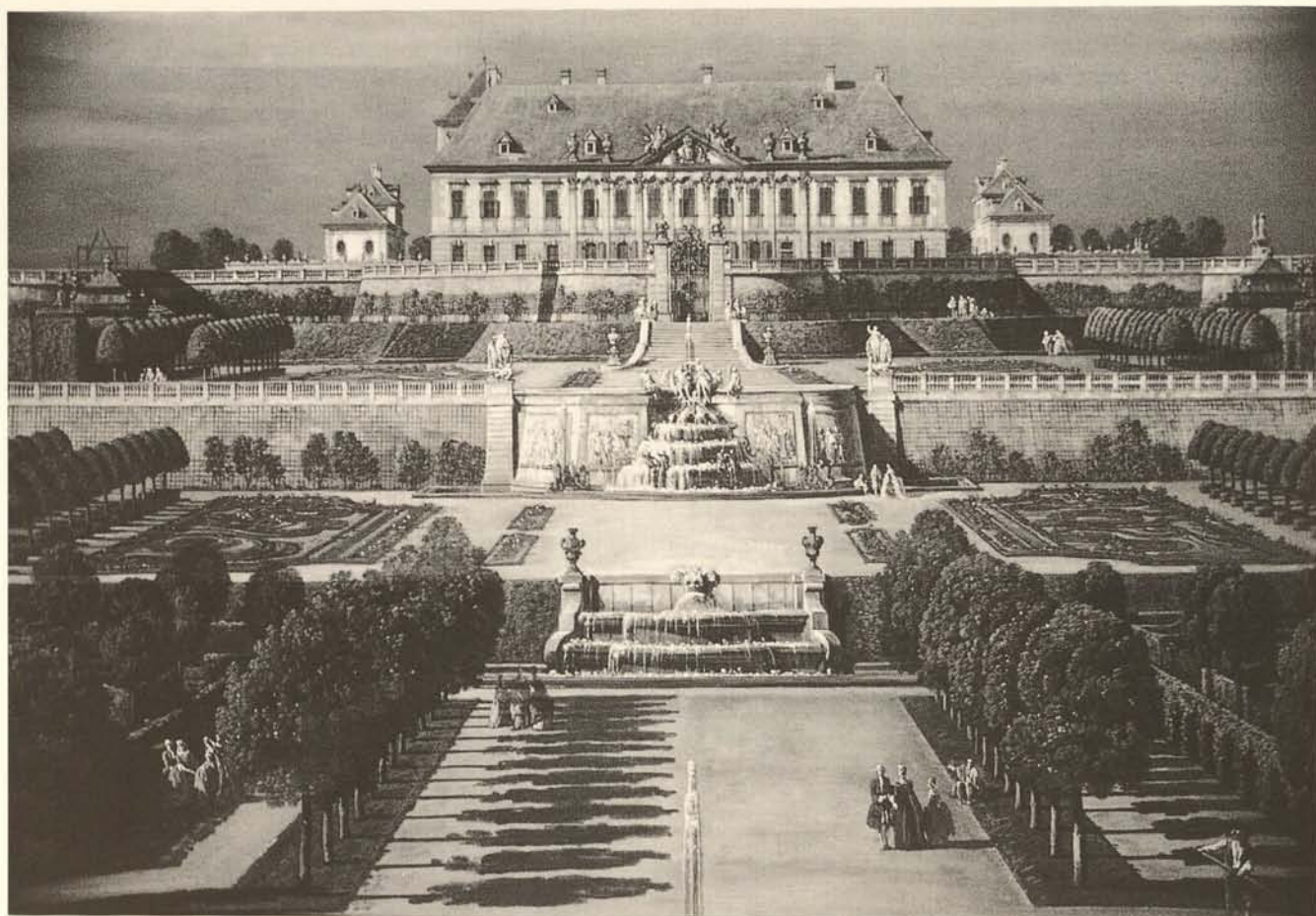


Abb. 3. Bernardo Bellotto gen. Canaletto, Schloßhof (Ölgemälde, Detail) um 1760

schlossene Sache ist. In den späten sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts hatte man manche Treppen erneuert und die unmittelbar vor der Gartenfront des Schlosses gelegene Terrasse asphaltiert. Die Skulpturen wurden schon seit 1898, als Schloßhof zu einem k.u.k. Militär-Reit- und Fahrlehrinstitut der Artillerie umfunktioniert worden ist, entscheidend reduziert, z.T. in andere kaiserliche Anlagen transferiert.

1990 hat das damalige Referat für historische Gartenanlagen ein kleines Gutachten zur künftigen Behandlung der Schloßhofer Anlage in Auftrag gegeben, in dem eine wichtige Forderung nach Grabungen aufgestellt wurde. In diesem Gutachten war eine strukturelle Verbesserung vorgesehen und gar keine Rekonstruktion nach Canaletto. Viel zu groß waren die Abweichungen vom Prinz Eugenischen Konzept, manche Treppenanlagen wurden schon im späten 18. Jahrhundert zugeschüttet, die Kaskaden verschwanden und etwa 70 % der Skulpturen fehlt.

Im Sommer 1991 wurden die Grabungen von der Abteilung für Bodendenkmäler des Bundesdenkmalamtes unter der Leitung von Franz Sauer eingeleitet und die Ergebnisse waren reichhaltiger als erwartet: Prunktreppen, Böschungskanten, Wasserleitungen, Bassins, Pavillonsfundamente wurden freigelegt und – was noch aufregender war – auch Wege und Beeteinfassungen gefunden. Als Ergebnis dieser Grabungen – die große öffentliche Aufmerksamkeit erregten – hatte die Bundesbauverwaltung die Baumbepflanzung von vier Terrassen und die Böschungswiederherstellung von der vierten zur fünften Terrasse genehmigt und mithilfe der Bundesgartenverwaltung (Ing. Ludwig) ausge-

führt. Auf den neubepflanzten Terrassen wurde auch eine neue Beregnungsanlage installiert. Da das Budget des Bundesdenkmalamtes infolge der Sparmaßnahmen der Bundesregierung um ein Drittel reduziert wurde, mußten die Grabungen eingestellt werden. Inzwischen sucht man nach neuen Funktionen in Schloßhof – das Gebäude ist bis jetzt Sitz des Marchfeld-Schlösser-Vereins und Ort von musealen und kulturellen Veranstaltungen – davon möchte man das weitere Schicksal der Gartenanlage abhängig machen. Die wiederhergestellten Baumreihen und Rasenflächen bzw. Böschungen bieten noch wenig Attraktion für ein breites Publikum, deshalb fordert die Abteilung für Bodendenkmäler des Bundesdenkmalamtes wenigstens eine partielle Rekonstruktion mancher Terrassen. Für Gärtner gibt es aber im Moment kein Geld. Die Grabungen, die die Phantasie vieler Menschen sehr anregen, kann man freilich aus konservatorischen Gründen nicht offen lassen. So blieben die Schloßhofer denkmalpflegerischen Aktivitäten auf halbem Weg stehen und es ist zu hoffen, daß eines Tages eine vernünftige und finanzkräftige Nutzung realisiert wird.

Ich möchte jedoch dieses Referat nicht nur den bekannten Barockgärten widmen, sondern zum Schluß auch solche kurz vorstellen, die sowohl im In- als auch im Ausland fast völlig unbekannt sind und wo schon denkmalpflegerische Konzepte existieren und wo sogar die ersten positiven Aktivitäten eingesetzt haben. Etwas früher als das Belvedere oder Schloßhof, noch im späten 17. Jahrhundert, wurde der kleine terrassierte Barockgarten in Neuwaldegg, im Wiener Vorort Dornbach errichtet. 1691 wurde diese Besit-

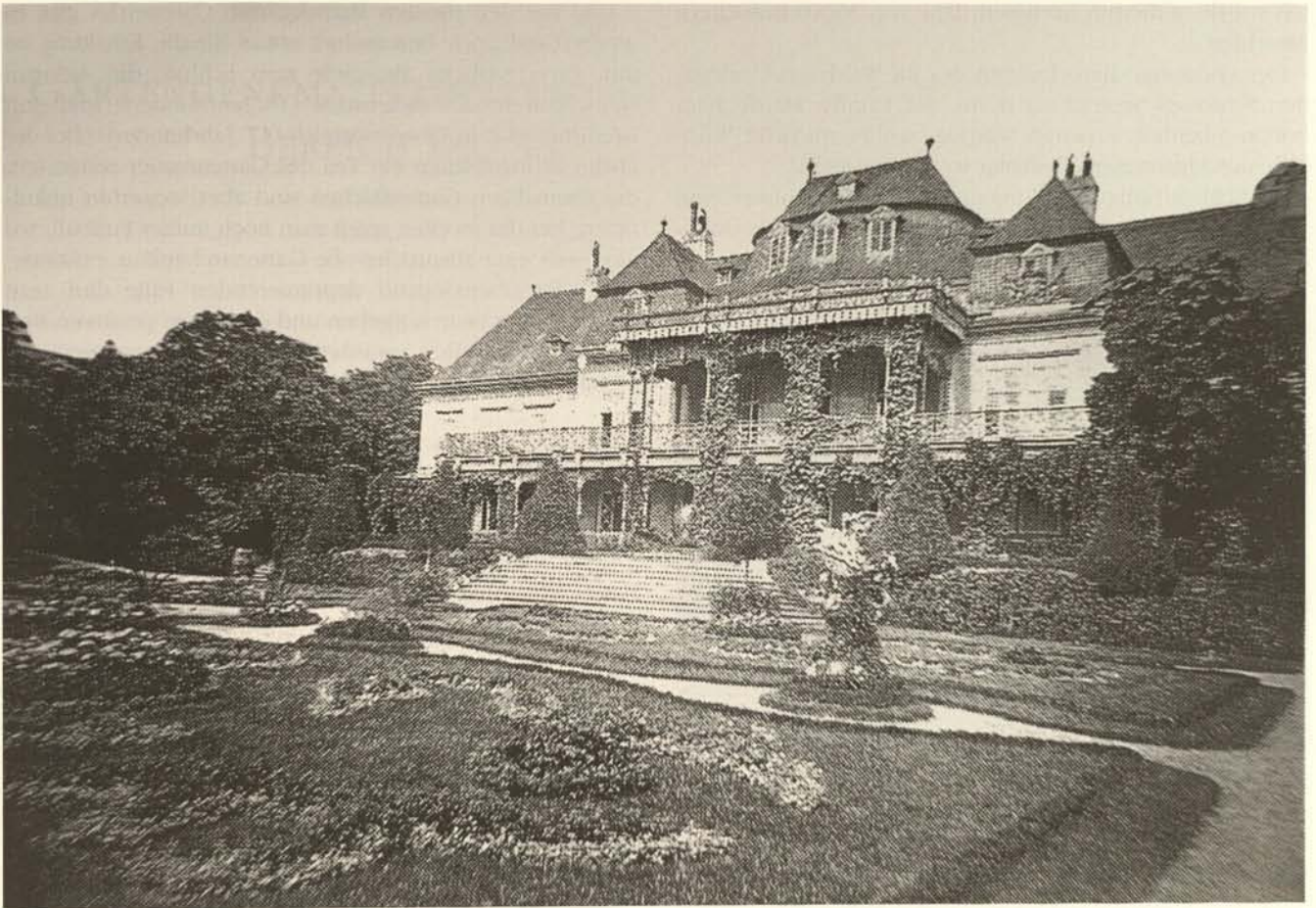


Abb. 4. Wien, Dornbach, Neuwaldegger Schloßgarten im späten 19. Jahrhundert

zung von Graf Strattmann erworben und das Schloßchen vermutlich vom Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach gebaut. Der jetzige Zustand geht auf die Veränderungen des späten 19. Jahrhunderts zurück, als die Familie Schwarzenberg neobarocke Arrangements aufbauend auf die alte Struktur vornehmen ließ. Auf einer Darstellung von 1719 sieht man den Garten: Im Vordergrund befinden sich die reichlich ausgestatteten und verzierten Gartenparterres auf sechs abfallenden Terrassen. Im Garten, der mit Statuen, Vasen, Springbrunnen, prunkvollen Stiegenanlagen, aufwendig gemusterten Broderieflächen, geschnittenen Bäumchen und Hecken sowie Kübelpflanzen und Rankgerüsten reich geschmückt ist, spazieren Damen und Herren der adeligen Gesellschaft. Sie erfreuen sich an der Musik eines Lautenspielers und beobachten umhertollende Hunde. Das künstliche Gebilde des Neuwaldegger Barockgartens ist wie eine scharfkantige prismatische Struktur in die liebliche Wienerwaldlandschaft geschnitten; diese gefiel im romantischen empfindenden späten 18. Jahrhundert nicht mehr. Graf Marschall Lacy, der in der Neuwaldegger Umgebung den »ersten« englischen Park anlegen ließ, vereinfachte auch die unmittelbare Umgebung des Schlosses.

Man kann beim Neuwaldegger Barockgarten keinesfalls den Weg einer totalen Rekonstruktion einschlagen, obwohl der genannte Stich von 1719 eine verführerische Grundlage dafür bilden könnte. Sicherlich würden archäologische Untersuchungen auch in diesem Bereich interessante und unerwartete Ergebnisse bringen. Die vorläufige Entscheidung der Denkmalbehörde lautet daher so, daß der sog.

»gewachsene« Zustand, d.h. die Barockisierung des späten 19. Jahrhunderts (Abb. 4) in erster Linie respektiert werden soll; die Bepflanzung und die skulpturale Ausstattung dieser Zeit müssen konserviert bzw. erneuert werden. Die Schloßfassade wurde leider in den »puristischen« sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts vereinfacht.

Der entlegene Greillensteiner Barockgarten im Waldviertel (Abb. 6) bewahrt bis heute noch wertvolle Elemente seiner Entstehungszeit. Balustraden und Gartenzäune, mehrere Gartengeländer und Alleen aus dem frühen 18. Jahrhundert bilden ein malerisches Ensemble, das besonders vorsichtig behandelt wird. Die Schule des Waldviertler Ökokreises hat sich vorgenommen, unter der Leitung von Landschaftsarchitekt Andreas Zbiral – der im Auftrag des Bundesdenkmalamtes ein Konzept für die Gesamtanlage erstellte – an der Alleesanierung als denkmalpflegerische Übung jedes Jahr mit Schülern und Schülerinnen teilzunehmen.

Im Barockstift Seitenstetten im westlichen Niederösterreich wurde der barocke Hofgarten aus dem 18. Jahrhundert saniert. Hier konnte man auch an keine Rekonstruktion denken, bloß der mittlere Teil mit Vasen und Brunnenbassin wurde im Sinne des späten 18. Jahrhunderts wiederhergestellt. Die Zutaten des 19. Jahrhunderts wurden respektiert und im rückwärtigen Teil des Hofgartens entstand ein neuer Gartenabschnitt mit historischen Rosen. Die Stiftsleitung hatte in diesem Zusammenhang relativ viel Geld – nämlich 7 Millionen Schilling (= 1 Million DM) in die Revitalisierung inklusive Orangerie investiert. Der Hofgar-

ten wurde immerhin in diesem Jahr von 26000 Besuchern besichtigt.

Der ehemalige Barockgarten des im Waldviertel gelegenen Schlosses Seefeld im Besitz der Familie Hardenberg konnte ebenfalls erneuert werden, wobei spezielle Wünsche des Eigentümers beachtet werden mußten.

Im Schloß Halbturn (Burgenland) ist noch immer eine Diskussion zwischen Eigentümern und dem Bundesdenkmalamt im Gang, in welcher Form das kleine aber kostba-



Abb. 5. Wien, Belvederegarten, unterer Parterrebereich mit den wiederbergestellten Blumenrabatten

re Parterre behandelt werden sollte. Nach unserer Vorstellung sollten die Errungenschaften des späten 19. Jahrhunderts respektiert und nicht von der historischen Darstellung um 1730 als Rekonstruktionsgrundlage um jeden Preis geträumt werden. Natürlich will jeder Gartenbesitzer, wenn in seine Anlage schon viel investiert wird, eine attraktive, vermarktbarere Schöpfung haben. Die behutsame Vorgangsweise ist nur bei wenig Geld leicht zu vertreten.

Abb. 6. Greillenstein (Niederösterreich), barocker Gartenzaun



Und bei den meisten Barockgärten Österreichs gibt es weder Geld noch Bereitschaft etwas für die Erhaltung zu tun. Zwei typische Beispiele zum Schluß, die Anlagen Neuschloß in der Steiermark (18. Jahrhundert) und Stift Kremsmünster in Oberösterreich (17. Jahrhundert). Bei der ersten ist inzwischen ein Teil der Gartenmauer restauriert, die ehemaligen Gartenflächen sind aber weiterhin unkultiviert; bei der zweiten spielt man noch immer Fußball, wo einstmals eine anspruchsvolle Gartenarchitektur existierte. Trotz der überwiegend deprimierenden Fälle darf man die Hoffnung nicht aufgeben und die ersten positiven Beispiele in Österreich veranlassen uns zu einem gewissen Optimismus.

LITERATUR

Hans Aurenhammer, Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII (1956), S. 86 ff.

Hans und Gertrud Aurenhammer, Das Belvedere in Wien, Wien 1971.

Brigitte Asperger, Der Einfluß des Prinzen Eugen auf die Gartenkunst seiner Zeit, in: K. Gutkas (Hrsg.), Prinz Eugen und seine Zeit, Wien 1985, S. 313 ff.

Renate Madritsch, Zur Geschichte und Restaurierung von Schloßhof in den Jahren 1984-1985, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 40 (1986), S. 76-86.

Stefan Schmidt, Parkpflegewerk Belvedere-Garten in Wien, in: Die Gartenkunst, Heft 2/1992, S. 168-186.

Österr. Gesellschaft für Historische Gärten (Hrsg. G. Hajós), Historische Gärten in Österreich – vergessene Gesamtkunstwerke, Wien-Köln-Weimar 1993, S. 22 ff., S. 65 ff., S. 100 ff., S. 123 ff., S. 180., S. 241 ff., S. 283 ff.

Franz Sauer, Gartenarchäologie in Schloßhof, in: Die Gartenkunst, Heft 1/1995, S. 134-142.

Willibald Ludwig, Der Belvederegarten in Wien wird restauriert – eine Zwischenbilanz, in: Historische Gärten – Mitteilungsblatt der Österreichischen Gesellschaft für Historische Gärten, Heft 2/1996, S. 2-5.

GARTENDENKMALPFLEGERISCHER UMGANG MIT DEM ZENTRALEN BEREICH DES JAGDPARKS CLEMENSWERTH

Die Erstellung von Parkpflegewerken provoziert stets eine Fülle von Fragen, die beantwortet werden sollten, auch wenn sie zu jenem Zeitpunkt noch nicht beantwortbar sind. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Objekt führt in den meisten Fällen zu mehr Wissen, damit aber auch häufig zu erhöhter Unsicherheit bei der Frage, wie die zukünftige Behandlung der Substanz oder der grundsätzliche Umgang mit dem Vorgefundenen erfolgen soll. Der Zwang, Antworten geben zu müssen, da Antworten erwartet werden, bedingt vielfach eine fast statische Zielsetzung oder die Vermeidung wirklicher Positionsformulierung. Unsere fachliche Diskussion im Bereich Gartendenkmalpflege über die richtige Behandlungsmethode mit den Schlagworten Erhaltung, Sicherung, Restaurierung, Rekonstruktion usw. ließ immer stärker das Ziel in den Mittelpunkt rücken, machte den denkmalpflegerischen Prozeß zu einem intellektuellen Vorgang und schob die Auseinandersetzung mit dem Bedingungsgefüge als einen Teil der zu leistenden Arbeit an den Rand.

Die Bearbeitung des Parkpflegewerkes für die Jagdschloß- und Parkanlage Clemenswerth im emsländischen Hümmling durch das Büro Rose und Gustav Wörner führte gerade die Diskrepanz zwischen Wissenserarbeitung und intellektueller Zielformulierung allen Beteiligten vor Augen. Es wurde schnell deutlich, daß nicht Begriffe wie gartendenkmalpflegerisches Leitbild, Entwicklungskonzept oder Zielstellung inhaltliche Bedeutung haben sollten, sondern der schlichte Umgang mit dem Objekt, die Pflege der Substanz und die Erhaltung der Werte die Themen dieses Gutachtens sein müßten. Hierbei war vor allem entscheidend, daß eine intensive sowie differenzierte Auseinandersetzung über die vorhandenen Werte erfolgte und zu akzeptieren war, daß nur diese denkmalpflegerischen Umgang und adäquate Pflege bedingen können. Offensichtlich wurde dieser Umstand insbesondere bei der Beschäftigung mit dem zentralen Bereich des Jagdparks Clemenswerth, weshalb dieser hier auch exemplarisch für das ganze Objekt vorgestellt werden soll.

Die in den Jahren 1736-1747 im Auftrag Clemens Augusts (1700-1761), des Erzbischofs und Kurfürsten von Köln, nach Plänen des Baumeisters Johann Conrad Schlaun (1695-1773) errichtete Jagdschloßanlage Clemenswerth muß in der Entwicklung mitteleuropäischer Jagdschloßarchitektur gesehen werden. Beeinflussend und vorbildhaft waren dabei vermutlich Objekte wie die Jagdsternanlage auf dem Carlsberg bei Weikersheim, die auf Geheiß des Grafen Carl Ludwig von Weikersheim ab 1727 entstand oder der Bau des sog. Gelben Hauses im Forstenriederpark bei München, welches nach Plänen Josef Effners ab 1733 für den Kurfürsten Karl

Albrecht von Bayern, den Bruder Clemens Augusts, als Mittelpunkt einer achtstrahligen Jagdsternanlage errichtet wurde. Für Clemenswerth scheint der Planungsgedanke über alles bis dato Entstandene hinaus weiter entwickelt worden zu sein. Eine erste Generalplanung zur Gesamtanlage aus der Zeit um 1736 wies zwar noch deutlich die herkömmliche Unterwerfung der Landschaft als Jagdrevier mittels erschließender Alleen auf, doch wurde im weiteren Planungsverlauf bald das Ziel sichtbar, den Jagdstern als in sich geschlossenen Park auszugestalten (Abb. 4). So entstand etwas gestalterisch Neues, in sich völlig Abgerundetes, das wirkungsreich in der Landschaft liegen sollte und so auch der Jagd als wilden und harten Bestandteil höfischen Lebens künstlerisch-ästhetischen Ausdruck verlieh.

Bemerkenswert an der Gestaltung des Außenraumes von Clemenswerth ist nicht nur eine wohlproportionierte Verteilung und Führung der Alleen, sondern gerade die intensive Gliederung, Reliefbearbeitung, Ausformung der Grundfläche und illusionäre Großzügigkeit. Obwohl die Anlage durch eine vom Ort Sögel kommende doppelreihige Allee über eine Zufahrt verfügt, mit dem Marstall einen Eingang erhielt und durch Bassins einen vermeintlichen Abschluß hat, ist in der Anlage keine Einteilung in Anfang und Ende, in oben oder unten zu spüren. Vielmehr überwiegt das Element Hauptpavillon als Gedanke eines Mittelpunktes vollkommener Harmonie (Abb. 1). Dies kommt im zentralen Bereich zum Ausdruck, wo gefällige Dimensionierungen vorzufinden sind, auch wenn mathematische Genauigkeit eingehalten wurde und militärischer Ordnungssinn, einem Zeltlager gleich, wie man es vielfach formulierte, hier Vorbild gewesen sein könnte.

Ursprünglich war ein deutlich größerer, in der Form andersartiger Zentralbau geplant. Er wäre ein beherrschendes Zentrum gewesen, war aber in seiner äußeren Form nicht geeignet, ein Mittelpunkt zu sein, der harmonisch in alle Richtungen strahlt. Stattdessen ist ein Zentralpavillon entwickelt worden, der zwar noch nicht als durchlässig bezeichnet werden kann, dessen Hauptraum jedoch wegen der Anordnung der Fenster als Gartensaal gelten könnte, von dem aus nur Park, nicht aber andere Bebauung wahrgenommen werden muß. Vielmehr entstand der Ausdruck von Abgeschlossenheit und Intimität innerhalb gestalteter Natur. Dieser besondere Aspekt, der die Wahrnehmung des Außen von innen berücksichtigt, zeichnet Clemenswerth und insbesondere den zentralen Bereich gegenüber anderen Jagdschloßanlagen genauso aus, wie die harmonischen Proportionen, die gelungene Rhythmik von freien Räumen zur Architektur oder den Willen, selbst für die Grundfläche,

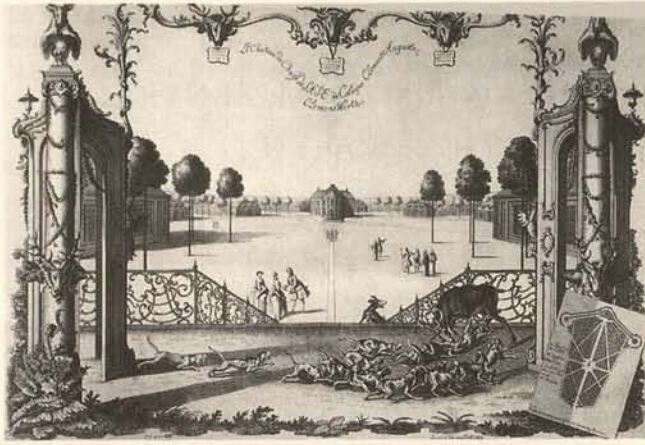


Abb. 1. Jagdschloß Clemenswerth, zentraler Bereich, Kupferstich von Nikolaus Mettely nach Johann Martin Metz, um 1760

und damit in der Plandarstellung, zu einem bildhaften Ausdruck zu kommen.

Diverse Informationen zum zentralen Bereich liegen aus der Vergangenheit vor. Sie sind in Form von Grundrissen, Vogelschauen oder Perspektiven erhalten. Ob sie jedoch die Entwurfsstadien wiedergeben, der Illustration eines angestrebten Erscheinungsbildes dienen oder einen Eindruck vom realisierten Objekt vermitteln sollten, ist nicht eindeutig belegt. Dieser Umstand wird bei näherer Betrachtung gravierend, denn wesentliche Gestaltungsdetails sind unterschiedlich dargestellt und stimmen mit der heutigen Situation nicht überein. Bekannte Schriftquellen geben auch keine umfassende Auskunft über Realisierungen, konnten aber, ebenso wie alte Fotos und mündliche Berichte über Erhaltungszustände der jüngeren Vergangenheit, genutzt werden, um sich der Beantwortung aufdrängender Fragen zu nähern.

Das heutige Erscheinungsbild des zentralen Bereichs wird selbstverständlich durch das in der Mitte stehende Hauptgebäude und seine acht kreisförmig umgebenden, sich am Rande eines runden Platzes befindenden Pavillons geprägt (Abb. 3). Acht Schneisen führen von diesem in dichten, waldartigen Baumbestand, der hinter den Pavillons eine mächtige grüne Wand bildet. Die Haupterschließungs-

Abb. 2. Jagdschloß Clemenswerth, Vogelperspektive der Gesamtanlage, Zeichnung von Johann Conrad Schlaun, um 1737



achse ist von hier aus deutlich als Allee erkennbar, die mit ihren Baumreihen bis an das Rund des Platzes heranreicht. Bei den anderen, sternförmig fortstrebenden Wegen sind einige noch als Alleien zu bezeichnen, doch ergibt sich eine Verknüpfung mit dem zentralen Bereich eher durch die räumlichen Gegebenheiten als ein gestalterisch-konstruktives Erscheinungsbild. Wenige, zwischen den Pavillons stehende Bäume machen die äußere Fassung des hier herrschenden weiten Raumes diffus, können aber den Eindruck eines kreisförmigen Platzes nicht wirklich stören. Er wird in seiner Wirkung auch durch einen vor den Pavillons ebenfalls kreisförmig verlaufenden Weg verstärkt. Acht weitere sternförmig angeordnete Wege verbinden die Pavillons mit dem zentralen Gebäude, segmentieren die Platzfläche, haben jedoch heute auf den Charakter des Bereichs keinen wesentlichen gestalterischen Einfluß. Aufgrund der Anordnung der Gebäude, des mächtigen rahmenden Baumbestandes, der einheitlichen Materialverwendung und des gepflegten Erhaltungszustandes herrscht hier eine ruhige, ausgeglichene aber spannungslose Atmosphäre.

Eine Federzeichnung aus der Zeit um 1737 (Abb. 2), die einen Großteil der Gesamtanlage aus der Vogelperspektive darstellt, zeigt den zentralen Bereich als ein stark proportioniertes, wohlgestaltetes Areal. Hier werden die Alleien vorbei an den Pavillons bis in das Rund des Platzes geführt. Ihre Baumreihen greifen, den Kreis betonend, mit je einem Baum vor die Gebäude und schließen sie gleichsam am Rande eines geformten Waldes ein. In der Fläche gehen die Alleien dann in den Platz über, lösen sich vor dem Hauptpavillon auf, der sich frei und unbegrenzt innerhalb des Raumes erhebt.

Auch wenn jene Federzeichnung sicherlich ein idealisiertes Bild zeigt und gegenüber einigen Grundrissen Abweichungen aufweist, so sind doch Gemeinsamkeiten hervorzuheben, die sich auf das Zusammenspiel von Architektur und Freiraum beziehen. Nimmt man den »Plan General des von Ihre Churfürstlich Durchleucht zu Cölln Clemens August auff dem Hümmeling neu erbaueten Jagdschloß Clemens-Werdt« (Abb. 4), der vermutlich von Johann Conrad Schlaun zwischen 1736 und 1740 angefertigt wurde, so ist gerade auf ihm eine entsprechende Führung der Alleien dargestellt, mit der zwar das Rund des Platzes beibehalten wird, doch der Stern mit seinen Strahlen stark herausgearbeitet ist, in dessen Mitte sich das Jagdschlößchen befindet. Die Pavillons treten an den Rand, sind nicht in eigener Wirkung begrenzend, sondern Bestandteil gestalteter Umgebung. Sie ducken sich hinter den hochstämmigen Allee-bäumen, mit denen das grüne Element einen hierarchisierenden Charakter erhält.

Wird der zentrale Bereich aus einer anderen Perspektive betrachtet, nämlich dem Hauptraum des Jagdschlößchens, so fällt auf, daß von ihm aus im wesentlichen der grüngestaltete Außenraum wahrgenommen werden kann und nicht die Architektur. Da alle Fensterachsen auf die Alleien ausgerichtet sind, geht die Sicht stets in die Tiefe. Nur wenn man sich den Fenstern nähert, kommen auch die Pavillons ins Blickfeld, wären aber durch Bäume in das Grün der Umgebung eingebunden. Um diese Wirkung herauszufordern und in der Gestaltungsabsicht zu unterstreichen, wurde der Fußboden des runden Saales als marmorner Stern ausgebildet, in dem ebenfalls der Kreis seine Berechtigung erhielt. Diese Grundidee des Sterns mit einer betonten Mit-

te, um die sich mit Abstand und Begrenzung kreisförmig Weiteres wohlgeformt entwickelt, kann in allen Darstellungen des zentralen Bereichs gefunden werden.

Zur heutigen Situation ist demnach eine Diskrepanz gegeben. Zeigt die vorhandene Substanz den Kreis als beherrschendes Element und läßt die Bauwerke dominieren, so wurde in der Vergangenheit das Jagdschloßchen in seiner Singularität herausgehoben. Es mußte also bei der Bearbeitung des Parkpflegewerkes gefragt werden, ob Veränderungen der Substanz zu diesen Differenzen führten oder bereits bei der Planungsumsetzung Abweichungen erfolgten. Verschiedene Schriftquellen unterstützen durch entsprechenden Hinweis die Vermutung, daß die ursprünglichen Planungen ausgeführt wurden. So ist z. B. zu berücksichtigen, daß die verbindenden Wegestrahlen bereits 1739 entstanden, man aber den kreisförmigen Weg erst 1826 anlegte. Informativ ist auch die Aussage, daß 1961 große Linden gefällt wurden, die neben den Pavillons und innerhalb des Rundweges standen (Abb. 5). Diesen Zustand belegen

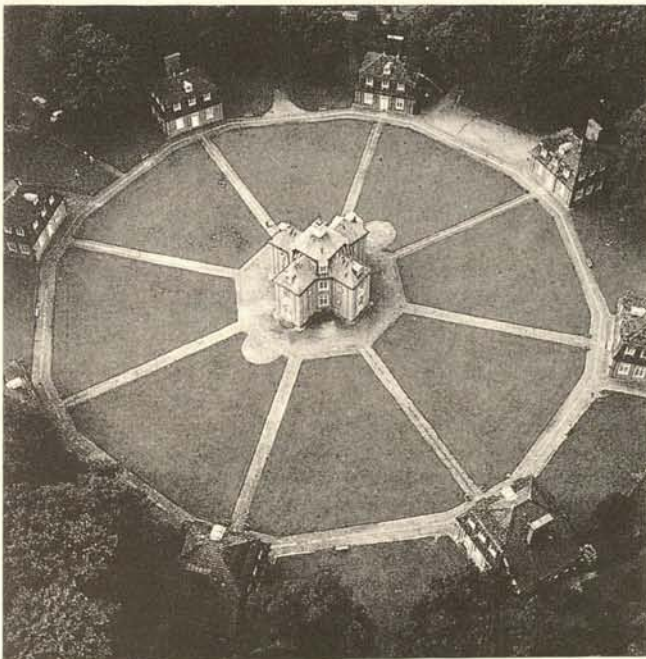


Abb. 3. Jagdschloß Clemenswerth, zentraler Bereich, um 1988

ebenfalls deutlich Fotografien aus den 30er Jahren. Da dennoch Zweifel über die Form der ausgeführten Gestaltung des zentralen Bereichs bestehen mußten, hat die Fachbehörde für Denkmalpflege des Landes Niedersachsen im Frühjahr 1994 umfangreiche Grabungen vorgenommen, um mögliche im Boden erhaltene Hinweise zu finden. Tatsächlich konnte nun belegt werden, daß die Baumreihen der Alleen bis in den Kreis geführt waren, dort aber einfach endeten und nicht vor die Pavillons griffen.

Das heutige Erscheinungsbild des zentralen Bereichs stimmt nach den gartendenkmalpflegerischen Untersuchungen der letzten Jahre nicht mit den ursprünglichen Konzepten und der realisierten Gestaltung überein. Dieses Faktum war als Ausgang aller weiteren Fragen zu sehen, die sich aufdrängten und zumindest im Zuge sich ergebender Maßnahmen beantwortet werden mußten. So, wie die ursprüngliche Gestaltung untersucht wurde, war auch die

Gestaltungsentwicklung Clemenswerths und des zentralen Bereichs betrachtet worden, um verstehen zu können, wie das heutige Erscheinungsbild entstanden ist. Dabei war entscheidend, nachvollziehen zu können, ob gestalterische Überlegungen dazu führten, oder andere interessante Ursachen dies bewirkten. Clemenswerth erwies sich als ein Objekt, das im Laufe seiner 250jährigen Geschichte zwar nicht immer intensiv, aber doch kontinuierlich gepflegt wurde. So ist nachzuweisen, daß die Alleen bereits im 18. Jahrhundert ausgebessert werden mußten und im 19. Jahrhundert in der überwiegenden Zahl vollständig erneuert wurden. Zwar ist man in manchen Fällen von der ursprünglichen Baumart abgewichen, hat aber die anderen gestalterischen Vorgaben wie Alleebreite, Reihenabstand und Pflanzrhythmus durchaus beibehalten. Hierbei ist offensichtlich jedoch nicht der zentrale Bereich betroffen gewesen. Teile der heutigen Substanz machen deutlich, daß dort der Altbestand aus Linde erhalten blieb und überwiegend mit dieser Baumart ergänzt wurde. Auf diese Weise hatte die gestalterische Einheitlichkeit hier Bestand und war ausschließlich dem normalen Alterungsprozeß unterworfen.

Die Bepflanzungsweise des zentralen Bereichs war bis weit ins 20. Jahrhundert als wichtiger Teil der Gestaltung gesehen worden. Erst zu Beginn der 60er Jahre wurden Probleme mit Feuchtigkeit innerhalb der Pavillons so ernst genommen, daß man einen Großteil der Linden ersatzlos entfernte, um ein trockenes Umfeld zu schaffen. Zu dieser Zeit hatte das Aussehen des Platzes seine stärkste Abweichung gegenüber der ursprünglichen Gestaltungswirkung erreicht. Die Wege waren zugewachsen, Fahrspuren entstanden und die Pavillons optisch vereinzelt. Dennoch war die alte Substanz überwiegend erhalten geblieben und konnte im Laufe der Jahre wieder von der Schmutzschicht befreit werden. Dabei hat man alles bewahrt, was vorhanden war und bis dato bewußt gestaltet wurde.

Mit dem Wissen über Gestalt und Gestaltentwicklung des zentralen Bereichs boten sich zwei Möglichkeiten des zukünftigen Umgangs an. Sie resultieren aus unterschiedlicher Gewichtung der vorhandenen Werte und der Pflicht, diese weiterhin zu dokumentieren. Die eine würde ausschließlich das Konservieren des jetzigen Zustandes bedeuten, wohingegen die andere zur Substanzerneuerung führte. Im ersten Fall könnte man ein bekanntes und bisher zufriedenstellendes Bild beibehalten, bei dem jedoch die künstlerischen Qualitäten der Außenraumgestaltung wenig Beachtung fänden. Im anderen Fall würde die Pflegekontinuität wieder aufgegriffen und durch Intensivierung jene Qualität für den Außenraum erreicht werden, die für Gebäude und Innenausstattung bereits gesetztes Ziel ist. Für beide Varianten sind überzeugende Argumente zu liefern. Wichtige Inhalte blieben aber jeweils auch unberücksichtigt, die nicht mißachtet werden sollten. Das kunsthistorisch bedeutsame Objekt muß in seiner Gestaltungsqualität wieder offensichtlich werden. Das Geschichtsdokument fordert Wahrheit und kann in seinen Auswirkungen nicht negiert werden. Das Denkmal an sich steht aber bereits für ästhetischen Anspruch, der hier gesellschaftlich erwartet wird. Deshalb wurde ein Maßnahmenprogramm erarbeitet, mit dem eine Erneuerung und Ergänzung der Baumsubstanz im Sinne der erhaltenen Gestaltung erreicht wird und dennoch die dadurch veränderte Wirkung des Erscheinungsbildes nicht radikal erfolgt. So kann das gartendenkmalpflegeri-

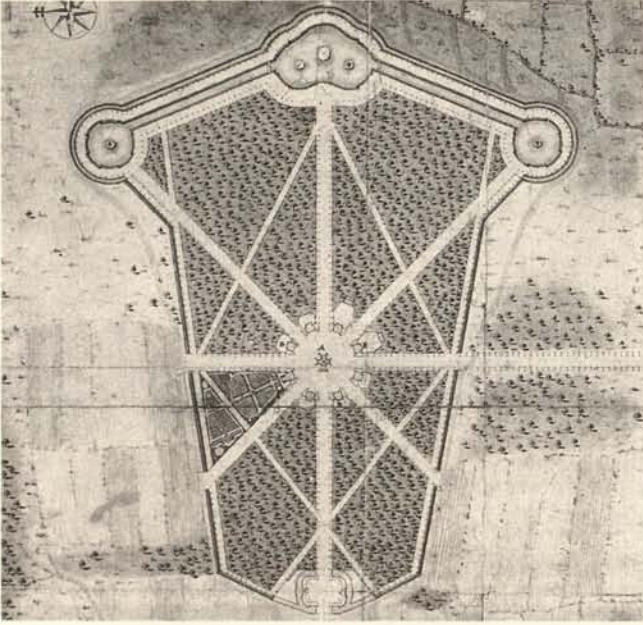


Abb. 4. Jagdschloß Clemenswerth, Generalplan, um 1737 (Ausschnitt)

sche Ziel hier Erhalt der Gestaltungsqualität und Wahrung der Geschichtlichkeit sein.

Für die Außenraumgestaltung des zentralen Bereichs bedeutet das Pflegeziel, daß der Rundweg aus dem Jahre 1826 genauso erhalten bleibt, wie die strahlenförmigen Wege des Baujahrs 1739. Ebenso wird die raumbildende Kulisse des waldartigen Bestandes erhalten und in ihrer strukturellen Artenzusammensetzung des 19. Jahrhunderts beibehalten. Zukünftig sollen die inneren Baumreihen der doppelreihigen Alleen und die Reihen der einfachen Alleen wieder bis in den Platz geführt werden, so daß die gestalterische Verknüpfung deutlich abzulesen ist. Dabei wird auch berücksichtigt, daß die fünf neben den Pavillons stehenden Bäume mit dem halben Abstand früher gepflanzt waren, als er für die Baumreihen der Alleen vorgesehen wurde. Gestaltqualität kann hier aber nur erreicht werden, wenn diese Gehölze in Zukunft gepflegt werden und man somit den herrschenden Proportionen entspricht. Deshalb müssen die zu pflanzenden Linden einen hohen Astansatz erhalten, so daß eine birnenförmige Krone entwickelt werden kann, die mit der Traufe des Daches beginnt und mit der Höhe des Firstes endet. Da diese Gehölze in Schnitt zu halten sind, können die vorhandenen mächtigen alten Linden bis zum Abgang bewahrt werden, so daß Pflege- und Materialkontinuität erkennbar bleiben.

Das Büro Rose und Gustav Wörner hat in Zusammenarbeit mit der Fachbehörde für Denkmalpflege ein Konzept zum Umgang mit dem zentralen Bereich der Jagdschloßanlage Clemenswerth erarbeitet, das bei aller Substanzergänzung dennoch nicht einem Vorgang der Rekonstruktion entspricht. Die kunsthistorische Bedeutung des Objektes ist so groß, daß über diesen Tatbestand nicht einfach hinweggegangen werden durfte. Es wurde differenzierte Wertermittlung betrieben und eine detaillierte Schadensanalyse vorgenommen. Die Ergebnisse führten zu der Entscheidung, hier nicht nur Entwicklung, Veränderung und Geschichtlichkeit zu dokumentieren, sondern auch mit der erhaltenen Substanz bei notwendiger partieller Erneuerung und Ergänzung große architektonische sowie gartenkünst-



Abb. 5. Jagdschloß Clemenswerth, Klosterkapelle St. Hubertus mit flankierenden Linden, um 1935

lerische Gestaltungsleistung zu zeigen. Dieser Vorgang wird – denn die ersten Schritte zur Umsetzung des Konzeptes sind bereits mit dem Beginn der Schulung des notwendigen Baumaterials erfolgt – kein spektakuläres Ereignis sein, und das ist gut so, sondern innerhalb des erforderlichen Pflegeprozesses stehen. Man hat sich für das Bedeutende entschieden und nicht das Übliche gewählt.

LITERATUR

- Clemens August – Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen, Katalog zu einer kulturhistorischen Ausstellung aus Anlaß des 250jährigen Jubiläums von Schloß Clemenswerth, Landkreis Emsland (Hrsg.) Meppen/Sögel 1987.
- Clemenswerth, Schloß im Emsland, Emsländischer Heimatbund e.V., (Hrsg.) Sögel o.J., um 1990.
- Clarenz Gerlach, Clemenswerth. Seine Entstehung und seine Geschichte auf Grund von Quellen dargelegt, 2., verb. Aufl., Aschendorf 1958.
- Hans-Peter Boer, Andreas Lechtape und Stefa Buske, J.C. Schlaun – sein Leben, seine Zeit, sein Werk, Münster/Aschendorff 1995.
- Jagdschloß Clemenswerth auf dem Hümmling. Geschichte und Sinn, Sögel 1975.
- Johann Conrad Schlaun (1695-1773), Ausstellung zu seinem 200. Todestag, 21. Oktober – 30. Dezember 1973, Landesmuseum Münster, Klaus Bußmann (Hrsg.), Münster 1973. (Schlaunstudie I, Textteil u. Bildteil).
- Kurfürst Clemens August – Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Schloß Augustusburg zu Brühl, Köln 1961.
- Theodor Rensing, Johann Conrad Schlaun. Leben und Werk des westfälischen Barockbaumeisters, 2., neubearb. Aufl., München 1954.
- Rainer Schomann, Jagdschloß Clemenswerth: Überlegungen zur Gartendenkmalpflege, in: *das bauzentrum*, 43, 1995, H. 7, S. 44-54.
- Gustav und Rose Wörner, Schloßpark Clemenswerth – Parkpflegegewerk. Grundsätze und Vorschläge zur Erhaltung, partiellen Wiederherstellung und Pflege des historischen Parkes, Wuppertal 1995.
- 250 Jahre Kapuzinerkloster Clemenswerth, 1741-1991, Emslandmuseum Schloß Clemenswerth (Hrsg.), Sögel 1991.

BEMERKUNGEN ZUR ENTWICKLUNG DES ABSCHLAGBAREN POMERANZENHAUSES IN DEUTSCHLAND

Welches waren die Gründe, die in Deutschland zu einer Entwicklung führten, die die Orangerien in der Zeit des Barocks zu luxuriösen und kostspieligen Erfordernissen einer jeden Hofhaltung werden ließen? Zunächst waren es die Pomeranzen, später die gesamte Gattung Citrus, deren aus Italien importierte Früchte große Bewunderung erregten und die bald auf keiner fürstlichen Tafel fehlen durften. In der Verbindung der Citrusfrüchte mit der Sage von den goldenen Äpfeln, die Herkules als eine seiner Heldentaten aus dem Garten der Hesperiden holen mußte, sahen die Herrscher für sich eine sinnbildliche Identifikation mit dieser Person.

Die Anzucht der kostbaren Citrusgewächse, sehr befördert durch das um 1490 auch in Deutschland weit verbreitete Werk von Jovianus Pontanus: *De hortis hesperidum*, kam dem immer ausgeprägteren Bedürfnis nach Repräsentation entgegen. Sie entsprach weiterhin dem Sammeleifer, dem wachsenden botanischen Interesse und der besonderen Neigung für alles Seltene und Exotische in jener Zeit. Das Erlebnis freiwachsender Citrusheine in Italien beförderte den Wunsch, auch in den Residenzen jenseits der Alpen solche Pflanzungen anlegen zu lassen. Hier galt es als ein Kunststück, die von der Natur gegebenen Bedingungen zu überwinden und sie nach eigener Willkür beherrschen zu können. Auf die *Illusion einer südlichen, paradiesischen Umgebung*, die ein frei im Boden wachsender Citrusheim im Sommer wie im Winter nördlich der Alpen erweckte, wollte man nicht verzichten. Heinrich Hess gibt dazu folgende passende, zeitgenössische Beschreibung: *«Denn wenn vor Frost und großer Kälte alles erstorben so sieht man in diesem herrlichen Paradiesgarten wie die allerschönsten und raresten Bäumlein in so mancherlei Gestalt daher grünen und blühen eins hat weiße liebliche wohlriechende Blumen ein anderes gelbe das dritte rote das eine hat zeitige das andere unzeitige Früchte; alles mit dem allerschönsten durchdringenden Geruch und muß ja einen Menschen als in einem steten Frühling eine neue Erquickung geben.»*¹

Mit der Kultur der Citrus verband man im allegorienreichen Barock die Vorstellung, sich der Gesetzmäßigkeit der Zeit entziehen zu können bzw. die Utopie eines ewigen Frühlings zu verwirklichen. In diesen ewig grünenden, blühenden und fruchtenden Pflanzen kam die seit Jahrhunderten bestehende Illusion der Überwindung der Vergänglichkeit des fürstlichen Herrschertums symbolisch am deutlichsten zum Ausdruck.²

Der genaue Beginn der Citruskultur in Deutschland läßt sich bis heute noch nicht exakt nachweisen. Mit dem

verstärkten Einströmen italienischen Kulturguts seit dem 15. Jahrhundert nach Mitteleuropa erfolgte auch der Austausch von Pflanzen und die Vermittlung von Erfahrungen über ihren Anbau. Besonders die Verbindungen zwischen den Fürstenhöfen, aber auch die Beziehungen der Handelsherren der süddeutschen Reichsstädte zu den Hauptorten für den Bezug von Citrusgewächsen, Genua, Mailand und Venedig, förderten in Deutschland die schnelle Verbreitung dieser empfindlichen und begehrten Pflanzen. Bald begann mit großem Eifer die Kultivierung der Citrusgewächse an bedeutenden Fürstenhöfen wie München, Stuttgart, Heidelberg und Prag, aber auch durch reiche Bürger in den Freien Reichsstädten, wie Augsburg, Nürnberg und Breslau. So soll 1531 im Garten der Fugger in Augsburg keines von den Gewächsen gefehlt haben, die in Italien gezogen wurden. Danach muß angenommen werden, daß die in Italien bereits heimisch gewordenen Zitronatzitronen, Limonen und Pomeranzen auch hier vorhanden gewesen sind. Etwa zur gleichen Zeit wird in einem Lobgedicht auf Hans Sachs (1494-1576) ein Garten mit seltenen Fruchtbäumen, darunter auch Pomeranzen, erwähnt.³ Wie hier die Überwinterung erfolgte, ist nicht bekannt. Da die Pflanzenbestände jedoch noch nicht so groß und umfangreich waren, wird der Frostschutz in speziell hergerichteten, mit Öfen heizbaren Räumen, den Winterungen, erfolgt sein, wie sie in den berühmten Hesperiden-Gärten Nürnbergs noch lange anzutreffen waren.

Für den winterlichen Schutz der im freien Grund ausgepflanzten Citrusgewächse, in erster Linie Pomeranzen, wurden in Deutschland abbaubare Häuser errichtet (sog. abschlagbare Pomeranzenhäuser), die hier ihre vollkommene Entwicklung erreichten und weiteste Verbreitung fanden. Nachdem Pomeranzen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in München kultiviert wurden, läßt sich 1554 eine Lieferung dieser Pflanzen von dort an den Württemberger Hof nachweisen, wo 1559 erstmalig über die Anlage eines Pomeranzen Gartens im herzoglichen Lustgarten zu Stuttgart berichtet wurde. Folgende zeitgenössische Beschreibung ist davon überliefert: *«Nit weit (vom Alten Lusthaus) da stand ein Garten, deßs thett man gar schön pflanzen und warten ... im Wynder trug er Frucht und Speiß, darumb hatt man ain Mauer gebaudt, ich hab zum Fenster ein geschaut, ... die Bom die trugent wellische Frucht im Wynder khundt man haizen ein, den Bamen khundt man warm machen, daßs hab ich von dem Gärtner gherdt.»* Demnach handelte es sich bei dem Pomeranzen Garten um eine separate Gartenfläche,

eingefaßt durch eine mit Fenstern versehene Gartenmauer, auf der im Herbst das abschlagbare Dach errichtet wurde.

Über ein weiteres, unter Herzog Ludwig (1557-1593) errichtetes Pomeranzenhaus an der östlichen Gartenmauer ist nichts näheres erhalten. 1609 erhielt auch der Lustgarten am Leonberger Schloß ein abschlagbares Pomeranzenhaus durch den herzoglichen Baumeister Heinrich Schickhardt (1558-1635), ohne daß dessen genaues Aussehen bekannt ist.⁵ Erst von dem 1611 errichteten, völlig abschlagbaren, hölzernen Pomeranzenhaus existieren Vorstellungen über das Aussehen durch die von Schickhardt erhaltenen Entwürfe. Danach handelte es sich bei dem Entwurf um einen rechteckigen Fachwerkbau mit Satteldach, in den Abmessungen von 39,7 m Länge, 17,2 m Breite und der stattlichen Höhe von 10,9 m, der durch vier Öfen erwärmt und durch in das Fachwerk auf allen Seiten eingepaßte Fenster beleuchtet wurde. Auf Anweisung des Herzogs wurden bei der Ausführung die Abmessungen auf 50,5 m Länge und 18 m Breite korrigiert.

Der hohe Aufwand für die Heizkosten und das Auf- und Abschlagen (in Stuttgart benötigte man dafür etwa 3 Wochen mit den Handwerkern und Tagelöhnern sowie etwa 30 weiteren Männern und Frauen), veranlaßten Schickhardt, dem Herzog den Vorschlag zum Bau eines neuen Pomeranzenhauses nach den Vorbildern in Italien zu unterbreiten, der um 1633 auch ausgeführt wurde. Durch die Einbeziehung der rückwärtigen Gartenmauer ließen sich die Heizkosten und der Aufwand für das jährliche Auf- und Abbauen wesentlich verringern. Diesem Ziel diente auch ein 1626 auf Rollen errichtetes, verschiebbares Gewächshaus durch Schickhardt.

Zu dem um 1633 errichteten Gebäude existiert noch heute ein Grundriß aus dem Jahre 1644 mit der Darstellung der Aufteilung des Pomeranzengartens. Der rechteckige Grundriß wird durch längs und quer verlaufende Wege in vier Felder aufgeteilt. In deren Kreuzungspunkt ist ein kostbarer runder Schalenbrunnen angeordnet, der mit dem Urteils des Paris verziert ist. Ein umlaufender Weg an den Längs- und Querwänden schließt das gesamte Quartier ein. Hochbeete als Standorte für die ausgepflanzten Pomeranzen, im Wechsel der für die Zeit typischen Formen des Quadrats und der Raute, gliedern die einzelnen Felder. Um die Wirkung des Pomeranzenhauses beim Spaziergang im Winter noch zu erhöhen, erhielt das abschlagbare Pomeranzenhaus 1694/95 eine illusionistische Ausmalung in der Form von Laubwerk und Früchten.⁶ Die unbeschreibliche Wirkung dieser Anlage, in der gleichzeitig die fortwährende Motivation für die immer wieder erfolgte Errichtung solcher Gebäude zum Ausdruck kommt, gibt ein zeitgenössischer Bericht aus dem Jahre 1736 wider: »in solchem HochFürstl. Orengerie Hauß [befinden sich] aus dem Erdboden herauswachsend, so in gantz Teutschland schwerlich gefunden wird, und am allermeisten zu admiriren, Pomerantzen, Citronen und Lorbeer-Bäume, item Cupressen, Oliven und Feigenbäume, desgleichen Ketnia Arabica, Arbr Judae, Lignum Sanctum in sehr großer Höhin, auch von schönen Cronen, und überaus starken Stämmen, welche ein Mann genug zu thun hat, zum Theil zu umarmen, alle dermaßen mit Früchten gesegnet, daß nur vor heuer allein schon über 20.000 Früchten, von allerhand Pomeranzen, Citronen, Limes, Cedern, Pomme de Sin, Ablasin und andere mehr der-

gleichen nacher Hof [Ludwigsburg] gelüffert werden können, und dennoch in großer Menge auf denen Bäumen stehen«. Desweiteren befindet sich in dem Pomeranzengarten »... eine sehr annehmliche Lorbeer Hütte so oben gantz zusammen gezogen unter welcher zu Sommers Zeiten die hohen Herrschafften im Schatten mehr mahlen und vielfältig gespeiset, und sich den sehr annehmlichen und lieblichen Oreng und Flor Geruch zu einer sonderbahren Ergötzlichkeit dienen ließen, und darinnen wie in einem Paradies nebst einer angenehmen Music sich vergnüglichst divertiren konnten«.⁷

Bedingt durch diese Wirkung konnte sich das Stuttgarter abschlagbare Pomeranzenhaus trotz der ständigen Verschlechterung des Bauzustands lange erhalten. Erst 1750 verfügte Herzog Carl Eugen (1728-1793) in Verbindung mit dem Neubau des Schlosses den Abriß des Gebäudes.

Bemerkenswert ist, daß, wie in Stuttgart, auch in den anderen Orten errichteten abschlagbaren Häusern neben den ausgepflanzten Pomeranzen auch die in Gefäßen kultivierten Pflanzen überwintert wurden.

Seit 1568 ließ der hessische Landgraf Wilhelm IV., verheiratet mit Sabine von Württemberg, der Tochter des Herzogs Christoph von Württemberg und Schöpfer des Stuttgarter



Abb. 1. Fürstlicher Lustgarten zu Stuttgart, im Vordergrund der Pomeranzenbain, M. Merian 1616

Residenzgartens, in der Fulda-Aue unterhalb von Kassel einen Lustgarten anlegen, in dem etwa 1578 ebenfalls ein abschlagbares Winterhaus errichtet wurde. Ein großes Unwetter vernichtete 1583 das leichte Gebäude vollständig. Eine Beschreibung des sofort darauf erfolgten Neubaus aus dem Jahre 1605 läßt erstmalig erkennen, daß die Umfassungsmauer fest errichtet wurde und nur noch das Dach abnehmbar war. Für die Beheizung waren zwei eiserne Öfen ausreichend.⁸

Eine weitere Darstellung eines abschlagbaren Pomeranzenhauses ist dem Stichwerk über den berühmten Heidelberger »Hortus Palatinus« von Salomon de Caus aus dem Jahre 1620 zu entnehmen.⁹ Nach der Fertigstellung des neuen Lustgartens wurden die bereits etwa 60 Jahre alten Pomeranzen und Citronen aus dem alten Herrengarten in der Stadt Heidelberg, in dem sie »neben allerhand fremden und aussländischen gewachsen« wuchsen, ausgegraben und in eigens für den Transport angefertigten Pflanzkübeln mühselig in den neuen Garten transportiert. Schon im alten Her-

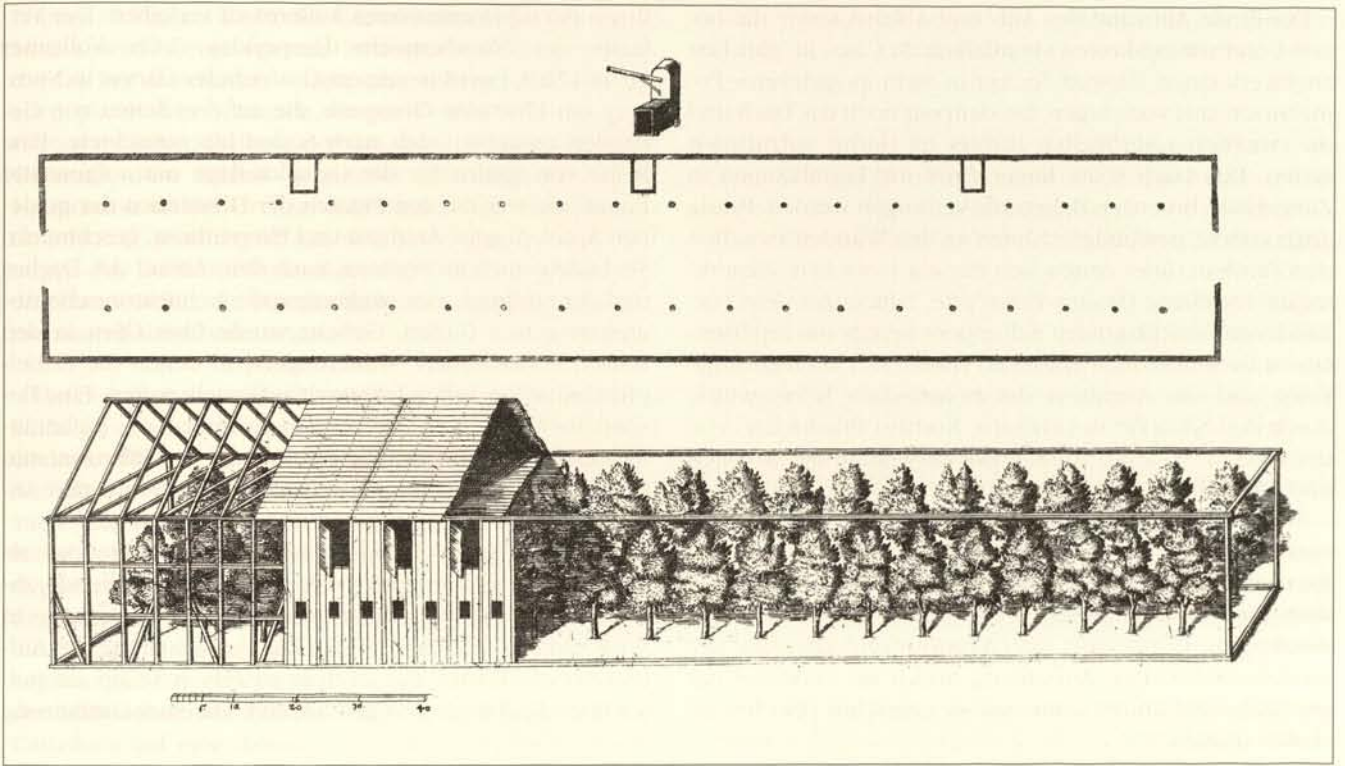
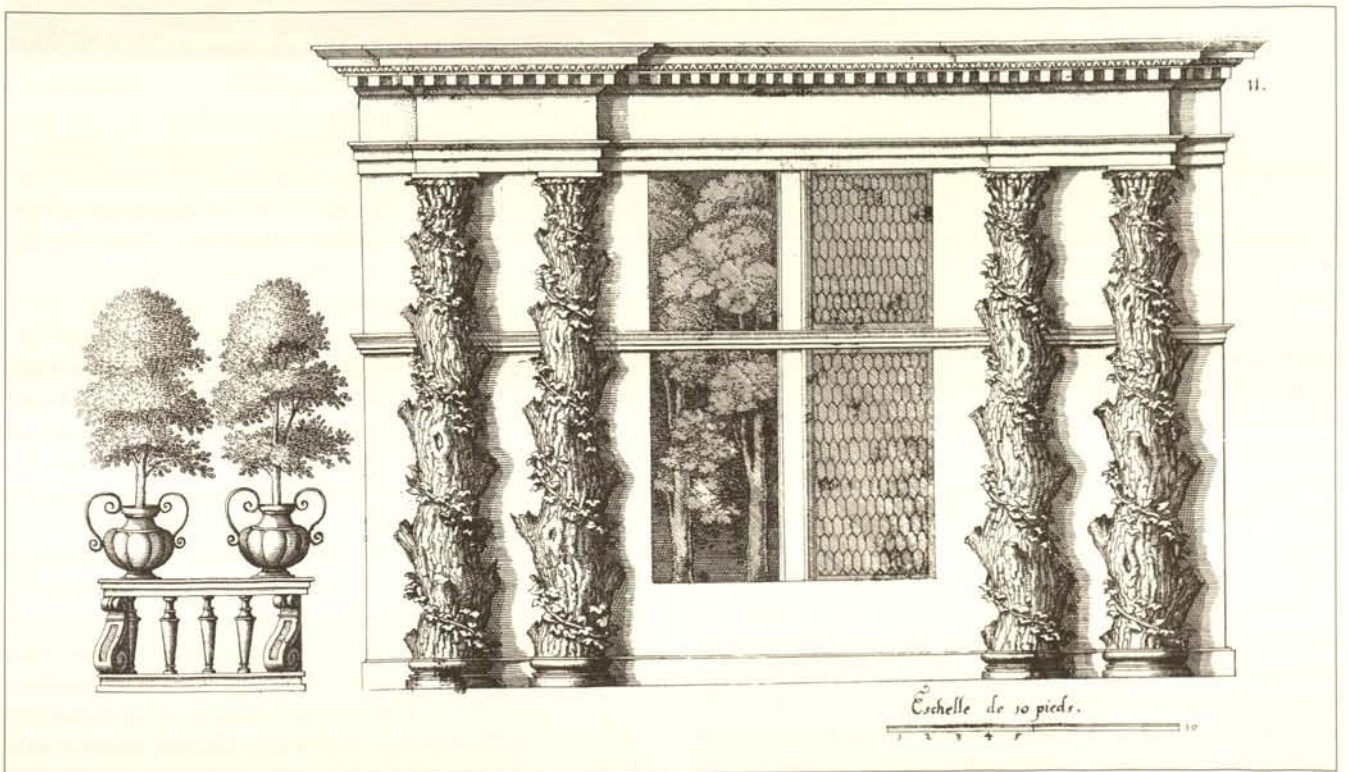


Abb. 2. Der Pomeranzengarten des Hortus Palatinus in Heidelberg, Grundriß mit Darstellung eines fahrbaren Ofens und Aufriß des Gebäudes in den verschiedenen Aufbauphasen

rengarten wurden die etwa 7,5 m(!) hohen Bäume »... des winters mit einer eingewermbten Hütten von holtz zugericht verware, damit der frost ihnen kein schaden thue«.10 Auf einer schmalen Geländeterrasse unterhalb des Labyrinth, mit einem weiten Blick über den Orangerhain auf die Stadt Heidelberg, erfolgte die Wiedereinpflanzung von 30 Bäu-

men in zwei Reihen. Im Herbst (nach Michaelis) wurde ein Fachwerkgebäude von 280 Schuh (81,76 m) Länge und 32 Schuh (9,34 m) Breite mit Satteldach darüber errichtet, das mit vier fahrbaren Öfen erwärmt werden konnte. Kleinere Fenster und größere Lüftungsklappen sorgten für Licht und frische Luft.

Abb. 3. Fensterausschnitt des steinernen Pomeranzenhauses in größerer Form



Der große Aufwand des Auf- und Abbaus sowie die hohen Unterhaltungskosten veranlaßten de Caus, im gleichen Stichwerk einen Entwurf für ein in Stein ausgeführtes Pomeranzenhaus vorzulegen, bei dem nur noch das Dach und die erheblich vergrößerten Fenster im Herbst aufzubauen waren. Das Dach sollte hinter einer mit Formbäumen in Ziergefäßen besetzten Balustrade verborgen werden. Paarig angeordnete, gewundene Säulen an den Wänden zwischen den Fenstern, über denen sich das mit ionischen Stilmerkmalen versehene Gesims verkröpfte, hätten aus dem vorhandenen »abschlagbaren Schuppen« bereits ein repräsentatives Gartengebäude entstehen lassen. Der Dreißigjährige Krieg und die Annahme der böhmischen Königswürde durch den Schöpfer des Gartens, Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz (1596-1632) führten zur Einstellung der Arbeiten und schließlich zum Untergang des Gartens.

Auf den Gartenentwürfen in dem 1640 erschienenen und weitverbreiteten Werk von Josef Furtenbach *Architectura Recreationis* dürfen die abschlagbaren Häuser zur Überwinterung ausgepflanzter, nicht einheimischer Pflanzen, wie Feigen, Granatäpfel oder Pomeranzen, ebenfalls fast niemals fehlen. Ihre Anordnung finden sie entweder mit der Rückwand an die Gartenmauer angelehnt oder frei im Garten plaziert.¹¹

Die Entwicklung beim Bau abschlagbarer Pomeranzenhäuser wurde auch in Berlin zur Kenntnis genommen. Sofort nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges erfolgte 1647 im Berliner Lustgarten, seitlich des Stadtschlusses, die Errichtung eines solchen Gebäudes. Die östliche Rück- und nördliche Seitenwand waren gemauert. Rot angestrichene Schindeln dienten zum Decken des Daches. Zum besseren Wärmeschutz wurden die Zwischenräume der hölzernen Doppelwände mit Stroh, Heu oder Torf ausgefüllt. Anstelle der Fenster waren in der Längsseite drei kleine quadratische Öffnungen angebracht. Nur das Dach und die Vorderfront zum Garten waren abschlagbar. Zur besseren Erwärmung diente eine Lage Mist oder Stroh auf dem Dachboden. Durch das »Ausbrechen der beiden Ecköfen nach dem Lusthaus wärtz« brannte das Haus schon 1655 völlig nieder, wobei die Pflanzenbestände restlos vernichtet wurden. 1656 entstand an gleicher Stelle ein hölzernes Interimshaus, in wesentlich größeren Abmessungen, heizbar mit acht Öfen und abnehmbarem, dreischiffigem Satteldach. Wie aus einem Inventar von 1672 hervorgeht, diente das Haus nicht nur den im freien Grunde angepflanzten Citrusgewächsen, sondern auch einer großen Anzahl der für barocke Orangerien typischen Kübelpflanzen als Winterquartier. Durch die bereits nach 30 Jahren eingetretene Baufälligkeit dieses Gebäudes entstand 1685 eine völlig neue, massiv ausgeführte Orangerie im Innenraum der Bastion des Schloßgartens. Entsprechend dem Entwicklungsstand der barocken Gartenkunst öffnete sie sich – als eine der frühesten Beispiele in Deutschland – im Halbkreisbogen nach Süden dem Garten und diente gleichzeitig mit ihrer anspruchsvollen Architektur als dessen angemessener Abschluß.¹²

Trotz der immer weiteren Entfaltung der barocken Gärten, in denen sich ein abschlagbares Pomeranzenhaus kaum noch einordnen ließ, wurde die große illusionistische Wirkung eines im Garten ausgepflanzten Orangenhains ständig weitergetragen. Dazu war es notwendig, für solche Gebäude eine passende Stelle im Garten zu finden und

ihnen ein repräsentativeres Äußeres zu verleihen. Der Verfasser der »Nürnbergische Hesperides«, J.Ch. Volkamer (1644-1720), besaß in seinem Gostenhofer Garten in Nürnberg um 1700 eine Orangerie, die auf drei Seiten von Gebäuden umgeben, sich nach Süden hin ausrichtete. Eine Reihe von Säulen für die Gebälkaufgabe mit aufgesetzter Balustrade war mit den Figuren der Hüterinnen der goldenen Äpfel, Aegle, Arethusa und Hesperthusa, geschmückt. Sie bildete auch im Sommer, nach dem Abbau des Daches und der Südfront, eine wirkungsvolle architektonische Abgrenzung zum Garten. Geheizt wurde über Öfen in den seitlich vorhandenen »Winterungen«, in denen die Kübelpflanzen in der kalten Jahreszeit aufgestellt waren. Eine Besonderheit der Orangerie bestand darin, daß die Wohnräume des Hauses eine direkte Verbindung zum Pflanzenraum besaßen, so daß man im Winter vom Zimmer aus den Anblick und den Duft der Pflanzen genießen konnte.¹³

Eine Weiterentwicklung dieses Bautyps stellte das als technische und künstlerische Meisterleistung geltende abschlagbare Pomeranzenhaus des Unteren Belvederes in Wien aus der Zeit um 1700 dar. Zur Vereinfachung des Auf- und Abbaus konnte das Dach in einzelnen Teilen auf Rollen über die Anlage gezogen werden. Mit einer Luftheizung

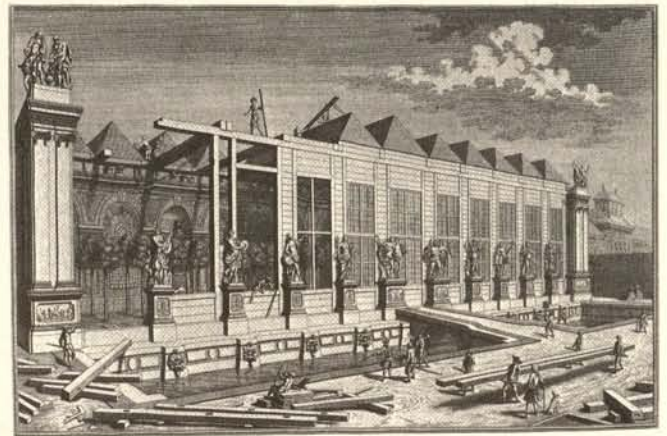


Abb. 4. Salomon Kleiner, Abschlagbares Pomeranzenhaus aus dem Belvederegarten in Wien, 1737

über unterirdische Kanäle ließ sich der Raum erwärmen. Auch in künstlerischer Hinsicht hatte man versucht, die Orangerie stark aufzuwerten. So waren die Mauern auf der Innenseite mit reichen Blendarkaden geschmückt. Zwischen einem Wassergraben mit Fontänen und der abschlagbaren Südwand mit großen, fast bis zur Plinthe reichenden Fenstern, waren die Figuren der Musen aufgestellt. Im Sommer erinnerten die im freien Grund wachsenden Orangenbäume ikonographisch an einen Hain der Musen, im Winter milderte der Anblick der Skulpturen den Eindruck eines Schuppens.¹⁴

Auch bei der 1719 bis 1723 im Weikersheimer Schloßgarten errichteten Orangerie wurde dem ausgepflanzten Orangenhain der Vorrang eingeräumt. Dieser fügt sich fest in das ikonographische Programm der zahlreichen Plastiken ein, das mit der Hervorhebung von Jupiter und Herkules auf das Selbstverständnis des Besitzers hinweist: »Er sieht sich selbst als weiser Herrscher seines eigenen kleinen Kosmos und als der Neue Herkules, als Kämpfer und als Garant für den

Frieden.¹⁵ Die am Ende des Gartens angeordneten, in der Mitte auseinandergezogenen Gebäude, bei denen nur noch die Dächer abnehmbar waren, entsprachen mit ihrem reichen plastischen Schmuck der für Deutschland in vielen Gärten typischen Stellung der Orangerie als repräsentatives Gebäude dem Schloß gegenüber zur Begrenzung der Hauptachse an der Grenze des Gartens. Der hohe Reparaturaufwand, resultierend aus dem ständigen Auf- und Abtragen des Daches, führte dazu, daß 1751/52 feste Dächer errichtet wurden, die eine Aufgabe des ausgepflanzten Pommeranzenhaines bedeuteten.

Bei den Planungen für das südliche Orangerieparterre im Ludwigsburger Schloßgarten ab 1721 wurde ein einmaliger Gedanke für nur kurze Zeit in die Wirklichkeit umgesetzt. Auf den im freien Grund stehenden Orangerieparterre sollte auch hier nicht verzichtet werden. An hervorgehobener Stelle, in der Mitte der nördlichen Begrenzung des Orangerieparterres, flankiert von zwei massiv errichteten Orangeriegebäuden, wurde eine zweireihige Orangenpflanzung mit 36 Bäumen angelegt. Ein mit Voluten, Konsolen und Segmentgiebeln reich verzierter »Communicationsbogen« in der Mittelachse des Parterres ließ einen Blick durch den Citrushain auf eine dahinter befindliche Kaskade frei. Die auch im Sommer am Orte verbleibenden gemauerten Pfeiler als Stützen für das abschlagbare Winterhaus bildeten mit den von einer Kugel gekrönten Pyramiden auf den Kapitellen vor dem frischen Grün der Orangen eine einmalige Abschlußkulisse für das Orangerieparterre. Durch die 1725 getroffene Verfügung über den Neubau des Corps de Logis wurden auch am Orangerieparterre Veränderungen vorgenommen, denen die Citruspflanzung zum Opfer fiel.¹⁶

Herzog Carl Eugen widmete seiner Orangerie ganz besondere Aufmerksamkeit und wünschte, diese sommers und winters in seiner Nähe zu haben. An Großartigkeit alle bisher bekannten abschlagbaren Orangerien übertreffend, ließ er um 1760 eine stattliche Anzahl Orangen vor der gesamten Gartenfassade des neuen Corps de Logis des Ludwigsburger Schlosses einpflanzen und im Winter ein fast aus Glas bestehendes Gebäude darüber errichten. Diese größte jemals in Deutschland geschaffene Anlage eines abschlagbaren Orangeriehauses, von der folgende zeitgenössische Beschreibung existiert, bildete den Rahmen für die rauschendsten höfischen Feste:

»Die Orangerie, welche, sowohl was die Anzahl als die Schönheit der Orangebäume anbetrifft, für eine der prächtigsten in Europa gelten mag, geböret mit unter die Wunder aller der Länder, die nordwärts der mittäglichen Provinzen von Spanien, der Provence und Italien gelegen sind. Die Orangen- und Citronenbäume machen hohe gewölbte Gänge, unter welchen Se. Herzogl. Durchlaucht mit Ihrem Hofstaate ordentlicher Weise spazieren gehen. Sie bleiben das ganze Jahr hindurch in dem Erdboden, und tragen, zu gleicher Ergözung des Geruches und Geschmacks derjenigen, welchen der Herzog den Eingang verstattet, beständig Blüthen und Früchte.

Diese Orangerie, in welche man durch den grossen Sallon kommt, hat achthundert und zwey und dreyßig Fuß in der Länge und hundert und zehn in die Breite; das ist, sie nimmt die ganze mittägliche Facade des Palastes ein, wel-

che an die Gärten stosset, und ist noch um hundert und ein und fünfzig Fuß verlängert, um die beyde Ecken des Schlosses bis an die zwey äußere Höfe einzuschliessen, und durch diesen Umfang zwey kleine Gärten, von hundert ein und funftzig Schub in der Länge und hundert und sechs in der Breite zu machen, welche alles sind, was man sich nur seltenes und reizendes denken kann.

Die zwey Verlängerungen der Orangerie über den Palast hinaus dienen gleichsam den kleinen Gärten zu Vorsälen. Vier große Bassins, in deren Mitte Springbrunnen befindlich sind, die das Wasser in eine sehr beträchtliche Höhe treiben, unterhalten in den heissen Sommertagen darin immer die Kühle des Frühlings, und werden von Orangenbäumen einer besonderen Grösse beschattet, welche allenthalben die angenehmsten Bogen und Lauben bilden.

Zwischen diesen Orangenbäumen sind auf sauber verzierten Stöcken Laternen vom reinsten Glase, in Form langlechter Kugeln, aufgestellt, um Kerzen einzunehmen und vor den Wirkungen der Luft zu verwahren, welche diese Art von Vorhöfen erleuchten, wenn es dem Herzog beliebt, in schönen Sommernächten mit seinem Hofe daselbst zu speisen.

Sechs Bassins von unterschiedenen Figuren, mit Springbrunnen von unterschiedlicher Höhe sind längs der Orangerie angebracht und verbreiten daselbst eine immerwährende Kühle. Von den kleinen Gärten hat auch jeder ein Wasserwerk, welches in Gestalt einer halben Kugel einen Wasserfall und dadurch eine sowohl dem Gesicht als dem Gehör sehr angenehme Wirkung machet ... Ueber die ganze Orangerie hatte man ein Tuch gezogen, das wie der Himmel gemahlet war, um die Verwunderung derjenigen die darinn spazierten, zu vermehren.»

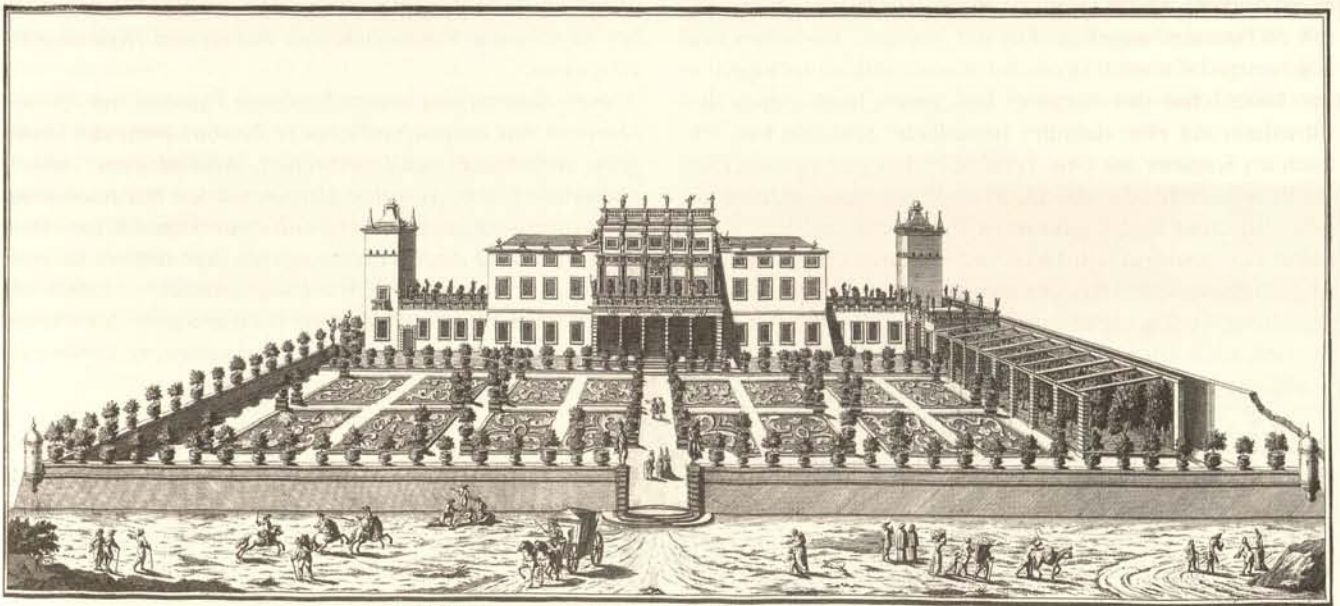
Eine ähnliche Anlage war in der gleichen Zeit auch für das in der Nähe von Ludwigsburg gelegene Wasserschloß Monrepos geplant. Zur Ausführung kam es wahrscheinlich nicht mehr, da ab 1764 der Herzog sein ganzes Interesse dem neuen Schloß Solitude schenkte, wohin auch die umfangreiche herzogliche Orangerie transportiert wurde.¹⁷

Die alte Illusion von einem nördlich der Alpen wachsenden Orangerieparterre sollte noch einmal im Schloßgarten der Würzburger Residenz Gestalt annehmen. Bei seiner durchgreifenden Gartenplanung 1774 sah Johann Prokop Mayer für eine seitliche Gartensituation eine Citruspflanzung im freien Grund mit einem abschlagbaren Winterhaus vor. Trotz der Bemühungen, das Bauwerk durch Pilaster und die Anordnung der Fenster eine gefällige architektonische Gliederung zu verleihen, gelang es nicht, das einfache Gebäude in den geplanten kostbaren Rokokogarten entsprechend zu integrieren. Der Tod des Fürstbischofs setzte den Arbeiten Mayers ein Ende. Der schöne Gedanke, die völlig andere Wirkung eines Orangeriehauses neben den seit langem vorhandenen und in einer großen Orangerie untergebrachten zahlreichen Kübelpflanzen in die Gestaltung des Gartens mit einzubeziehen, wurde nicht ausgeführt.¹⁸

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Vorstellung eines überbauten »italienischen Gartens« in Karlsruhe noch einmal geträumt und realisiert. Nachdem seit der Gründung des Schloßgartens die unterschiedlichsten Orangerien und Gewächshäuser errichtet und zum Teil wieder abgerissen

und durch neue ersetzt wurden, entwarf der Architekt und Baudirektor Heinrich Hübsch 1852-53 Pläne für eine solche Anlage, um vor allem die zahlreichen, noch vorhandenen Orangen und Zitronen aus der Sammlung des 18. Jahrhunderts entsprechend repräsentieren zu können. Östlich des Torbogens wurde, in Anlehnung an das Vorbild der halbrunden barocken Orangerien, ein im großen Bogen schwingendes, abbaubares Gebäude errichtet. Die Rückwand bildete der vom Schloß bis zu den Gewächshäusern führende Arkadengang, aus dem man von oben einen schönen Ausblick auf die im freien Grunde wachsenden Pflanzen genießen konnte. Das Gebäude wurde als Eisenkonstruktion ausgeführt. Die Meinung des Baudirektors Hübsch, daß mit der großen Zahl stattlicher Orangen- und Zitronenbäume eine der »brillantesten Partien« gestaltet werden könnte, deren Anblick im Freien von großartiger Wirkung und in Deutschland einzigartig wäre, konnte sich jedoch nicht mehr durchsetzen. Das verstärkte Interesse der

- 2 Reinhard Zimmermann, Kommentar zu Hortus Palatinus – Die Entwürfe zum Heidelberger Schloßgarten von Salomon de Caus 1620, Worms 1986, S. 21 f.
- 3 Arnold Tschira (vgl. Anm. 1), S. 10.
- 4 Stephan Gugenhahn, Die Landesherrlichen Gärten zu Stuttgart im 16. und 17. Jahrhundert, Stuttgart 1997, S. 140.
- 5 Alfons Elfgang, Die Wiederherstellung des Pomeranzengartens in Leonberg, in: Schuchhardts Leonberger Pomeranzengarten und die Gartenbaukunst der Renaissance, herausgegeben von Kulturamt der Stadt Leonberg, 1988, S. 2.
- 6 Stephan Gugenhahn (vgl. Anm. 4), S. 138 ff.
- 7 Stephan Gugenhahn (vgl. Anm. 4), S. 144 f.
- 8 Ulrike Hanschke, Die Gartenanlagen des Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz von Kassel im Spiegel handschriftlicher Quellen, in: Die Gartenkunst, Jg. 1991, Heft 2, S. 175 ff.
- 9 Hortus Palatinus – Die Entwürfe zum Heidelberger Schloßgarten von Salomon de Caus 1620. Reprint, Worms 1986, P. 9 ff.
- 10 Reinhard Zimmermann (vgl. Anm. 2), S. 21.
- 11 Joseph Furtenbach, Architectura Recreationis, Augsburg 1640, Reprint Berlin 1988, S. 34.



Il Palazzo, con il Giardino de S. S. Conti Allegri in Cucciano.

Abb. 5. Abschlagbares Pomeranzenbaus im Garten der Grafen Allegri in Cucciano im geöffneten Zustand (rechts), aus: J. Ch. Volkamer, Nürnbergische Hesperides ..., 1708

Gartendirektion für die eher zeitgemäße botanische Sammelleidenschaft, geprägt durch das Bestreben, möglichst viele neue Exoten zu besitzen, gaben dem »italienischen Garten« ohne Beachtung der ebenfalls von Hübsch vorgeschlagenen Bepflanzung, immer mehr den Charakter eines Wintergartens.¹⁹

Die heute noch im Karlsruher Botanischen Garten vorhandene Eisenkonstruktionen sind Reste einer über Jahrhunderte getragenen Illusion, die von den seit 1866 betriebenen Bemühungen, auf der Insel Mainau subtropische Pflanzen in abbaubaren Überwinterungshäusern im freien Grund zu kultivieren, bis heute noch immer am Leben erhalten wird.

ANMERKUNGEN

1 Arnold Tschira, Orangerien und Gewächshäuser. Ihre geschichtliche Entwicklung in Deutschland, Berlin 1939, S. 21.

- 12 Folkwin Wendland, Berlins Gärten und Parke von der Gründung bis zum ausgehenden neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S. 29 f.
- 13 Johann Christoph Volkamer, Nürnbergische Hesperides oder gründliche Beschreibung der edlen Citronat /Citronen/ und Pomerantzen-Früchte, Nürnberg 1708, Reprint Leipzig 1986, P. 156.
- 14 Wilfried Hansmann, Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Köln 1983, S. 222 f.
- 15 Rosemarie Münzenmayer, Die Orangerie in Weikersheim, in: Würthtembergisch Franken, Bd. 81, Jahrbuch 1997, Schwäbisch-Hall 1997, S. 155.
- 16 Klaus Merten, Orangerien im Herzogtum Würthtemberg, in: Arbeitskreis Orangerien, Tagungsbericht 2, Potsdam 1996, S. 155.
- 17 Klaus Merten, (vgl. Anm. 16), S. 116 f.
- 18 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann, Geschichte der Deutschen Gartenkunst, Bd. II, Hamburg 1965, Abb. 144.
- 19 Heinrich Hübsch 1795-1863. Der große badische Baumeister der Romantik, Ausstellungskatalog des Stadtarchivs Karlsruhe und des Instituts für Baugeschichte der Universität Karlsruhe, Karlsruhe 1984, S. 96 ff.

MASSNAHMEN IM »ZIRKEL« DES SCHWETZINGER SCHLOSSGARTENS

Die Entstehung des Schwetzinger Kreisparterres ab 1749 war vorgegeben durch die ein Jahr zuvor begonnenen, als Orangerien, Festsäle und Theatermagazin konzipierten Zirkelhäuser, die Architekten wie Bibiena, d'Hauberat, Rabaliatti und schließlich Pigage beschäftigten. Damals begann die bis heute nicht endende Baugeschichte dieses den Schwetzinger Garten prägenden Parterres. Bauen und Gebautes wieder verändern wechselten sich ab, ohne allerdings die durch den Hofgärtner Johann Ludwig Petri im Jahre 1753 festgelegte Grundstruktur der im wesentlichen realisierten Gartenplanung jemals aufzugeben.

Die ersten Lagepläne der Zirkelhäuser zeigen eine Überlagerung des Grundrisses vom um 1720 entstandenen Orangeriegarten des Kurfürsten Carl Philipp mit seinem orthogonalen wie diagonalen Wegenetz. Kiesers Vogelperspektive (Abb. 1) mit einem Schloßprojekt Rabaliattis und den dazugehörigen Zirkelhäusern, die vor 1753 entstanden waren, bringt mit den zahlreich ausgewiesenen Standorten für Orangenbaumkästen die geplante und später realisierte Nutzung der Zirkelhäuser zum Ausdruck. Inventarlisten belegen über 2000 Orangeriegewächse.

Petris Gartenplan von 1753 (Abb. 2) ließ den nachweisbaren Bedarf an Stellflächen für Kübelpflanzen unberücksichtigt und deutet somit bereits auf später notwendig werdende Gartenerweiterungen hin. Petri ergänzte zunächst den Halbkreis der Zirkelhäuser mit zwei Berceaux zum vollständigen Kreis. Den Schnittpunkt der Ost-West-Achse mit der Nord-Süd-Achse betonte er mit einem runden Fontänenbecken. Die Ost-West-Achse, Hauptachse der Gesamtanlage, begleitete er mit vier parterres à l'angloise, im Zentrum akzentuiert durch Wasserbassins, das zentrale Fontänenbecken umgab er mit vier parterres de broderie, die in ihrer Ausformung typisch für die Mitte des 18. Jahrhunderts waren. Die Begrenzung dieses Mittelparterres übernehmen an seiner Nord- und Südflanke offene Alleen. Mit gestalterischem Geschick werden diese Längsalleen und der Hauptweg optisch über die Peripherie des »Zirkels« nach Westen hinausgeführt. Die Nord-Süd-Achse begleiten einfache Rasenparterres, die sog. wasenstücker, die ihrerseits mit Baumreihen in Rasenrabatten gefaßt sind. Dadurch entsteht ein massiver Querriegel aus jeweils zehn Baumreihen. Für die boskettartige Bepflanzung der Kreissektoren vor den Zirkelhäusern und Berceaux weist Petri Blüthengehölze aus. Dies bestätigt auch die Bezeichnung »Boschgat floer« in der Legende zum »Plan der Mitleren Partie des Churfürstl. Lustgartens zu Schwetzingen« aus dem Jahre 1754. »Grüne Gewölbe« verbinden Zirkelhäuser und Ber-

ceaux und schaffen gleichzeitig einen Blickfang im Norden und Süden des Kreises.

Pigages Projekt für die Erweiterung des Gartens um 1762 (Abb. 3) akzeptiert die Petri'sche Gliederung, verzichtet auf konkrete Parterreausschmückungen in Längs- und Querachse, zeigt aber für die Kreissektoren überschaubare Rasenparterres mit wenig Broderie, was der Zirkelhaus- und Berceau-Architektur den zu ihrer Wirkung notwendigen Freiraum zukommen läßt.

Der im Jahre 1767 entstandene Gesamtentwurf für die Gartenerweiterung (seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen) wird ebenfalls Nicolas de Pigage zugeschrieben. Er übernimmt im wesentlichen Petris Entwurf für das Kreisparterre; die Fertigstellung der einzelnen Parterres werden im Jahre 1764 in Arbeitsberichten ausführlich bestätigt. Die Kreissektoren zeigen eine Verbindung von Petris Bepflanzungsidee mit Blüthengehölzen und Pigages Wegführung von 1762. Die Absenkung der Sektorenflächen läßt sich bereits ahnen. Sie kommt der Forderung nach Schaffung eines überschaubaren Raumes entgegen.

Pläne von Egidius Verhelst (1769) und Le Rouge (1775) bestätigen Pigages Planung. Der Friedrich Ludwig von Sckell zugeschriebene Bestandsplan von 1783 ist dank seiner hohen Maßgenauigkeit die zuverlässigste bildliche Quelle des 18. Jahrhunderts (Abb. 4). So läßt sich unter Zuhilfenahme zeitgenössischer gartentheoretischer Aussagen, insbesondere von Dezallier d'Argenville, die Gestaltung des Kreisparterres hervorragend lesen.

Petris Baumpflanzungen wurden übernommen. Die Ausschmückung der einzelnen Parterres wurde bereits vereinfacht. So fehlen die Broderien, die Rahmenrabatten dagegen blieben erhalten. Die Kreissektoren sind als Boulingrins dargestellt und mit Rasenparterres, gefaßt durch Rahmenrabatten mit Gehölzbesatz, ausgestattet. Damit will man dem Wunsch der Zeit nach möglichst »natürlicher« Gestaltung gerecht werden, wie es mit der Anlage von »Englischen Gras-Stücken [...], so mit einer Rabatte umgeben, so mit Taxus und kleinen Bäumen, oder Gesträuche geziert« (Alexandre Le Blond) zu erreichen versucht wird.

Betrachtet man die Pläne des frühen 19. Jahrhunderts, so macht die Darstellung des gesamten Bewuchses den Trend zum Wachsenlassen deutlich. Die seit 1796 freiwachsenden Alleebäume unterdrücken die baumseitigen Rahmenrabatten. Den Kreissektoren ist der zunehmende Hang zu mehr Natürlichkeit in dem üppig dargestellten Bewuchs der Rabatten anzumerken. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn Zierwege als trennendes Element von Rabatte und Rasen aufgegeben werden. Die gartenkünstlerischen Vor-

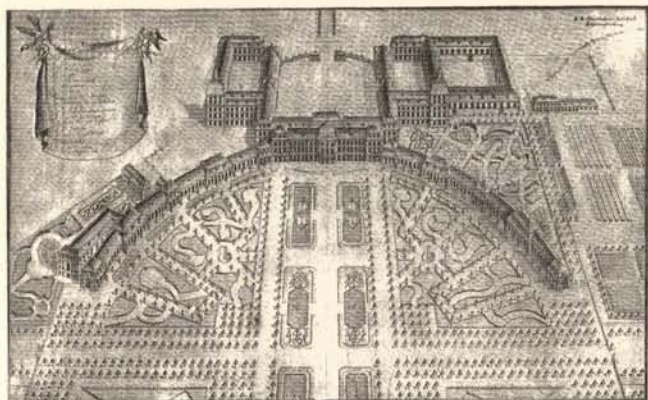
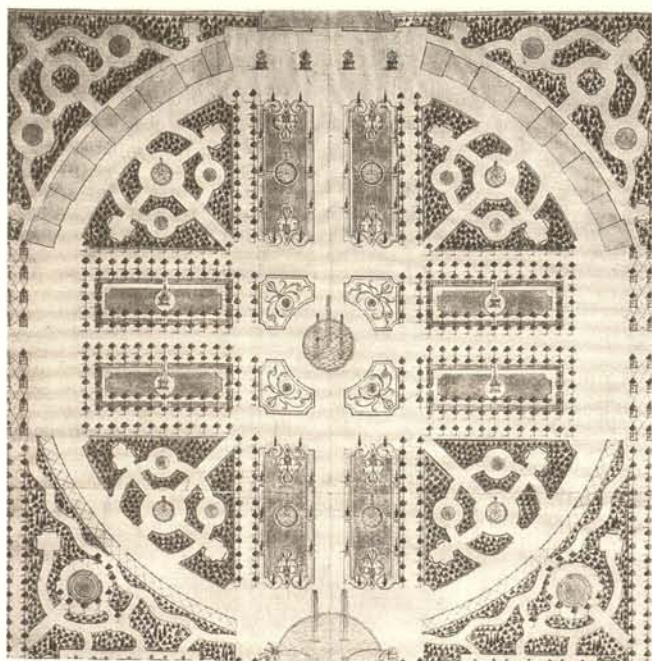


Abb. 1. Schloß Schwetzingen, Entwurfsvorschlag in der Vogelschau des von Rabaliatti geplanten Schlosses mit Zirkelhäusern, gezeichnet von Kieser, Feder, aquarelliert, 1752

stellungen gehen dahin, daß das Parterre-Relief betont werden sollte: Einerseits durch die Kombination von Parterre und Boulingrin, andererseits durch eine üppige Rabattenbepflanzung. Schneeberger mit seinem Plan von 1806 und Gmehlin (1809) verdeutlichen diese Entwicklung. Auch Johann Michael Zeyher (Abb. 5) belegt 1809, wenn auch in zurückhaltender Darstellungsweise, diesen neuen Zeitgeschmack.

Bei Jean Charles Krafft finden wir 1810 einen Hinweis auf diese neuen Gestaltungsprinzipien: »In der Mitte des Eingangs sind vier mit Blumen umringten und besaeten Anhöhen: rechts und links sind wohlriechende Gestaeuche und Pomeranzenbaeume gepflanzt, ...«. Um 1820 beschreibt Zeyher die »schönsten Linden-Alleen«, welche »durch ihren gleichen und stolzen Wuchs Bewunderung erzeugen«, und weiter »dann fängt die majestätische Linde an, ihre Blumen zu entfalten, und ihre Gerüche umher zu streuen. Und so athmet man die süßesten Düfte bis in die Mitte des Sommers in diesem, obgleich im veralteten Geschmacke angelegten Theile des Gartens; und diese schattenreichen Alleen

Abb. 2. »Plan des Cburfürstl. Lustgartens bey Schwetzingen in der Pfaltz« von Johann Ludwig Petri, Feder, aquarelliert, 1753



sind der eigentliche Spatziergang der Fremden und Einheimischen.« Zu den Kreissektoren bemerkt Zeyher: »Ehemals waren auf allen Seiten dieses mittlern Gartens in den vier Vertiefungen niedrig geschnittene und an Lattenwerk gebundene Blumengesträuche; als aber der reinere Geschmack diese steifen Formen verdrängte, beleidigte man durch solchen unnatürlichen Zwang die holde Natur nicht länger; frei wachsen nun diese lieblichen Gesträuche; ungehindert hauchen Lila und Jasmin ihre Düfte, und streuen ihre Blüten umher; Schneebälle blähen sich in ihrer Fülle; Berberitzen, Ligustern, weiß und roth blühender Weißdorn entfalten ihre reiche Pracht, und füllen mit ihren Wohlgerüchen die Luft umher.«

Der Plan von Carl Hout (1834) darf für alle Bereiche des Gartens als aktueller Bestandsplan gewertet werden. Photos, Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, belegen dies bis ins Detail. Man spürt auch im Kreisparterre, wo Veränderungen in der Feinstruktur die Standorte der von Zeyher gepflanzten 20000 chinesischen Rosen deutlich werden lassen. Die Vorliebe für reichen Blumenschmuck wird durch die Vielzahl von Beeten und Blumenkörben vermittelt, wo neben den Rosen zeittypische Pflanzungen aus hohen Stauden und niedrigen Büschen genügend Platz finden. Noch 1898 hat man die »vielen tausend niedrigen und hochstämmigen Rosen« nicht vergessen, die durch »einfache Blumenbeete mit Sommergewächsen und Stauden« ersetzt wurden.

Die vielfältigen Veränderungen der Feinstruktur im »Zirkel« um die Jahrhundertwende lassen sich anhand zeitgenössischer Photoaufnahmen verdeutlichen. Auch die Versuche einer Zügelung des Wachstums der Alleen durch Rückschnitt sind deutlich ablesbar.

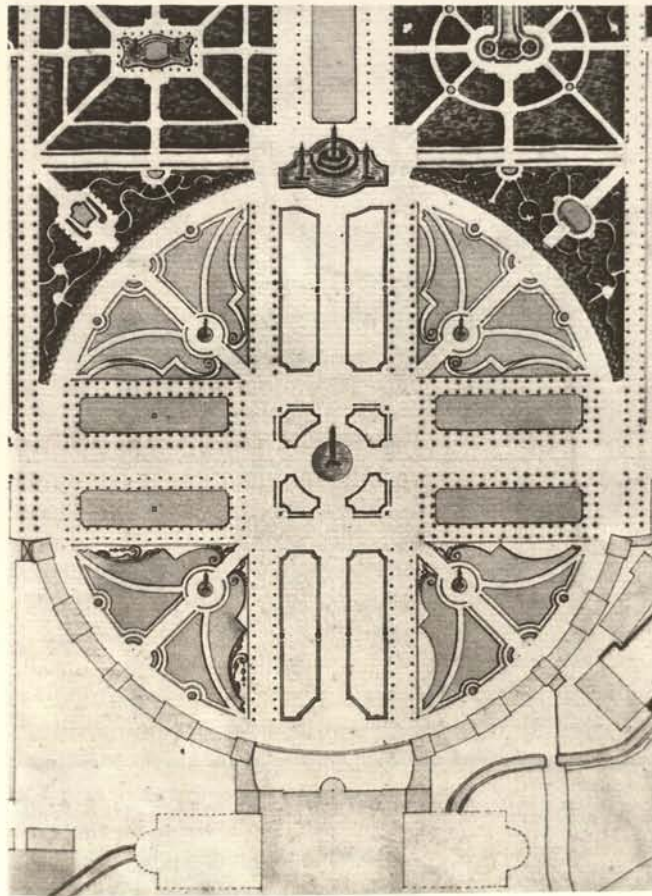
Ein Gartenplan, 1933 in »Die Kunstdenkmäler Badens« von Kurt Martin veröffentlicht, zeigt die wesentlichsten Veränderungen in den Kreissektoren. Die Rahmenrabatten sind verschwunden. Als Ausschmückung der Fläche dienen drei runde Tuffs mit Gehölzen, dem »Schwetzingener Flieder«, Hochstämme entlang der Diagonal- und Zirkelwege und jeweils ein rundes Blumenbeet in der Spitze der Dreieckflächen. Diese Situation hat sich im wesentlichen bis in die 1950er Jahre gehalten, bis Fliederhochstämme und jeweils ein Fliederstuf altersbedingt entfernt werden mußten.

Kurt Hallbaum machte sich um 1930 für die künstlerische Erhaltung des Schwetzingener Gartens, insbesondere des »Circus« stark. Er sah die Raumform durch die hochgewachsenen Alleen verwischt und übte Kritik am Zustand der Zwickelfelder, in denen in kunstfremder Weise von der Vergangenheit »gegärtet« worden sei. »Die überalterten Fliederbüsche gehören fort, ebenso die hohen Randpflanzungen. Der Raumeindruck wird völlig zerstört, die Fronten der Zirkelhäuser werden verdeckt,« schreibt Hallbaum. Auch Karl Heicke setzte sich 1937, besorgt um die Zukunft des Schwetzingener Schloßgartens, für »raumgewinnende« Eingriffe in den Gehölzbestand ein.

Dieser Einblick in die Entwicklung des Schwetzingener Kreisparterres machte insbesondere für die Zeit von 1753 bis 1834 mit den stetigen gestalterischen Veränderungen den Wandel der Gartenkunst von der klaren Architekturform zur aufgeweichten »natürlichen Form« deutlich, bis schließlich ein Zuviel an Natürlichkeit dem Zufall die Gestaltung überließ und zur Zerstörung des ursprünglichen Raumeindrucks führte. Es ist trotzdem bemerkenswert, daß Schwetzingen stets ein zeittypisches Erscheinungsbild ab-

gab, doch letztlich mit dem Risiko des Totalzusammenbruchs gespielt hat. Immer ist eine Veränderung der Feinstruktur zu beobachten, einhergehend mit der fortschreitenden Vernachlässigung einer konstanten und sorgfältigen objektspezifischen Pflege des Bestandes, was zunächst ideologisch, schließlich aber zunehmend ökonomisch begründbar ist.

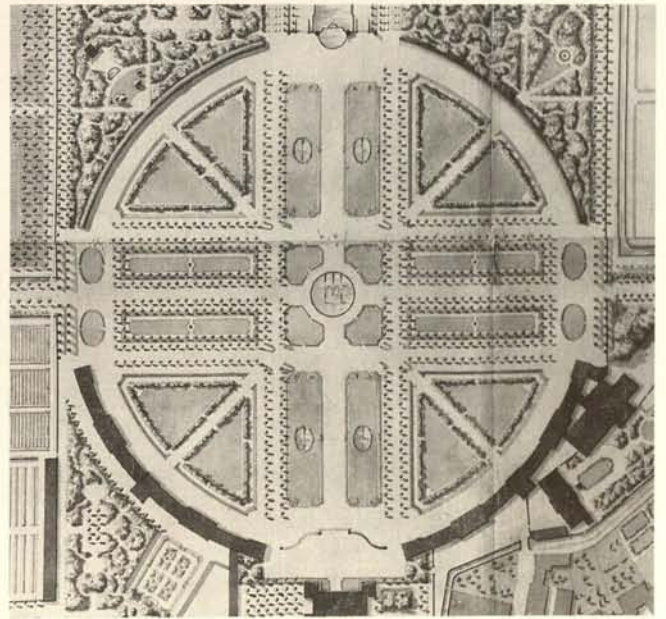
Das Parkpflegewerk von 1970 verdeutlicht diese auf Fehleinschätzungen und langzeitliche Unterlassungen zurückzuführende Veränderungen. So keimt, wie schon zwischen den Weltkriegen, der Gedanke an eine Rückführung auf die



Selbst wenn man das für das Erleben von Gartenanlagen so wichtige ästhetische Empfinden zurückstellte, hätten partielle Eingriffe in diesen die Gesamtanlage dominierenden und zusammenhaltenden Alleen Fragmente wie Baumstümpfe zur Folge gehabt und erschienen zumindest fragwürdig wenn nicht ungeeignet, barocke Gestaltungsideen nachhaltig zu vermitteln.

Was Sckell für 'Zier- und Prunkgärten' anmahnt, nämlich »statt der leidenden, krüppelhaften und toten, gesunde, lebende Bäume von schönem Wuchse« zu pflanzen, hat seine Gültigkeit nicht verloren, wie die Charta von Florenz bestätigt.

◁ Abb. 3. Schloß Schwetzingen, Entwurf zur Gesamtanlage, Nicolas de Pigage zugeschrieben, Feder, aquarelliert, 1762



△ Abb. 4. Schloß Schwetzingen, Grundriß der Gesamtanlage, Friedrich Ludwig Sckell zugeschrieben, Feder, aquarelliert, 1783

Ursprungsform oder zumindest an eine Annäherung unter Verwendung spätbarocker Elemente (Hallbaum, Heicke) durch Restaurierung oder gar Rekonstruktion und schließlich Erneuerung ganzer Alleen. Als Auslöser für diese substanzverändernden Maßnahmen sind ästhetische, funktionale und besonders sicherheitserhaltende oder -wiederherstellende Anliegen zu nennen. Auf die letzteren möchte ich nur kurz eingehen, wurden sie doch des öfteren ausführlich vorgestellt.

»Die Linden der Alleen schlagen sich bei Sturm gegenseitig die Köpfe ab«, waren mahnende Worte von Christian Bauer schon in den 60er Jahren. In der Tat wurden viele Veränderungen der Gartenanlage am kaum zügelbaren Wachstum der bis zu 30 Meter hohen Bäume festgemacht und der besuchergefährdende Kollaps der Linden von Fachleuten vehement prognostiziert. So mußte die Entfernung dieser Bäume Vorrang haben vor der denkmalpflegerischen Prämisse einer Erhaltung historischer Substanz, was angesichts aktueller Gerichtsurteile zu Haftungsfragen im Schadensfall allzu verständlich wird.

Der Erhaltung historischer Substanz sind bei lebendem Material wie diesen Alleebäumen trotz Einsatz aller verfügbaren lebensverlängernden Instrumentarien, basierend auf den besten pflanzenphysiologischen Kenntnissen, zeitliche Grenzen gesetzt. Das Original als Geschichtsdokument ist konsequenterweise nicht dauerhaft. Pflanzen sind als »Verschleißteile« zu sehen, deren Auswechslung ein notwendiges Übel ist. So gab es in Schwetzingen bei diesem Linden-austausch auch keine Halbheiten, obwohl über veränderte Baumabstände, Verzicht auf Baumreihen in der Querachse und sogar die Verwendung einer anderen Baumart laut nachgedacht wurde. Glücklicherweise wurde erkannt, daß dahingehende Veränderungen die vorgegebene Kreiskomposition empfindlich gestört hätten. Schließlich wird das Schwetzingener Gartenparterre nachhaltig manifestiert im »Denkmal auf die Gartenkunst«, das Kurfürst Carl Theodor im Jahre 1771 aufstellen ließ, »zur Erholung von seinen Mühen für sich und die Seinen in den Stunden der Muße geschaffen«. Noch trägt nicht die Natur selbst zur Freude und Erholung des Menschen bei, sondern das von Men-

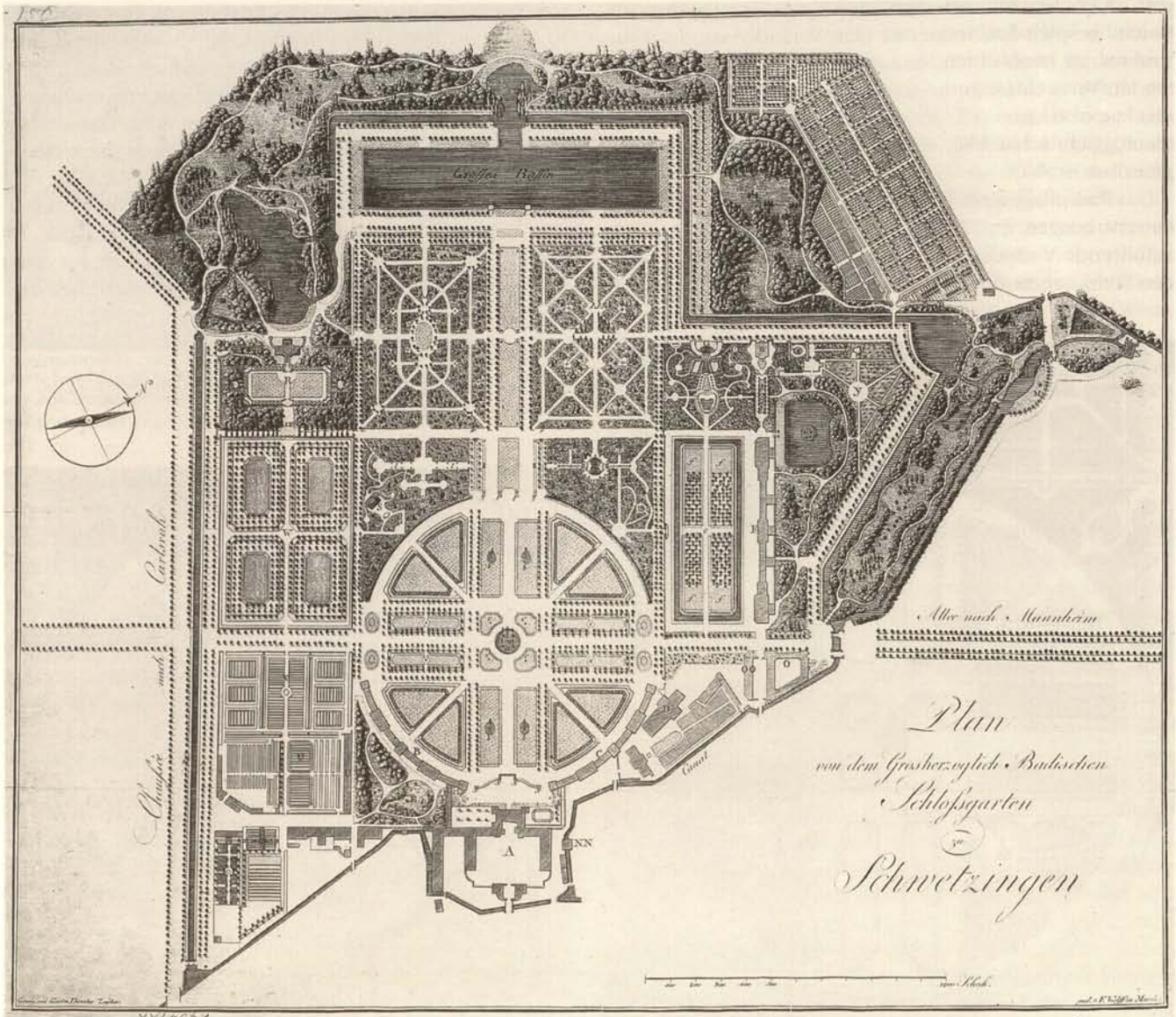


Abb. 5. «Plan von dem Großherzoglich Badischen Schloßgarten zu Schwetzingen» von Johann Michael Zeyber (gestochen von F. Wolff), kolorierter Stich, 1809

schenhand künstlich Geschaffene, das selbst die Natur erstaunen läßt.

Auch Skell plädiert in «Beiträge zur bildenden Gartenkunst» für die Erhaltung der alten symmetrischen Gartenkunst, «aber nur mit ihren vernünftigsten, edelsten und prachtvollsten Formen und Verzierungen, weil sich diese besser als die Natur mit den regelmäßigen Gestalten der höheren Baukunst vereinigen». Skell meint weiter, «der dem Schwetzingener Schlosse vorliegende Circus würde mir größtenteils zum Muster einer solchen regelmäßigen Prunkanlage zwischen einem Palast und seinem Natur- oder Volksgarten dienen». Hier wird die Zusammengehörigkeit von Schloß und Garten, also die Untrennbarkeit des Gesamtkunstwerks festgeschrieben, gleichzeitig aber die Veränderbarkeit der Feinstruktur gebilligt, ja gefordert.

Die Alleen im Kreisparterre sind entsprechend der Erstanzpflanzung seit 1988 ausgetauscht, die Parterres entlang der Hauptachse schon vor dem Eingriff in den Baumbestand als vorweggenommene, der kritischen Öffentlichkeit gegenüber versöhnliche Geste nach Vorgaben von Petri,

Skell und Dezallier d'Argenville sowie auf den Ergebnissen detaillierter Bestandsanalysen rekonstruiert worden. Hierüber wurde ausführlich in Dieter Hennebo, Gartendenkmalpflege berichtet (Abb. 6).

Bei der Frage, welches Erscheinungsbild die Schwetzingener Lindenalleen in Zukunft abgeben sollen, glaubt man, den Empfehlungen von Dezallier d'Argenville folgen zu können. Dieser fordert, daß Hauptalleen stets offen zu gestalten sind. Darstellungen in zeitgenössischen Schwetzingener Plänen bestätigen dies. Dabei muß man sich die Bäume offener Alleen stets in ihrer Jugendform vorstellen. Es geht um die idealisierte Naturform, wenn Dezallier fordert, daß auf hohem Stamm eine ihrer Jugendform folgend beschnittene Krone sich entwickeln soll. Für Linden bedeutet das eine herzförmige Kronenbildung. Die Höhe des Kronenansatzes ergibt sich in Schwetzingen aus der Forderung heraus, die gesamte Kreiskomposition von jedem Punkt des Kreisparterres aus wahrnehmen zu können und die volle Geschoßhöhe der Zirkelhäuser nicht anzuschneiden. Mit einer Mindeststammhöhe von 4,20 Meter werden diese Kriterien erfüllt. Die Gesamthöhe der Bäume darf dabei 9 Meter

nicht überschreiten. Der untere Kronendurchmesser ist bei 4,50 Metern (Abb. 10) fixiert. Diese Maße lassen sich durch einen jährlichen Schnitt am unbelaubten Baum halten.

Eine Sonderform stellen die *allées en portique* dar, die einerseits als Bindeglied und Raumabschluß zwischen den Zirkelhäusern und den Berceaux fungieren, andererseits eine Fortsetzung der *allées en terrasse* bilden. Die ursprünglich aus einer Holz-Eisen-Konstruktion hergestellten Arkaden waren in ihren Pfeilern mit Lindenhochstämmen bepflanzt, die man nach dem Zerfall der Holzlatten freistellte und wie die übrigen Alleebäume frei wachsen ließ. Das nunmehr angestrebte Ziel ist die Herstellung des ursprünglichen Erscheinungsbildes ohne Hilfsgerüste und Rankgewächse. Stamm- und Kronentriebe der Linden werden zur Arkadenform mit quadratischen Pfeilern erzogen und jährlich im belaubten und unbelaubten Zustand beschnitten.

Einhergehend mit dem Lindenaustausch konnte die Gliederung der Rasenparterres der Querachse wieder sichtbar gemacht werden. Ebenso verhielt es sich mit der Wiederherstellung der ovalen Rasenspiegel vor den Arkadenwänden der *allées en portique* in ihrer ursprünglichen Form und Ausstattung. Die Befrei-

ung der Berceaux von den vorgelagerten Rasenstreifen und Rosenanpflanzungen läßt den von Zeyher 1820 beschriebenen herrlichen Anblick des in seiner Herbstfärbung stehenden wilden Weines wieder ungetrübt genießen.

Wie die Retrospektive der Gartenpläne gezeigt hat, sind die Ausschmückungen der Kreissektoren vielfältig und einem häufigen Wandel unterzogen worden. Ausführungen nach Petri und Pigage erscheinen fraglich, da keinerlei Befunde über die dort vorgesehenen Wasserbecken vorliegen. Gehölzanpflanzungen in der aufgezeigten Form sind aber durchaus denkbar. Diese Anpflanzungen, die zur Wahrung der Überschaubarkeit des Geländes ständig beschnitten werden mußten, dürften rasch vergreist und ausgefallen sein.

Mit den Gehölzrabatten konnte dieses Problem entschärft werden, bis Zeyher die Sträucher ungehindert wachsen ließ. Die Verwendung von frostempfindlichen chinesischen

Rosen stellte ein kurzes, aber spektakuläres Intermezzo dar. Dagegen konnten die Anpflanzungen von chinesischem und gewöhnlichem Flieder regelrecht ins Kraut schießen. Hibiscus-Sträucher verdichteten die Hochstammreihen noch und eine Blumenrabatte entlang der Zirkelhäuser sorgte für ganzjährigen Flor.

Der über zwanzig Jahre dauernde schleichende Rückbau machte 1973 vor den jeweils vier Fliedergruppen der Kreissektoren halt. Einwände aus der Bevölkerung wirkten bis 1995 konservierend. Der Beschluß, die Boulingrins in Umfang und Modellierung exakt nach Befund und Sckell-Plan herauszuarbeiten, die vorhandenen vergreisten Fliedergruppen aber gegen junge auszutauschen, war akzeptabel für die Öffentlichkeit, für Denkmalpfleger und für die örtliche Gartenverwaltung, die zur Pflegeerleichterung noch eine Versenkregeranlage installiert bekam. Das Ziel der Raumöffnung vor den Zirkelhäusern war erreicht, die Überschaubarkeit muß durch kontrollierten Rückschnitt erhalten werden. Und um die Verarmung der Flächen gegenüber früherer Ausstattungen zu mildern, säumen Blütingehölze in Kübeln die Diagonalwege.

Die Umsetzung aller bisheriger Maßnahmen hat einmal mehr deutlich gemacht, daß bei noch so intensiver gartendenkmalpflegerischer und gartenplanerischer Vorarbeit das Qualitätsergebnis davon abhängt, wie intensiv alle an der Realisierung Beteiligten sich mit diesen gartendenkmalpezifischen Aufgaben identifizieren konnten.

Das Ziel muß nunmehr sein, mit kontinuierlicher objektspezifischer Pflege Fehlentwicklungen, wie sie sich in der Vergangenheit immer wieder einstellten, entgegenzuwirken. Die Pflegemaßnahmen müssen auf Sicherung und objektgerechter Erhaltung der Pflanzenbestände ausgerichtet sein, ohne eine rechtzeitige sorgfältige Erneuerung der Pflanzung auszusetzen. Nicht die Erhaltung des Alterswertes darf hier Vorrang haben, sondern die Gehölzerneuerung. Nur so ist eine Loslösung vom vielerorts anzutreffenden Bild der *romantischen Barockgärten* möglich.



Abb. 6. Schloß Schwetzingen, Mittelparterre nach Austausch der Lindenalleen und Wiederherstellung der Feinstruktur der Parterres, 1989

LITERATUR

- Zeyher, Roemer, Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen, Neue verbesserte Auflage, Mannheim o. J.
 F. L. v. Sckell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, 2. Aufl., München 1825.
 Franz Anton Danreiter, Herrn Alexander Blonds Gärtner-Akademie, Augsburg 1764.
 Kurt Martin, Die Kunstdenkmäler Badens – Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Mannheim – Stadt Schwetzingen, Karlsruhe 1933.
 Jörg Gamer, Die Rekonstruktion des Schwetzingener Parterres, ein Beispiel in: *Garten und Landschaft*, 3/1976.
 Iris Lauterbach, Der französische Garten am Ende des Ancien Régime, Worms 1987.
 Ingrid Dennerlein, Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich, Bamberg 1972.
 Christian Bauer, Walter Schwenecke, Parkpflegewerk für den Schwetzingener Schloßgarten, Karlsruhe 1970.

- Karl Heicke, Gutachten *Um die Zukunft des Schwetzingener Schloßgartens* vom 29. Mai 1937.
 Franz Hallbaum, Schwetzingen – Ein Arbeitsprogramm für seine künstlerische Erhaltung, in: *Gartenkunst*, 1928, S. 102-105.
 Jung und Schröder, Das Heidelberger Schloß und seine Gärten in alter und neuer Zeit und der Schloßgarten zu Schwetzingen, Berlin 1898.
 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Paris 1760.
 Hubert Wolfgang Wertz, Wiederherstellung und Unterhaltung von Parterreanlagen, dargestellt am Beispiel des Schwetzingener Parterres, in: Dieter Hennebo (Hrsg.) *Gartendenkmalpflege*, Stuttgart 1985.
 Eva Hofmann, Peter Anton von Verschaffelt – Hofbildhauer des Kurfürsten Carl Theodor in Mannheim, Mannheim 1982.
 Jean Charles Krafft, *Plans Des Plus Beaux Jardins Pittoresques De France, D'Angleterre Et D'Allemagne*, Paris 1809.

DIE WIEDERHERSTELLUNG DER GARTENANLAGEN DER SCHLOSS- INSEL RHEINSBERG IN IHRER GESTALT UM 1770

Die Geschichte des Rheinsberger Schloßgartens sei hier nur insoweit knapp umrissen, als es zum Verständnis des eigentlichen Themas notwendig ist, im übrigen sei auf die recht umfangreiche Literatur, insbesondere auf die Arbeit von Detlef Karg verwiesen.¹

Das rund 70 km nordwestlich von Berlin an der Grenze der Mark Brandenburg zu Mecklenburg gelegene Rheinsberg gewann überregionales Interesse seit der preußische König Friedrich Wilhelm I. – der Soldatenkönig – die vor der Stadt Rheinsberg im Grienericksee gelegene Wasserburg 1734 von der Familie von Beville erwarb und dem Kronprinzen, dem späteren Friedrich II., schenkte.

1734 wurde unter Leitung des Oberlandbaumeisters Kemmeter mit den Um- und Neubauten für die kronprinzliche Residenz begonnen. 1736 konnten Friedrich und seine Gemahlin Elisabeth Christine den südlichen Wohnflügel beziehen. Ab 1737 übernahm Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff die Bauleitung in Rheinsberg, die sich auch auf den im Entstehen begriffenen Garten erstreckte. Man hatte die vorgefundene, mehr oder weniger rechteckige Schloßinsel durch Verlegen des Grabens nach Norden vergrößert. Die zwei, im rechten Winkel stehenden, unverbundenen Vorgängerbauten des Schlosses wurden beim Umbau miteinander verbunden. Dem verlängerten stadtsseitigen Flügel wurde parallel zu einem abgebrochenen Brauhaus im Norden ein dritter Flügel angefügt. Den entstandenen Ehrenhof schloß eine Kolonnade. Dem Ganzen ist ein ebenfalls dreiflügeliger Inselgarten vorgelagert. Die Insel und die Gräben erhielten, wie die Pläne und Ansichten zeigen und wie eine Grabung mit dendrochronologischer Untersuchung des Befundes bestätigt, eine scharfe geometrische Kontur durch eine senkrechte hölzerne Uferschalung in der Zeit des Schloßum- und -neubaus. In den drei Schloßachsen führen drei Brücken über den Schloßgraben und das Fließchen Rhin, wobei sich vom Südflügel des Schlosses, über die sogenannte Billardbrücke, die Hauptachse des friderizianischen Gartens entwickelte. Über die Gliederung und Bepflanzung der Schloßinsel zur Zeit des Kronprinzen sind wir durch einen Knobelsdorff zugeschriebenen Plan zum Aufbau der brandzerstörten Stadt Rheinsberg, auf dem beiläufig auch die Gestaltung der Schloßinsel dargestellt ist, unterrichtet. Die im Inventar von 1746/47 beschriebene pflanzliche Ausstattung des Gartens bestätigt die Aussage des Planes. Folkwin Wendland hat 1987² die Angaben des Inventars mit dem Plan in Beziehung gesetzt und entsprechende Schlüsse daraus gezogen.

Ich will auf diesen Zustand des Inselgartens nur insoweit eingehen, als er für die Gestalt von 1770 schon prägend war. Es sei festgehalten, daß seine fünfteilige Grundstruktur auch nach den Modifikationen unter Prinz Heinrich erhalten blieb. Das im Plan dargestellte Vierpaß-Bassin mit Fontäne war Projekt, die Wirklichkeit kam mit einem Rasenbassin aus. Die beidseitigen Broderien haben nach Hennert³ bis zur Umgestaltung durch den Prinzen Heinrich bestanden. Die Heckenquartiere an den Seiten waren mit Zwergobstbäumen nach französischer Art gefüllt. Auffällig sind die beiden irregulär stehenden Bäume, Roßkastanien, die auch nach den Umgestaltungen unter Prinz Heinrich erhalten blieben und auf den Ansichten von C.F. Ekel, 1773, dem Ganzen eine bizarre Individualität geben. Im kronprinzlichen Garten waren unter ihnen Tische und Sitzplätze angebracht. Die Kastanien sind Relikte des vorhergehenden Inselgartens und waren wohl Eckbäume. Die Vergrößerung der Insel nach Norden hat dazu geführt, daß die nördliche Kastanie in die irreguläre Position zur Inselsymmetrie geriet. Auf ein letztes, wichtiges Detail des Planes von 1740 möchte ich noch aufmerksam machen, den trapezförmigen Vorsprung der westlichen Uferkante, der in unterschiedlicher Gestalt auf den Plänen von Ekel, 1773, und Hennert, 1777 (Abb. 3), wiederkehrt, jedoch nicht der Realität entspricht, wie die später zu erläuternden Bodenbefunde bewiesen haben.

Nach der Thronbesteigung hat Friedrich II. seinem jüngeren Bruder, dem Prinzen Heinrich, 1744 die Besitzung Rheinsberg geschenkt. Heinrich durfte jedoch erst nach seiner Vermählung 1752 im Jahre 1753 Rheinsberg beziehen. Im selben Jahr ließ Prinz Heinrich im Park die Felsengrotte errichten und 1758 das Heckentheater anlegen. Der Siebenjährige Krieg zwang Prinz Heinrich zu dauernder Abwesenheit von Rheinsberg. Die Arbeiten im Garten nahmen unter der Leitung des Intendanten, Baron von Reisewitz, ihren Fortgang. Bestimmend für die Weiterentwicklung der Schloßinsel war die Anlage von drei Erdterrassen jenseits des Grienericksees auf dem alten Weinberg, dem Schloß gegenüber, im Jahre 1762 durch den Kondukteur Ekel. In der Mitte der obersten Terrasse wurde eine hölzerne Trajanssäule errichtet, die 1791 dem großen massiven Obeliscen weichen sollte. An den Böschungen dieser Erdterrassen war Wein gepflanzt. Auf den oberen Böschungskanten standen im Wechsel Fichten und auf hölzernen Postamenten Vasen. Durch diese Anlage hatte der Blick vom Ehrenhof durch die Kolonnade einen neuen Tiefenzug bekommen, auf den die Gestaltung der Schloßinsel reagierte. In

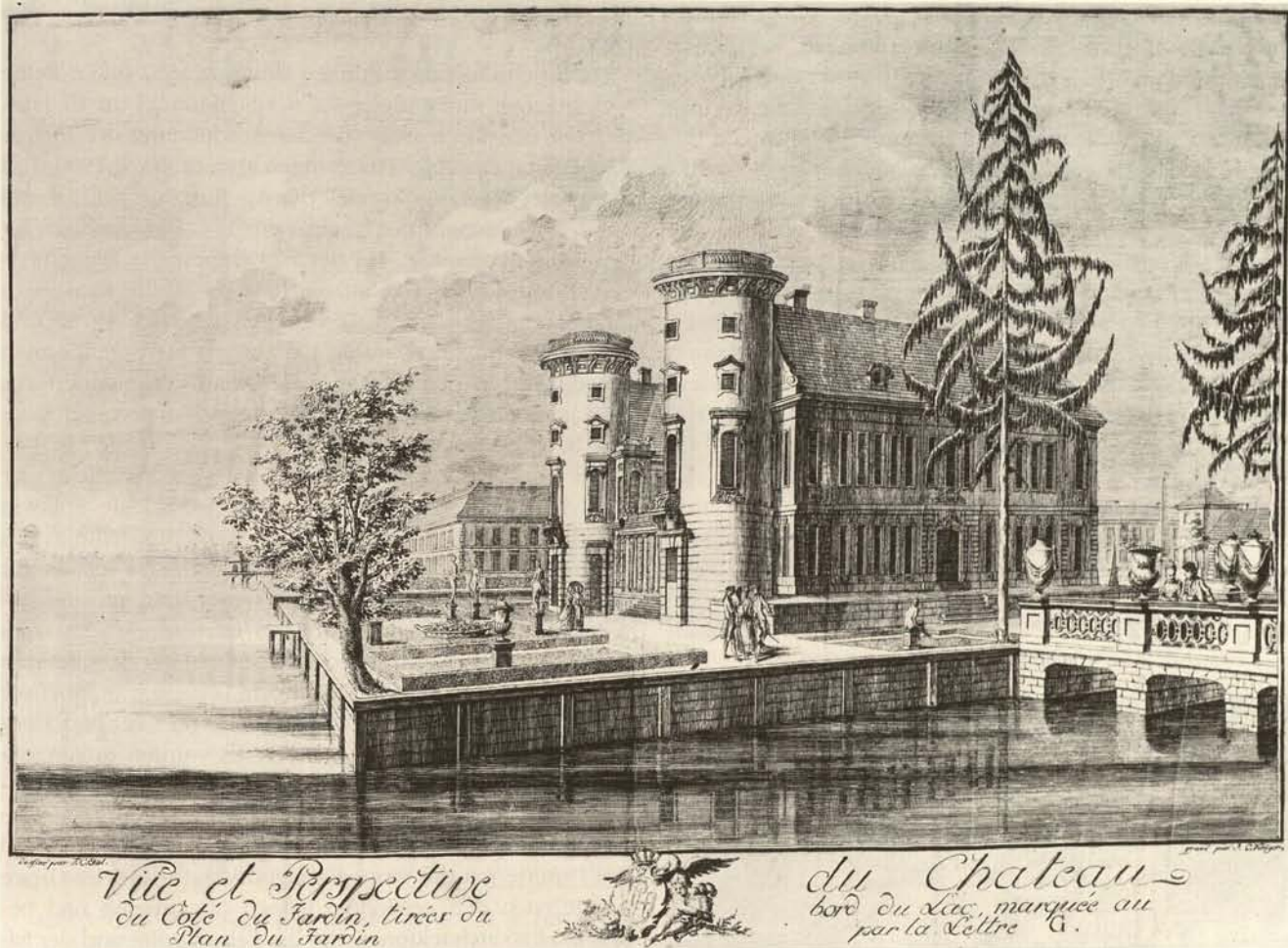


Abb. 1. Ausschnitt aus einer Ansicht der Schloßinsel Rheinsberg von J. C. Krüger, nach einer Zeichnung von Ekel, 1773

Italien bestellte der Prinz bei Giovanni Antonio Cybei die Marmorgruppe ‚Apollo und die vier Elemente‘ für die Schloßinsel, die 1765 und 1766 in Rheinsberg eintraf. Henert schreibt, daß 1769 die Gartenanlagen der Schloßinsel umgewandelt wurden. ‚Dabei wurden zwei große Körbe auf jeden Rasenplatz gesetzt, und diese mit einer Menge Blumen von mannigfaltigen Farben und verschiedener Größe bepflanzt. Fünf Bildsäulen von carrarischem Marmor [...] zieren diese grüne Fläche, über welche man eine der schönsten Aussichten von Rheinsberg hat.‘ (Abb. 2) Bei der Umgestaltung der Schloßinsel orientiert sich der frankophile Prinz Heinrich an der gegen das Rokoko gerichteten klassizistischen Strömung der ‚belle simplicité‘. Iris Lauterbach hat diese Stilrichtung in ihrem Werk ‚Der französische Garten am Ende des Ancien Régime‘ grundlegend untersucht.⁵ Ein Beispiel einer solchen Gartenanlage klassizistischer Geometrie ist der durch den Architekten Louis-Denis Le Camus 1761-1771 angelegte Garten von Chanteloup, der nach 1775 auch anglo-chinoise Partien in sich aufnahm. Hölzerne Blumenkörbe sind ein charakteristischer Bestandteil dieser klassizistischen französischen Gärten. Ihre Übernahme nach Deutschland, wie hier in Rheinsberg 1769, ist dagegen ungewöhnlich früh. Die Rheinsberger Blumenkörbe waren selbstverständlich aus Holz unter Verwendung von Eisenstützen und nicht, wie es sich irrtümlich eingebürgert hat, aus Drahtgeflecht. Der Irrtum ist entstanden durch unkritische Übernahme der Aussage des Rheinsberger Hofgärtners Gottgetreu, der sich 1899 in Kenntnis der

drahtgeflochtenen Blumenkörbe des späten 19. Jahrhunderts kein anderes Material vorstellen konnte und diese durch nichts bewiesene Behauptung in die Welt setzte.⁶ Jacques-André Roubo erörtert die ‚Corbeilles de terre‘ – Erdkörbe – in seinem 1775 erschienenen Werk über die Gartenschulerei ausführlich.⁷ Wir lesen bei Roubo: ‚Es gibt Erdkörbe verschiedener Art, sei es hinsichtlich der Form oder der Größe; aber der Aufbau ist immer etwa der gleiche, ebenso wie ihr Gebrauch, alle dienen dazu, Blumen einzuschließen, die man wechselt, wenn man den richtigen Zeitpunkt dafür gekommen hält. Die Erdkörbe sind gewöhnlich in ihrem Grundriß gewölbt entsprechend der Form, die man ihnen geben will, oder, was noch besser ist, entsprechend dem, was die Gesamtheit des Parterres erfordert, in das sie gesetzt werden. Es gibt einfache und doppelte; die einfachen bilden nur eine Umzäunung von ungefähr einem Fuß Höhe, die doppelten haben zwei, drei oder manchmal sogar mehr, dabei halten die einen von den anderen einen Abstand von einem bis zwei Fuß parallel zueinander und immer den Konturen des ersten folgend.‘⁸ Diese mehrfachen Blumenkörbe haben dann einen pyramidalen Aufbau. Roubo zeigt auf den Tafeln 369 und 370 Ansicht, Grundriß und Konstruktionsdetails eines solchen komplexen Blumenkorbes in drei Etagen.

Den ersten Plan der gesamten Garten- und Parkanlagen von Rheinsberg besitzen wir aus dem Jahre 1772 von Henert. Dieser Plan zeigt, daß Prinz Heinrich seit 1753 mit Al-

leen und Staffagearchitekturen weit in den Boberow-Wald und bis zum Rheinsberger See ausgegriffen hat. Vor diesem Hintergrund ist die Schilderung des Guyton de Morveau aus dem Jahre 1784 zu verstehen: »Der ungeheure und reizende Park, welcher die Gärten endiget, ist wegen der majestätischen Bäume, die ihn beschatten, ebenso merkwürdig, als wegen der schönen Perspektiven, wegen der vielen regulären und unabsehlich langen Alleen, kurz wegen aller der malerischen Auftritte, von welchen die Kunst unter seiner Leitung [des Prinzen Heinrich] allen nur möglichen Vorteil zu ziehen gewußt hat.«⁹ Bei allem Interesse an dem Garten des Kronprinzen Friedrich, der hier sein wahres Sanssouci durchlebte, darf nicht vergessen werden, daß der sechsjährigen Kronprinzenzeit das fast fünfzigjährige Wirken des Prinzen Heinrich prägend gegenübersteht. Der früheste erhaltene detaillierte Gesamtplan des Gartens stammt von dem Kondukteur Ekel aus dem Jahre 1773. Er zeigt das Nebeneinander des alten friderizianischen Achssystems mit Rokokogartengestaltungen und sich ausbreitenden frühen landschaftsgärtnerischen Formen. Charakteristisch für den Garten von Rheinsberg ist

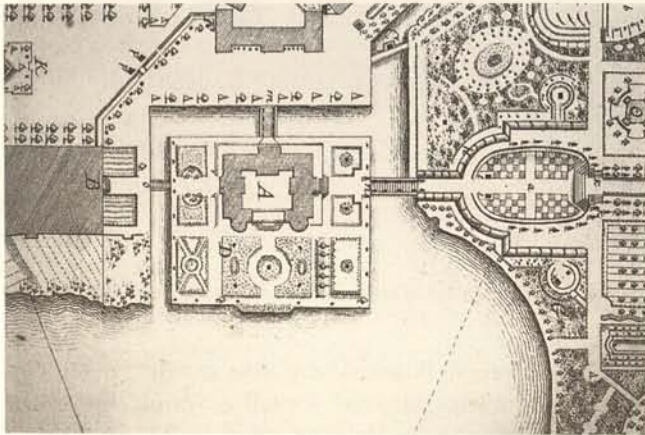


Abb. 2. Ausschnitt aus einer Ansicht der Schloßinsel Rheinsberg von J. C. Krüger, nach einer Zeichnung von Ekel, 1773

seit seiner ersten im Plan überlieferten Dokumentation das Nebeneinander und Miteinander geometrischer und früher landschaftlicher Formen. Auch am Ende der Gartenentwicklung von Rheinsberg unter dem Prinzen Heinrich hat der Landschaftsgarten nicht die absolute Oberhand gewonnen, wie der um 1795 gezeichnete, sehr genaue und detailreiche Plan von Steinert zeigt (Abb. 5). Die neuen Partien im Westen des Gartens sind zwar rein landschaftlich gestaltet, passen sich jedoch auch in ihren Blickbeziehungen in das vorhandene geometrische Achssystem ein. Auffällig ist eine Vereinfachung der Formen, der Heinrich im Sinne des Zeitgeschmacks und möglicherweise aus Kostengründen folgt. Das Aussehen der Schloßinsel zwischen 1770 und 1786 ist durch die genannten Pläne und eine Serie von Ansichten nach Ekel (die jedoch nicht unkritisch gesehen werden dürfen wegen der Interpretationsfehler bei der Transformation von der Zeichnung zum Stich) belegt. Mit dem Anbau der beiden Pavillons an das Schloß durch den Architekten Georg Friedrich Boumann d.J. fand eine deutliche Veränderung der Inselkomposition statt. Die geometrische Gestaltung wurde zugunsten einer weichen landschaftlichen Form aufgegeben, wie sie der Steinert-

Plan und zwei Ansichten von Benjamin Schwarz zeigen (Abb. 6).

Nach dem Tode des Prinzen Heinrich 1802 traten keine wesentlichen Änderungen auf der Schloßinsel im 19. Jahrhundert ein, wenn man von der Ausdehnung der Pflanzflächen und einzelner Pflanzungen absieht. Nach 1900 wird ein axialer Weg zum Rondell der Apollostatue geführt und auf der Nordostseite des Inselgartens 1912 ein regelmäßiger Rosengarten angelegt. Mit der Einrichtung des Diabetiker-Sanatoriums »Helmut Lehmann« 1953 im Schloß kam es zu einer Trennung der Zuständigkeiten für Schloßinsel und Park. Die Schloßinsel wurde 1956 in geometrische Formen umgestaltet, in Anlehnung an den Plan von Hennert aus dem Jahre 1777, ohne jedoch allzusehr in den vorgefundenen Baumbestand einzugreifen.

Auf Veranlassung des Instituts für Denkmalpflege der DDR und im Auftrag der Stadt Rheinsberg legte Folkwin Wendland 1970 ein Projekt zur Wiederherstellung des Schloßgartens vor. Im Jahre 1975 begann das Institut für Denkmalpflege unter Leitung von Detlef Karg mit umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten im Schloßgarten nach gegenüber der Wendlandschen Empfehlung veränderten denkmalpflegerischen Zielstellungen. Leitbild war dabei die Wiederherstellung des auf den Plänen von Ekel und Hennert dargestellten Gartenzustandes. Es wurden umfangreiche Heckenneupflanzungen und Alleepflanzungen vorgenommen. Im Bereich des Orangerieparterres entstanden die Berceaux neu. Auch der Bereich um den Fortunatempel und das Parterre mit der birnenförmigen Vase hinter der Grotte wurde nach den genannten Plänen überarbeitet und bepflanzt. Parkarchitekturen, wie die Felsengrotte und der Salon im Orangerierondell, der Obelisk, das Grabmal für teure Verstorbene und die Grabpyramide des Prinzen Heinrich, wurden restauriert. Die unter Aufforstungen des 19. Jahrhunderts verschwundenen Erdterrassen gegenüber der Schloßinsel wurden freigeschlagen. Ich war selbst mehr als ein Jahrzehnt Zeuge dieser Rettung und Wiederherstellung des Gartens, die nur durch das große Engagement des verantwortlichen Denkmalpflegers, des heutigen Landeskonservators Prof. Dr. Detlef Karg, möglich war. Es waren vielfältige Bedrohungen und materielle Engpässe zu überwinden.

Am 1. April 1991 übernahm die Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci das Schloß und im Januar 1994 den Garten von Rheinsberg. Damit war die schwierige Aufgabe, die Pflege und Restaurierung des Gartens im Rahmen der gesetzten Maßstäbe weiterzuführen, in die Zuständigkeit der Gartendirektion gelangt. Der Sonderstatus der Schloßinsel endete durch die Aufgabe des Diabetiker-Sanatoriums. Fortschreitende Erosion der Uferböschungen und der Wege auf der Schloßinsel machten ein gartenbauliches Eingreifen in diesem Bereich unumgänglich. Um hier auf sicheren gartenhistorischen Grundlagen und angemessenen denkmalpflegerischen Zielstellungen zu arbeiten, gab die Gartendirektion beim Büro Dr. C.A. Wimmer eine gartenhistorische Untersuchung und ein Gutachten in Auftrag, das im Februar 1994 vorgelegt wurde.¹⁰

GARTENDENKMALPFLEGERISCHE ABWÄGUNG

Zunächst erscheint es als denkmalpflegerische Leitlinie zweifelsfrei, die nach Errichtung des Schloßpavillons ein-

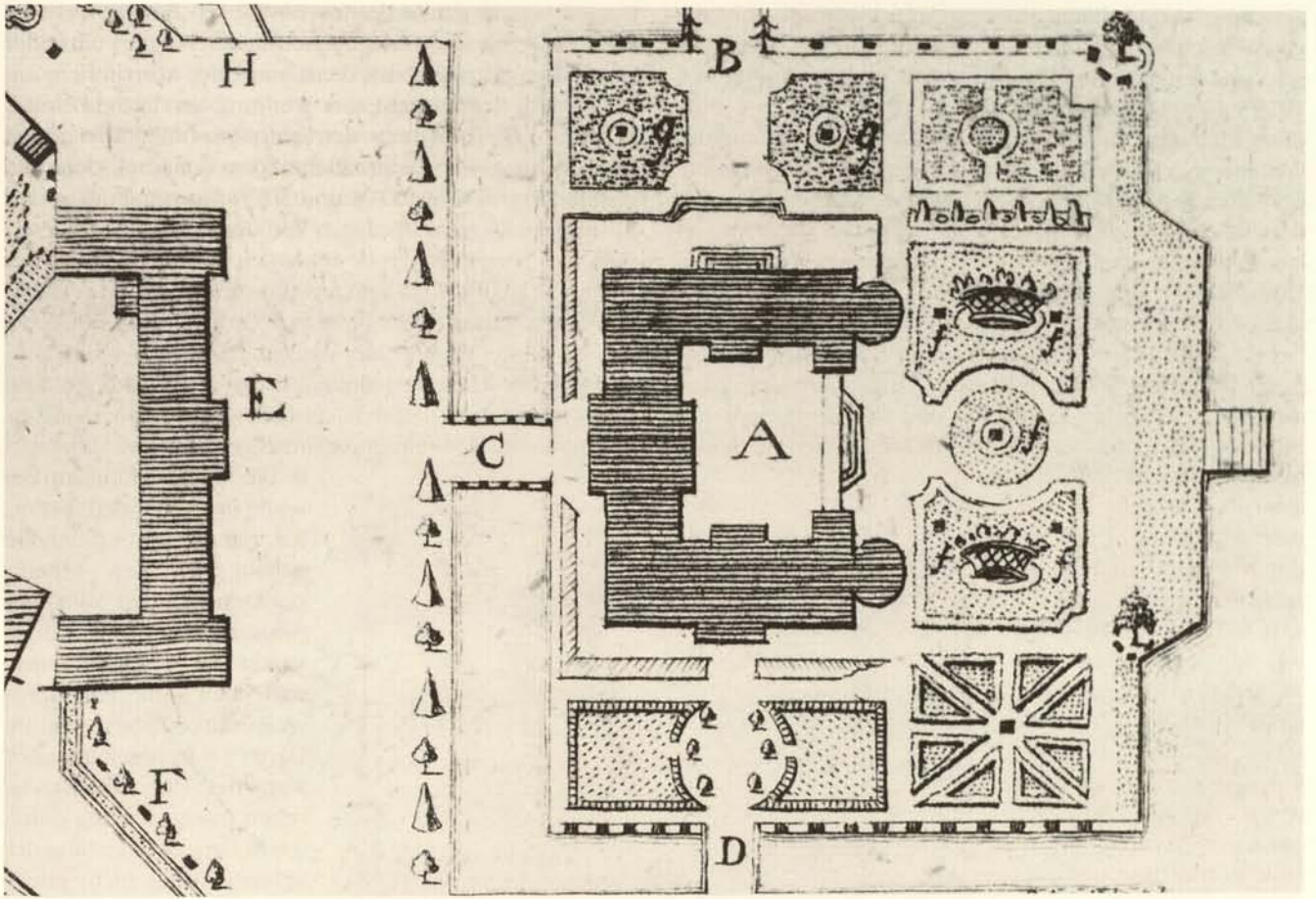
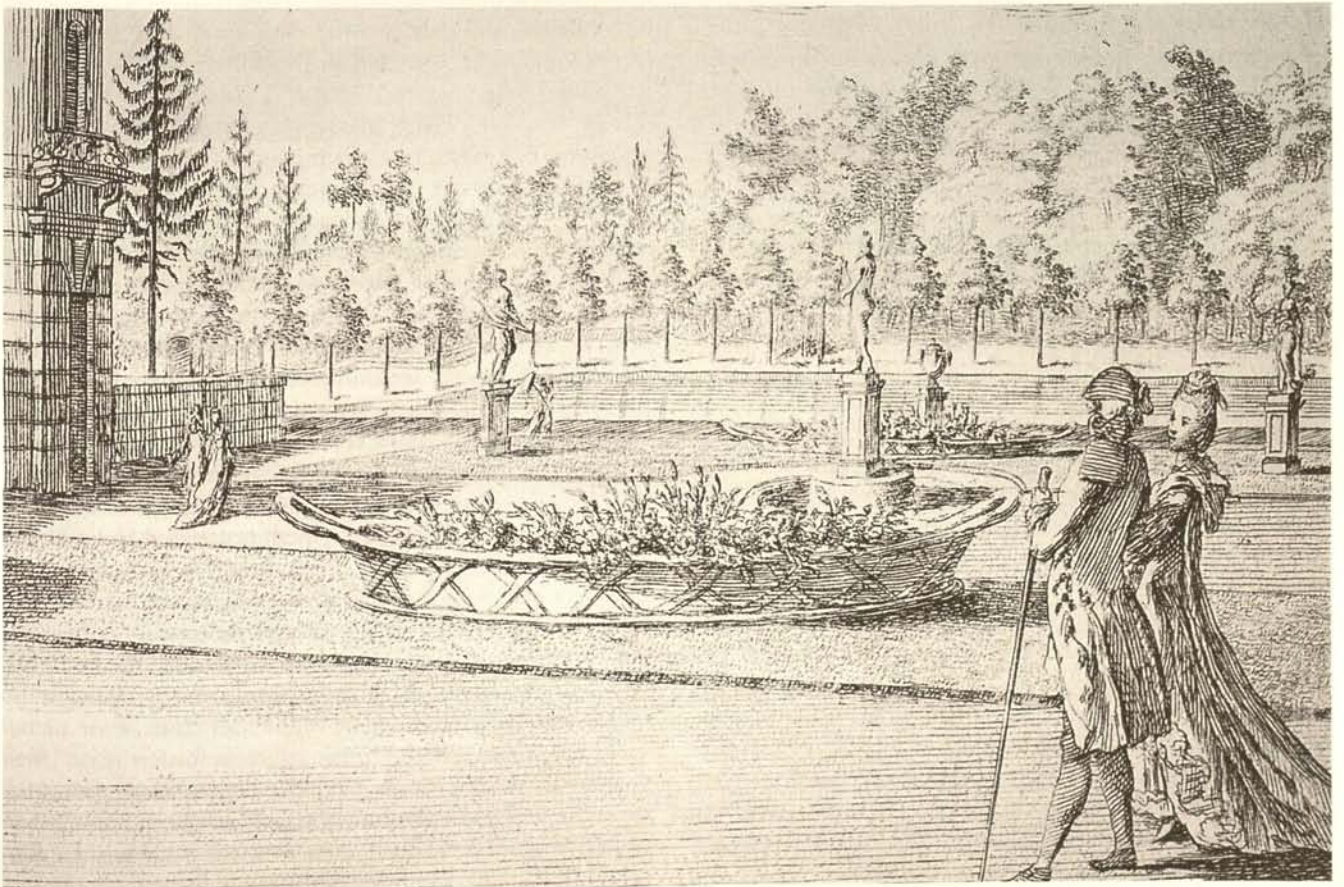


Abb. 3. G. W. Wolff nach einer Zeichnung von C. W. Hennert: Ausschnitt aus dem Plan-Grundriß des Königl. Prinzlichen Gartens Rheinsberg im Jahre 1777.

Abb. 4. Ausschnitt aus einer Ansicht der Schloßinsel Rheinsberg von J. C. Krüger, nach einer Zeichnung von Ekel, 1773



getretene landschaftliche Fassung der Schloßinsel, ohne die geometrisch scharfkantige Begrenzung durch eine Uferschalung festzulegen. Dagegen spricht jedoch, daß die seit 1975 im Park durchgeführten denkmalpflegerischen Wiederherstellungen sich an der geometrischen Gestaltung des Gartens, wie sie die Pläne von 1773 und 1777 nachweisen, orientierten. Angesichts dieser Situation wäre es gartengeschichtlich paradox, nun als Kontrast direkt vor dem Gebäude die sehr schlichte landschaftliche Form vorzufinden. Umfangreiche Grabungen haben gezeigt, daß das Wegesystem des klassizistischen Gartens ebensowenig wie das seiner landschaftlichen Umgestaltung im Boden nachweisbar ist. Der Weg zur Wiederherstellung beider Zustände weist also die gleichen Unsicherheiten und Schwierigkeiten auf. Ein festes Raster für beide Lösungen bieten die fünf Skulpturen, die ihren Platz behalten haben.

Für die klassizistische Fassung wäre der durch die Uferschalung gegebene Rahmen, in den sich der oft widersprüchliche Inhalt der Pläne von 1773 und 1777 einpassen muß, Bedingung. Da die scharf geschnittene Uferschalung sowohl zum friderizianischen wie zum klassizistischen Zustand des Gartens gehört und in ihrer Wirkung die Insel zu einer Art Sockel für das Schloß macht, korrespondiert die geometrische Gestaltung

der Schloßinsel mit diesen beiden wesentlichen Zuständen des Rheinsberger Ensembles. Die landschaftliche Gestaltung, die mit der Überschüttung der verfallenden Uferschalung und dem Anbau der beiden Pavillons 1786 einherging, prägte nur die letzten 10 bis 15 Jahre der künstlerischen Entwicklung des Schloßensembles. Die Denkmalpflegekommission der Stiftung beschloß daher in Abstimmung mit dem Landesdenkmalamt, die klassizistische Fassung als Leitlinie der Wiederherstellung zu wählen, falls genügend Befunde für den geometrischen Rahmen der Insel im Boden nachweisbar wären.

DIE WIEDERHERSTELLUNG DER SCHLOSSINSEL

Die sichtbaren Erosionsschäden am Ufer und die Maße der historischen Pläne ließen zunächst die alte Uferschalung vor der damaligen Uferlinie im Wasser vermuten. Entsprechende Sondierungen blieben ergebnislos. Ein an der Nordwestecke durch eine Ausspülung sichtbar gewordener Pfahl mit einer ungewöhnlich starken Bohle führte zu dem Schluß, daß es sich um Reste der alten Uferschalung handeln könnte. Entsprechende Grabungen brachten, mit wenigen Lücken, die vollständige Erhaltung des alten Uferverbau im Bereich ständiger Feuchtigkeit zutage. Es handelte sich um mit dem Zopf nach oben eingerammte Kiefern-pfähle der Abmessung von ca. 30 x 20 cm, hinter die 16 cm starke Kiefernbohlen verbaut waren. Der Befund entsprach den Bauformen zeitgenössischer Wasserbaulehrbücher. Der

Befund lag am Rande der Insel im festen Boden, nicht im Wasser. Dendrochronologische Untersuchungen einzelner Holzproben ergaben, daß die Bäume, mit Ausnahmen, um 1735 gefällt worden sind, ihre Werbung also in die Zeit des kronprinzlichen Ausbaus der Schloßinsel fällt. Die größte Überraschung war die ermittelte Form der Insel, denn die Planbilder von 1740, 1773 und 1777, die ohnehin in den Ausmaßen des trapezförmigen Vorbaus variierten, erwiesen sich als Schönungen des bestehenden Zustandes. Allein der Plan um 1795 (Abb. 5) von Steinert mit der nicht mehr bestehenden Schalung gibt die wahre Gestalt der Uferlinie wieder. Er mußte, da sein Ziel ein naturhaftes Aussehen war, die geometrischen Verhältnisse nicht mehr schönen. Die Grabungsergebnisse und die anschließende Vermessung erwiesen die Insel als ein unregelmäßiges Sechseck. Man hatte die Uferschalung im Bereich des zentralen Parterres, parallel zur Kolonnade gebaut. An den Schnittpunkten mit den Verlängerungen der Schloßflügel knickt die Uferlinie unterschiedlich stark zur Nordwest- und Südwestecke ab. Diese Unregelmäßigkeit war bei der friderizianischen Inselgestaltung durch die höhere Bepflanzung der Seitenbereiche nicht erlebbar und fällt auch bei der freieren klassizistischen Insselfassung in situ nicht unangenehm auf. Im Plan-

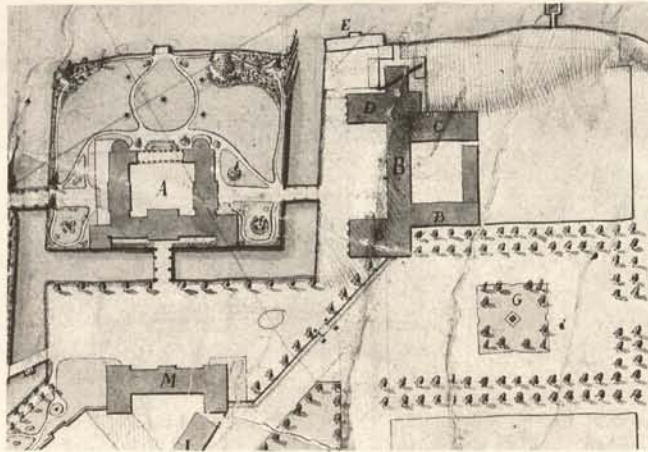


Abb. 5. Ausschnitt aus dem Plan von G. W. Steinert, „Plan du Jardin et de la Ville de Rheinsberg“, um 1795

bild allerdings wirkt sie bei der überschaubaren Geometrie ungeschickt, und dies ist wohl ein Grund, warum auf den Darstellungen die Uferlinie zu diesem im Boden in keiner Weise auffindbaren Trapezvorbau reguliert und somit geschönt wurde. Um diesen eindrucksvollen und überraschenden Befund zu bewahren, wurde festgelegt, die neue Uferschalung 60 cm vor die gefundene Linie zu rammen. Nach entsprechenden Lagevorgaben der Gartenabteilung lag die bautechnische Ausführung des neuen Uferverbau in den Händen der Bauabteilung der Stiftung. Es wurde ein Verbau in Eichenholz in den vorgefundenen Dimensionen des Holzes gewählt. Aus Gründen der statischen Stabilität und der leichteren Reparatur wurden anstelle der Holzpfähle Stahlträger in den Untergrund gerammt und die Bohlen nach Art des Berliner Verbau zwischen die Doppel-T-Träger eingepaßt (Abb. 8). Vor die Träger wurde eine Verblendung in der Breite der vorgefundenen Pfähle geschraubt und das Ganze mit einem hölzernen Holm abgedeckt. Aus Gründen der Haltbarkeit wurde Eichenholz gewählt. Bei dieser Bauweise ist der ursprüngliche Baustoff Holz nicht zur Maskierung herabgewürdigt, wie es geschehen wäre, hätte man vor eine Stahlspundwand nur eine Verblendung aus Holz gehängt. Die gewählte Konstruktionsweise erlaubt auch einen Verfall, der dann keine unangenehme, moderne Bauweise zu Tage fördert. Der Uferverbau wurde nur bis an die über den Schloßgraben und den Rhin geschlagenen Brücken geführt, die so einen plausiblen Wechsel des Uferverbau von der Schalung zur Böschung erlauben. Denn die Schalung weiter bis an die Pa-

villons von 1786 zu führen, hätte hier zu Situationen geführt, die historisch nie nebeneinander bestanden.

Der Uferverbau begann im Herbst 1996. Dem war die Wiederherstellung der Südterrasse des Schlosses durch die Bauabteilung vorausgegangen. In dem so gegebenen Rahmen der Uferlinie konnte nun der Inhalt der Pläne von 1773 und 1777 eingepaßt werden, wobei bei Widersprüchen Ab-

geleitet wird, falls hier nicht frühere Generationen eine grundlegende Erneuerung vorgenommen hatten. Um die neue Uferschälung bauen zu können, mußten sechs Bäume, die sich im Uferbereich angesiedelt hatten und in einem sehr schlechten Zustand waren, entfernt werden. Ebenso stand eine 1939 auf der Insel gepflanzte Blutbuche und eine Stechfichte auf der Fällungsliste. Trotz publizistischer Vor-

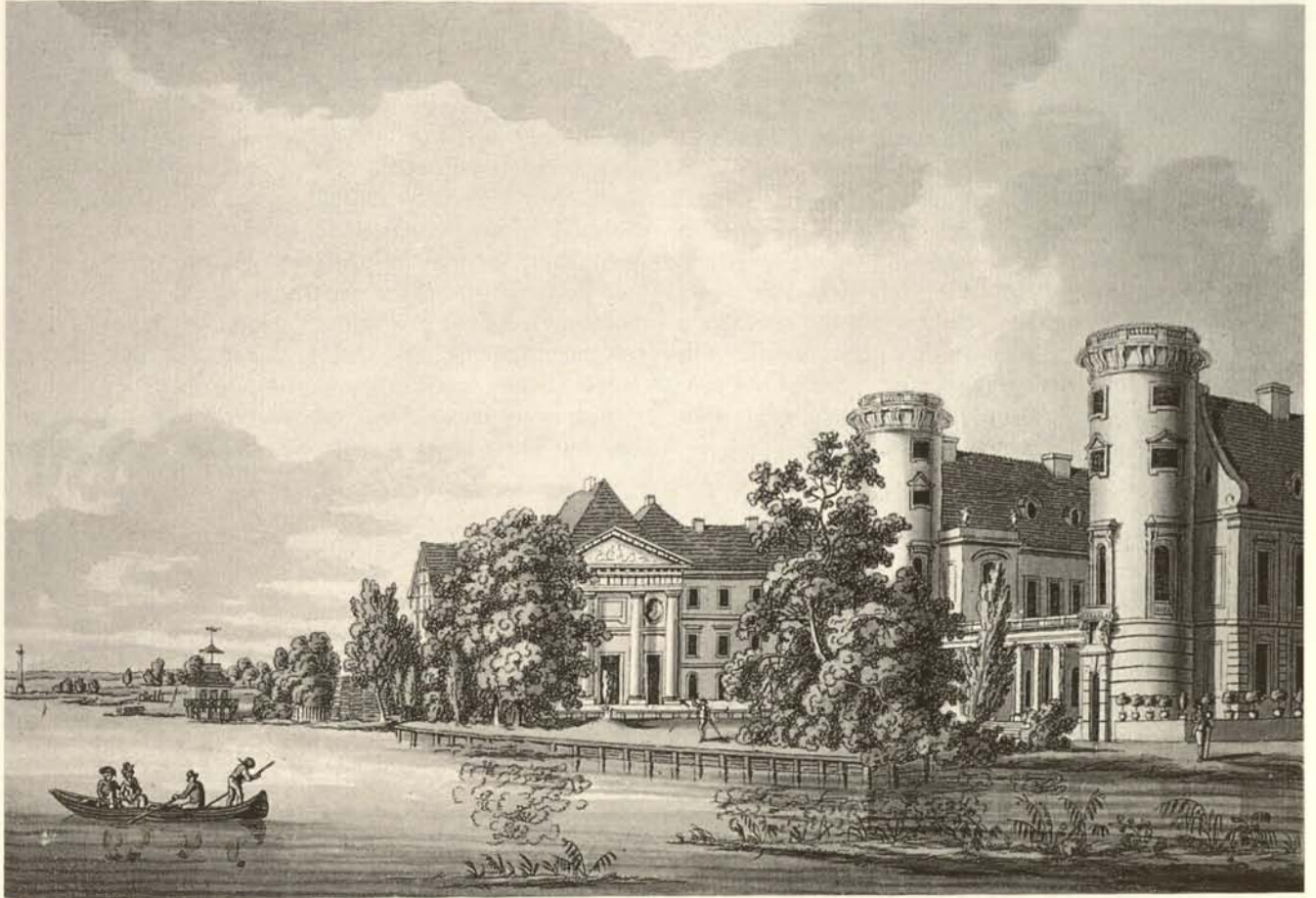


Abb. 6. J. Morino nach B. Schwarz, „Ansicht von Schloß und Insel Rheinsberg um 1790“

wägungen stattzufinden hatten (Abb. 9). Die beiden 1786 errichteten Eckpavillons, die die Verlandschaftung der Schloßinsel zu einem nicht genau bestimmbar Zeitpunkt nach sich zogen, bilden einen Bruch und Konfliktbereich mit der wiederherzustellenden klassizistischen Inselgestaltung. Ein Bruch, der auch an den Schloßfassaden deutlich ablesbar ist und dem Haus eine interessante Janusköpfigkeit zweier aus unterschiedlichem Stilempfinden entstandener Ansichten beschert. Der Konflikt ist beim Nordpavillon mit der wiederhergestellten klassizistischen Heckenpflanzung zwar unhistorisch, jedoch ästhetisch verträglich gelöst. Beim Südpavillon soll jedoch auf die Wiederherstellung des östlichen Boulingrins verzichtet werden und der in der Ebene belassene Rasenspiegel für die Ostansicht eine der späteren Gestaltung entsprechende Fliedergruppe erhalten. Es wurde festgelegt, nur die unbedingt notwendigen Eingriffe in den Boden vorzunehmen, d.h. die Oberfläche nur im Bereich der Wege und Pflanzungen zu stören. Die übrigen Rasenflächen blieben unangetastet, so daß dort möglicherweise verborgene Befunde erhalten sind und, sofern noch original, die Zusammensetzung des Rasens tra-

berung gab es erhebliche Proteste der Bevölkerung. Wir hatten von Anbeginn den Verbleib einer geschlitztblättrigen Birke und einer weiteren Blutbuche im Bereich des Buchsbaumparterres und des Heckenquartiers einkalkuliert. Durch das Entfernen der einen Blutbuche ist wenigstens die so wichtige Sichtverbindung zur Stadt wieder offen. Das Entfernen der geschlitztblättrigen Birke ist eine Frage der Zeit. Vielleicht läßt sich die Öffentlichkeit durch die gefundene Gestaltung der Schloßinsel überzeugen und der Entfernung der verbliebenen Blutbuche eines Tages zustimmen. Nach der Absteckung der Wegekanten im Gelände wurden noch Korrekturen hinsichtlich der nun sichtbaren Bezugspunkte und Fluchten vorgenommen. Abweichend vom historisch nachgewiesenen Zustand wurden vier lehnlose Bänke nach einem aus Sanssouci übernommenen barocken Vorbild am Seeufer aufgestellt. Dies ist ein Entgegenkommen an das Publikum, das seit Jahrzehnten dort Bänke gewohnt war. Diese Zutat ist verständlich und jederzeit reversibel. Um in der Pflege eindeutige Verhältnisse zu haben, wurden die Wege durch Kalksteinkanten, die jedoch unsichtbar unter dem Wegebelag bleiben, begrenzt. Nur bei

den begehbaren Rampen auf der wiederhergestellten Nordterrasse werden sie als Kante notwendigerweise sichtbar. Die den barocken und klassizistischen Regeln der Gartenkunst entsprechenden Kiesbänder zwischen der Buchsbaumpflanzung und dem Rasen wurden mit einem Fließ unterlegt. Die irregulär stehenden Roßkastanien wurden wegen ihres Zeugniswertes für die einstige Vergrößerung der Insel und wegen der individuellen Prägung der Ansicht erneut gepflanzt. Bei der Herstellung des Boulingrins auf der Südseite – wir hatten zuvor durch Grabungen die ursprüngliche Tiefe von 40 cm ermittelt – kam in der Mitte das Fundament für die dort ursprünglich vorhandene Statue Venus, die aus dem Bade steigt, in dem von uns ermittelten Horizont zum Vorschein. Auch ein Viereck einer mit Schutt hergestellten umlaufenden Wegebefestigung wurde sichtbar. Da weder die Skulptur noch ihr Sockel erhalten sind, bleibt der Befund vorläufig unsichtbar. Die Zentren der beiden Buchsbauparterres waren, wie die Ansichten von Ekel zeigen, durch Steinvasen geschmückt. Eine dieser Steinvasen ist fragmentarisch erhalten. Auf die Aufstellung zweier nachgefertigter Kopien wurde vorerst verzichtet. Ob ein derartiger Schritt notwendig oder vertretbar ist, soll später mit Modellen in den in ihrer Raumwirkung erlebbaren Buchsbauparterres entschieden werden.

zen solcher Körbe auf Backsteinfundamente ist bereits bei Roubo 1775 beschrieben. Die ausgezeichnete Wirkung, welche die Blumenpflanzung auf den Korbflächen für das gesamte Ensemble 1997 hatte, ermutigte uns, auf Grundlage der Ansichten und der technischen Angaben bei Roubo zum Sommer 1998 die Inszenierung einer hölzernen Korbeinfassung zu versuchen. Diese Inszenierung, durchaus keine Denkmalpflege und so vergänglich wie die Blumenpflanzungen selbst, soll das Inselensemble ergänzen. Sollte dieser Versuch nicht überzeugen, bleibt es bei den ellipsenförmigen Blumenbeeten. Am Rande der Insel werden nach ihrer Fertigstellung zwei deutliche Problempunkte sichtbar sein, nämlich der Anschluß der Wege an die zum Garten und zum Kavalierrhaus führenden Brücken. Beide Brücken sind Betonkonstruktionen unseres Jahrhunderts und liegen, wie die Grabungsbefunde der ursprünglichen Niveauanschlüsse ergeben haben, zu hoch. Dieser Konflikt wird durch Anrampungen und im Fall der nördlich gelegenen Kavalierrhausbrücke zusätzlich durch eine seitliche hölzerne Treppe provisorisch gelöst bis sich das Problem bei einem wegen des schlechten Zustands der Brücken notwendigen Neubau von selbst erledigt. Die Wirkung des geometrischen, durch die hölzerne Uferschalung gebildeten Sockels für Inselgarten und Schloß, verstärkt durch

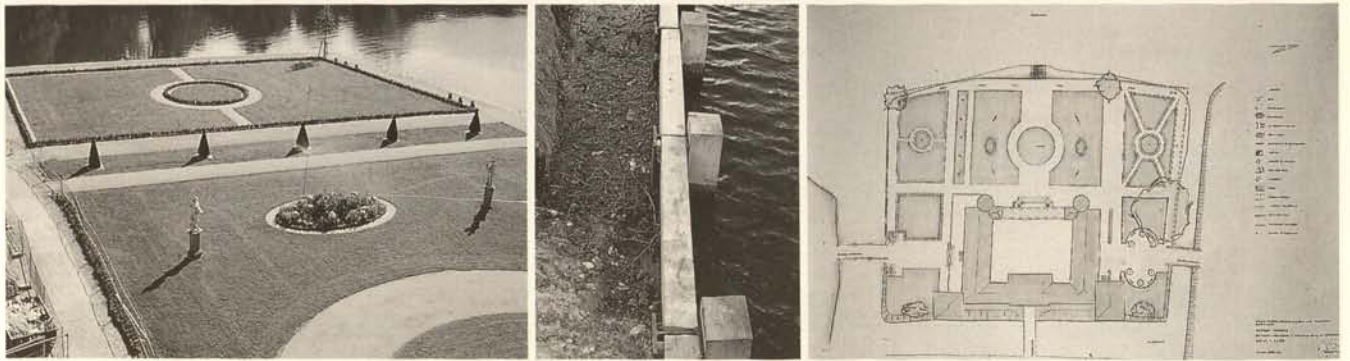


Abb. 7. Blick vom Nordturm des Schlosses Rheinsberg nach Süden auf die weitgehend wiederhergestellte Schloßinsel mit der Probepflanzung für den Blumenkorb in Form eines elliptischen Beetes, August 1987, (links)

Abb. 8. Die neue Uferschalung während des Baus, noch ohne den deckenden Holm, März 1997, (Mitte)

Abb. 9. Entwurf zur gartendenkmalpflegerischen Wiederherstellung der Schloßinsel Rheinsberg, März 1996, (rechts)

Vor Wiederherstellung der Schloßterrasse und des Heckenquartiers auf der Nordseite mußten die Betonflächen des zur Zeit des Sanatoriums dort angelegten Kohleplatzes entfernt werden. Dabei trat auch ein alter Entwässerungskanal der Schloßküche, der zu einer erneuten Plankorrektur bei uns führte, zum Vorschein. Der Boden gab auch eine Fülle von Marmorfragmenten der nach 1945 aus dem Schloß entfernten Kamine frei. Die Arbeiten auf der Nordseite werden im Frühjahr 1998 beendet. Am Südpavillon muß die Wiederherstellung des Gartens der Schloßinsel bis zur Beendigung der Fundamentsanierung des Pavillonanbaus im Jahre 1998 ausgesetzt werden. Wir haben die aus Korbbögen zusammengesetzten Grundrisse der beiden Erdkörbe im Gelände abgesteckt und solange verändert, bis aus Planaussage und räumlicher Wirkung im Zusammenhang mit den Marmorskulpturen eine überzeugende Lösung gefunden war. Die Kontur der Körbe wurde in der Erde mit Backstein ausgemauert und eine probeweise Bepflanzung im Sommer 1997 vorgenommen. Das Set-

die erwartete Spiegelung, setzt im Ergebnis das Ganze in den ursprünglichen harmonischen Kontrast zu den weichen Landschaftsformen der Umgebung. Die Schloßinsel soll im Juni des Jahres 1998 der Allgemeinheit übergeben werden.

Die denkmalpflegerischen Planungen und oft recht schwierigen Detailscheidungen wurden gemeinsam von mir und meiner Mitarbeiterin, der Gartenarchitektin Monika Theresia Deißler, vollzogen. Die Leitung der Herstellungsarbeiten lag in den Händen von Frau Deißler. Ich denke, daß der beschrittene Weg der Bedeutung und der gartenhistorischen Einmaligkeit von Rheinsberg gerecht wird.

ANMERKUNGEN

- 1 Detlef Karg, Der Schloßpark von Rheinsberg, Ein Führer durch den Schloßpark und seine Geschichte, Rheinsberg, 1981.
- 2 Folkwin Wendland, Garten und Park Rheinsberg, in: Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte, 38. Band, Berlin 1987.



Abb. 10. Schloßinsel Rheinsberg vor der gartendenkmalpflegerischen Wiederherstellung

- 3 Wilhelm Hennert, Beschreibung des Lustschlosses und Gartens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg, Berlin 1778, S. 50.
- 4 Hennert, op. cit., S. 50.
- 5 Iris Lauterbach, Der französische Garten am Ende des Ancien Régime, Worms 1987.
- 6 E. Gottgetreu, Führer durch Stadt, Schloß und Park Rheinsberg, Rheinsberg 1899, S. 19.
- 7 Jacques-André Roubo, L'Art du Treillageur, ou Menuisier des Jardins, Paris 1775.
- 8 Roubo, op. cit., S. 1190.
- 9 Guyton de Morveau, Schilderung des Privatlebens eines großen Prinzen ..., Frankfurt und Leipzig 1785, S. 32, 33.
- 10 Clemens Alexander Wimmer, Bearbeiter Bernhard Böhm, Schloßinsel in Rheinsberg mit Umgebung von Marstall und Kavalierhaus, Gartendenkmalpflegerisches Gutachten im Auf-

trag der Gartendirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 1994.

WEITERE, IN DEN ANMERKUNGEN NICHT ZITIERTER
LITERATUR ZUM THEMA:

- Margarete Kühn, Die Gärten Friedrich des Großen, in: Brandenburgische Jahrbücher 14/15, 1939, S. 38 ff.
- Clemens Alexander Wimmer, Zur Geschichte der Rheinsberger Schloßinsel, in: Rheinsberg, Wiederherstellung von Schloß und Park, S. 89 ff., 1996.
- Michael Seiler, Gartendenkmalpflegerische Wiederherstellung der Schloßinsel, in: Rheinsberg, Wiederherstellung von Schloß und Park, S. 95 ff., 1996.

NEOBAROCKE GARTENTENDENZEN IM 20. JAHRHUNDERT – VERSUCH EINER BILANZ GARTENDENKMALPFLEGERISCHER RESTAURIERUNGSANSÄTZE

Ein Rückblick auf das nun schon fast abgeschlossene Jahrhundert macht unter gartendenkmalpflegerischen Gesichtspunkten deutlich, daß der Erhalt von Parks und Gärten durchaus als Aufgabe gesehen und aufgegriffen wurde. Bemerkenswert ist hierbei jedoch, daß es einerseits noch eine bis weit in die fünfziger Jahre reichende Tendenz gab, neobarocke Gärten »neu anzulegen«, unter dem Hinweis, damit barockes Gedankengut zu tradieren, andererseits ernsthafte konservatorische Bemühungen, sowie sie unserem heutigen Verständnis entsprechen, jedoch erst im letzten Drittel unseres Jahrhunderts feststellbar sind, mit wenigen Ausnahmen. Noch der 1975 erschienene Aufsatz von Hans Reuther, einem anerkannten Barockspezialisten und ausgewiesenen Wissenschaftler, »Denkmalpflege in Barockgärten«¹ macht deutlich, wie gering selbst noch in den siebziger Jahren das Wissen um Inhalt und Form von barocken Gärten und wie absolut unzureichend der denkmalfachliche Ansatz hinsichtlich Pflege, Unterhalt oder Wiederherstellung war. Erst die achtziger Jahre brachten im Gefolge einer in Ost wie in West feststellbaren, mit wissenschaftlich-konservatorischem Ernst betriebenen Gartendenkmalpflege auch neue Ansätze für denkmalpflegerische Aufgaben in barocken Gärten und nach Jahrzehnten der Suche fand man nunmehr auch zu überzeugenden Antworten.

Der Versuch, die Rezeption des Barockgartens im 20. Jahrhundert zu werten, wird folgerichtig nicht nur die Geschichte der Gartendenkmalpflege, sondern auch die bis heute wenig beachteten neobarocken Tendenzen in die Betrachtung miteinbeziehen müssen. Beide Aspekte scheinen sich m.E. über einen langen Zeitraum zu bedingen, bzw. der sehr späte konservatorische Arbeitsansatz steht sicherlich in engem Zusammenhang mit dem erstaunlicherweise noch bis weit in die Nachkriegszeit tradierten Glauben, gerade formale Gärten seien relativ unproblematisch anhand der gut verfügbaren Fachliteratur der überlieferten Entwurfspläne und sonstiger Quellen, wie auch eigener kunstgeschichtlicher Bildung beliebig und variabel reproduzierbar. Aus dieser Haltung heraus sind im übrigen jahrzehntlang die Grenzen zwischen schöpferischen Rekonstruktionen und einer konservierenden Denkmalpflege ungemein fließend und erst die weithin beachteten Restaurierungen z. B. von Großsedlitz, Schwetzingen, Brühl oder Nordkirchen haben konservatorisches Verständnis und Methodik unumkehrbar präzisiert und damit entscheidende Grundlagen für den heutigen Arbeitsansatz gelegt.

Die nachfolgend behandelten Aspekte können selbstverständlich nur einige wenige, beispielhafte Tendenzen aufzeigen. Auch sind regionale Schwerpunkte durch breit

angelegte Untersuchungen hinlänglich zu vertiefen. Dies soll und muß künftigen Forschungsansätzen vorbehalten bleiben.

DIE ZEIT ZWISCHEN 1900 UND 1940

Wohl weniger den allenthalben um die Jahrhundertwende feststellbaren Reformgedanken war das zum Ende des 19. Jahrhunderts neu entwickelte Interesse am 18. Jahrhundert zu verdanken, sondern wohl mehr der neu entdeckten Schönheit des barocken Form- und Raumgefühls. Vor dem Hintergrund eines rapide abnehmenden Interesses an landschaftlicher Gartenkunst weckten die ab 1885 erschienenen bahnbrechenden Werke von Cornelius Gurlitt über die Geschichte des Barockstils, oder Wilhelm Pinders im Jahr 1912 verlegter Band »Deutscher Barock« aufs neue das allgemeine Interesse an einer mehr architektonisch geprägten Gartenkunst.

Parallel zu dieser kunstgeschichtlich-ästhetischen Neuorientierung sind ebenfalls um die Jahrhundertwende erste Bemühungen um Schutz und Erhalt historischer Gärten festzustellen. Im Zusammenhang mit einer sich vor allem in Deutschland etablierenden Natur- und Heimatschutzbewegung wird erstmalig auch der Blick auf sog. Naturschönheiten, sowie auf das überkommene Gartenerbe gelenkt. So verlangte die Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege schon 1907 in einer Eingabe zum Entwurf des Preußischen Gesetzes »Gegen Verunstaltung von Ortschaften und landschaftlich hervorragenden Gegenden«, den Schutz »historisch wertvoller Schöpfungen der Gartenkunst« einzubeziehen. Auch wurde schon vor dem Ersten Weltkrieg der Ruf nach einer umfassenden Inventarisierung aller Gärten deutlich. Die hier zum Ausdruck kommende Haltung, daß auch gartenkünstlerisch gestalteten Objekten Kunst- und Denkmalqualität zuzubilligen ist, spiegelt sich durchaus schon in den Fachveröffentlichungen, wie z. B. in Hugo Kochs 1914 erschienenem Buch »Gartenkunst im Städtebau« wider, wo er u. a. forderte, daß »Nachdem es gelungen ist, weite Schichten des Volkes für die Pflege des Baudenkmal zu gewinnen ... (nunmehr) ... auch dem Gartendenkmal unser Augenmerk zuzuwenden ist!«

Jedoch erst die sich nach 1918 aufgrund des verlorenen Krieges und der Abschaffung der Monarchie sich ergebenden einschneidenden Veränderungen sollten ein Nachdenken über die Zukunft vor allem des höfisch-aristokratisch geprägten Gartenerbes nach sich ziehen. Die eilends nach Berlin einberufenen Teilnehmer einer Tagung für Denk-

malpflege forderten dann auch vor dem Hintergrund der sich auflösenden Krongutsverwaltungen der deutschen Länder, daß »die bisher im Besitz der Fürsten befindlichen Baudenkmäler, vor allem die Schlösser und sonstigen fürstlichen Wohnsitze mit ihren Gartenanlagen ... als bedeutsame und unersetzliche Zeugen deutscher Geschichte, Kunst- und Kulturentwicklung erhalten bleiben müssen.«²

Eine Vielzahl von Denkmalpflegetagungen, aber auch Veröffentlichungen der 20er Jahre, nahmen sich dieses Themas an, so u. a. der Frankfurter Gartendirektor Carl Heicke, der in der Zeitschrift »Die Gartenkunst« einen Artikel über die »Zukunft fürstlicher Gartenschöpfungen« veröffentlichte, oder der ebenfalls bekannte Kölner Gartendirektor Fritz Encke, der wiederum in der »Gartenkunst« einen Beitrag über »Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Hofgärten und ihre Erhaltung für das deutsche Volk« publizierte. Vorrangig dem grün-hygienischen und sozialen Aspekt verpflichtet, gab es jedoch z. B. bei den Leitern von kommunalen Grünflächenämtern – zumal in den Notjahren nach dem Ersten Weltkrieg – durchaus auch die Tendenz, die nach der Ablösung der Fürsten scheinbar herrenlos gewordenen Gärten in sog. Volkserholungsstätten umzuwandeln. Auch Encke befürwortete die Ein- oder Anfügung von Wohnkolonien oder Schrebergärten in kulturgeschichtlich weniger bedeutenden Anlagen. Selbst bei Erwin Barth, dem Gartendirektor zunächst von Charlottenburg, nach 1926 dann von Groß-Berlin, gab es offensichtlich nach dem Ersten Weltkrieg Tendenzen, den Schloßgarten von Charlottenburg in einen Volkspark umzuwandeln, was Heicke zu der grundsätzlichen Bemerkung veranlaßte, daß dann in diesen Anlagen »durch diese Maßnahmen das Beste und Wertvollste verloren gehe.«

Auf der anderen Seite kam es in den 20er Jahren in Bayern, Preußen, Sachsen und Anhalt zur Etablierung von staatlichen (Garten-) Verwaltungen, die nicht nur Garant für einen dauerhaften Erhalt und Unterhalt des überkommenen historischen Gartenbestandes, sondern für lange Zeit auch einzige Stätte aktiven gartendenkmalpflegerischen Tuns waren, »seit jener Zeit können wir erst von einer bewußten und planmäßigen Denkmalpflege im Bereich der Gärten und Parke reden. Dabei fehlte es nicht an Stimmen gegen den Kunst- und Denkmalwert der Gärten und Parke. Sie wiesen auf die naturbedingten Veränderungen und auf die relativ leichte Anpassung an zeitlich bedingte, durch die gesellschaftlichen Verhältnisse geprägte Nutzungsanforderungen hin. Eng verbunden war damit die Frage nach der Erhaltung der einstigen Gestaltung – dem Erhalt des Originals – als denkmalpflegerisches Grundproblem historischer Gärten.«³

Hans Hallervorden, von 1920 bis 1939 Gartendirektor in Anhalt, Georg Potente, von 1927 bis 1945 staatlicher Gar-

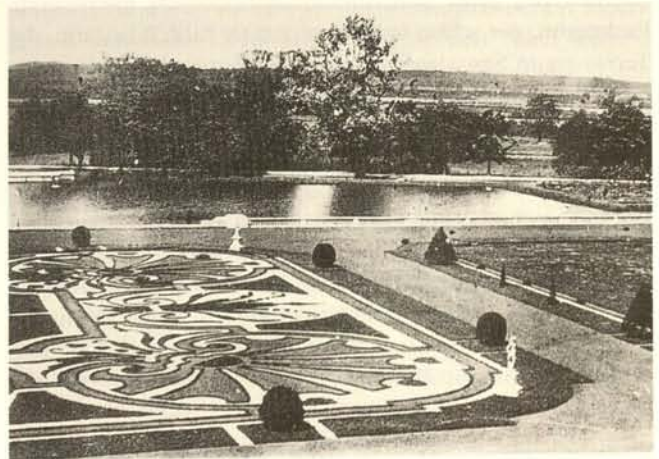
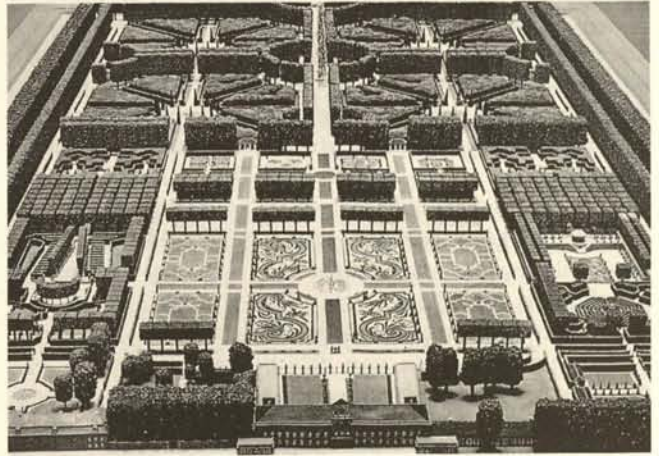


Abb. 1. Blick von der Bildergalerie auf den Holländischen Garten, Aufnahme Anfang der sechziger Jahre, kurz nach der Wiederherstellung

Abb. 2. Großer Garten in Herrenhausen, Teilansicht des Modells der Neugestaltung 1938

Abb. 3. Schloß Nordkirchen, neobarockes Broderieparterre auf der Venusinsel, Photo um 1911

Abb. 4. Schloß Merlshausen von Südosten mit neobarockem Broderieparterre in den sechziger Jahren



Abb. 5. Die Roseninsel im Gutspark von Emkendorf in Holstein

tendirektor der im selben Jahr gegründeten Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten der ehemaligen preußischen Krongutsverwaltung, aber auch Hermann Schüttauf (1890-1967), der 1929 zum Direktor der Staatlichen Gärten Sachsens ernannt wurde, gelang es, in ihren sehr weit gesteckten Aufgabengebieten ersten umfangreichen gartendenkmalpflegerischen Aktivitäten in den 30er Jahren zum Durchbruch zu verhelfen.

Der von 1902 an zuerst in Sanssouci, später in Charlottenburg und Monbijou, von 1911 bis 1945 schließlich wieder ganz in Potsdam-Sanssouci als kgl. Ober- bzw. Hofgärtner, nach dem Ersten Weltkrieg als Staatl. Gartendirektor verantwortlich tätige Georg Potente (1876-1945) war sicherlich der erste gartendenkmalpflegerisch interessierte Fachmann, der schon in den zwanziger Jahren begann, die Terrassen in Sanssouci wieder freizulegen, Rekonstruktionen am Obeliskenportal und an der Bildergalerie, sowie die Neupflanzung sämtlicher Hecken im friderizianischen Garten durchzuführen.

Auf dieser Arbeit aufbauend, gelang es in den Nachkriegsjahrzehnten Potentes Nachfolger Harri Günther in einer beispiellosen Wiederaufbauarbeit, nicht nur die kriegsbedingten Zerstörungen schrittweise zu beseitigen, sondern vor allem die barocken Gartenstrukturen weiter herauszuarbeiten. So konnten u. a. unter seiner Leitung das Holländische Parterre, die Bosketts und die Gartensalons vor der Bildergalerie und den Neuen Kammern wiederhergestellt, eine Vielzahl von Alleen und Heckengängen im Rehgarten erneuert sowie die Blumenbroderien wieder in die Anlagen eingefügt werden.

Das, was Harri Günther in einem Aufsatz über Georg Potente schrieb, »daß Denkmalpflege im Garten nur ganz selten konservieren, vielmehr entwickeln und schöpferisch tätig sein heißt,«⁴ beschreibt zutreffend die Haltung Potentes. Ihm kam es bei seiner Arbeit in Sanssouci, aber auch bei der 1936 erfolgten Rekonstruktion des sog. Girard-Parterres von Brühl darauf an, »das künstlerische Gepräge der Entstehungszeit zu vermitteln [...] (und) diejenigen Zeitläufe gartenkünstlerischer Gestaltung, die ausdrucksgebend einen Zeitstil verkörpern, der Nachwelt möglichst rein (zu) erhalten.«⁵

Potente hielt sich jedoch selbst auch nur bedingt an diese scheinbar konsequente Überlegung, indem er sich nicht für die unter Friedrich II. konzipierte Urfassung entschied,

eine Fassung, die erst in der 1980 stattgefundenen neuerlichen Restaurierung herausgearbeitet werden konnte. Daß er darüber hinaus mit seiner bewußt durchgeführten »Radikalmaßnahme« im Bereich des »Gläsernen Berges« auch ein durchaus wertvolles Lennésches Erbe vollständig beseitigte, ist dem Begriff des heute aktuellen, verständlicherweise in jenen Jahren noch keineswegs thematisierten Geschichtsdenkmals geschuldet. Dieser Umstand macht aber auch exemplarisch deutlich, daß auch in der Gartendenkmalpflege lange Zeit um der »Stilreinheit« willen mit umfassenden Instandsetzungs- und Erneuerungsmaßnahmen sog. »Rückverwandlungen« auf Kosten noch vorhandener Gartensubstanz erzwungen wurden. Erst seit den siebziger

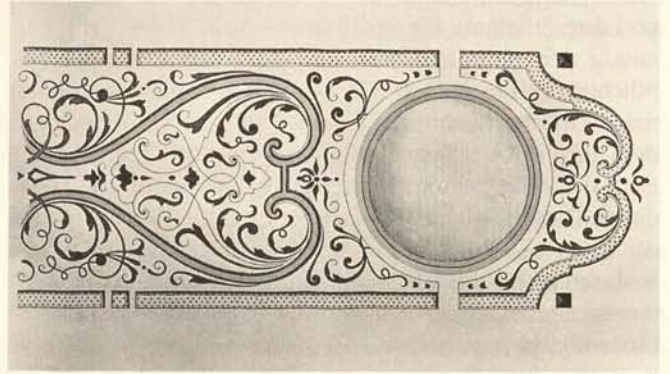


Abb. 6. Schloß Augustusburg von Brühl, Wiederstellungsplan von 1984 für das Broderieparterre

Jahren ist durch die grundlegenden konservatorischen Arbeitsansätze von D. Hennebo der fragwürdige Wert von »kopierenden Wiederholungen« sowie der jahrzehntelang verfolgte Arbeitsansatz der »schöpferischen Denkmalpflege« deutlich in Frage gestellt worden, gleichwohl auch Hennbo darauf hinwies, daß »bisweilen Teilrekonstruktionen«, namentlich Regeneration der vegetativen Ausstattungsstücke, notwendig seien.

Gemäß dem von Hennebo erstmals definierten und heute allgemein gültigen Arbeitsansatz heißt Denkmalschutz in historischen Gärten also »einerseits »Substanzschutz«, andererseits aber vor allem »Bildschutz«, d. h. unablässiges Bemühen um den Erhalt bzw. die Wiederherstellung der den Wert des betreffenden Gartendenkmals bestimmenden konzeptionellen Grundzüge, seiner ästhetischen – vor allem durch Bild- und Raumerlebnisse bewirkten Qualitäten und seiner Nutzfunktionen.«⁶

Neben den Arbeiten in Sanssouci ist es vor allem die Anlage von Brühl, und hier insbesondere der Parterrebereich, den wir zu den ersten Garteninstandsetzungen nach dem Ersten Weltkrieg zählen müssen. Begünstigt durch die im Kern gut erhaltene Gartensubstanz und ermöglicht durch überlieferte originale Gartenpläne aus der Anlagezeit betreute der ebenfalls für Brühl zuständige Georg Potente ab 1925 die ersten Vorarbeiten zu einer Wiederherstellung des Girardschen Parterres aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhundert. Unter dem Hinweis, daß es die »Pflicht derjenigen Stellen ist, denen die Erhaltung der deutschen Kulturgüter anvertraut ist, dafür zu sorgen, daß diese wenigen noch erhaltenen (barocken) Parkanlagen, die einen so unendlich wertvollen, seltenen vaterländischen Besitz darstellen, auch im Geiste ihrer Entstehungszeit unserem Volke

künftig gezeigt werden.⁷ Jedoch erst in den Jahren 1933-1937 sollten dann eine umfassende Rekonstruktion zur Wiedergewinnung der Springbrunnen, der Kaskade, des Spiegelweihers, namentlich auch des 'Tapis de Broderie', sowie der geschnittenen Arkadenwände aus Weißbuchen führen.

Die zeitgleich erfolgte Wiederherstellung des Parterres im Großen Garten von Herrenhausen, mit großem Enthusiasmus von der Stadt Hannover 1936/37 durchgeführt, führte jedoch im Gegensatz zu Brühl zu denkmalfachlich unvergleichlich unbefriedigenderen Ergebnissen. Da offensichtlich keine Detailpläne aus der Anlagezeit vorhanden waren, griff man u. a. auf gartenarchitektonische Nachschlagewerke zurück und versuchte im übrigen im Analogieverfahren und in teilweise mehr als fragwürdigen Interpretationen den wohl wertvollsten barocken Garten Norddeutschlands zu rekonstruieren. Gartendirektor H. Wernicke, unter dessen gartenkünstlerischen Leitung die Ausführung lag, bemerkte hierzu: »Es war nicht die Absicht, mit der Wiederherstellung des Großen Gartens ein Museumsstück zu schaffen durch historisch getreue Rekonstruktion der einzelnen Gartenteile, es galt vielmehr, den alten Garten der Kurfürstin Sophie unter Wahrung seiner stilistischen Eigenarten neues Leben

Bemühungen um die Wiederherstellung der zerstörten Anlage nach dem Zweiten Weltkrieg Form und Inhalt der bunten Broderiebepflanzungen gegen die damals erstmalig auftretende Kritik ebenfalls noch mit dem Hinweis: »Die Kleidung der heutigen Parkbesucher sei weit weniger bunt als in der Barockzeit und so müsse der für einen Barockgarten erforderliche Farbeindruck durch kräftige Blumenflächen erzielt werden.«

Es handelte sich also bei den rekonstruierenden Arbeiten in Herrenhausen im wissenschaftlich konservatorischen Sinne nicht um eine bis ins Detail begründete »Rückverwandlung« oder Rekonstruktion, sondern vielmehr um eine Angelegenheit der »schöpferischen Gartendenkmalpflege«. Wie sehr dieser Aspekt in der Zwischenkriegszeit sowie auch noch bis in die 50er Jahre beim privaten Garten eine Rolle spielte, sei ebenfalls kurz angedeutet.

Vor dem Hintergrund einer gebildeten Auftraggeber-schicht, vornehmlich der alten Aristokratie angehörend, die zumindest vor dem Ersten Weltkrieg noch immer über große Vermögen verfügte, kam es in weiten Teilen Europas – so auch in Deutschland – zu einer vielfältigen Renaissance des Barock. Eine der bekanntesten neobarocken Schöpfungen dieser Zeit und dieser Haltung war der dem Herzog Engelbert von Arenberg gehörende Besitz von Nordkirchen in Westfalen. 1703-1712 unter Friedrich Christian von Plettenberg nach den Plänen von Gottfried Laurenz Pictorius (1725) erbaut, erhielt die Anlage 1704-1707 einen ersten barocken Garten im »holländischen Stil«. Schon ab 1725 wurde dieser im Auftrag des ersten Ministers am Hofe von Kurfürst Clemens August, Ferdinand von Plettenberg, durch den bedeutenden westfälischen Baumeister Johann Conrad Schlaun (1695-1773) im Sinne des modernen französischen Hochbarock vollständig umgestaltet und erweitert. Nach Wilfried Hansmann »überraschte das »westfälische Versailles« durch eine Vielzahl unterschiedlicher, origineller Gartenpartien, die ihn zu einem der interessantesten Anlagen der spätbarocken Gartenkunst in Deutschland mit zeitgemäßen neuen Gestaltungstendenzen werden läßt.«⁹

Genau hundert Jahre später werden Teile der großartigen Gärten dem Zeitgeschmack entsprechend durch Maximilian Friedrich Weyhe (1775-1846) aus Düsseldorf – vorwie-

Abb. 7. Brühl, instandgesetzte Parterreanlage

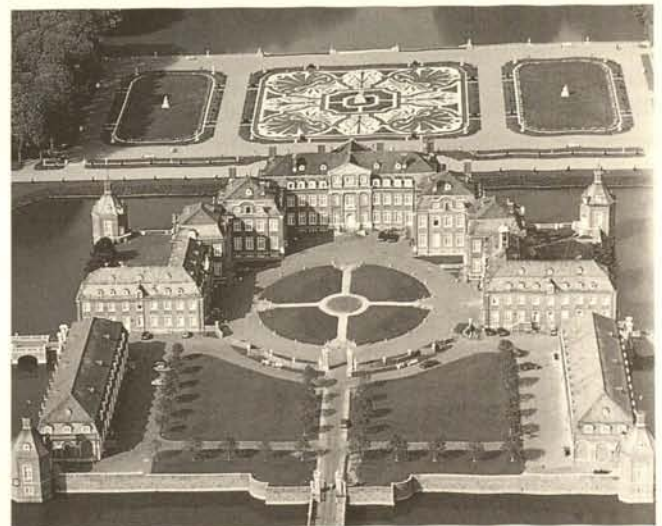


einzuflößen zur Freude und Erbauung für uns und die kommenden Geschlechter.«⁸

Die scheinbar einleuchtende Überlegung, lediglich »den Stilcharakter des Gartens reinzuhalten und nicht historisch genau zu rekonstruieren« hatte nicht nur eine Aufgabe in Jahrhunderten erhaltener und entwickelter Gartensubstanz, sondern auch irreversible Schäden zur Folge: So verschwand beispielsweise der zur Zeit Sophie Charlottes angelegte, und später stets sorgfältig kultivierte utilitaristische Aspekt aus dem Garten fast vollständig. Die 1723 in den sog. Triangeln der Bosketts gepflanzten Obstbäume wurden 1936 vollständig gerodet.

Unter dem Hinweis, daß »die Barockmensen, die mit ihren farbenprächtigen Gewändern die Gärten belebten, und die bunten Uniformen der Reiterkavalkaden fehlten« kam es andererseits 1937 zu einer nie dagewesenen Blumenpracht im »neurekonstruierten« Broderieparterre. Erstaunlicherweise verteidigte der spätere langjährige Leiter der Herrenhauser Gärten K.H. Meyer zu Beginn seiner

Abb. 8. Nordkirchen, Schloß- und Venusinsel, ausgeführter Rekonstruktionsentwurf von G. Wörner aus den achtziger Jahren



gend im Bereich der Schloßinsel und des Nordgartens – angliert. Durch neuerlichen Besitzerwechsel fiel die ganze Anlage 1903 durch Kauf der aus Belgien stammenden herzoglichen Familie Arenberg zu. Diese beauftragte dem Zeitgeschmack entsprechend den in mehreren Ländern Europas tätigen »architecte-paysagiste« Achille Duchêne aus Paris (1866-1947) den von Weyhe im Landschaftsstil gestalteten Nordgarten in eine neubarocke Anlage mit großzügigem Broderieparterre, seitlichen Promenoirs und reicher Ausstattung mit Skulpturen zurückzuverwandeln.¹⁰ Abweichend von der ursprünglichen barocken Planung schuf Achille Duchêne auf der auch Venusinsel genannten nördlichen Gartenpartie – dem ehemaligen Inselparterre Johann Conrad Schlauns – drei große, reich mit plastischem Schmuck versehene Gartenparterres, jeweils flankiert von zwei erhöht liegenden regelmäßigen Baumpflanzungen. Zudem erhielt das Schloß mit der sich unmittelbar an dasselbe anschließende Terrasse eine Freitreppenbrücke, die noch heute Terrasse und Venusinsel miteinander verbindet. Im Zusammenhang mit umfangreichen baulichen Ergänzungen auf der eigentlichen Schloßinsel erhielt auch der Ehrenhof eine neue streng formale Gestaltung.

Wir müssen davon ausgehen, daß diese weit über die Grenzen Westfalens bekannt gewordene Umgestaltung wichtiger Gartenbereiche von Nordkirchen Engelbert Baron Kerckerling-Borg sehr genau gekannt und er sie bewundert hat. Nicht weit von Nordkirchen, in der unmittelbaren Nähe von Münster, besaß er den alten Familienbesitz Haus Borg und begann diesen fast zeitgleich mit Nordkirchen, d.h. kurz nach dem Ersten Weltkrieg, ebenfalls zu rebarockisieren. Im Sinne der Pictoriuszeit gelang es ihm, nicht nur eine neue Vorburg zu errichten, sondern vor allem streng geformte Gärten, Alleen und Hecken sowie ein vertieftes Rasenparterre mit Bassin, geschnittenen Eiben und barocken Skulpturen aufs neue anzulegen. Auch wenn Udo Alvensleben bei einem Besuch 1937 feststellte: »Der Garten war früher größer, man sieht noch einstige Gräben weit ins Land ziehen [...] (auch) eine als point de vue geplante Gruftkapelle kam nicht mehr zur Ausführung«,¹¹ so bleibt doch die Rebarockisierung von Haus und Garten Borg eine beachtliche Leistung. Engelbert Freiherr Kerckerling-Borg wurde daher in jenen Jahren vom

landgessenen Adel in Westfalen zu einer Vielzahl weiterer »Garteninstandsetzungen« gerufen. Weniger die denkmalpflegerische, sondern die künstlerische Leistung seines großen Vorbildes herausstellend, bemerkte Udo Alvensleben: »Die Seele aller Wiederherstellungen von ländlichen Bauten und Gärten im ganzen Lande ist der Freiherr Engelbert v. Kerckerling-Borg gewesen, der mit künstlerischem Temperament und profunder Sachkenntnis die noch unentdeckte Kultur der Westfälischen Landsitze auf den Präsentierteller hob und auf seinem Nordkirchen benachbarten Hause Borg ein schönes Vorbild schuf.«¹²

Daß dieses »Vorbild« weder von der Denkmalpflege noch von Heimat- oder den in Denkmalpflegefragen ebenfalls aktiven Altertumsvereinen bemerkt oder kritisiert bzw. bei einer unbestritten hohen künstlerischen Qualität der neu geschaffenen Gartenpartien – die jedoch die Vernichtung oftmals noch vorhandener originaler Gartensubstanz aus dem 18. Jahrhundert zugunsten völlig neuer formaler Gartenschöpfungen nach sich zog – noch nicht einmal ansatzweise thematisiert wurde, ist als erstaunliche Tatsache festzuhalten.

Weitere Beispiele für diese im Sinne Engelbert Kerckerlings fortwirkenden neobarocken Gestaltungstendenzen sind die Gärten von Merlshem und Vinsebeck, ebenfalls in Westfalen gelegen. Schloß Merlshem, eine malerisch von breiten Gräften umgebene Zweiflügelanlage aus der Zeit der Weserrenaissance und des Frühbarock, erhielt im 18. Jahrhundert unter der Familie von Ketteler einen nicht unbedeutenden Lust-

garten, d.h. vor dem Südflügel des Wasserschlosses mit dem charakteristischen Schaugiebel der Weserrenaissance wurde zwischen innerer und äußerer Gräfte ein aus sechs Feldern gebildetes Parterre angelegt, welches von nun an über einen längeren Zeitraum das Bild des Lustgartens bestimmte.

Auch wenn unter der Leitung von Udo Alvensleben durch Werner von und zur Mühlen zwischen 1950 und 1955 in den alten Umgangslinien und Raumkanten ein neues »Parterre« angelegt wurde, das von namhaften Kunsthistorikern wie z.B. H. Kreft und J. Soenke in ihrem grundlegenden Werk zur Weserrenaissance unkritisch als »reizvolle barocke Parkanlage«¹³ bezeichnet wird, brachte die Rekonstruktion zumindest die eckbetonenden Gartenpavillons an

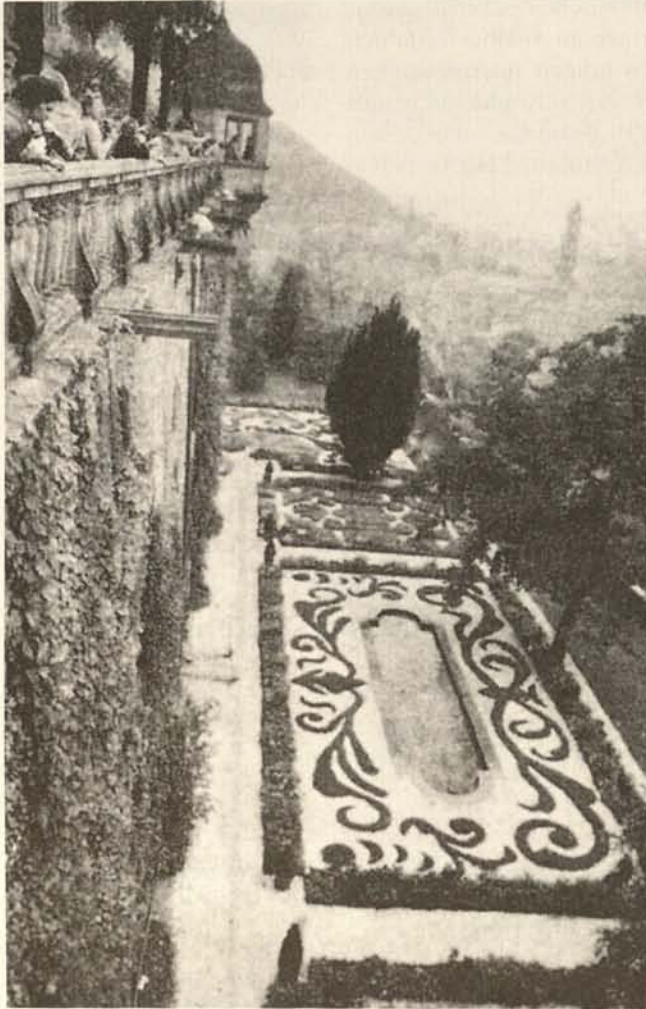


Abb. 9. Heildelberger Schloß, Altangarten, neobarocke Phantasiebeete der frühen fünfziger Jahre

der Außengräfte an alter Stelle zurück. Neben umfangreichen Mauerinstandsetzungen wurde vor allem der alte, zwischenzeitlich als Gemüse- und Obstgarten genutzte Lustgarten künstlerisch wiederbelebt und so bleibt dieser formale Garten der 50er Jahre in der Tat eine schöpferische Leistung, die zwar mit hohem Kunst- und Gartenverständnis an das 18. Jahrhundert anknüpft – so wie das 1959 kurz nach der Fertigstellung des Gartens von Anco Wigboldos im Auftrag Werner Mühlens angefertigte Vogelschaubild es anschaulich wiedergibt –, jedoch gartendenkmalpflegerische Zielstellungen noch weitgehend vermissen läßt.

Eben solches gilt für das benachbarte Schloß Vinsebeck, ein bedeutender Bau des westfälischen Hochbarock, erbaut 1720 von Justus Wehmer, Baudirektor des Fürstbischofs von Hildesheim. Das auf H-förmigem Grundriß erbaute Schloß liegt auf einer Insel, lediglich eine schmale Brücke erlaubte eine unmittelbare Verbindung über die Gräfte in den in der Zeit des Régence mit einem reichen Parterre umgestalteten Garten, wie die im Schloß überlieferten Abbildungen anschaulich verdeutlichen. Auch wenn es im 19. Jahrhundert zu einer weitgehenden Verlandschaftung des Gartens gekommen ist, so hat man doch im Bereich des Parterres den zentral gelegenen Brunnen sowie Teile der reichen skulpturalen Ausstattung erhalten. Zumindest erinnern diese für den barocken Garten konstituierenden Bestandteile trotz der sehr artifiziellen Neuformung des Parterres in der Nachkriegszeit noch immer an die ursprüngliche Gestaltungsin-tention und erlauben – unter Fortnahme der sichelförmig ausgebildeten modernen Polyantharosenbeete – relativ unproblematisch eine formale Neubelebung des räumlich streng begrenzten ehemaligen Parterrebereichs.

Auch in anderen deutschen Ländern gab es durchaus vergleichbare Entwicklungen bis weit in die Nachkriegszeit, die, wie die beiden nachfolgend beschriebenen Beispiele aus Schleswig-Holstein und Niedersachsen deutlich machen, zugunsten gartenkünstlerischer Lösungen ganz bewußt auf denkmalpflegerische Rücksichtnahmen verzichteten. Es ist dies zum einen die vom Hamburger Gartenarchitekten Hermann Koenig in den fünfziger Jahren geschaffene Roseninsel im Gutspark von Emkendorf in Holstein und der 1959/60 von Hermann Mattern (1902-1971) neuge-

schaffene Schloßpark von Adelebsen in Niedersachsen. In Emkendorf ging es darum, einen Parkausschnitt – nach dem Vorbild des barocken Figurenprogramms in Veitshöchheim entwickelte Neo-Rokoko-Anlage¹⁴ zu schaffen, d.h. unter Hinfornahme eines aus der Hornschen Planung des 18. Jahrhunderts stammenden hippodromförmig ausgebildeten Nutzgartenbereichs.

Unter dem bemerkenswerten Hinweis, daß «doch auch heute noch an den Gartenarchitekten rekonstruktive Aufgaben [...] herangetragen werden, dieser dann teils unter Benutzung der Quellen des Schloßarchivs, teils, wenn es sich

um historische Besitzungen handelt, der gartenhistorischen Literatur, oder aber durch Hineindenken und -fühlen in den genius loci mit Verständnis lösen muß»,¹⁵ bemerkte der Schöpfer der Roseninsel weiterhin: «Diese(r) sollte wohl die klassischen Formen des Barock zeigen, sonst aber keinesfalls eine Kopie klassischer Vorbilder darstellen. Erinnerungen an die vorerwähnten österreichischen, böhmischen und schlesischen Landbesitze, in denen ganz unabhängig von dem Schloßbau und seiner Architektur in irgendeinem Teile des Landschaftsparkes als reizende barocke Verspielt-heit ein kleines Gartenjuwel, belebt durch Plastiken und Wasserkünste, im Flor der Rosen überraschte, standen Pate bei meiner Emkendorfer Planung, die abseits des Schlosses im Parksee liegende Insel zu einem mit der großen Parklandschaft kontrastierenden normalen Barockgarten auszubauen.»¹⁶ Wie schnell im übrigen auch diese jüngsten «barocken» Gärten dem Verfall preisgegeben sind, macht Margita



Abb. 10. Blick von der Heidelberger Schloßterrasse in eine nun schon denkmalpflegerisch begründete Rekonstruktionsvariante des Altangartens aus den siebziger Jahren

Marion Meyer mit ihrem Hinweis aus dem Jahr 1996 deutlich: «Die Insel im Hasensee ist verwildert, der Zugang dorthin ist gesperrt, nur noch die überwachsenen Fundamente der Neo-Rokoko-Anlage sind vorzufinden.»¹⁷

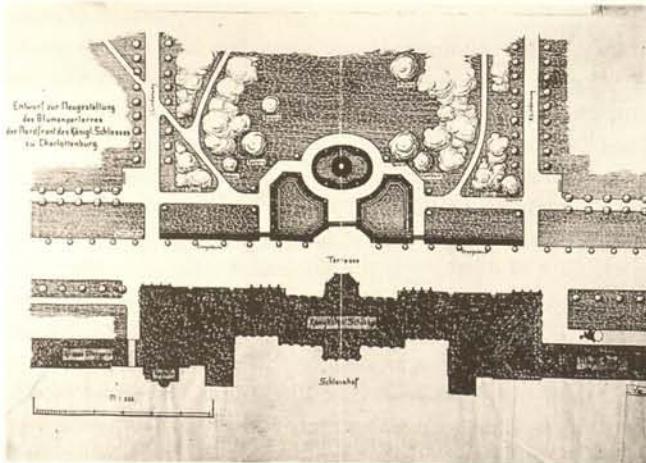
Fast zeitgleich mit Emkendorf gestaltet Hermann Mattern die «hängenden Gärten» von Schloß Adelebsen bei Göttingen neu. In jenen «Nachkriegsjahren» wurde er vom immer noch gartenkünstlerisch interessierten Adel um Hilfe bei «Instandsetzungen» eines reichen überkommenen Garten-erbes gebeten. Aus den fünfziger und sechziger Jahren sind u.a. Erneuerungen in den Schloßgärten von Corvey, Dyk oder Alfter bekannt. Gräfin Marie Christine Wolff-Metternich-Adelebsen hatte Prof. Mattern auf ihrem väterlichen Besitz, das dem Fürsten zu Salm-Reifferscheidt-Dyk

gehörenden Alter, kennengelernt und ihn nach Adelebsen geholt. Hier gestaltete er 1958-62 die sich den Bergabhang zum Ort hin herabsenkenden Terrassen in höchst artifizieller Form, die Ursula Dohna wie folgt beschreibt: »In dieser wirklich völlig aus dem üblichen Rahmen der Gestaltung aus streng geometrischen Formen (fallenden Kontur) scheinenden Vorstellungen der intellektuell geprägten Bauhaus-Ideenkunst der sie charakterisierenden Neuen Sachlichkeit nachzuwirken.«¹⁸

Mattern hat in Adelebsen bewußt denkmalpflegerische Fesseln gesprengt und etwas völlig Neues geschaffen, obwohl er in seinem zeitgleich zu den Arbeiten in Adelebsen erschienen Werk »Gärten und Gartenlandschaften« sich schon durchaus mit der Frage des Erhalts von alten Gärten auseinandergesetzt hatte, schreibt er doch dort: »Historische Gärten sind lebendes Anschauungsmaterial und Studienobjekte, wie alte Bauten und deren Einrichtungen es sind. Eine Rekonstruktion ist darum bisweilen erwünscht, [...] (jedoch) die Wiederherstellung des Raumgefüges (ist) wesentlicher als die pedantische Nachahmung technischer Einzelheiten und das unbedingte Einhalten originaler Pflanzanweisungen.[...] Ohne zu zögern darf darum die Rekonstruktion historischer Gärten mit den Mitteln begonnen werden, die als die derzeit besten begreifbar sind!«¹⁹

Das sowohl bei Kerckering, Alvensleben, Koenig, aber auch bei Mattern durchaus ambivalente Verhältnis zum historischen Garten, der eben doch mehr als schöne Folie für eigene gartenkünstlerische Kreativität, denn als minutiös zu erhaltendes Kulturgut gesehen wurde, ist andererseits nicht völlig zu verallgemeinern. Weder erlaubte die wirtschaftliche Situation auf dem Lande, noch das kunstgeschichtliche Interesse am historischen Garten eine umfassende Erneuerung oder Instandsetzung bzw. eine gartenkünstlerische Neugestaltung der teilweise durch Kriegs- und Nachkriegszeit schwer mitgenommenen Gärten und Parks. Im Gegenteil, der Erhalt und Unterhalt der großen Häuser, namentlich der pflegeaufwendigen historischen Gärten, wurde von den Privatbesitzern zunehmend als schwere Bürde aufgefaßt und hatte zur Folge, daß häufig aufwendig gestaltete historische Gärten durch Vereinfachung und einer damit einhergehenden Verarmung an Kunst- und Gestaltqualität pflegeextensiver hergerichtet wurden.

Abb. 11. Entwurf zur Neugestaltung des Blumenparterres vor der Nordfront des Königlichen Schlosses zu Charlottenburg von Georg Potente, 1911



Wie sehr die unter Potente geprägten Vorgehensweisen, die schon 1911 zu ersten vorsichtigen Rebarockisierungsüberlegungen in Form seiner Neugestaltung des Blumenparterres vor der Nordfront des Schlosses von Charlottenburg führten, noch bis weit in die sechziger Jahre fortwirkten, wird an der unter M. Kühn in den fünfziger Jahren nun vollständig ausgeführten Rekonstruktion des Broderieparterres von Charlottenburg deutlich, die Hans Reuther noch 1975 »als eine bis ins Detail gelungene Wiederherstellung«²⁰ bezeichnete. Daß dies mitnichten so ist, konnte durch die Forschung inzwischen hinreichend belegt werden, d. h. unabhängig von der Tatsache, daß M. Kühn einen wertvollen Teil des Gartens, den von 1799 bis 1945 bestehenden Pleasureground von Charlottenburg preisgab, wissen wir bis heute nicht, wie das Original des von 1697-1787 bestehenden Parterres ausgesehen hat, außer daß das heutige Parterre mit dem ursprünglichen nichts gemeinsam hat. »Die Maße der Kompartimente, die Lage der Fontänen, die Ornamentik, die Symmetrieverhältnisse, die Kiesfarben, die Rabattenbepflanzung, die Kübel, die Alleen stimmen weder mit den Charlottenburger Quellen noch mit dem barocken Brauch überein.«²¹ Auch ging mit dem 1967/68 erfolgten Bau des Springbrunnens »ein nie realisierter Traum in Erfüllung«.

Abb. 12. Der Pleasureground von Charlottenburg vor der Vernichtung in den fünfziger Jahren, Luftaufnahme 1943

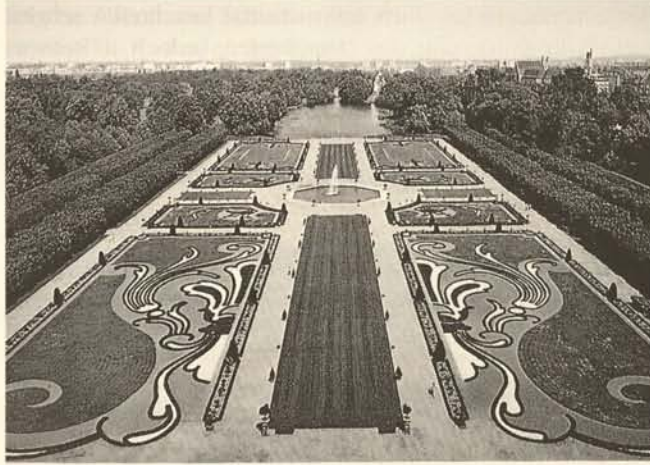


Auch ist hinlänglich nachgewiesen, daß die gewaltsame Einpassung des neobarocken Broderiegartens, in die ja noch immer verlandchafteten Teile bzw. in den 1814 historisch gestalteten Boskettbereich im Westen zu äußerst problematischen Entscheidungen geführt hat. »Das Beispiel zeigt, daß ein Gartenkunstwerk ein hochkompliziertes System ist, ähnlich einem Ökosystem, bei dem jeder Teil genau auf den anderen bezogen ist. Jede Veränderung oder Beseitigung eines Teils hat Folgen auf den Gesamtorganismus und führt schließlich deren Untergang herbei.«²² Dennoch muß festgehalten werden, daß es Kunsthistoriker wie M. Kühn oder E. Redslob waren, die nicht nur den Kunstgehalt der Gärten, sondern auch das inhaltliche Beziehungsgefüge zwischen Garten und Haus aufs neue thematisierten und hinsichtlich Charlottenburg forderten: »Die

künstlerische Planung muß davon ausgehen, daß der Park eine historisch zum Schloß gehörige Anlage ist. Er darf kein beliebiger Stadtpark werden, sondern es muß hier ein Garten eigener Art wiedererstehen.²³

In dem von M. Kühn nach dem Zweiten Weltkrieg energisch vorangetriebenen Rekonstruktionskonzept wies Redlob zu Recht in seinem Fachgutachten aus jener Zeit, in der auch die Fachöffentlichkeit an Gartenkunst im allgemeinen und historischen Gärten im speziellen noch völlig uninteressiert war, darauf hin, daß: »Unsere alten Gärten und Parks durch die städtebauliche Situation und durch die Zusam-

Abb. 13. Das rekonstruierte Broderieparterre von Charlottenburg, Postkarte 1970



mengehörigkeit mit Bauwerken stets als Teile eines Gesamtwerkes aufzufassen sind, dessen Einheit im Zusammenhang der Gartenkunst mit Architekturmotiven und Plastiken sowie mit der städtebaulichen und landschaftlichen Situation beruht. Der Stil der gartenkünstlerischen Anlagen sowie die Art und Auswahl der Bepflanzungen sind historisch gegeben. Dieser Stil muß unter den Gesichtspunkten in seinem Denkmalswert erhalten bzw. wiederhergestellt werden, die sich aus der historischen, aus der kulturgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Erkenntnis sowie durch die Verarbeitung der vorhandenen Pläne, Darstellungen, Beschreibungen und Akten sowie aus der Kenntnis entsprechender Arbeiten an anderen Orten ergibt.²⁴

Die von der Berliner Gartendenkmalpflege im Parkpflegegewerk zum Schloßgarten von Charlottenburg untersuchte Frage, ob das sowohl inhaltlich als auch von der strukturellen Disposition im Gesamtensemble kaum akzeptable Charlottenburger Nachkriegsbroderieparterre durch eine neuerliche »korrekte Rekonstruktion« in den Formen von 1697 oder 1799 ersetzt werden sollte, mußte jedoch nach reiflichen Überlegungen verneint werden. Auch das nun schon wieder 40jährige Parterre genießt nicht nur einen berechtigten Bestandsschutz und ist trotz aller Fehlerhaftigkeit und mancher auch zukünftig nicht zu lösender Folgeprobleme als außerordentlich engagierte Nachkriegsentscheidung – zumal im Zusammenhang mit der Wiedererrichtung des schwer geschädigten barocken Schlosses – als hohe geschichtliche Leistung zu achten.

Im Gegensatz zu den zwei Jahrzehnte später erfolgten Parterrerekonstruktionen von Brühl oder Schwetzingen, wo akribische Forschungsergebnisse im Verbund mit sorgfältig

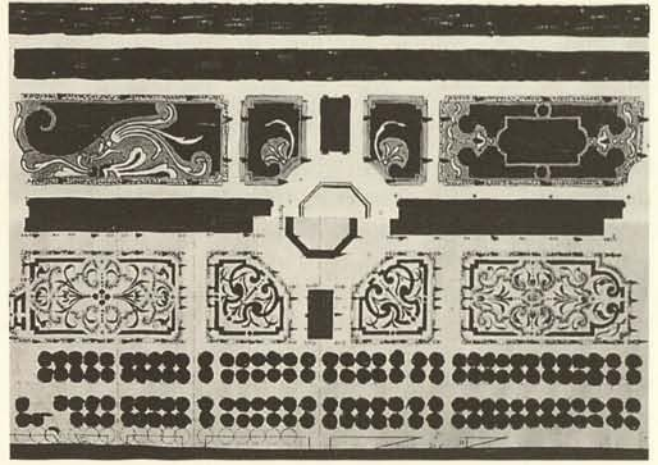


Abb. 14. Parterrevergleich des Schloßgartens von 1740 und 1967 nach C.A. Wimmer

vorbereiteten konservatorischen Entscheidungen, zumal in weitgehend erhaltenen barocken Gartenstrukturen, eine weitgehend originalgetreue Broderierekonstruktion erlauben, sollte das Parterre in Charlottenburg dennoch als Beispiel für die Entwicklung der denkmalpflegerischen Vorgehensweisen in Barockgärten des 20. Jahrhunderts erhalten bleiben. Unabhängig von der beeindruckenden Wirkung auf den sog. normalen Besucher haben das Charlottenburger Parterre, aber auch manche andere »barocken Entscheidungen« im Garten der letzten 40 Jahre für die gartendenkmalpflegerische Methodik einen hohen dokumentarischen Wert, den es für die wissenschaftlich-konservatorische Arbeitsmethodik sinnstiftend zu nutzen gilt.

Ebenfalls erwähnt seien die in den Nachkriegsjahren durchgeführten »Heidelberger Blumentage«, die – nachdem die Ende der dreißiger Jahre in Angriff genommenen Bemühungen um eine angemessene Wiederherstellung des Hortus Palatinus erfolglos blieben – in den fünfziger und sechziger Jahren auf ca. 2,5 ha um das Heidelberger Schloß den Besuchern eine »Renaissance« der 1615 bis 1619 von Salomon de Caus geschaffenen frühbarocken Gärten suggerieren sollten. Der Hinweis, daß der »Gartendirektor (der Stadt Heidelberg) Siepen jedes Jahr neue Motive entwirft, wobei ihm der ehemalige Hortus Palatinus, das Zeitalter des Barock und der Renaissance, als Richtschnur gelten«,²⁵ macht deutlich, daß das Heidelberg benachbarte sog. »Blühende Barock« des Schloßgartens zu Ludwigsburg in jenen Jahren durchaus keine Einzelerscheinung war.

Besonders fatal wirkte sich in Ludwigsburg die vordergründige Nachkriegsbehauptung aus, daß »eine Rekonstruktion des Gartens nicht mehr möglich ist [...]. In erster Linie galt es, durch geeignete Maßnahmen einen gesteigerten Eindruck hervorzurufen!«²⁶ Die unter Leitung des Gartendirektors A. Schöchle durchgeführten Erdbewegungen von ca. 10.000 m³, die von Planiertraupen der amerikanischen Wehrmacht und Großmaschinen der Wilhelma durchgeführt wurden, schufen nicht nur die Grundlage für ein nie dagewesenes pseudobarockes »Hollywood-Parterre«, sondern vernichtete vor allem auch einzigartige Zeugnisse früherer Gartenepochen, die nach den heute vorliegenden Forschungsergebnissen zur Ludwigsburger Gartengeschichte für eine durchaus mögliche konservatorisch einwandfreie Wiederherstellung nunmehr auf immer verloren sind.

Eines besonders wertvollen Gartenerbes aus dem 17. und 18. Jahrhundert konnte sich vor allem auch Sachsen erfreuen. Weltbekannt sind die Anlagen des Dresdner Zwingers, der Moritzburg, die Gärten von Pillnitz oder Groß-Sedlitz. Parallel zu den Arbeiten in Sanssouci, Brühl oder Herrenhausen begannen hier schon in den zwanziger und dreißiger Jahren erste Wiederherstellungsarbeiten unter der Leitung von Hermann Schüttauf (1890-1967) in Großsedlitz. Schon im Jahr 1930, als er als Nachfolger des letzten ehemaligen Hofgärtners Zimmer mit der systematischen Regenerierung der für die Raumbilder so ungemein wichtigen Gehölzbestände begann, bestellte er in einer Hamburger Baumschule über 2000 (!) Hainbuchen. Zugleich wurden ebenfalls umfangreiche Bestände an Weißbuchen und Lindenhochstämmen bestellt. »Zweifelsohne betrieb Schüttauf den rechtzeitigen Erwerb qualitativ hochwertigen Pflanzenmaterials aus regional breitgefächerten Anzuchten und dessen gezielte Vorbereitung in der garteneigenen Baumschule, so daß letztlich für die regenerativen Maßnahmen in Groß-Sedlitz Pflanzgut zum richtigen Zeitpunkt zur Verfügung stand, das an die konkreten Standortverhältnisse gewöhnt und durch den Regiebetrieb sorgfältig präpariert war.«²⁷

»Nach 1945 organisierte er die Denkmalpflege auf dem Gebiet der Gartenkunst im Rahmen des Kulturbundes, sorgte sich um den Nachwuchs und dessen Weiterbildung, wobei sich sein Wirkungsfeld über das gesamte Territorium der DDR erstreckte und sämtliche gartenkünstlerische Stilperioden umfaßte.«²⁸ Unter Schüttauf wurden u. a. in den sechziger Jahren die Herkulesallee im Großen Garten von Dresden sowie abschnittsweise die Alleen in Pillnitz erneuert. Ende der siebziger Jahre konnte schließlich in einem größeren Projekt mit der stufenweisen Erneuerung der stark überalterten Gehölzbestände sowie eines Teils der umfangreichen Heckenpflanzungen innerhalb des Bosketts von Groß-Sedlitz fortgefahren und mit diesem mehrjährigen Vorhaben ein bedeutendes Beispiel barocker sächsischer Gartenkunst in seiner Substanz gesichert werden. Um Fragen des Erhalts von Raumstrukturen ging es ebenfalls bei weiteren wichtigen sächsischen Anlagen wie Wackerbarths Ruhe oder den Parkanlagen von Moritzburg.

Schüttauf war es auch, der gemeinsam mit D. Hennebo und anderen auf der ersten Arbeitstagung des Fachausschusses »Landschaftsgestaltung und Grünplanung« unter Vorsitz von Prof. Pniower in Dessau am 6. und 7. Mai 1955 – eine Tagung von Gartengestaltern und Denkmalpflegern – eine Resolution verabschiedete, die forderte, daß »unsere Parkanlagen alle denkmallistenmäßig erfaßt werden müssen, Planunterlagen sollten von jeder einzelnen Anlage vorhanden sein.«²⁹ und zur Betreuung der Anlagen in den einzelnen Bezirken gelte es, fachlich ausgebildete »Denkmalpfleger Kommissionen« zu bilden, sowie die fachliche Ausbildung des Nachwuchses nachhaltig zu fördern.

Dennoch dauerte es noch Jahrzehnte, bis diese Dessauer Forderungen zumindest strukturell realisiert werden konnten. Zum einen ist hier zu erinnern an die im Institut für Denkmalpflege der DDR schon frühzeitig eingerichtete Abteilung für historische Garten- und Parkanlagen, dessen erster Leiter Hugo Namslauer wurde, gefolgt von Detlef Karg, und dann an die Berufung Dieter Hennebos an die damalige TH Hannover und die unter seiner Leitung erstmalig ein-

gerichteten Lehr- und Forschungsgebiete Geschichte der Gartenkunst und Freiraumplanung sowie an das 1978 in Berlin eingerichtete Referat Gartendenkmalpflege. Diese Ereignisse legten im deutschsprachigen Raum die Grundsteine für die Erforschung des historischen Gartens, vor allem aber auch für die Methodik einer wissenschaftlich-konservatorisch abgesicherten Gartendenkmalpflege wie auch für eine staatliche Institutionalisierung derselben.

Eine der frühesten wissenschaftlich ernstzunehmenden Gartenrestaurierungen in der Bundesrepublik war die schon in den sechziger Jahren begonnene umfassende Instandsetzung des Schloßgartens von Schwetzingen. Mit dem 1968 bis 1970 unter Ch. Bauer und W. Schwenecke erstellten Parkpflegewerk wurden die Grundlagen zu der bis heute andauernden auch international beachteten schrittweisen Restaurierung des überalterten, jedoch in seinem Grundbestand gut erhaltenen historischen Gartens gelegt. Neben Instandsetzungen in den Rokokopartien im Landschaftsgarten zielen die Arbeiten insbesondere auf restauratorische Maßnahmen im barocken Herz der Anlage, d. h.

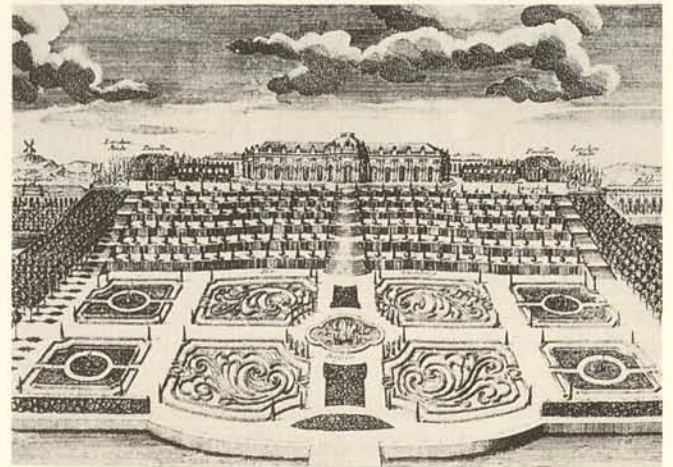


Abb. 15. Sanssouci, Terrassenanlage in der Zeit der Erstanlage, Radierung von J.F. Schleuen um 1756

dem großen Mittelparterre und seinen alleengesäumten Annexen. Schon 1973/74 konnten nicht nur das Blumenparterre mit seinem umfassenden Alleenbestand unter der Leitung von H. Wertz ganz erneuert werden, sondern auch schrittweise der wohl reichste Bestand an höfischer Gartenplastik des 18. Jahrhunderts in Südwestdeutschland durch Kopien ersetzt werden. Nach Abschluß der in den siebziger Jahren viel beachteten Arbeiten präsentiert sich heute das rekonstruierte Broderieparterre in historisch korrekter Bildqualität und gab zugleich den idealen Hintergrund für das 1975 in Schwetzingen abgehaltene internationale Symposium »Historische Gärten und Anlagen« im Rahmen des europäischen Denkmalschutzjahres, das erstmalig nach dem Kriege in Westdeutschland auch Fragen der Erhaltung barocker Gärten vor einer größeren Fachöffentlichkeit thematisierte.

Ebenfalls in den Siebziger Jahren begannen unter J. Markowitz wissenschaftlich fundierte Wiederherstellungsmaßnahmen im Schloßgarten von Benrath. Zu einem leider schon sehr späten Zeitpunkt gelang es nicht nur, den in den 50er Jahren initiierten Fehlentwicklungen einigermaßen

Einhalt zu gebieten, sondern auch in profunden Untersuchungen Weichen für eine differenzierte und ernsthafte Instandsetzung zu stellen, nachdem schon in den 60er Jahren das Wasserbecken im Englischen Garten, die Wiederherstellung der Bassinmauern am Spiegelweiher und die Erneuerung der Reitbahn abgeschlossen werden mußten. Sichtbarer Ausdruck einer ernsthaften kunst- und gartenhistorisch fundierten Betreuung des Benrather Schloßparkes und damit Grundlage der zur Zeit noch andauernden konservatorischen Maßnahmen fand sich schließlich in einer umfassenden Untersuchung über die erhaltenen und verlorengegangenen Strukturen im Schloßpark Benrath als Grundlage für weitere Arbeiten und in einer Vielzahl von Wiederherstellungsmaßnahmen, die nun systematischer, zielstrebig und im einzelnen gründlicher recherchiert erfolgten: Ufermauer Schloßweiher (1979/80), Schloßvorplatz (1986/87), Kaskaden im Garten der Kurfürstin (1989/90), Kopfweiher (1989), Rheinkopf (1990), Parterre im Garten der Kurfürstin (1992/93), Regeneration des Englischer Gartens (ab 1994), Stern (1995), Quincunx (1996) und Plätze an der Hauptallee (1996).³⁰

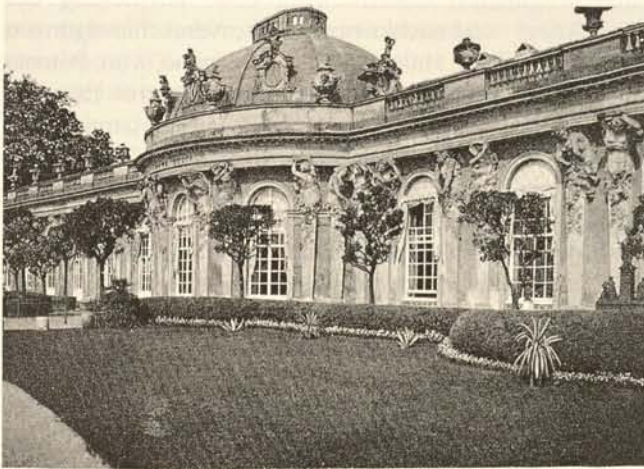


Abb. 16. Schloss Sanssouci, oberste Terrasse in der Lenné'schen Begrünung vor der Umgestaltung durch G. Potente in den 20er Jahren

Der Erforschung des Barockgartens sowie der ins Zentrum konservatorischer Bemühungen gerichteten Fragestellungen nahmen sich darüber hinaus in den entscheidenden 80er Jahren die sog. Ludwigsburger Fachseminare der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege e. V. – DGGL an. Auch der Arbeitskreis Historische Gärten innerhalb der DGGL begleitete von Anfang an Fragestellungen des Erhaltes und der Wiederherstellung von barocken Gärten in der Bundesrepublik, während die in der DDR vom Institut für Denkmalpflege verantwortlich betriebenen Rekonstruktionen von historischen Gärten und Parks vom Kulturbund gefördert wurden.

Man kann sagen, daß vor diesem Hintergrund, also spätestens seit den achtziger Jahren in beiden deutschen Staaten eine Art Aufbruchsituation hinsichtlich Erhalt und Wiedergewinnung auch des barocken Gartenerbes feststellbar ist. Auch wenn, wie die nachfolgend dargestellten Beispiele deutlich machen, es nach wie vor in der Methodik und der Ausführung vor Ort noch immer erhebliche Differenzen gab.

DIE JAHRE VON 1980 BIS 1995

Zu den weithin beachteten Arbeiten jener Jahre gehören neben Rheinsberg und Friedrichsfelde oder den Terrassengärten am Schloß Blankenburg im Harz die von 1978 bis 1983 durchgeführte Rekonstruktion der Terrassenanlagen und des oberen Plateaus am Schloß von Sanssouci. Basierend auf Arbeiten von Harri Günther sowie den Untersuchungen von Detlev Karg zur Entwicklungsgeschichte der Terrassenanlagen und des Parterres vor dem Schloß Sanssouci³¹ stand im Zentrum der vorbereitenden Fachdiskussion die Frage einer Rückführung auf die Erstanlage von 1750 oder auf die spätere Zeit der Vollverglasung der Terrassen nach 1773. Im Sinne der von Potente – wie oben schon beschrieben – ab 1920 schrittweise umgesetzten Wiederherausarbeitung der Anlagezeit, d. h. der Mitte des 18. Jahrhunderts, entschied man sich zu einer Rückgewinnung der Anlage nach Vorlagen der Erbauungszeit, mithin für: »verglaste Nischen mit zwischengelagerten offenen Stützmauern und reduzierter Mauerhöhe ohne Einwölbung der Nischen«,³² d. h. die durchgehenden Pflanzungen wurden ent-

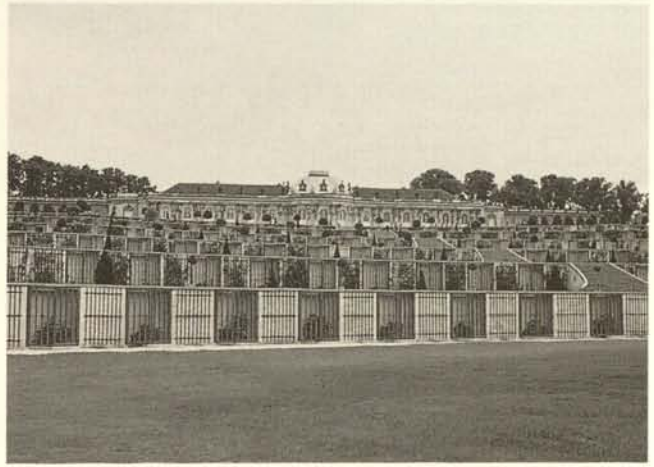


Abb. 17. Der sog. Gläserne Berg von Sanssouci nach der Rekonstruktion Anfang der achtziger Jahre

fernt und alle Terrassenmauern freigelegt. Ziel war es, unter fachmännischer Ausführung der Arbeiten durch ein polnisches Restauratorenteam die ursprüngliche »Einheit aus Garten- und Terrassenarchitektur« aufs neue herzustellen. Nachdem Potente das Lenné'sche Erbe ab 1920 fast vollständig entfernt hatte, mit Ausnahme der Parterrebereiche um die große Fontäne, war der nunmehr eingeschlagene Weg sicher konsequent und erfreute sich auch breiter Zustimmung beim Fachpublikum.

Die zeitgleich zu den Arbeiten in Sanssouci in Nordkirchen durchgeführten ersten umfangreichen Instandsetzungsarbeiten waren ebenfalls von einer Reihe ganz grundsätzlicher Fachdiskussionen gründlich vorbereitet worden. Bedingt durch die Tatsache, daß trotz der partiellen Umgestaltung von Weyhe die großartige Gartenanlage noch immer weitgehend durch barocke Strukturen bestimmt wurde, entschloß man sich, diese zu erhalten und schrittweise herauszuarbeiten. »Während im Westgarten die Wiederherstellung der barocken Anlage entsprechend den erhaltenen Strukturen und kaum erfolgten größeren Veränderungen auf der Grundlage der Schlaun'schen Original-

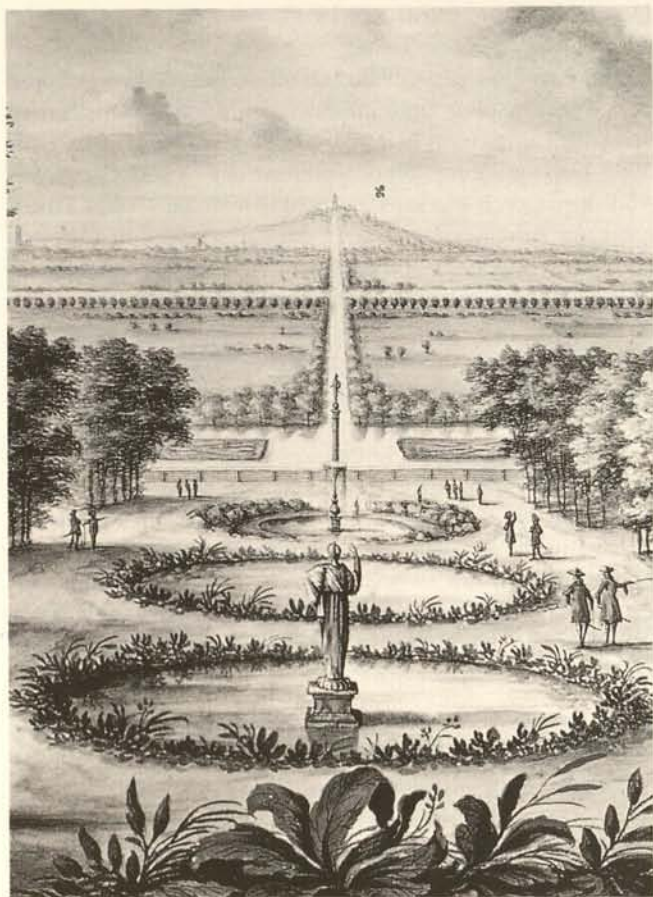


Abb. 18. Der Springbrunnen von Kleve mit Blick über den Prinz-Moritz-Kanal und die Rheinebene hinweg auf Hochelten, Zeichnung von Jan van Call, Amsterdam Rijksprentenkabinet

pläne noch erfolgen soll, konnte inzwischen (1979-1981) im Bereich des Nordgartens das ebenfalls weitgehend erhaltene bedeutende neobarocke Rasen- und Broderieparterre nach den Plänen Duchênes auch in den Details wieder angelegt werden.³³

Nordkirchen muß damit als ein durchaus gelungenes frühes Beispiel gelten, wo nicht nur zwischen der staatlichen Denkmalpflege, gartenhistorischer Forschung und einem gartendenkmalpflegerisch versierten Planungsbüro die wissenschaftlich konservatorischen Grundlagen akribisch erarbeitet wurden, sondern auch – am Bestand orientiert – eine differenzierte denkmalpflegerische Vorgehensweise zur Ausführung gekommen ist. Es bleibt zu hoffen, daß die mit viel Enthusiasmus begonnene Rekonstruktion von Teilen der jüngsten Parkgeschichte auch bald die ältesten Partien, namentlich das Broderieparterre von J.C. Schlaun im Bereich der Oranienburg, und auch andere Gartenteile, wie der des Fasaneriegartens und natürlich die Erhaltung der besonders wertvollen Alleen einbeziehen wird.

Neben Nordkirchen und Benrath gehört Brühl zu den drei großen, auch international gesehen hochbedeutenden Anlagen des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Brühl wurde von Kurfürst Clemens August von Wittelsbach (1700-1761) als Lieblings-Residenz besonders geschätzt. Dies führte u.a. dazu, daß im Zuge der umfassenden Schloßerneuerung im Jahr 1728 Dominique Girard nach Brühl geholt wurde. Von dem bedeutendsten in Deutschland tätigen Schüler Alexandre Le Nôtres stammen die re-

gelmäßigen Partien der Gärten von Nymphenburg und Schleißheim, die er für den Bruder von Clemens August, den Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, in dessen Diensten er seit 1715 stand, geschaffen hatte, sowie der Belvedere-Garten in Wien. Das Herzstück seiner umfangreichen Planungen für Brühl stellt das große Parterre dar, das ähnlich wie in Nordkirchen sich vor der Westfront des Schlosses erstreckt.

Dieses wertvolle Erbe ist auch im 19. Jahrhundert, als das Schloß 1815 in den Besitz Preußens gelangte – im Gegensatz zu den teilweise unter Lenné verlandschafteten Partien – in seinem Grundbestand erhalten geblieben. Lediglich die Bassins im vorderen Teil des Parterres und die kleine Kaskade fielen fort, auch wurde die Flächenaufteilung geändert sowie Schnittmaßnahmen an den rahmenden Hochhecken aufgegeben und der einzigartige Gartenraum – wie z.B. auch für Herrenhausen belegt – durch spätere Anpflanzungen der verschiedensten Laub- und Nadelhölzer in grober Weise verunklärt.

Im Gefolge der umfassenden Restaurierung des Schlosses Augustusburg von Brühl kam es schließlich unter Wilfried Hansmann in den Jahren 1983 bis 1985 zu einer vielbeachteten, sorgfältigen Überarbeitung bzw. Erneuerung des durch kriegs- und nachkriegsbedingte Vernachlässigungen ebenfalls stark in Mitleidenschaft gezogene, von Potente 1933 bis 1937 erstmalig instandgesetzten Parterres. Es ist damit nach C. A. Wimmer eines von drei »auf der ganzen Welt originalgetreu wiederhergestellten Broderien: Champs-sur-Marne östlich von Paris, Brühl bei Bonn und Schwetzingen«.³⁴ Ohne auf die in zahlreichen Publikationen genau wiedergegebene Parterre-Erneuerung im Detail einzugehen, sei nur auf einige wenige zentrale Aspekte der Restaurierung hingewiesen:

- Grunderneuerung des Buchsbaums aus bestem örtlichen Bestand und Korrektur der ornamentalen Struktur der Broderien,
- vollständige Erneuerung/ Korrektur der Farbfassung aus »toten« Materialien nach Girard und Dezallier d'Argenville,
- Ausbildung der markanten Esels- oder Karpfenrücken im Bereich der »plates bandes«,
- Grunderneuerung der Frühjahrs- und Sommerbepflanzung sowohl hinsichtlich Farbgebung, Artenwahl und

Abb. 19. Luftaufnahme mit Blick über eine der mit dem Monogram des Johanniterkreuzes ausgestatteten Kanalinsel auf den Monopteros des Springenberges



Pflanz-Rhythmus mit dem Ziel einer »emailleartigen Massenwirkung [...] (sowie) des (wichtigen) Kontrastes von Rot und Weiß.«³⁵

Zu den ebenfalls wichtigen Arbeiten jenes Jahrzehnts gehören die großartigen, von der Stadt Kleve seit den Achtziger Jahren nachdrücklich geförderte Instandsetzung der Terrassengärten, am sog. Springenberg, sowie die Neupflanzung der großen, den Prinz-Moritz-Kanal rahmenden Lindenallee einschließlich der Rekonstruktion der beiden Kanalinseln. Völlig verwachsen, eine Insel sogar mit einem Bauwerk »verunstaltet«, waren sie schon seit vielen Jahren nicht mehr in der Lage, ihre inhaltliche und dekorative Funktion im Achsensystem zu erfüllen. An entscheidender Stelle zwischen Berg und Tal gelegen, kam den beiden Inseln (je 114 x 120 m) eine besondere, das Auge ungemein fesselnde Bedeutung zu. Johann Moritz knüpfte mit den Inseln an arkadische Gartenvorstellungen an, standen sie doch sinnbildlich für das Abbild des Erdkreises und als arkadische Inseln der Seligen als Garten der sagenhaften Hesperiden, die die goldenen Äpfel des Lebens hüteten. Dieses Erbe noch manieristisch geprägter Gartenkunst des Stadthalters des Großen Kurfürsten in Kleve, nach Jahren des Kampfes und der schrittweisen Instandsetzung zurückgewonnen zu haben, bleibt ein einzigartiges Vermächtnis von Gustav Wörner.

Heute hat man nahezu wieder das historische Abbild des 17. Jahrhunderts: »im T-förmigen Kanalkopf schwimmen – schimmernd wie Edelsteine – die beiden Inseln, die linke mit dem Monogramm des Johann Moritz, die rechte mit dem Johanniterkreuz. Dazwischen läuft wie eine Kraftlinie die Kanalachse auf die Kirche von Hochelten und bekundet den Triumph der Kunst über die Natur.«³⁶

Neben den schon erwähnten, außerordentlich verdienstvollen Arbeiten in Groß-Sedlitz gehörte nicht zuletzt die ebenfalls 1986/87 vom Institut für Denkmalpflege der DDR unter der Leitung von Karg durchgeführte Rekonstruktion des Nordparterres von Friedrichsfelde zu den herausragenden gartendenkmalpflegerischen Maßnahmen der 80er Jahre. Ausgehend von dem schon bei Hennebo formulierten Gedanken der »Einheit von Garten und Bauwerk im Sinne eines Gesamtkunstwerkes« wurde »die Entscheidung für die Parterrelösung des 18. Jahrhunderts somit wesentlich geprägt durch das Restaurierungsprogramm am und im

Abb. 20. Schloß Friedrichsfelde, rekonstruiertes Nordparterre

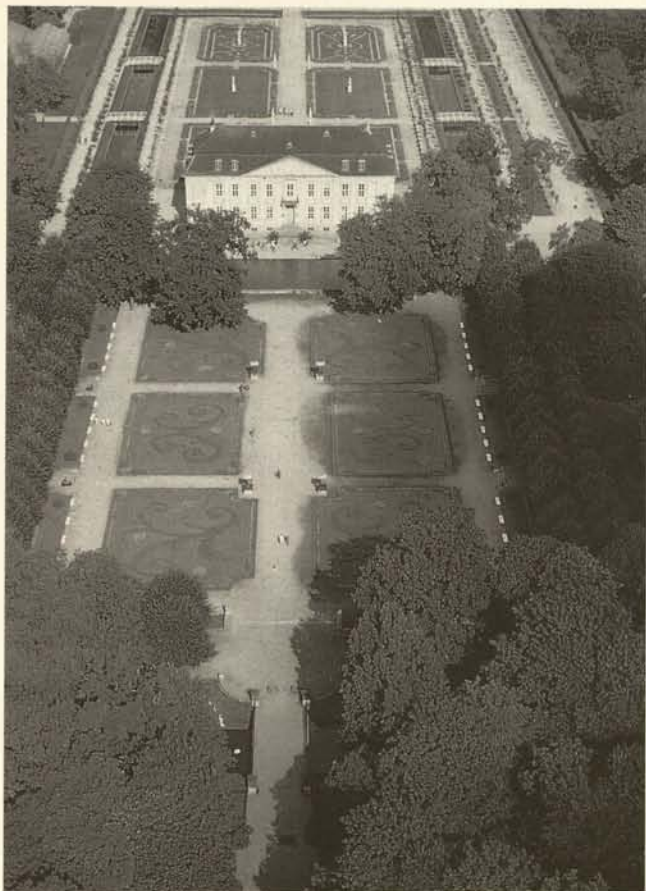


Abb. 21. Schloß Friedrichsfelde, Nord- und Südparterre, Luftaufnahme

Schloß, aber auch durch die Ausstattung der Zimmer, um so der evidenten, gleichsam für die denkmalpflegerische Entscheidung bedeutsamen Wechselwirkung zwischen Innen und Außen zu entsprechen.«³⁷ Karg wies zugleich darauf hin, daß es, bedingt durch das in den fünfziger Jahren unter der Gartenarchitektin Editha Bendig frei erfundenen barockisierenden Südparterres bis zur Rekonstruktion des an historischer Stelle, d. h. vor den Hauptgesellschaftszimmern des Schlosses korrekt situierten Nordparterres, in Friedrichsfelde zu verunklärenden Zuordnungen gekommen war. Nicht zuletzt durch das Heranwachsen der kanalbegleitenden Lindenallee bildet sich nun jedoch mit jedem Jahr erfreulich zunehmend auch der eigentliche Parterrebereich wieder heraus und vermittelt gemeinsam mit der Front des Schlosses aufs neue eine Vorstellung vom festlichen Gartenraum des 18. Jahrhunderts.

Auch der umfangreich überkommene barocke Gartenbestand der hessischen Schlösser- und Gartenverwaltung wurde unter A. Hoffmann, bzw. in seiner Nachfolge unter B. Modrow nicht nur systematisch in umfassenden Parkpflegewerken dokumentiert, sondern auch schon seit den sechziger Jahren mit Instandsetzungsmaßnahmen begonnen. Neben der Karlsaue, sowie der Wilhelmshöhe, ist hier die ebenfalls im Einzugsbereich Kassels gelegene spätbarocke Anlage Wilhelmsthal zu nennen. Schon in den sechziger Jahren erfolgte eine Restaurierung der Grottenanlagen mit dem dazugehörigen Kanal und seinen Wasserkünsten, an die sich in den siebziger und achtziger Jahren die Erneuerung von Alleen aus dem 18. Jahrhundert anschloß. Die

ebenfalls vorgesehene Rekonstruktion der Kaskaden und des großen Bassins vor dem Schloß sowie von formalen Heckenquartieren als Bindeglied zwischen Schloß und Grottenbereich konnten von Hoffmann jedoch nicht mehr vollendet werden, so daß, wie B. Modrow zu Recht sagt, »der Grottenbereich mit dem Kanal heute etwas verloren daliegt.«

Abschließend sei noch auf einige kleinere Anlagen im Westen Deutschlands hingewiesen, die sowohl in die Regierungszeit, als auch räumlich in die von Kurfürst Clemens August v. Wittelsbach verwalteten Territorien gehören. Im Rahmen der jahrzehntelangen Bautätigkeit von Clemens August nimmt das von 1737-1747 in den Wäldern des Hümmling errichtete Jagdschloß Clemenswerth eine ganz besondere Stellung ein, zählt es doch zu den bedeutendsten Jagd- und Lustschlössern des europäischen Spätbarock. Im Rahmen eines Parkpflegewerkes sowie der vom Institut für Denkmalpflege des Landes Niedersachsen in den neunziger Jahren durchgeführten Untersuchungen und Grabungen konnte nachgewiesen werden, daß Clemenswerth »im Laufe seiner 250jährigen Geschichte zwar nicht intensiv, aber doch kontinuierlich gepflegt wurde. So ist belegt, daß die Alleen bereits im 18. Jahrhundert ausgebessert werden mußten und im 19. Jahrhundert in der überwiegenden Zahl vollständig erneuert wurden.«³⁸

Hier ist daran zu erinnern, daß z. B. schon in den Jahren zwischen 1774 und 1784 in einer durchaus spektakulären Wiederherstellungsmaßnahme in Versailles, der sog. Replantation de Versailles, der gesamte Gehölzbestand des »petit parc« sowie zahlreiche Alleen im »grand parc« erneuert wurden. Die ökologisch notwendige Erneuerung der zur Erhaltung der Bild- und Raumkomposition erforderlichen Hecken und Alleen erlaubt mithin nicht nur die Regeneration der vegetabilischen Ausstattungselemente, sondern macht sie, wie die Beispiele Clemenswerth und Versailles verdeutlichen, zwingend erforderlich.

Erfreulich ist, daß der gartenkünstlerisch intensiv durchgestaltete Bereich, der sog. Kapuzinergarten, inzwischen schon wieder weitgehend instandgesetzt werden konnte. Der sich jahrzehntelang fälschlicherweise als gepflegte Rasenfläche präsentierende Garten, der lediglich durch die zu monumentaler Größe angewachsenen, im Topiary-Sinne geschnittenen Taxushecken geziert wurde, war ein im 18. Jahrhundert sehr intim und fein durchgestalteter Gartenraum sowohl für die Bewohner des kleinen Klosters als auch für den Erbauer angelegt.

Unter Beibehaltung der mächtigen Taxushecken, die längst eine Bedeutung als Naturdenkmal für den Formschnitt der Bauern- und Gutsgärten des sog. Artlandes haben, konnte das kreuzförmige Wegesystem mit den buchsbaumgesäumten und mit Buchskegeln ausgestatteten Blumenbeeten restauriert werden. Gemeinsam damit sind zwei wertvolle, vermutlich ebenfalls von Schlaun entworfene Sonnenuhren in diesem wertvollen kleinen Gartenraum des 18. Jahrhunderts wiederhergestellt worden.

Hinzuweisen ist im übrigen darauf, daß ein weiterer alter Garten des Emslandes, der Garten des Hauses Altenkamp, mit seinen großen, alten Hecken unter der engagierten Leitung des Fachreferates Gartendenkmalpflege des Niedersächsischen Institutes für Denkmalpflege in der jüngsten Vergangenheit schrittweise instandgesetzt wurde. Unter

dem zweifelsohne richtigen konservatorischen Ansatz, daß »Denkmalpflegerisches Ziel für Altenkamp stets die Erhaltung der historisch relevanten Substanz, sowie die Wahrung der überkommenen Aussagekraft des Objekts ist«,³⁹ konnte einer der ganz wenigen barocken Gärten des Artlandes inzwischen in seiner Substanz und Aussagekraft gesichert werden.

Ein weiterer, in Westfalen gelegener Garten von J.C. Schlaun, ebenfalls zeitgleich mit Clemenswerth, d. h. 1745 bis 1749 als Sommersitz für seine Familie und sich in der Nähe von Münster errichtet, ist das sog. Rüschaus in der Nähe von Münster. Auch wenn es erst im Zusammenhang mit der im 19. Jahrhundert im Rüschaus wohnenden Dichterin Annette von Droste zu Hülshoff zu überregionaler Berühmtheit kommen sollte, soll hier daran erinnert werden, daß Schlaun nicht nur das Rüschaus mit seinen Nebengebäuden, sondern auch einen zauberhaften formal gestalteten Nutz- und Blumengarten entwarf. Unter geschickter Ausnutzung des für das Münsterland typischen Gräftensystems legte Schlaun hinter dem Wohnhaus einen quer gelagerten, streng gegliederten Barockgarten an, sowie einen Garten auf einer seitlich gelegenen halbrunden Nebeninsel. Die kleinen, so doch nobel-herrschaftlichen Gebäude- und Gartenproportionen haben ihr Vorbild in der französischen Schloßarchitektur, die Schlaun durch Studienreisen und Architekturtraktate wohl bekannt waren.

Der 1983 liebevoll rekonstruierte Barockgarten – dem allerdings manche Aspekte des von Annette Droste-Hülshoff kultivierten und geliebten Gartens geopfert wurden – verfügt wieder über seine kiesbestreuten und buchsbaumgesäumten Gartenwege sowie über eine originale Sandsteinsonnenuhr und vier qualitätvolle Gartenputten, die allesamt ursprünglich im Garten des Stadthauses von Schlaun in Münster standen. Die vier Putten, die Allegorien der vier Elemente Erde, Luft, Feuer und Wasser darstellen, vermitteln mit den rekonstruierten steinernen Bänken wieder einen Eindruck vom Garten des 18. Jahrhunderts, gleichwohl der im Zeitalter des Barock sehr wichtige Aspekt des Nutzgartens aus verständlichen Gründen heute viel zu kurz kommt.

Das abschließend vorgestellte Beispiel des Schloßgartens von Hovestadt am strategisch wichtigen Lippeübergang vom Erzbistum Köln in das Stift Münster gelegen, macht deutlich, daß der Erhalt historischer Gärten keineswegs als eine kurzfristige Angelegenheit zu begreifen ist. Der nunmehr fast zwanzig Jahre andauernde »Prozeß« der Rettung des barocken Gartens von Hovestadt hat letztendlich dazu beigetragen, diesen Garten nicht nur hinreichend zu erforschen, ein sehr behutsames und auf alle überkommenen Strukturen einfühlsam Rücksicht nehmendes Sanierungskonzept, sondern auch ein ökonomisch tragfähiges Modell zu entwerfen, daß einerseits der jahrhundertlang in Hovestadt ansässigen Familie der Grafen von Plettenberg auch weiterhin eine Verfügung über ihren Garten beläßt und dennoch diesen historischen Garten ab 1997 der breiten Öffentlichkeit zugänglich macht.

Ebenfalls unter entscheidender Vorarbeit des Gartenarchitekten Wörner wurde ein Rekonstruktionsplan entworfen, nach dem in den letzten drei Jahren die teilweise im Wasser liegenden Garteninseln, ein Heckentheater,

das Boulingrin, der Sternbusch, aber auch Alleen, Hecken und sonstige Pflanzungen wieder instandgesetzt wurden. Leider ist es aber auch in Hovestadt nicht gelungen, den auch in Westfalen unabdingbaren großen Gemüse- und Blumengarten zu reaktivieren. Völlig geänderte Lebens- und Versorgungsformen sowie das Fehlen von sachkundigen Gärtnern haben diesen um die alte Orangerie gruppierten formalen Nutzgarten in die Bedeutungslosigkeit entlassen. Da, wo früher in Hülle und Fülle Blumen geschnitten, wo das ganze Gemüse und Beerenobst für die Schloßbewohner und das umfangreiche Personal geerntet wurde, vermittelt heute ein gepflegter Rasen nur noch wenig von einer ebenfalls großartigen ehemaligen Nutzgartenkultur. Dennoch ist in Hovestadt der richtige Weg eingeschlagen worden, und es bleibt zu hoffen, daß es durch einen Bewußtseinswandel auch innerhalb der amtlichen Denkmalpflege gelingen möge, nicht zuletzt die Vielzahl noch erhaltener kleiner barocker Privatgärten auf dem Lande zu erforschen, zu erhalten und zu pflegen.

Das besonders erfreuliche Beispiel der barocken Wiederbelebung von Schloß und Garten Seehof – seit vielen Jahren vom bayrischen Generalkonservator Prof. Petzet persönlich gefördert und in der örtlichen Betreuung in den außerordentlich bewährten Händen des Kollegen Schelter liegend – zeigt im übrigen die richtigen Wege zur Nachahmung auf. Durch intensive Forschungen und Dokumentationen begleitet, ist es hier gelungen, stets am erhaltenen originalen Bestand sich orientierend, einen scheinbar verlorenen Garten Schritt für Schritt zurückzugewinnen. Diese behutsame, und mit wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit betriebene Arbeitsmethodik und Vorgehensweise möge den Teilnehmern des Seehofer Kolloquiums Mut machen in Zeiten des Zweifels.

ANMERKUNGEN

- 1 Hans Reuther, Denkmalpflege in Barockgärten. Herta Hammerbacher zum 75. Geburtstag, in: *Das Gartenamt*, Jg. 12, 1975, S. 703 ff.
- 2 Dieter Hennebo, Standortbestimmung der Gartendenkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland (unveröffentlichtes Manuskript), Hannover 19.6.1988, S. 7.
- 3 Hermann Mattern, Rekonstruktion historischer Gärten, in: Hermann Mattern 1902-1971. Gärten, in: *Gartenlandschaft, Häuser*. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste und der TU Berlin, Berlin 1981, S. 71.
- 4 Harri Günther, Historische Gärten und Denkmalpflege, in: *Neue Museumskunde*, 16/1, 1973, S. 64.
- 5 Georg Potente, Historische Gärten und Denkmalpflege, in: *Das Gartenamt*, Jg. 9, 1973, S. 527.
- 6 Dieter Hennebo, Andeutungen zur Standortbestimmung der Gartendenkmalpflege in Deutschland, nicht veröffentlichtes Manuskript, Hannover, 19. Juni 1988.
- 7 Georg Potente, Die Wiederherstellung des Großen Gartenparterres zum Schloßgarten Brühl, in: *Die Gartenkunst*, 1935, S. 209.
- 8 H. Wernicke, Die Wiederherstellung des Großen Gartens in Herrenhausen, in: *Die Gartenschönheit*, 1937, S. 385.
- 9 Wilfried Hansmann, Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Köln 1983, S. 247-249.
- 10 Rose und Gustav Wörner, Parkpflegewerk Nordkirchen, in: *Garten und Landschaft*, 5, 1988, S. 23.
- 11 Udo von Alvensleben und H. von Koenigswald, Mauern im Strom der Zeit. Schlösser und Schicksale in Niederdeutschland, Frankfurt/Main 1969, S. 37.
- 12 Alvensleben/Koenigswald 1969 (wie Anm. 4), S. 88.
- 13 H. Kreft und J. Soenke, *Die Weserrenaissance*, 3. durchges. u. erw. Auflage, Hameln 1964, S. 263.
- 14 Adrian von Buttlar und Margita M. Meyer, *Historische Gärten in Schleswig-Holstein*, Heide 1996, S. 212.
- 15 H. Koenig, Unvergessene Formen, in: *Das Gartenamt*, Heft 7, 1959, S. 145.
- 16 Koenig, 1959 (wie Anm. 8), S. 148.
- 17 Buttlar/Meyer, 1996 (wie Anm. 7), S. 213.
- 18 Gräfin Ursula zu Dohna, u. a., *Private Gartenkunst in Deutschland*, Herford 1986, S. 42.
- 19 Hermann Mattern, Rekonstruktion historischer Gärten, in: Hermann Mattern 1902-1971. Gärten in: *Gartenlandschaft, Häuser*. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste und der TU Berlin 1981, S. 71.
- 20 A. Reuther, Denkmalpflege in Barockgärten, in: *Das Gartenamt*, Jg. 12, 1975, S. 706.
- 21 C. A. Wimmer, Probleme bei der Rekonstruktion des Parterres in Charlottenburg, in: *Denkmalpflege und historische Grünanlagen*. Referate des Ludwigsburger Fachseminars vom 2.-4. Oktober 1986, Schloß Ludwigsburg, S. 290.
- 22 Wimmer, 1986 (Anm. 17), S. 291.
- 23 C. A. Wimmer, *Die Gärten des Charlottenburger Schlosses*, Berlin 1984, S. 88.
- 24 Wimmer, 1984 (wie Anm. 19), S. 88.
- 25 K. R. Schmidt, Blumentage im Schloß zu Heidelberg, in: *Das Gartenamt*, Heft 11; 1959, S. 246.
- 26 H. Wolff, Gegenwärtige Vergangenheit im Schloßgarten zu Ludwigsburg, in: *Das Gartenamt*, Heft 12, 1962, S. 321 ff.
- 27 R. Herzog, Hermann Schüttauf (1890-1967) und Gross-Sedlitz, in: *Das Gartenamt*, Jg. 40, 1991, S. 573.
- 28 D. Karg, Barockgärten, in: *Denkmale in Sachsen. Ihre Erhaltung und Pflege in den Bezirken Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig und Cottbus*, hrsg. v. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresden, Weimar 1979, S. 356.
- 29 A. Nickels, Parke sind wertvolles Volksgut, in: *Natur und Heimat, Eine Monatsschrift mit Bildern*, Dresden, 1955, S. 221.
- 30 C. Lange, Wiederherstellungsmaßnahmen im Benreuther Schloßpark nach 1945, in: *Nicolas de Pigage (1723-1796) Architekt des Kurfürsten Carl Theodor zum 200. Todestag*, Düsseldorf 1996, S. 180.
- 31 D. Karg, Die Entwicklungsgeschichte der Terrassenanlagen und des Parterres vor dem Schloß Sanssouci, Potsdam-Sanssouci 1980.
- 32 K.- H. Wolf, Die Rekonstruktion der Terrassenanlagen und des oberen Plateaus am Schloß Sanssouci, in: *Institut für Denkmalpflege Berlin (Hrsg.), Denkmale in Berlin und der Mark Brandenburg. Schriften zur Denkmalpflege in der Deutschen Demokratischen Republik*, Weimar 1982, S. 253.
- 33 G. Wörner, Das Parkpflegewerk Nordkirchen, in: *Fachtagung 'Fragen zur Gartendenkmalpflege' 7.-8. Oktober 1981 in Nordkirchen*, Veranstalter: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Amt für Denkmalpflege Münster, Bramsche 1992, S. 73.
- 34 C. A. Wimmer, Broderie, in: *Das Gartenamt*, Jg. 35, 1986, S. 311.
- 35 W. Hansmann, Sanierung des Parterres von Schloss Augustsburg in Brühl, in: *Denkmalpflege und historische Grünanlagen*. Referate des Ludwigsburger Fachseminars vom 2. bis 4. Oktober 1986 im Marmorsaal zu Schloß Ludwigsburg, Ludwigsburg 1986, S. 272.
- 36 W. A. Diedenhofen, Klevische Gartenlust. Gartenkunst und Baudbauten in Kleve, Kleve 1994, S. 42.
- 37 D. Karg, Das Nordparterre im Tiergarten Berlin-Friedrichsfelde. Eine Rekonstruktion, in: *Die Gartenkunst*, 2/2, 1990, S. 304.
- 38 Rainer Schomann, Jagdschloß Clemenswerth – gartendenkmalpflegerischer Umgang mit dem zentralen Bereich, in: *Berichte zur Denkmalpflege Niedersachsen*, 3, 1996, S. 81.
- 39 Rainer Schomann, Hans Altenkamp, Kulturdenkmale im Emsland. Veröffentlichung des Niedersächsischen Landesverwaltungsamtes – Institut für Denkmalpflege –, Hannover-Hildesheim, 1996, S. 14.

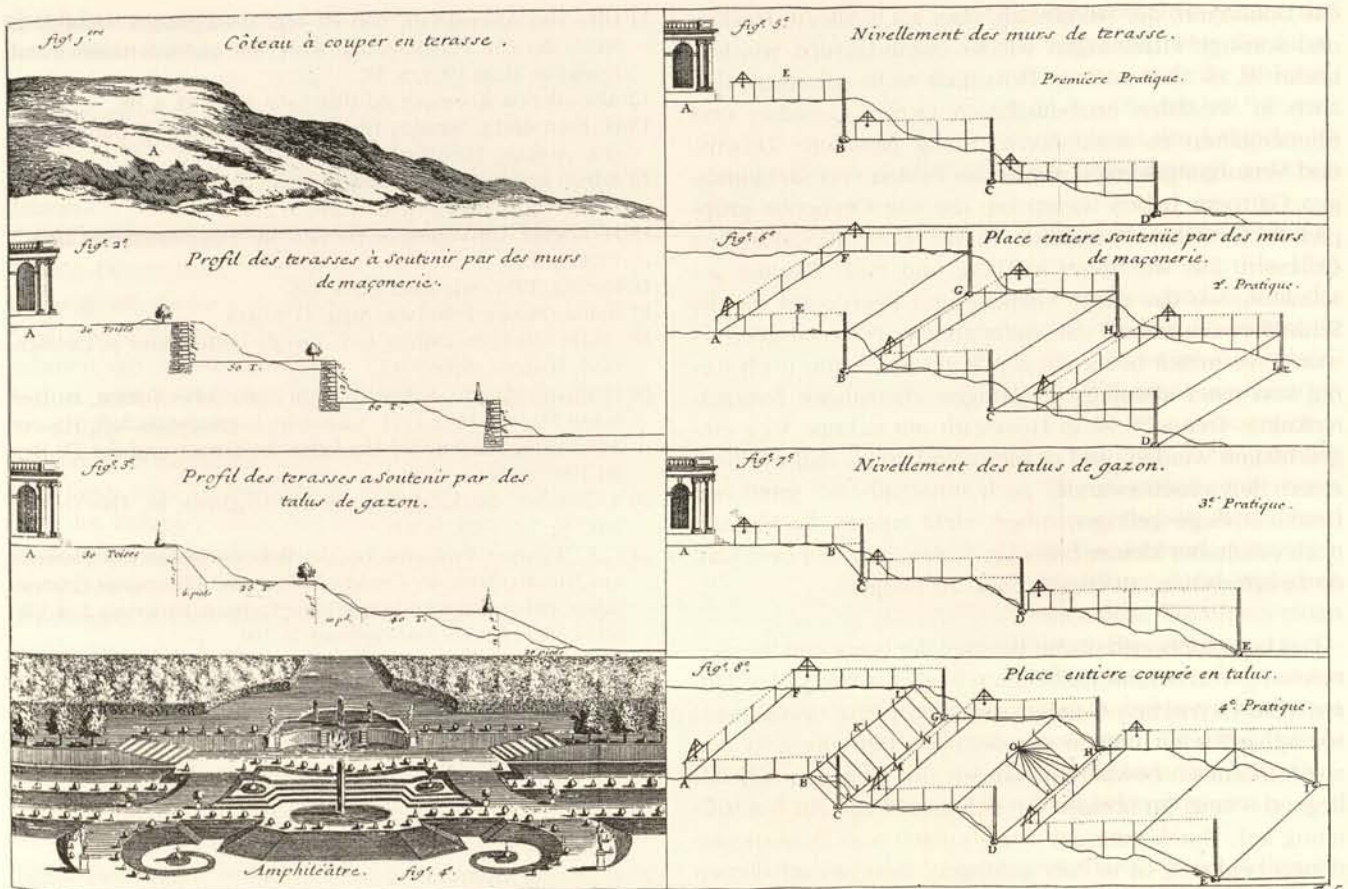


Planche G. Page 250

35

Abb. 1. Terrassenanlagen, Rampen und Amphitheater aus *La théorie et la pratique du jardinage*

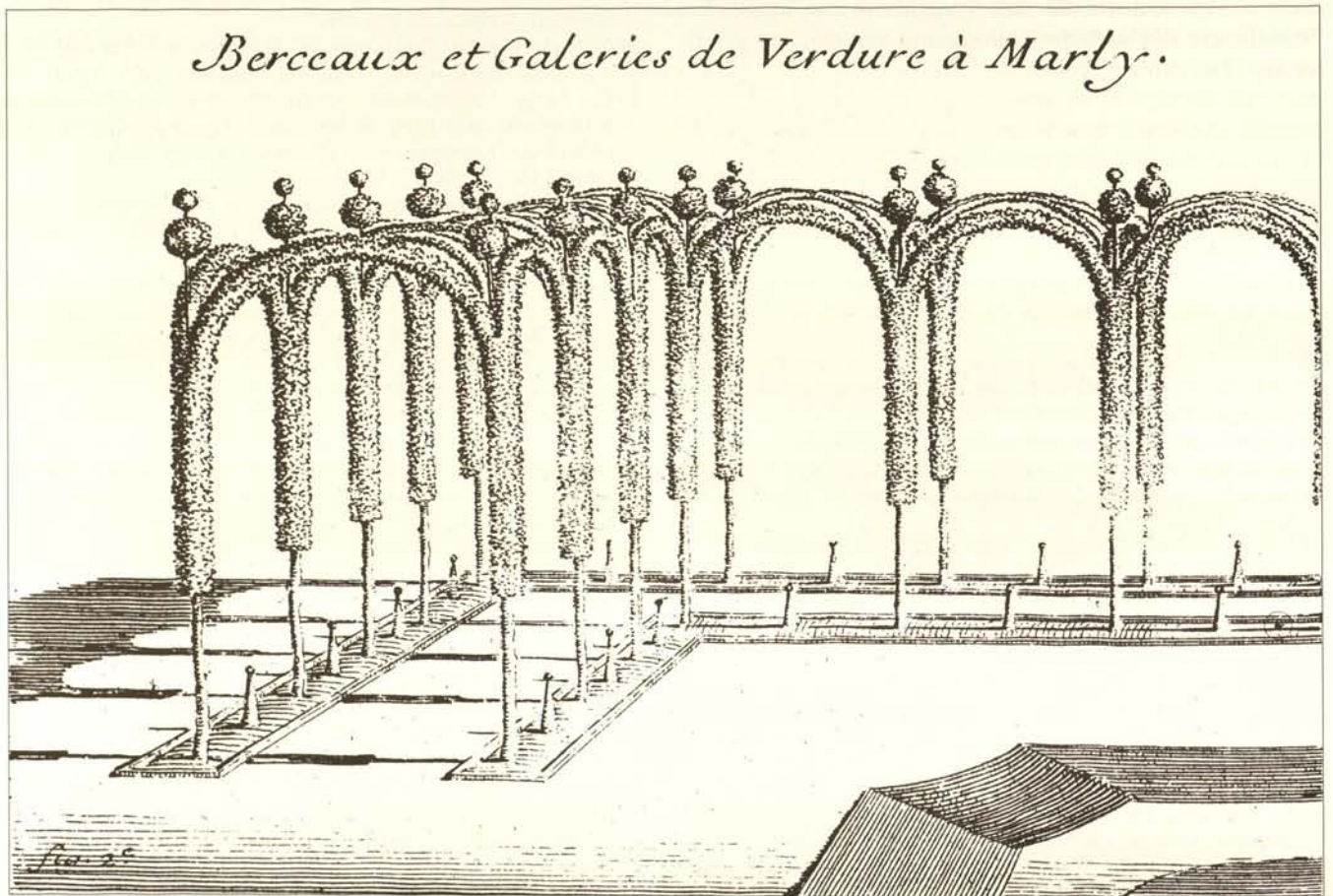


Abb. 2. «Berceaux et Galeries de Verdure à Marly», Laubengang aus *La théorie et la pratique du jardinage*

DEZALLIER D'ARGENVILLE UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE GARTENDENKMALPFLEGE

La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appellés communément les jardins de plaisance et de propriété von Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (Paris 1680 – 1765) gilt als bedeutendste Publikation zur barocken Gartenkunst,¹ umfangreicher und weiter verbreitet als vergleichbare gartentheoretische Schriften des 17. (z. B. von Boyceau oder André und Claude Mollet) oder 18. Jahrhunderts (z. B. von Charles Augustin d'Aviler, Jacques François Blondel oder Jean-François de Neufforge). Der ersten Auflage von 1709 folgten insgesamt sechs Neuauflagen.² Der Umfang wuchs von ursprünglich 208 auf 482 Seiten der letzten französischsprachigen Auflage von 1747 (unverändert neu aufgelegt 1760), die dem sich wandelnden Zeitgeschmack Rechnung trug. Dezalliers Traktat, von Ernest de Ganay als «véritable Bible des jardins»³ bezeichnet, wurde nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa gelesen. Dazu trug die Übersetzung des Salzburger Gartenbaumeisters Franz Anton Danreiter ins Deutsche («Gärtnerey sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxi oder Übung»)⁴ und John James' ins Englische⁵ erheblich bei. Auch diese Übersetzungen wurden jeweils mehrfach neu aufgelegt.⁶ Was waren die Gründe für Dezallier d'Argenvilles nachhaltigen Erfolg mit denen er ältere Gartentheoretiker wie Boyceau oder André und Claude Mollet in den Schatten stellte?

Die Gartenanlagen des Absolutismus übertrafen in ihren Ausmaßen alle bis dahin bekannten Gärten und besonders König Ludwig XIV. von Frankreich gab dafür exorbitante Summen aus. Die meisten europäischen Fürsten versuchten, dem Versailler Vorbild zu folgen und den hierfür erforderli-

chen neuesten Erkenntnisstand im Gartenbau zu erlangen, was dazu führte, daß die Nachfrage nach einem didaktisch geschickt aufgebauten Lehrbuch groß war. Dezalliers Verdienst war es, mit seiner Publikation den immensen Erfahrungsschatz des vor allem für die Krone und den französischen Hochadel tätigen Gärtnerstabes um Le Nôtre in schriftliche Form gebracht und für ein breites Publikum gesichert zu haben. Dezallier erwartet kein Vorwissen und erklärt alles minutiös, so daß ein interessierter Laie mit Hilfe einiger Arbeiter einen anspruchsvollen Garten anlegen könnte, zumindest ist das sein erklärtes Ziel.

Alle mit der Gärtnerei verwandten Disziplinen wie Biologie, Botanik, Fortifikations- und Vermessungswesen, Physik und vor allem Hydraulik, der er ein ganzes Kapitel widmete, wurden mit enormer Gründlichkeit behandelt. Die Sprache der französischen Originalfassung ist präzise, rational und systematisch wie die Gärten selbst.⁷ Dezallier kombiniert Esprit und Pragmatik mit wissenschaftlichem Anspruch. Er war Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Akademien in Frankreich und im europäischen Ausland⁸ und somit über die natur- und geisteswissenschaftlichen Neuerungen seiner Zeit gut informiert. Im Bereich der Naturwissenschaften publizierte er außer dem Gartenbuch überraschenderweise noch eine Abhandlung über Schalentiere, Schnecken

und Muscheln.⁹ Auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften erlangte er durch die Abfassung der sehr umfangreichen Viten berühmter Künstler große Bekanntheit.¹⁰ Diese Vielfalt überrascht zunächst, zumal er als Autor eines Handbuchs über barocke Lustgärten keine Praxiskenntnis vorweisen konnte, denn er war von seiner Ausbildung her weder Gärtner noch Architekt, und es existiert kein einziger Garten, den er selbst geschaffen hätte.

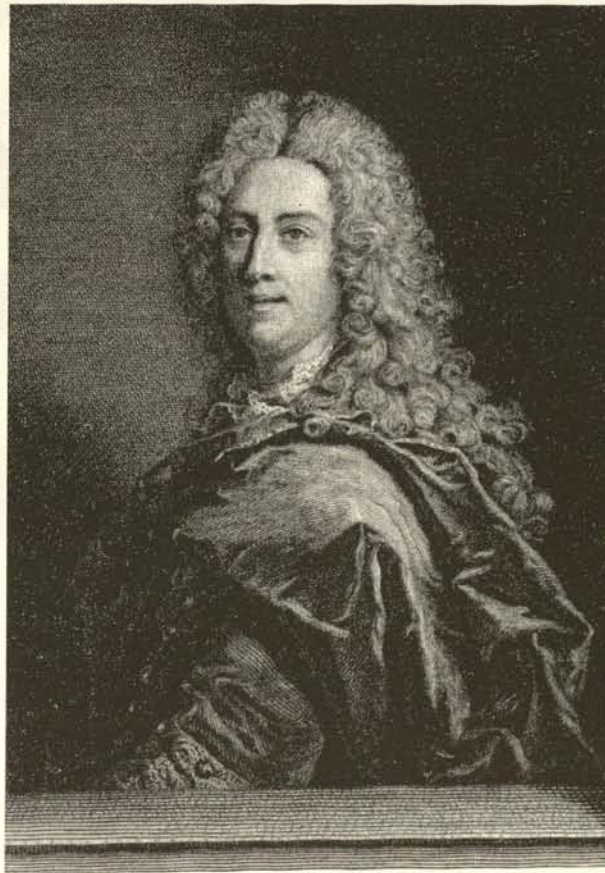


Abb. 3. Dezallier d'Argenville (1680-1765),
Stich von Vincenzo Vangelisti von 1775 nach einem
verschollenen Portrait von Hyacinthe Rigaud
von ca. 1720

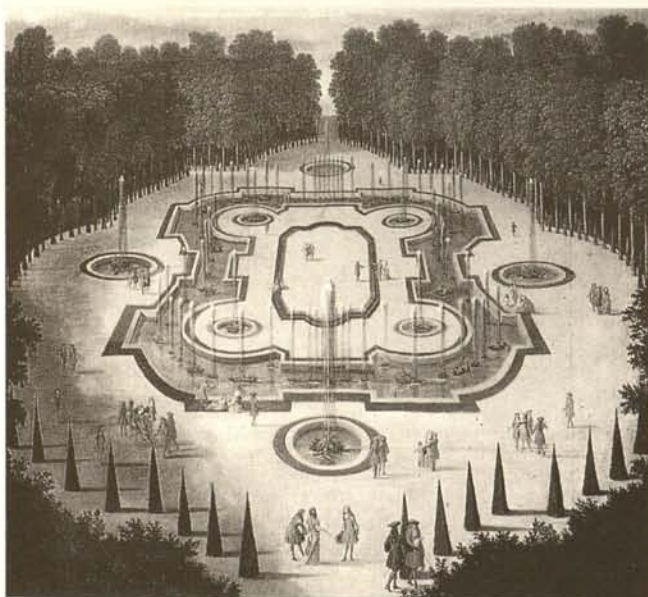
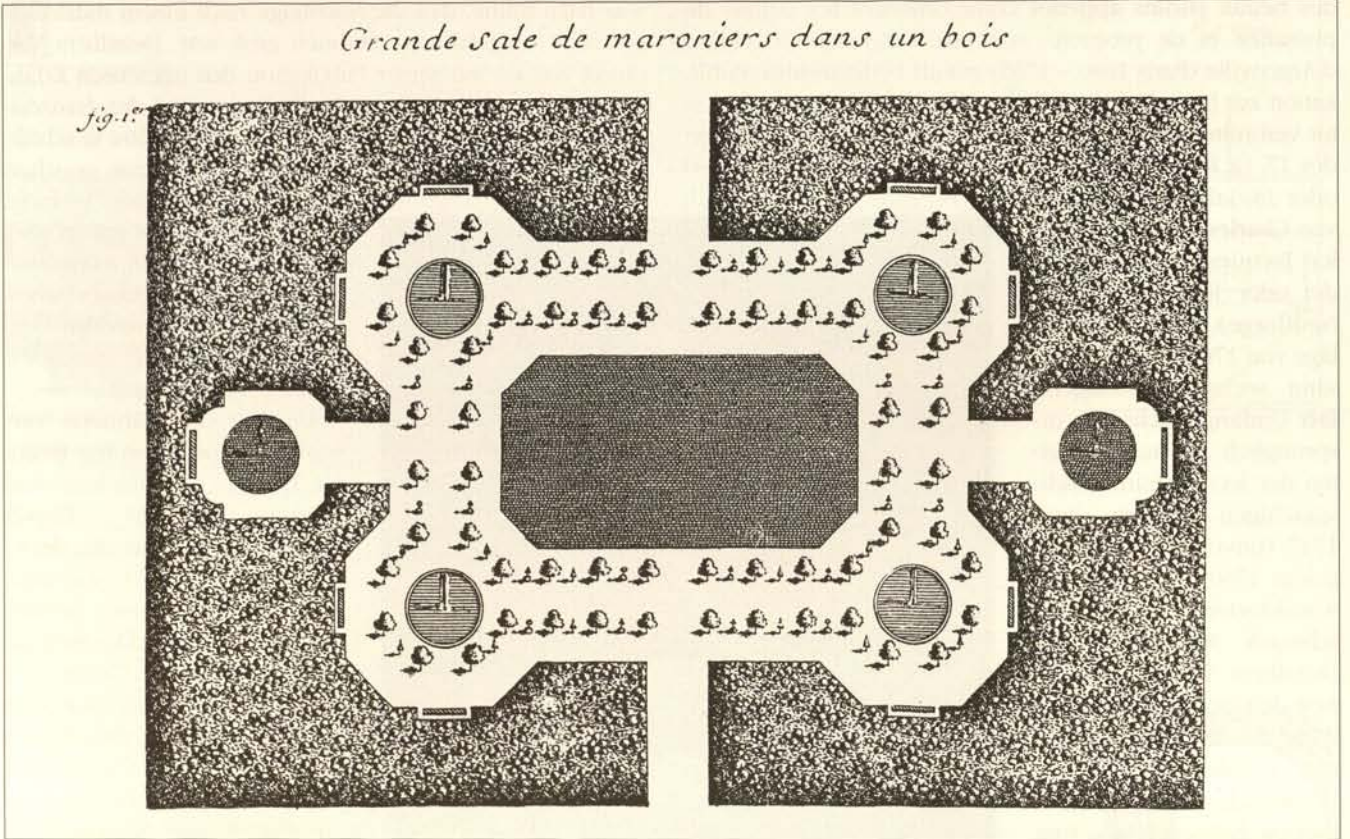
und Muscheln.⁹ Auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften erlangte er durch die Abfassung der sehr umfangreichen Viten berühmter Künstler große Bekanntheit.¹⁰ Diese Vielfalt überrascht zunächst, zumal er als Autor eines Handbuchs über barocke Lustgärten keine Praxiskenntnis vorweisen konnte, denn er war von seiner Ausbildung her weder Gärtner noch Architekt, und es existiert kein einziger Garten, den er selbst geschaffen hätte.

Im Gegenteil, er warnte die Leserschaft mehrfach vor den, wie er meinte, ungebildeten Gärtnern mit ihrem Aberglauben und schlechten Geschmack »qui la plûpart n'ont qu'une mauvaise routine, & un méchant goût«. ¹¹ An anderer Stelle kritisiert er die Saatpraxis der einfachen Landbevölkerung, die sich nach dem Stand des Mondes orientierte: »Qu' on ne s'arrête nullement à la Lune pour semer, ni pour planter: laissons ces visions aux gens simples, notre siècle est trop éclairé pour se prêter à des erreurs aussi populaires. On doit seulement choisir un temps commode, & disposé à la pluie ...« ¹² Andererseits war auch er nicht vor den Irrtümern der damaligen Fachwelt gefeit. Daher begründete er beispielsweise, warum in Hausnähe Wasserbecken und Fontänen und daher auch Wasserschlösser ab-

zulehnen seien: Er warnte vor der möglichen Feuchtigkeit der Wände und vor Fröschegequacke und Insekten-, er nannte an erster Stelle die angeblich aus dem Wasser aufsteigenden »vapeurs corrompues«, ¹³ gemäß der spätmittelalterlichen Vorstellung von »verpesteter« Luft. Ansonsten zeigte er aber viel Sinn für praktische Probleme und warnte davor, Wasserbecken zu tief zu machen, offensichtlich weil nicht jeder schwimmen konnte und es damals sogar zu Todesfällen gekommen war. ¹⁴ Völlig pragmatisch ist auch seine Empfehlung, Bassins aus Zement zu machen, denn dann seien Haltbarkeit und Dichte optimal. ¹⁵

Dezallier trug den Titel eines Maître des Comptes, ¹⁶ woher sein Sinn für das finanziell Machbare herrühren könnte, das in »La théorie et la pratique du jardinage« immer wieder spür-

Grande sale de maroniers dans un bois



△ Abb. 5. »Grande sale de maroniers dans un bois«, aus »La théorie et la pratique du jardinage«: Die Insel wurde zur Rasenfläche, der Wassergraben verschwand und die Formen wurden vereinfacht wiederholt.

bar wird. Später avancierte er sogar zum Conseiller du Roi und organisierte Feste für den Hof. ¹⁷ Sein Gefühl für großartige Effekte und anspruchsvolle Unterhaltung spiegelt sich in den phantasievollen Gartenplänen und der niemals langweiligen Diktion wider, die auch trockene Materie anschaulich vermittelt. Außerdem kam er durch die finanziell äußerst großzügig ausgestatteten »Menus Plaisirs du Roi«, die unter anderem für die legendären Gartenfeste mit ihren Opernaufführungen, Scheinarchitekturen, Schauessen und

◁ Abb. 4. Versailles, »Salle des Festins« oder »Salle du Conseil«, Öl auf Leinwand, Etienne Allegrain 1688: Dieses Boskett wurde von Le Nôtre ab 1671 mit einer über zwei Drehbrücken erreichbaren Insel ausgestattet, einem Wassergraben und flankierende Becken mit zahlreichen Fontänen und einem Umgang aus beschnittenem Taxus.

dergleichen zuständig waren, in Kontakt mit führenden und vor allem vielseitigen Künstlern, die gattungsübergreifend und ohne die Einschränkungen der Zünfte an einem Gesamtkunstwerk arbeiteten. Natur und Kunst, Wissenschaft und Unterhaltung – das waren die Interessenschwerpunkte Dezalliers und das sind auch die Elemente, die er für das Anlegen eines Lustgartens zusammenzuführen empfahl, um den glanzvollen Rahmen für eine höfische Gesellschaft zu bilden, die ihm als Conseiller du Roi vertraut war und die er als Festorganisator zu unterhalten gelernt hatte.



Abb. 6. »Bal des ifs« Maskenball im Versailler Spiegelsaal am 25. Februar 1748 zur Hochzeit des Dauphin mit Marie-Thérèse von Spanien, Charles-Nicolas Cochin d. Ä., Aquarell

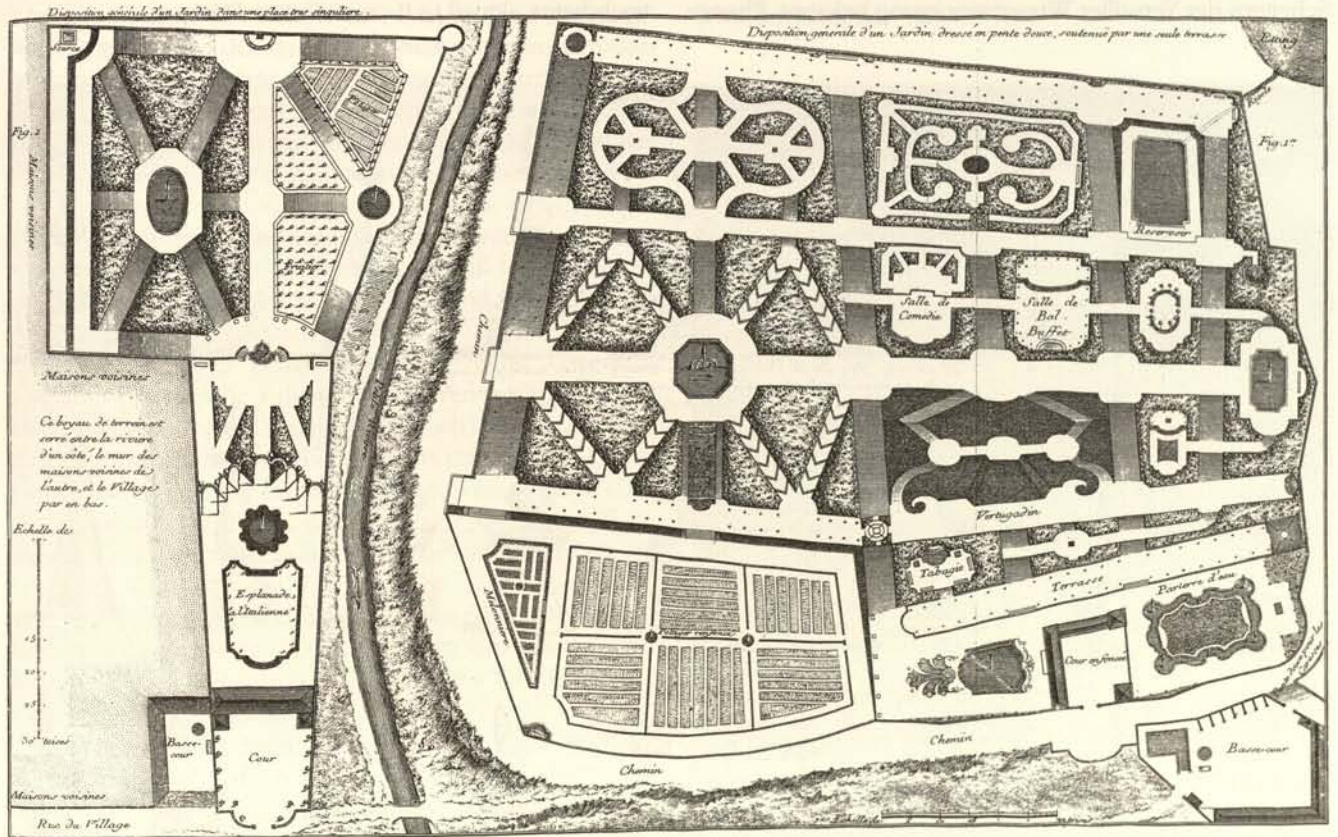


Abb. 7. »Disposition générale d'un Jardin dressé en pente douce, soutenue par une seule terrasse«, aus »La théorie et la pratique du jardinage«. Dieser Plan berücksichtigt die modischen Strömungen der Gartenkunst des Rokoko.

DEZALLIER D'ARGENVILLES LESER

In seinem Vorwort richtete er sich an den »Particulier riche, & curieux de Jardinage, qui veut faire la dépense nécessaire pour planter un beau Jardin«¹⁸ (in der deutschen Übersetzung: »Man stellt sich also eine reiche privat-Person vor, welche von der Gärtnerei ein Liebhaber, und zur Anlegung eines schönen Gartens die gehörigen Unkosten machen will«¹⁹). Interessanterweise hat sich der betroffene Personen- bzw. Leserkreis im wesentlichen nicht geändert: Im 18. Jahrhundert konzentrierte er sich auf Fürsten und einige reiche Privatiers, im 19. Jahrhundert dann vor allem auf Adelige und wohlhabende Industrielle, die finanziell in der Lage waren, entweder einen barocken Garten restaurieren zu lassen (man denke an Achille Duchènes Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte, Nordkirchen, Blenheim, Courances, etc.) oder die Anlage eines neobarocken Gartens zu finanzieren

(wie z. B. die Duponts in Nemours (USA), das sie in Anspielung auf ihre französischen Ursprünge anlegen ließen). Heutzutage haben die staatlichen Schlösserverwaltungen, die ja in Deutschland als Nachfolger der Krongutsverwaltungen für die kulturhistorisch bedeutendsten Anlagen zuständig sind, mit Haushaltsverknappungen fertig zu werden, die den finanziell und personell höchst aufwendigen Anleitungen Dezallier d'Argenvilles Grenzen setzen.

ZUM AUFBAU

»La théorie et la pratique du jardinage« gliedert sich, wie der Titel schon vermuten läßt, in einen theoriebetonten ersten und einen praxisbezogenen zweiten Teil. Dieses Gliederungsprinzip zieht sich relativ konsequent durch die gesamte Abhandlung: Die Kapitel mit ihren Zwischentiteln

gehen vom Allgemeinen zum Speziellen, der Text leitet von generellen Problemstellungen zu konkreten Einzelfällen, und auch den theoretischen Erklärungen (z.B. zur Geometrie) folgen praktische Übungen. Den Theorieteil beginnt Dezallier mit Empfehlungen zur Wahl eines geeigneten Stück Landes. Hier beschreibt er sowohl die aufwendigsten Möglichkeiten für die Anlage eines Lustgartens (z.B. Sprengung von störenden Felsen und Hügeln)²⁰ bis zu besorgten Warnungen vor den finanziellen Folgen, die entstehen, wenn ein ungeeignetes Terrain zu einem anspruchsvollen Garten umgeformt werden soll.

Zwischen den Zeilen kann man eine Anspielung auf den Versailler Park lesen: Zwar hätte Dezallier niemals den König oder dessen Bauten kritisiert, aber den informierten Zeitgenossen war die Kostenexplosion und letztlich das Scheitern der Versailler Wasserversorgung bekannt. Ebenso

Im zweiten Teil widmete sich Dezallier d'Argenville dann den praktischen Aspekten der Gartenkunst. Er liefert jede Menge Anleitungen bei der Anlage und Pflege eines Gartens, wodurch sein enormes Wissen didaktisch geschickt vermittelt wird. Durch diese Qualitäten hebt sich sein Werk von allen damals verfügbaren Gartenlehrbüchern ab. Er beginnt mit ganz einfachen Übungen (wie konstruiert man eine runde, ovale oder elliptische Rabatte), um den Leser so auf anspruchsvollere Aufgaben vorzubereiten, wie die Ausführung eines Broderieparterres mit seinen kunstvollen Arabesken oder die Vorbereitung von mühsamen Erdbehebungen, wie sie zur Anlage von terrassierten Gärten (Abb. 1) in Hanglagen damals besonders sorgfältig geplant werden mußten, denn jede Schaufel Erde wurde noch von Hand bewegt. Natürlich ist nicht jeder seiner Ratschläge noch heute aktuell (z.B. zum Thema Düngen).

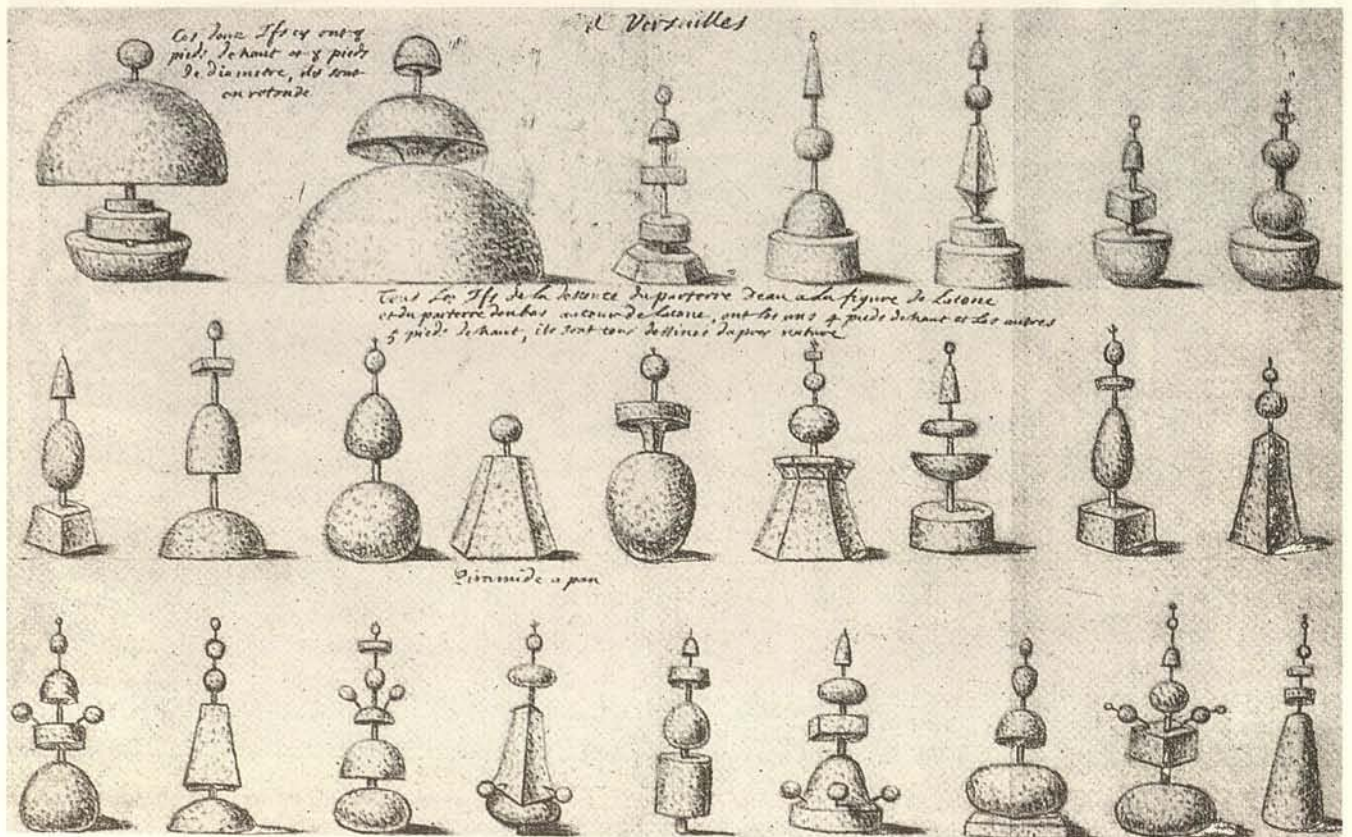


Abb. 8. Zeichnung Anfang 18. Jb., Versailles, Rampe und Parterre der Latona, beschnittene Eiben, »Tous dessinés d'après nature«; die Formenvielfalt ließ den Eindruck entstehen, jedes Bäumchen habe einen individuellen Schnitt.

problematisch war die Verpflanzung von relativ großen Bäumen. Auf Pferdewägen transportierte man nach Versailles über holprige Landstraßen tausende von Ulmen und Linden aus der Umgebung von Compiègne sowie Buchen und Eichen aus der Normandie. Madame de Sévigné beschrieb, wie ganze Wälder angeliefert wurden. Die meisten Bäume vertrockneten, der Bedarf an Ersatzpflanzen war enorm. Am problematischsten war es, daß der König ständig seine Pläne änderte und dann die wenigen frisch gepflanzten Bäumchen, die den Ortswechsel überlebt hatten, wieder herausgerissen werden mußten. »Le projet végétal de Louis XIV. traduit par certains aspects une méconnaissance flagrante des règles biologiques et une surestimation des capacités de l'homme, fût-il roi.«²¹

DIE ILLUSTRATIONEN

Zur Popularität der Publikation trugen vor allem die Striche bei, die dem Architekten Alexandre Le Blond (Paris 1679 – St. Petersburg 1719) zugeschrieben werden und von Pierre Jean Mariette (Paris 1694-1774 ebda.), dem Verfasser des berühmten »Abecedario«, druckgraphisch umgesetzt wurden. Sie illustrieren das Gartenbuch vom Anfang bis zum Ende und zeigen sowohl relativ einfache Bebilderungen, die beispielsweise zu den Geometrieübungen gehören, ohne die kein Gärtner auskommen konnte, bis zu höchst dekorativen Ansichten und Querschnitten durch Fontänen im letzten Kapitel über die Hydraulik. Da Le Blond allerdings schon 1716 nach St. Petersburg ging und dort drei

Jahre später an den Blattern starb, kann er nur die Illustrationen für die erste (1709), eventuell noch für die zweite Auflage (1722) gemacht haben, die irrtümlich mit seinem Namen als Autor erschien. Am bekanntesten und in der Sekundärliteratur schon häufig behandelt sind die großen Idealpläne, die dem Versailler Vorbild verpflichtet sind. Seine Entwürfe, vor allem für Broderieparterres, hat man gelegentlich imitiert, sowohl im 18., 19. und sogar 20. Jahrhundert.²²

ROKOKO-TENDENZEN

Der Traktat kann als theoretisches Manifest des Régence-Gartens gelten. Dezallier d'Argenvilles Maxime *«faire céder l'Art à la Nature»*²³ bezeichnet einen neuen Grad der Natürlichkeit gegenüber der klassischen Phase der barocken Gartenkunst. Das bedeutete die Bevorzugung pflanzlichen Materials anstelle steinerner Architekturelemente oder, ausgedrückt mit den Worten des Autors, *«la noble simplicité des escaliers, des talus & rampes de gazon, des berceaux naturels & des pallissades simples sans treillage»*. Er legte auch Wert auf eine natürlich erscheinende Anordnung der Elemente im Garten, d. h. beispielsweise, daß Bassins wie in der Natur in einer Senke liegen sollten und nicht auf einer Anhöhe.

Eine Kritik seiner Zeitgenossen aufgreifend, erweiterte Dezallier d'Argenville jedoch die späteren Auflagen seines Buches durch kleinere Gartenpläne, auch auf unregelmäßigen Grundstücken, so daß eine ganze Palette von Gartenplänen zur Verfügung stand, ausgehend vom größten Garten (50-60 arpents) bis zu relativ intimen Stadtgärten (5 arpents). Dezallier d'Argenville wählte bewußt schwierig geschnittene Grundstücke (Abb. 7), um zu zeigen, wie man in einer derartigen Situation doch noch einen geometrischen Garten einpassen kann – eine Vielfalt an Idealplänen in allen Größen und Formen, besonders bei den Vorschlägen zu Parterres und Labyrinthen.

Vergegenwärtigen sollte man sich diese Pläne auch im Schnitt, im Relief des Geländes, d. h. beginnend mit den niedrigen Parterres im Herzen der Anlage, gerahmt von halbhohen Bosquets, bis zu den seitlich begrenzenden *«Forêts et grands bois de haute futaie»*, Wälder und große Gehölze aus dichtwachsenden hohen Bäumen, die in der Regel durchfurcht wurden von sternförmig ausgeschlagenen Wegschneisen, sog. *«rencontres de chasse»*. Dabei wird deutlich, daß Dezallier d'Argenville die Erfahrungen der Bühnenarchitektur des 17. Jahrhunderts nutzte, mit ihren szenographischen Wirkungen wie Endlosperspektiven, optischen Tricks und überraschenden sog. Ahas. In den späteren Auflagen hingegen kamen dann die im Rokoko modernen Strömungen einer neuen Innenraum- und Gartengestaltung zum Tragen, die von Jacques-François Blondels bedeutendem Architekturlehrbuch *«De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général»* geprägt waren.²⁴ Dezallier d'Argenville reagierte, wie schon erwähnt, auf den Wandel der Mode mit zusätzlichen Entwürfen (*suppléments*) in den Neuausgaben (Abb. 7), die Gartenräume zeigen, die sich gegenseitig durchdringen, z. B. durch arkadenartige Öffnungen und Durchblicke bei Hecken und Lauben. Alles wirkt wie auf kleinstem Raum miteinander verknüpft. Diese ausgefeilte

Durchgestaltung intimer Innenräume und ihre Verknüpfung durch ein feines Raster schmaler Wege war in der Rokokozeit sehr beliebt. Das Prinzip der *«variété»*, das sich u. a. ausdrückte durch eine labyrinthische Wegführung, die nun nicht mehr vorwiegend parallelachsig und orthogonal, sondern gerne auch diagonal geführt wurde, und die Intimität der Boskette verdrängte langsam den Grundsatz der *«noble simplicité»* der Régence. Dennoch blieb der Autor auch in den letzten Auflagen seines Buches beim französischen Garten und ließ anglo-chinoise Gärten mit ihren Verlandungstendenzen und asymmetrischen Schängelwegen beiseite. Vermutlich trug er dadurch dazu bei, daß in den frankophilen Gegenden Europas noch bis weit ins späte 18. Jahrhundert hinein geometrische Gärten angelegt wurden, obwohl sie im Grunde schon *«démodé»* waren, wie Iris Lauterbach meint.



Abb. 9. Versailles, Bosquett mit Triumphbogen, Gouache von Jean Cotelle, 1693

DEZALLIER D'ARGENVILLE UND DIE MODERNE GARTENPFLEGE

Es können mindestens zwei Gründe genannt werden, warum es noch heute lohnt, sich mit dieser *«Gartenbibel»* zu beschäftigen: Zum einen sind für die Gartendenkmalpflege eine Fülle ganz konkreter Hinweise interessant (vgl. Abb. 12 und 13). Wenig bekannt ist beispielsweise, daß man Orangenkästen damals gerne grellgelb anstrich und nicht dunkelgrün oder weiß, wie man das heutzutage in Schloßgärten am häufigsten sieht. Wenn es um die bei der Rekonstruktion eines Barockgartens erforderliche Kenntnis historischer Pflanzenverwendung geht, so ist dieses Buch ebenfalls eine wertvolle Quelle, besonders dann, wenn,

wie so häufig, kein historischer Pflanzplan mehr existiert. Dezallier beschreibt, welche Blumen oder Bäume zu jener Zeit in Gebrauch waren und warum an welcher Stelle welcher Pflanze der Vorzug zu geben sei. Am ranghöchsten erscheint ihm die Eiche, »Roi des Arbres«²⁵, die er allerdings nicht als Alleebaum für geeignet hält, vielleicht aufgrund ihres im Alter auffallend knorrigen Wuchses. Dann kommt die heute leider fast ausgestorbene Ulme (»un des plus beaux arbres qu'il y ait«²⁶ und erst an vierter Stelle erwähnt er die in den heute noch erhaltenen Barockgärten am häufigsten verwendete Linde, die er für Alleen und Boskette empfiehlt. Die besonders seit dem 19. Jahrhundert häufig anzutreffende Platane kannte er offenbar nur vom Hörensagen, denn sonst hätte er nicht behauptet, daß der Samen die Größe einer Nuß hätte, daß er schwer zu ziehen sei und daß die Rinde einfarbig sei, was ja alles unzutreffend ist.

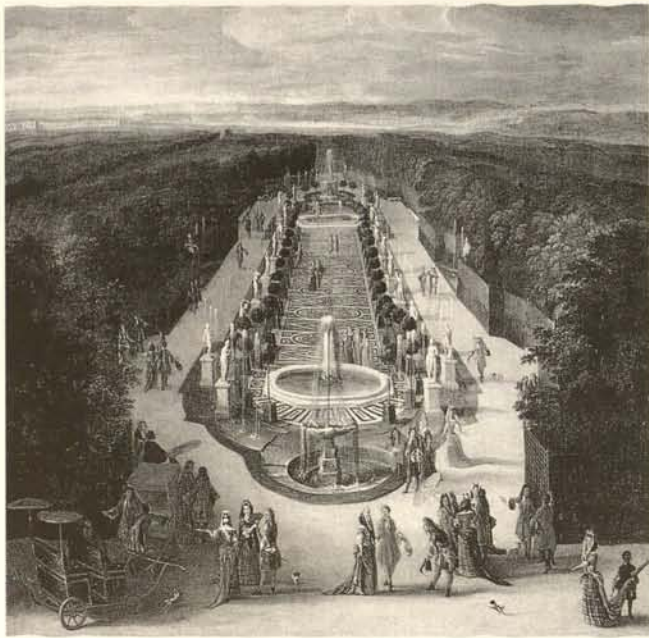


Abb. 10. Versailles, Salle des Antiques oder Galerie d'eau wurde ab 1680 als Kaskade mit sehr leichtem Gefälle angelegt. Das Wasser entspringt oben einer Fontäne, teilt sich dann in zwei Kanäle, die eine dekorativ gepflasterte Fläche mit flankierenden Skulpturen einfassen und in einen spiralförmigen Trichter münden.

Ganz generell bevorzugte die Barockzeit Bäume von geradem Wuchs und möglichst großen, schattenspendenden Blättern, damit der aufwendig gekleideten Hofgesellschaft auch im Sommer nicht zu heiß wurde.

Dezallier d'Argenville empfiehlt beim Einpflanzen eines jungen Baums in seine endgültige Position im Garten, ihn nicht so einzubringen, daß die Triebe wieder zur Sonne hin ausgerichtet sind, sondern in die entgegengesetzte Richtung. Wenn die Augen dann nach Norden zeigen, verkümmern sie zwar größtenteils wieder,²⁸ aber der Stamm wird kerzengerade. Bei Astlöchern oder anderen Unregelmäßigkeiten in der Rinde rät er, kleine Schnitte vorzunehmen, um an diesen Kavitäten das Wachstum durch künstlich zugefügte Verletzungen zu forcieren. Dezallier d'Argenville schreibt, daß nach zwei bis drei Jahren die Unregelmäßigkeiten verschwinden und die Rinde wieder glatt erscheint.²⁹ Eine Abbildung zeigt, wie eine Doppelreihe junger Linden durch jahrelange Pflege in die Form einer kreuzrippenge-

wölbten Laube gebracht werden kann, so wie einst im Park von Marly (Abb. 2). Unabhängig von unserem Geschmacksempfinden stellt sich die Frage, ob diese intensiven, an Bonaitechniken erinnernden Pflegemaßnahmen heutzutage überhaupt noch finanzierbar sind. Schon im späten 18. Jahrhundert wurde ein derartiges Vorgehen bzw. das damit erreichbare Ergebnis diskutiert. Einer der ersten Kritiker französischer Gärten machte folgende Bemerkung: »Man sollte glauben, die Natur sey in Frankreich anders, als in der ganzen übrigen Welt beschaffen; so sehr sorgt man dort dafür, sie zu entstellen. Die Parks sind nur aus langen Stangen gepflanzt; es sind Wälder von Mastbäumen; und man spaziert dort mitten in Gehölzen, ohne Schatten zu finden.« Dieses Zitat aus Jean-Jaques Rousseaus »Julie ou la Nouvelle Héloïse« liegt hier in der Übersetzung von Christian C. Hirschfeld vor, der sie in seiner »Theorie der Gartenkunst« als Argument für die Bevorzugung des Landschaftsgartens nutzte.³⁰

ZUR FRAGE DER REKONSTRUKTION

Dieter Hennebo beschreibt in seiner »Gartendenkmalpflege« (1985) zwei unterschiedliche Leitvorstellungen der Restaurierungspraxis, den historisierend-pluralistischen Erneuerungsanspruch einerseits und die Zielsetzung möglichst weitgehender Konservierung andererseits. Zunächst zum Erneuerungsanspruch: Ganz selten blieben Barockanlagen unverändert erhalten, sondern sind in landschaftsgärtnerisch überformter, verfälschter oder bestenfalls in simplifizierter Form erlebbar, nicht aber in ihrer ursprünglichen Pracht. Nachdem das Pflanzenmaterial inzwischen meist ausgetauscht wurde oder nicht mehr den historischen Proportionen entspricht, kann in einigen Fällen nur noch von der Authentizität des ursprünglichen Plans die Rede sein, zumal einige Barockgärten nicht einmal den von ihren Auftraggebern intendierten Zustand erreicht haben. Der Rekonstruktion einer Barockanlage steht meist Befangenheit im Wege, zumal das Naturempfinden unserer Epoche immer noch mehr dem Landschaftsgarten als dem geometrischen Garten verpflichtet ist und daher knorrige, alte Bäume aus der Entstehungszeit eines Parks in ihrem sog. Alterswert so sehr geschätzt werden (im Sinne des Denkmalpflege-theoretikers John Ruskin), daß auch für die Besucher und für Skulpturen gefährliche Bäume oft nur unter dem Protest von Naturschützern gefällt werden können. Hinzu kommt die Forderung, daß auch ein Gartendenkmal in seinem Schichtenreichtum zu erhalten sei – ein wichtiger denkmalpflegerischer Grundsatz, der allerdings gelegentlich zu einer Parallelität der Stile führen kann, so daß sich verschiedene historische Strukturen gegenseitig beeinträchtigen.

In den meisten Fällen wird man jedoch heutzutage die zweite, die konservierende Methode verfolgen und versuchen, den historischen Pflanzenbestand so lange wie möglich zu erhalten, die Gärten andererseits auch nicht unbedingt im Sinn eines durch Pläne belegten Urzustandes zu rekonstruieren, sondern spätere historische Zustände zu berücksichtigen. Die Charta von Florenz über den Umgang mit historischen Gärten empfiehlt Rekonstruktionen von Gartenpartien »in unmittelbarer Nähe eines Gebäudes ...«, so daß die Zusammengehörigkeit von Ge-

bäude und Garten wieder deutlich wird.* Klaus v. Krosigk beschreibt in einem Positionspapier ›Hinweise zur Behandlung denkmalwerter Alleen‹, daß ausgewählte Bäume der Erstbepflanzung als sog. Dokumentationsexemplare erhalten werden sollten, während andere, z. B. morsche, die Parkbesucher gefährdende Bäume ausgetauscht werden müssen. Ziel der modernen Gartendenkmalpflege ist es, möglichst viele Eigenschaften eines Gartendenkmals möglichst lange zu bewahren und erlebbar zu erhalten. Dem sind natürlich zeitliche Grenzen gesetzt aufgrund der Unbeständigkeit der Elemente, aus denen ein Gartenkunstwerk als lebendes Werk besteht. Auch Dezallier d'Argenville fordert bei Umgestaltungsabsichten: ›Entrez tant que vous pourrez dans l'esprit de celui qui a donné le plan général du Jardin; accommodez-vous à ce qui est déjà fait; corrigez le mauvais sans trop abatre;

SELBSTVERSTÄNDLICHKEITEN BLIEBEN UNGENANNT

Dezallier d'Argenville erwähnt natürlich nicht, was selbstverständlich für ihn und seine Zeitgenossen war. Dazu gehörte u.a., daß Gärtner ihrer Phantasie bei der Gestaltung von Formbäumchen (Abb. 6 und 8) freien Lauf ließen und dadurch mehr phantasievolle Formen in den Barockgarten kam, als die gelegentlich etwas trocken wirkenden Illustrationen vermuten lassen.

Eine weitere Selbstverständlichkeit betrifft die schon erwähnte Nutzung: Gärten dienten in erster Linie als Rahmen für höfische Lustbarkeiten und Festveranstaltungen³² aller Art, für Bankette, Ballette, Maskenbälle, Theaterstücke, Fahrten in Gondeln oder Lustchaisen und Feuerwerke, tagsüber natürlich Spiele, sei es Maille, verschiedene Formen des Kegels oder Boccia und Gesellschaftsspiele.



Abb. 11. Versailles, Salle des Marronniers, Stich von Jean Rigaud, um 1725-1730; die jungen Kastanien ersetzen den aufwendigen Dekor der Skulpturen und Schnittbäumchen der Salle des Antiques, stattdessen dichtes Grün und mehr Natur.

& si vous y faites des pièces neuves, qu'elles ne soient pas si grandes, ni si magnifiques qu'elles effacent tout le reste.³¹

Damit wären wir beim zweiten Motiv für das Studium von Dezallier d'Argenvilles Gartentraktat, denn man erfährt, welche ästhetischen Prinzipien dem barocken Naturempfinden zugrundelagen – eine wichtige Voraussetzung zur Vorbereitung gartendenkmalpflegerischer Eingriffe. Diesem Standpunkt Dezalliers kommt in der barocken Gartenliteratur und auch der gärtnerischen Praxis eine Sonderstellung zu, denn Pflanzen betrachtete man damals ähnlich wie Bausteine, die in den Dienst eines architektonischen Ganzen genommen wurden, aber ohne nennenswerten ästhetischen Eigenwert empfunden wurden: Der einzelnen Pflanze wurde relativ wenig Betrachtung geschenkt und man opferte sie leichten Herzens dem Gesamteffekt. Diese Unterordnung der vegetabilen Elemente unter das Gesamtkonzept einer Gartenanlage war relativ selbstverständlich, so daß man es meist nicht für nötig hielt, das speziell erwähnen zu müssen.

Auf den Gartenstichen Dezalliers ist nicht das sich amüsierende Publikum dargestellt, das Gärten als Festsaal unter freiem Himmel nutzte. So jedenfalls sind Boskettts von ihrer ursprünglichen Funktion her zu verstehen, auch wenn im Verlauf des 18. Jahrhunderts die von Norbert Elias im ›Prozeß der Zivilisation‹ beschriebene Affektenkontrolle möglicherweise ein kontrolliertes, weniger spielerisches oder spontanes Verhalten der Höflinge mit sich brachte.

Noch im 17. Jahrhundert scheute man sich nicht, bei solchen Festen kostbare Wirkteppiche an Hecken zu befestigen oder Lüster aus vergoldeter Bronze aufzuhängen – historische Darstellungen bezeugen es. Unglaubliche Kosten verschlangen die mehrtägigen Gartenfeste Ludwig XIV. in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts. Das prunkvollste, in jedem Fall aber das teuerste Fest fand am 18. Juli 1668 nach der Eroberung der Franche-Comté statt: Dieser eine Festtag kostete 117 000 Livres, mehr als ein Drittel der Jahresausgaben für die noch in ihrer Entstehung befindlichen Garten- und baulichen Anlagen von Versailles zusammen.³⁴ So ist



Abb. 12. Schloß Schwetzingen, Querachse im Kreisparterre nach der Restaurierung von 1988, Lindenschnitt gemäß Dezallier d'Argenville

auch verständlich, warum Fontänen von Le Nôtre in ihrem stufenartigen Aufbau an die Festbuffets barocker Schaulust erinnern, man denke beispielsweise an das Bosquet mit Triumphbogen im Versailler Garten, das eine Gouache von Jean Cotelte aus dem Jahr 1693 wiedergibt (Abb. 9). Le Nôtre verwendete bunte Marmorsockel für Wasserbecken, die an Buffets erinnern. Die seitlich flankierenden Pyramiden waren wie der Triumphbogen aus vergoldetem Eisen hergestellt und imitierten feuervergoldete Bronze, während die Fontänen an Kristall erinnerten.

Ziel eines Gartenbesuchs war es in der Regel nicht, sich auf sportlich anstrengende Weise zu betätigen, wenn man einmal von aus heutiger Sicht eher geruhsamen Spielen wie Maille oder Boule absieht. Im Idealfall war der anspruchsvolle höfische Garten ein Terrain, das geeignet war, den Besucher in Staunen zu versetzen, ohne dabei Kosten zu scheuen, wie ja auch Dezallier schreibt. Daher ist der Vergleich eines Artikels in der ›Zeit‹ zwischen dem neuen Disneyland Paris mit dem Garten von Vaux-le-Vicomte nicht ganz abwegig: Für beide Projekte mußten ganze Dörfer verlegt werden, das Areal erhielt durch künstlich geschaffene Kanäle und durch Planier- und Terrassierarbeiten ein neues Relief, schon ausgewachsene Bäume wurden hierhin verpflanzt und bei einem eventuellen Nichtgefallen seitens des Auftraggebers einfach wieder herausgerissen, um durch andere Pflanzen ersetzt zu werden. In beiden Fällen bestand der Wunsch, eine Wunderwelt entstehen zu lassen, den Besucher durch Überraschungseffekte und kunstvolle Täuschungen zu ergötzen.³⁴ Dieser hedonistische Aspekt kommt bei Dezallier d'Argenville und auch in anderen Gartentraktaten nicht oder kaum vor, entweder weil das damals offensichtlich selbstverständlich war, im Gegensatz zu heute, oder weil diese für den Manierismus und Frühbarock typische Haltung in der Regencezeit etwas schwächer geworden war. Leider kann die für Barockgärten so typische Märchenpark-Atmosphäre nirgendwo mehr authentisch erlebt werden, denn ein so fragiles Kunstwerk wie beispielsweise das für die Erziehung des Dauphin errichtete Labyrinth mit den Fabeln des Äsop war nicht aus dauerhaften Materialien hergestellt worden, daher beseitigte man es aus dem Versailler Garten schon 1775 und ersetzte es durch das Bosquet de la Reine. Nur in Peterhof bei St. Petersburg hatte man den Mut, Kuriositäten dieser Art



Abb. 13. Schloß Schwetzingen, Parterres de broderie, die nach 1973 zum zweiten Mal erneuert wurden. Dezallier empfahl hellen Sand aus der Umgebung, hier wurde hingegen Kies aus Carraramarmor verwendet.

(z. B. den Brunnenbaum) zu rekonstruieren. Auch in bezug auf die damalige Nutzung eines Fürstengartens gibt es Mißverständnisse: Geprägt von der heutigen Erwartungshaltung an Landschaftsgärten, die auf barocke Gärten übertragen wird, geht man gerne davon aus, daß Parkanlagen damals wie heute vorrangig zum Spazierengehen genutzt wurden. Die Fürstengärten im 18. Jahrhundert waren allerdings nicht als antizivilisatorische Gegenwelt oder zur Erholung von den Zwängen der Etikette gedacht, sondern im Gegenteil, hier galten weitgehend dieselben Regeln wie im Schloß. Allzu ausgedehnte Spaziergänge oder strapaziöse Wanderungen gehörten nicht zum Freizeitrepertoire einer barocken Hofgesellschaft. Spaziergänge als Selbstzweck waren noch beliebt gewesen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert und parallel dazu fand eine die Ursprünglichkeit der Natur bewundernde Form des Naturempfindens in der holländischen Landschaftsmalerei jener Zeit ihren Niederschlag. Das Promenieren als tendenziell bürgerliche Betätigung (im Gegensatz zum Reiten oder Getragenwerden in einer Sänfte) setzte sich dann aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in der französischen Oberschicht durch, und das ging einher mit der Bevorzugung englischer Moden, mit Teetrinken, Whistspielen und ähnliche Formen einer neuen ›Simplicity‹. Auch in den deutschen Fürstentümern führte die Zeit der Empfänglichkeit zu Veränderungen sowohl in der Gartenkunst als auch in der Landschaftsmalerei.

DEZALLIER D'ARGENVILLE UND DIE LE NOTRE-REZEPTION

Seit André Mollets ›Jardin de Plaisir‹ von 1651 war in Frankreich keine nennenswerte Fachliteratur über Lustgärten mehr erschienen, sondern bestenfalls Lehrbücher über Obstgärten und Gemüseanbau, wie Dezallier leicht abfällig in seinem Vorwort schrieb. Diese Lücke von mehr als fünfzig Jahren ist um so erstaunlicher, als gerade in jener Zeitspanne mit den Gartenschöpfungen Le Nôtres (1613-1700) ein enormer Entwicklungsschub stattgefunden hatte. Le Nôtre hatte Gärten entworfen, aber nichts in dieser Richtung publiziert. Neun Jahre nach seinem Tod erschien die erste Auflage von ›La théorie et la pratique du jardinage‹

und es erhebt sich die Frage, welche Rolle Dezallier in der Rezeption Le Nôtres zukam. Verbreitet ist die Auffassung, Dezallier d'Argenville habe der französischen Gartenkunst Le Nôtres zum europaweiten Durchbruch verholfen. Kein Buch habe die Quintessenz eines Stils zu so klaren und praktischen Regeln zusammengefaßt wie er und damit dem Stil von Le Nôtre zu größter Verbreitung verholfen, so Marie Luise Gothein in der ›Geschichte der Gartenkunst‹. Inwiefern ist diese Einschätzung korrekt?

Einschränkend muß zunächst auf die zahlreichen Schüler von Le Nôtre verwiesen werden, die schon vor der Übersetzung des Gartentraktates an verschiedenen europäischen Höfen gearbeitet hatten, man denke vor allem an Dominique Girard in München, an Le Nôtres Neffen Claude und Pierre Desgotz, die für den Londoner Hof tätig waren oder beispielsweise an Carl Hårleman in Schweden. Nicht zuletzt war Alexandre Le Blond ebenfalls ein Schüler von Le Nôtre und später ein Lehrer von Dezallier d'Argenville und Illustrator seines Gartentraktates.

Hinzu kommt, daß eine Fülle von Ornamentstichen mit existierenden oder idealisierten Gartenansichten und -plänen ebenfalls zirkulierten, z. T. lange bevor Dezalliers Buch herauskam. Zu bedenken ist außerdem, daß im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts auch andere Gartentraktate erschienen sind,³⁵ wenngleich sie nicht die Systematik und Ausführlichkeit des Dezallierschen Opus besaßen. Fassen wir es so zusammen: Für die Gartenkunst des sog. Grand Siècle war Le Nôtre von fundamentaler Bedeutung und Dezallier d'Argenville fällt in diesem Zusammenhang eine fördernde Rolle zu, d. h. er hat Le Nôtres Gartenkunst zum europaweiten Durchbruch verholfen, vielleicht auch ohne das beabsichtigt zu haben, denn Dezallier erwähnt Le Nôtre kaum. Interessanterweise verschweigt er beispielsweise, daß seine beiden ersten großen Gartenpläne ohne das Beispiel des Versailler Gartens von Le Nôtre völlig undenkbar gewesen wären, wie so viele andere Inventionen Le Nôtres, die man in dem Gartentraktat wiederfindet. Dazu ein Beispiel: Le Nôtre hieß im Versailler Park ab 1671 ein Boskett anlagen, genannt ›Salle des Festins‹ oder ›Salle du Conseil‹. Auf einer Darstellung dieses Bosketts von Etienne Allegrain erkennt man eine über zwei schwenkbare Brücken erreichbare Insel (Abb. 4). Den Wassergraben flankierten vier Becken, dazu gab es zahlreiche Fontänen, und das ganze Boskett rahmte ein Umgang aus beschnittenen Bäumchen. Das Boskett wurde im späten 17. Jahrhundert von Jules Hardouin-Mansard geringfügig vereinfacht. Dezallier d'Argenville beschrieb das Boskett (ohne Le Nôtre zu nennen) und bildete es in seinem Buch ab, allerdings noch stärker vereinfacht: Die Insel wurde zur Rasenfläche, der Wassergraben verschwand und alle weiteren Einzelformen und Details wurden simplifiziert (Abb. 5).

Andererseits erfolgte in Dezallier d'Argenvilles Gartentraktat keine kritische Auseinandersetzung mit den königlichen Gärten der damaligen Zeit, die ja fast alle mit Le Nôtre in Verbindung standen, denn das wäre als Kritik des Monarchen verstanden worden und unvorstellbar gewesen. Man ahnt jedoch, daß Dezallier d'Argenvilles Warnungen im Zusammenhang mit den Gärten Ludwigs XIV. interpretiert werden könnten. Wichtig sei die Wahl eines geeigneten Grundstücks. Vielleicht eine Reaktion auf die enormen Kosten der Trockenlegung des Sumpfbereiches, auf dem der Versailler Park angelegt wurde? Dasselbe könnte man für

die Probleme bei der Beschaffung der Wassermengen für die Fontänen vermuten, wo es auch zu einer Kostenexplosion gekommen war. Ludwig XIV. hatte ca. 9 Millionen Livres vergeblich ausgegeben, um alle 1200 Fontänen gleichzeitig in Betrieb zu sehen, wozu die Eure umgeleitet werden sollte, was letztendlich nicht funktionierte, obwohl zwischen 1685 und 1689 sechsendreißig Infanteriebataillone und sechs Reiterschwadronen mit allen damals möglichen technischen Mitteln eingesetzt wurden.³⁶ Ganze 80 Kilometer sollten die für Versailles für nötig befundenen Wassermengen auf einem Aquädukt herbeigeführt werden. Der Ausbruch eines Krieges sorgte dann dafür, daß daraus nichts wurde, und das unvollendete Aquädukt im Garten der Madame de Maintenon legt ein pittoreskes Zeugnis vom Scheitern dieses für damalige Verhältnisse gigantomanischen Vorhabens ab. Dezallier, der sich sonst kritisch und vorurteilsfrei äußert, vergleicht die damals schon mit Efeu überrankten Bögen der Aquädukt ruine mit den Wasserleitungen im antiken Rom und assoziiert Ludwig XIV. auf schmeichelhafte Weise mit den römischen Kaisern.

Ebenfalls rät er von Grundstücken mit zu wenig Sonne bei gleichzeitigem Überfluß an Wasser ab.³⁷ Dies war im Garten von Marly der Fall, wo das Regenwasser buchstäblich die Hügel herabströmte. Die sogenannte Kleine Eiszeit im frühen 18. Jahrhundert war ein vegetationshemmender Faktor gewesen und aufwendige Blumenrabatten kamen in der Régence vielleicht auch deswegen aus der Mode. In Marly wurden sie durch große Bassins ersetzt, und Chronisten beschreiben, wie der alternde Sonnenkönig die Goldfische fütterte. Ein weiterer Grund mag der Spanische Erbfolgekrieg gewesen sein, der in ganz Europa, besonders in Frankreich, Sparmaßnahmen notwendig machte und nicht nur in der Gartenkunst, sondern beispielsweise auch in der Möbelkunst zu einer relativen Schlichtheit führte. In diesem Kontext ist auch Dezallier d'Argenvilles Forderung zu verstehen, verstärkt ›Parterres à l'Angloise‹, anzulegen oder Treppen und Rampen statt aus Mauerwerk nun aus Rasen zu gestalten. Er stützt damit eine aktuelle Haltung, zumindest in seiner ersten Ausgabe von 1709, ›danach ist er‹, wie C. A. Wimmer meint, ›eigentlich überholt‹ oder sagen wir besser: er bleibt beim Régence-Garten und trägt zu dessen jahrzehntelangem Erfolg bei.

Unbestreitbar ist allerdings, daß sich Dezallier d'Argenvilles spezifische *Interpretation* der Gartenarchitektur Le Nôtres durchsetzen konnte. Der Naturalismusschub der Régence klang zwar schon bei Jules Hardouin-Mansard an, der Le Nôtre 1684 als führenden Gärtner des Königs ablöste.³⁸ Ganz in dessen Sinn und dem allgemeinen Zeitgeschmack folgend, forderte auch Dezallier d'Argenville den Verzicht auf sog. ›colifichets‹ (d. h. Tand) und erteilte der spielerischen Leichtigkeit im Umgang mit Kitsch und der barocken Verzierfreude eines Le Nôtre eine Absage. Insofern förderte Dezallier d'Argenville einerseits diese Tendenz zu mehr Natürlichkeit und andererseits zu einer purifizierenden, vielleicht etwas nüchterner wirkenden Interpretation des französischen Barockgartens.

Am Beispiel der Umgestaltung der ›Salle des Antiques‹ von Le Nôtre zur ›Salle des Maronniers‹ kann dieser Wandel nachvollzogen werden. Die ursprüngliche Gestaltung zeigt eine unglaublich aufwendige Anlage mit antiken Skulpturen, Wasserspielen, Marmorpflastern und einer pflanzlichen Ausstattung, die sich zu einem Gesamtkunstwerk fügen,

das eine Symbiose aus Architektur, Innenarchitektur und Pflanzenwerk darstellt (Abb. 10). Unverkennbar ist der farbenfrohe italienische Einfluß mit seinem Sinn für Dekor, mit den Antikenziten und den mythologischen Bezügen: Einerseits folgen die Skulpturen einem ikonographischen Programm. Andererseits stammt die Idee des wie in einem Strudel verschwindenden Wassers aus dem ›Songe de Poliphile‹, der französischen Ausgabe von 1546 der ›Hypnerotomachia Poliphili‹, in der eine Illustration zu den sieben Lebensaltern mit sieben spiralförmigen Wasserläufen zu erkennen ist, die Le Nôtre zu dieser ungewöhnlichen Fontäne inspiriert haben dürfte. Die Umgestaltung dieses kostbar ausgestatteten Boskettts in der Régencezeit zeigt den Wandel des Geschmacks: Die ›Salle des Maronniers‹ wirkt zwar natürlicher, denn sie wurde in ein von Büsten gesäumtes längliches Promenierfeld umgewandelt, mit einem Kiesweg und schattenspendenden Kastanien für Spaziergänger (Abb. 11). Die Effekte sind sparsamer und klassisch beruhigt. Diese Tendenz zur Vereinfachung zeigte sich auch

im Werk Dezalliers: Er folgte den Strömungen der Mode mehr als daß er sie formte. Hierin liegt u. a. sein Wert für die heutige Gartendenkmalpflege, die, wenn sie seinen zahlreichen Vorschlägen folgt, sich im sicheren Rahmen dessen bewegt, was schon im 18. Jahrhundert als relativ konsensfähig, wenn nicht gar als konservativ galt. Bei Rekonstruktionen oder Teilkonstruktionen historischer Barockgärten ist die Kenntnis seiner detaillierten Handlungsanweisungen sehr wertvoll, besonders dann, wenn ein Garten aufgrund der ungenügenden Quellenlage nicht ohne Schwierigkeiten rekonstruiert werden kann.

Damit ist nicht die schöpferische Dankmalpflege im Sinne Viollet-le-Ducs gefordert, vielmehr geht es einerseits um die Fülle ganz konkreter praktischer Tips, die Dezallier d'Argenville vermittelt und andererseits um die zwischen den Zeilen erkennbaren ästhetischen Prinzipien, die dem barocken Naturempfinden zugrunde lagen – wertvolle Hinweise für Rekonstruktion, Instandsetzung und Pflege eines barocken Gartens.

ANMERKUNGEN

- 1 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appellés communément les jardins de plaisance et de propreté* (...), Paris erstmals 1709; die sechste Auflage von 1760 entsprach der erweiterten Auflage von 1747 und erschien 1972 in Hildesheim/New York als Reprint, mit einem Vorwort von Hans Foramitti.
- 2 Detlef Karg, Antoine Joseph Dézallier d'Argenville – Anmerkungen zu seinem 300. Geburtstag, in: ›Architektur der DDR‹, Nr. 29 (Augustheft), S. 506 ff., Berlin 1980.
- 3 Comte Ernest de Ganay, *Les Jardins de France et leur décor*, Paris 1949, S. 133.
- 4 Alexandro Blond, *Die Gärtnerey sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxi oder Übung*, [...] übersetzt durch Franz Antoni Danreitter, Augsburg 1731, Reprint Leipzig 1986 mit einem Nachwort von Harri Günther.
- 5 John James, *The Theory and Practice of Gardening*, London 1728.
- 6 Die deutsche Übersetzung erschien in vier (1731, 1741, 1764, 1769), die englische in drei Auflagen (1712, 1728, 1743), vgl. Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt, 1989, S. 123.
- 7 Vgl. Alfred Rommel, *Die Entstehung des klassischen französischen Gartens im Spiegel der Sprache*, Berlin 1954.
- 8 Er war Mitglied der ›Sociétés royales des Sciences de Londres et de Montpellier, et des Académies des Arcades et la Rochelle‹, gemäß der Auflistung seiner Titel unter dem Kupferstich von V. Vangelisti nach einem Portrait Hyacinthe Rigauds.
- 9 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales. La Lithologie et la Conchyliologie*, 2 Bd., Paris 1742; der dritte Band, *L'oryctologie* ..., erschien 1755.
- 10 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 Bd., Paris 1745 bis 1752.
- 11 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 5.
- 12 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 285.
- 13 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 403.
- 14 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 404, 405.
- 15 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 415.
- 16 1733 Ernennung zum ›maître ordinaire en sa Chambre des Comptes de Paris‹, 1748 Titel eines ›Conseiller du Roi en ses Conseils‹, Günther (vgl. Anm. 4), 1986, S. 516.
- 17 ›Festleiter und Schauspieldirektor‹, gemäß Günther (vgl. Anm. 4), 1986, S. 515.

- 18 Dezallier d'Argenville, 1760, S.4.
- 19 Danreitter (vgl. Anm. 4), 1731, S. 5.
- 20 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 132.
- 21 Lablaude (vgl. Anm. 33), 1995, S. 56.
- 22 Vgl. das Broderieparterre für Villa Vizcaya, das in den Mangrovensümpfen in Miami zwischen 1912 und 1922 entstanden war. Die Abbildung dieses Gartenplans ist in der ›The Architectural Review‹ im Juli 1917 erschienen und nochmals abgebildet bei Mark Laird, *The Formal Garden. Traditions of Art and Nature*, London 1992, S. 215.
- 23 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 18 f.
- 24 Vgl. Ingrid Dennerlein, *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich*, Worms 1981, S. 68; sie hat Dezallier als erste gewürdigt und listet in ihrem Quellenverzeichnis alle Ausgaben der ›Théorie et pratique ...‹ von Dezallier d'Argenville auf.
- 25 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 197.
- 26 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 197.
- 27 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 231.
- 28 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 225.
- 29 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 231.
- 30 Christian C. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Reprint der Ausgabe von 1779, vgl. Nachwort von Franz Ehmke, S. 225.
- 31 Dezallier d'Argenville, 1760, S.16.
- 32 Pierre-André Lablaude, *Les jardins de Versailles*, Paris 1995, S. 21 ff. (Kapitel ›Versailles est une fête‹).
- 33 Lablaude, 1995, S. 28.
- 34 Suzanne Meyer, Bei Mickey, im Garten, in: ›Die Zeit‹, Nr.24, 6. Juni 1997.
- 35 Z.B. Charles Augustin d'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris 1737; Jacques-François Blondel, *De la distribution des Maisons de Plaisance*, Paris 1737/1738: Beide Publikationen mit einigen Gartenplänen, aber doch mit Schwerpunkt auf Architektur, dann Jean-François de Neufforge, *Modèles des jardins de propreté*, Paris 1757, bei dem der Einfluß Le Nôtres erwartungsgemäß abgeschwächt zu spüren ist, denn der Barock neigte sich seinem Ende zu.
- 36 Man baute über mehrere Kilometer einen Kanal mit zahlreichen Schleusen, außerdem Windmühlen, Tretmühlen für Pferde und das schon erwähnte Aquädukt von Maintenon und von Berchères bei Chartres, vgl. Lablaude, 1995, S. 46.
- 37 Dezallier d'Argenville, 1760, S. 13f.
- 38 Lablaude, 1995, S. 77.

GARTENTHEORIE UND STILISTISCHE ZÜGE DEUTSCHER GARTENKUNST UM 1760

In den letzten Jahren und Jahrzehnten bemühte sich die Gartendenkmalpflege in Deutschland um die Restaurierung und Rekonstruktion einiger Gärten, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Als Beispiele sollen die Schloßgärten in Schwetzingen und Benrath und der Prinz-Georg-Garten in Darmstadt, der Zier- und Nutzgarten zugleich ist, nur erwähnt werden. Daß die Gartentheorie und -literatur des 18. Jahrhunderts äußerst hilfreich ist für die Rekonstruktion von Parterres, den Schnitt von Alleen, für die Pflanzenauswahl und für zahlreiche andere Details der Gartengestaltung, liegt auf der Hand. Vor allem das Heranziehen der in stilistischer Hinsicht bereits gut erforschten französischen Gartenkunst und von französischen Gartentheoretikern hat sich als sinnvoll erwiesen.¹ Dezallier d'Argenvilles *Théorie et Pratique du Jardinage*² kann zu Recht als die *Gartenbibel* des 18. Jahrhunderts gelten und war bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein auch in Deutschland ein einflußreiches Gartenbuch. Eine Orientierung an der französischen Gartenkunst ist auch deshalb sinnvoll, weil viele Architekten und Gartenarchitekten französischer Herkunft und Ausbildung in den deutschen Staaten arbeiteten und die Entwicklungen in und um die französische Metropole auch von Architekten deutscher Herkunft aufmerksam verfolgt wurden. Aus der Zeit vor dem Einfluß des Landschaftgartens, der in Deutschland vor allem durch Christian Cay Lorenz Hirschfeld eine ausführliche Darstellung erfahren hat,³ sind in Deutschland verfaßte theoretische Werke bisher kaum bekannt. Veröffentlichungen mit gartentheoretischem Gehalt, z. B. die Schriften von Hoberg und Sturm, waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts erschienen. Auch die meisten Stichfolgen deutscher Gärten sind auf das erste Jahrhundertdrittel zu datieren.

Es stellt sich die Frage, ob es für die Gartendenkmalpflege nicht von Nutzen wäre, nach weiteren Bezugspunkten für die deutsche Gartenkunst der Jahrhundertmitte zu suchen. Ein Ansatz hierfür wäre eine systematischere Untersuchung der Gartentheorie. Zwar war der Einfluß der eben genannten Autoren ganz erheblich, doch werden sie auch deshalb so oft herangezogen, weil sie zu den gut erforschten Gartentheoretikern gehören. Originär deutschsprachige Äußerungen und reflektierende Überlegungen zur Gartenkunst aus der Zeit vor der Verbreitung des Landschaftgartens scheinen rar zu sein.

Für die Zeit um das Jahr 1760 aber sind zwei deutschsprachige Veröffentlichungen zu nennen, die sich mit Problemen der Gartengestaltung befassen: Im Jahr 1760 selbst erschienen die etwas früher verfaßten Artikel zur Gartenkunst des sächsischen Hofbaumeisters Friedrich August Krubsacius im von Johann Christoph Gottsched zusam-

mengestellten *Handlexicon, oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*.⁴ Krubsacius orientierte sich in seinem architektonischen Werk und auch in der Gartenkunst stark an Frankreich und wird von der heutigen Forschung als einer der Wegbereiter des Klassizismus in der Architektur angesehen. Er plante zahlreiche, zumeist auch verwirklichte Gärten, doch ist die Quellenlage zu den meisten dieser Anlagen unbefriedigend.⁵ Im *Handlexicon* finden sich fast 200 von Krubsacius verfaßte Artikel, die auf die Gartenkunst eingehen. Von der Grundrißgestaltung eines Gartens über die damals aktuellen Parterrearten bis zu Details wie Brückentypen, Formen des Heckenschnitts und der Proportionierung von Alleen wird in meist knappen, aber präzisen Artikeln Auskunft erteilt. Wenig explizit ist Krubsacius allerdings in bezug auf die Pflanzenwahl; möglicherweise wären ausführlichere Anmerkungen zur *Gärtnerrey* in einem künstlerisch orientierten Werk als fehl am Platze angesehen worden.

Auch einige vorrangig an der Gartenpraxis orientierte Bücher äußern sich zu gartenkünstlerischen Fragen. Angesichts der bereits erwähnten Tatsache, daß solche Äußerungen vor dem Einfluß des Landschaftgartens für Deutschland nicht allzu häufig zu belegen sind, ist es wichtig, auch diese praktischen Werke in die Untersuchung einzubeziehen. Sie sind vor allem für die Gärten von weniger begüterten Besitzern interessant und weisen zumeist ein pragmatisches Verhältnis zur künstlerischen Gestaltung eines Gartens auf. In diesem Zusammenhang soll ein bisher wahrscheinlich unbekanntes Werk vorgestellt werden, das vermutlich nicht besonders einflußreich war, doch interessante Einblicke in die um 1760 mögliche Gartengestaltung erlaubt: Die zweibändige *Neue Garten-Erforschung* von Johann Jacob Hartmann erschien 1761/62 in Erfurt.⁶ Der Autor fügt die Anmerkungen zur Gartenkunst in einen Text ein, der sich vor allem mit Gartenpflanzen befaßt. Hartmann war längst nicht in dem Maße kunsttheoretisch orientiert, wie es für Friedrich August Krubsacius noch zu zeigen sein wird, sondern übte in Erfurt die Profession eines *Kunstgärtners* aus.⁷

Der Quellenwert beider Werke für die Gartendenkmalpflege liegt, über das im folgenden Gesagte hinaus, vor allem im Detail. Zahlreiche Einträge bei Krubsacius geben Hinweise zu Einzelformen des Gartens der Jahrhundertmitte. Hartmanns *Neue Garten-Erforschung* ist vor allen Dingen im Hinblick auf die Pflanzenauswahl interessant: Besonders auffällig ist, daß er auf mehr als hundert Seiten alle erdenklichen Rosensorten kurz beschreibt, eine Pflanze, deren Bedeutung für die Gartenkunst der Zeit durch mehrere Artikel Krubsacius' im *Handlexicon* bestätigt wird.

Im weiteren sollen drei Aspekte der Gartengestaltung angesprochen werden, die für die Entwicklung der Gartenkunst in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufschlußreich sind und die anhand der Äußerungen von Hartmann und Krubsacius illustriert werden können. Als erster dieser Aspekte soll die Parterregestaltung Aufschlüsse zum Lustgarten geben, weiterhin wird es um Nutzgärten und um den sogenannten Lustwald gehen.

Für Krubsacius gilt das Broderieparterre, »ein Luststück, das mit vielen Buchsbaumschnirkeln, buntem Sande, Schlacken, oder wohl gar mit zerbrochenen Porcellanscherbeln [...] besetzt ist«, als überholt, es entspricht einem »verdorbenen Geschmack«. ⁸ Außerdem wendet er sich entschieden gegen »Verzierungen«, die »ungleichseitig und ver-

immer beliebter. Wie in Frankreich war dieses in Deutschland auch schon in Gärten der Fall, die zur Zeit der Régence entstanden, wenn auch Dezallier d'Argenville es in den früheren Ausgaben seiner 'Théorie' abwertete. ¹⁴ Eigentliche Régencegärten (die schon im ersten Jahrhundertviertel u. a. eine einfache Parterreform am Haus bevorzugten) gab es jedoch in Deutschland nur in geringer Zahl, ¹⁵ verbreiteter wurde dieser Parterretypus erst um 1750. Krubsacius' Artikel spiegeln die damalige Vorliebe für Rasen wider. Broderie (»Lauberzüge von Buchsbaum«) weist interessanterweise nur noch das viel Rasen enthaltende »Englische Luststück« auf, wobei der Ausdruck »englisch« nicht mit einem Einfluß der englischen Gartenkunst zu verwechseln ist, sondern, wie Krubsacius erklärt, »eine französische Erfindung und ei-

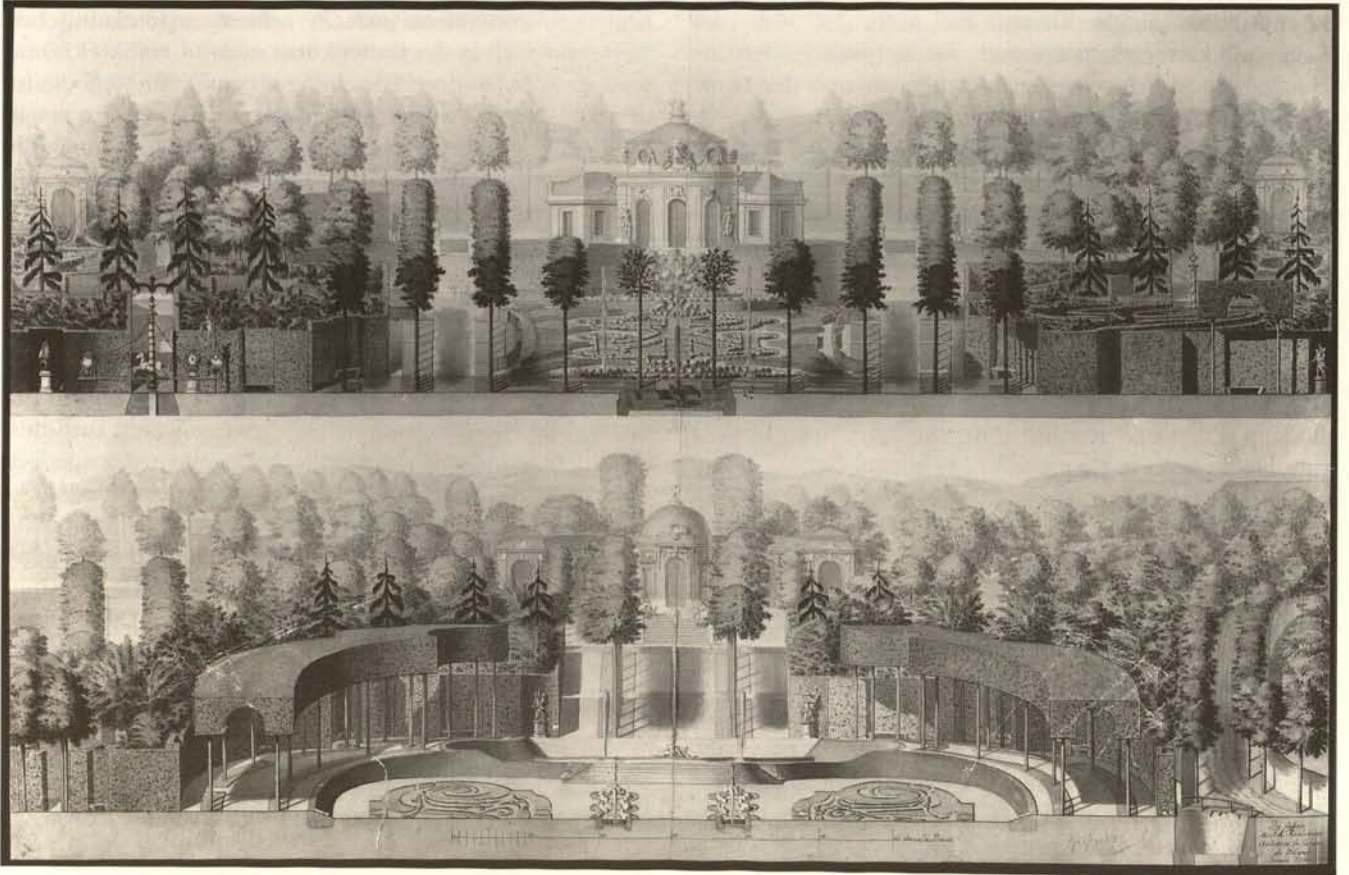


Abb. 1. Friedrich August Krubsacius, Entwurf für eine unbekannte Gartenanlage, 1760

zogen angeordnet« sind, ⁹ womit wahrscheinlich auch asymmetrische Parterrestücke gemeint sind. Als Beispiel hierfür soll ein vor 1766 entstandener Entwurf von Carl Gottlob Horn für den Ahrensburger Schloßgarten dienen. ¹⁰ Bewegte, keine zusammenhängende Form mehr bildende Ornamente füllen den zur Verfügung stehenden Raum aus. Ähnlichkeiten mit der für das französische Rokoko belegten Gestaltung von Parterres sind auffällig. ¹¹ Generell ist bei Krubsacius eine der französischen Rokokokritik ¹² ähnliche Haltung zu beobachten, die ihn neben solchen Parterres auch aufwendige Verzierungen und Formbäumchen ablehnen und eine streng symmetrische Gestaltung für mit einem Blick wahrnehmbare Gartenzonen fordern läßt. ¹³ Ab der Jahrhundertmitte wurde, was zahlreiche Gartenpläne belegen, eine einfache Parterregestaltung in Form von Rasenparterres oder einfachen Rasenflächen auch direkt am Haus

ne Verknüpfung beyderley Geschmacks« ist. ¹⁶ Als »weit natürlicher und schöner« als Broderien gilt ein »Teppich«, der gänzlich aus Rasen besteht. Dieser kann mit einem aus Rasen ausgeschnittenen Rankenmuster eingefasst werden, auf welchem wiederum verstreut Feldblumen angepflanzt werden können. Letzteres sieht Krubsacius als einen in England gebräuchlichen Schmuck an. ¹⁷

Der Platz am Haus kann auch mit »Blumenstücken« geschmückt werden, die »aus Blumenbeethen zusammengesetzt« sind. »Sie sollen [...] die Zeichnung laufender und geschlungener Ranken mit Blättern und Blumen nach der Natur vorstellen.« ¹⁸ Es ist möglich, daß diese Blumenstücke eine Art des »Parterre de pièces coupées pour des fleurs« bilden sollten. In der Ornamentik schien sich Krubsacius noch an der Broderie zu orientieren, gleichzeitig aber der zeitgenössischen Blumenliebe zu entsprechen. In der französi-

schen Gartenkunst war ab der Jahrhundertmitte das Blumenparterre, das sich schließlich zum Rabattenparterre entwickelte, sehr beliebt.¹⁹ Auch die zu dieser Zeit sowohl in Deutschland als auch in Frankreich oftmals verwandten Blumenkörbe (Corbeilles de fleurs) werden von Krubsacius erwähnt; sie treten zusammen mit Rosenbäumchen und Kübelpflanzen an die Stelle der aus Taxus und Buchs geschnittenen Formbäumchen früherer Gärten.²⁰

Die Vorliebe für einfache und vorwiegend aus pflanzlichen Materialien gebildeten Parterres wird von Krubsacius auch kunsttheoretisch begründet. In dem folgenden Zitat wird das Streben nach Naturnähe deutlich, wobei es sich bei der von Krubsacius angesprochenen Natur noch um die zu vervollkommene Natur des Rationalismus handelt: Die Teile des Gartens »sind eine Nachahmung der Natur, die durch Kunst und Ordnung verherrlicht ist. Solchergestalt stellen die Spiegel und Wasserstücke Teiche vor; die Lustberge wahre Berge mit Absätzen; die Rasenvertiefungen gleichen den Thälern; die Rasenteppiche stellen Wiesen dar; die Lustwälder sind wahre Wälder; die Gänge nichts anders als Wege [...]«. ²¹ Eine Vorstellung davon, wie eine Parterrezone nach Krubsacius ausgesehen haben könnte, gibt ein von ihm gezeichneter Entwurf für eine unbekanntes Gartenanlage aus dem Jahr 1760 (Abb. 1). Die Parterres der unteren Darstellung sollten vermutlich aus Rasen in einer ebenfalls an Broderie erinnernden Ornamentik gebildet werden. Laubengänge zu Seiten des Parterres erwähnt Krubsacius auch im »Handlexicon«, ²² diese sind auf der Abbildung streng beschnitten. Weiterhin entspricht die nur sparsame Verwendung von Dekor Krubsacius' Haltung im »Handlexicon«. ²³

Die Äußerungen Hartmanns zum Parterre sind relativ knapp, was auch darauf zurückzuführen ist, daß er dem Nutzgarten mit Lustgartenelementen größere Bedeutung zumißt. Seine Haltung ist undogmatisch, der Gartenbesitzer kann das Parterre anlegen, das ihm gefällt: ein »Luststück oder par terren von Laubwercke, Rasen oder woran der Herr ein Gefallen hat [...] mit wohlgezeichneten Rabatten«. ²⁴ Auch zielt einer von Hartmanns Vorschlägen auf »verschlungene Rabatten oder Mosaic«, ²⁵ ein in der französischen Gartenkunst unübliches Parterredekor. »Mosaïque« (in Form von Gitterwerk gestaltete Parterrestücke) und »verschlungene«, d. h. bandelwerkartig angelegte Rabatten waren vor allem in den Gärten der Schönborn ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts verwandt worden und wurden durch die Stiche des Wiesenheider Hofgärtners Johann David Fülck bekannt gemacht. ²⁶ Für zahlreiche im heutigen Thüringen gelegene Gärten hatte Gottfried Heinrich Krohne, der auch in Franken tätig war, in den dreißiger und vierziger Jahren derartige Parterres entworfen; der »Generalplan« der Anlagen der weimarischen Sommerresidenz Ilmenau entstand um 1747 (Abb. 2). ²⁷ Daß diese von Hartmann genannten Gestaltungsmotive keinen Anachronismus darstellten, beweisen nicht zuletzt die in den siebziger Jahren nach den Planungen von Johann Prokop Mayer für den Würzburger Hofgarten angefertigten Zeichnungen (Abb. 4).

Sehr viel Wert legt Hartmann auf die mögliche Einheit von Zier- und Nutzgarten. Wie auch Krubsacius sieht er diese Einheit als modern an. Beide Autoren machen insbesondere Vorschläge zur ästhetischen Gestaltung von Obstgärten. Hartmann äußert sich folgendermaßen: »Anjetzo macht

man die Lustgärten und Buscagen zum Nutzen. Ich gestehe es selbst, daß ich noch mehr Vergnügen bey einer fruchttragenden Anlage finde, als bey einer solchen, wo nichts als Arbeit zu hoffen ist. Die unfruchttragenden Gärten sind lediglich vor große Fürsten und Herren, aber vor keinen Privatmann; dieweilen man eben sowohl im Stande, solche vergnügte Lustgärten in fruchtbaren Bäumen herzustellen, welche nicht allein das Auge, sondern auch den Appetit stillen können.« ²⁸

Dementsprechend sind unter den für Zierbäume in Pyramidenform geeigneten Pflanzen Kirschen und Mirabellen zu finden; Spalierobst soll die Gartenwände beranken; Obstbäume können als Alleebäume oder als dekorative Formbäume dienen. ²⁹ Ein Abschnitt handelt davon, »wie man Kirschen zu hohen Alleen in Cronen als evantaille brauchen kann« ³⁰ – die moderne, von Dezallier d'Argenville und Krubsacius ebenfalls erwähnte Fächerallee soll auch aus Obstbäumen gebildet werden. ³¹

Wenn auch Krubsacius den wirtschaftlichen Aspekt der Nutzgärten nicht explizit macht, haben diese in seinem Gartenentwurf doch ihren Platz: In den entsprechenden Einträgen des »Handlexicons« stellt er mehrmals heraus, daß »nach der neuesten Art« der Gartenbesitzer die Nutzgärten »durch fruchtbare Bäume und Hecken auf eben eine so angenehme Art, als die schönsten Lustgärten anlegen, und verzieren« könne. ³² Im Obstgarten sollen Obstbäume und -sträucher zu Hecken, Hochstämmen und zu Bogengängen gezogen werden; Lusthäuser können »mit Blumensträuchern und Weinstöcken« berankt werden. ³³ Vor allem die biegsamen Triebe des Rebstockes können im »Weingarten« allerlei dekorative Formen annehmen: »Man machet daher Bogenstellungen, Bogengänge, Geländer und Lauben nach aller Gestalt und Höhe, ja man zieht Weinstöcke in geraden Stämmen an Pfählen in die Höhe, befestiget oben daran Reisen, an welchen man die Ranken in Gestalt der Kugeln als Krone bindet, und solchergestalt ganze Reihen und Gänge von Weinbäumen anordnet.« ³⁴ Offensichtlich handelt es sich aber eher um einen Garten für »große Fürsten und Herren«, denn davon, daß auf den reinen Lustgarten ganz verzichtet werden kann, ist nicht die Rede.

Zahlreiche Beispiele belegen, daß in der deutschen Gartenkunst der zweiten Jahrhunderthälfte Lust- und Nutzgarten oftmals eine Einheit bildeten: ³⁵ Für den großen Nutzgarten, Teil der Gartenanlagen von Schloß Nischwitz bei Wurzen, der dem Grafen Brühl gehörte und wahrscheinlich von Krubsacius in den fünfziger Jahren, am Anfang seiner Laufbahn, mitgestaltet wurde, ist dieses quellenmäßig belegt. ³⁶ Mehrere Gärten, die der vor allem im Bistum Münster tätige Johann Conrad Schlaun plante, bestanden zu einem guten Teil aus nützlichen Flächen, was unter anderem ein Plan für den Garten von Haus Beck aus dem Jahr 1751 bezeugt. Sein Besitzer, Friedrich Florenz Raban Freiherr von der Wenge, legte großen Wert auf die Nutzbarkeit seiner Gartenanlage; Schlaun wirkte durch die einem Lustgarten entsprechende Grundrißgestaltung und durch schmückene Motive (Rabatten und Bosketts) einem rein wirtschaftlichen Charakter entgegen und gestaltete die Anlage einem adligen Besitzer standesgemäß. ³⁷ Noch Ende des Jahrhunderts ist die Kombination von Zier- und Nutzgarten aktuell, wie ein Plan des Elzer Gartens im Gartenfeld bei Mainz belegt, der den Zustand der Anlage im Jahr 1791 zeigt: ³⁸ Zahlreiche Nutzfelder befinden sich in dem auch mit zahlreichen Orangeriepflan-

zen und Statuen ausgestatteten Garten. Zwar werden diese Kompartimente durch Hecken eingefasst, aufgrund der ansonsten unzureichenden Lichtverhältnisse werden sie jedoch nicht dem Blick entzogen gewesen sein.

Während in der *Théorie et Pratique du Jardinage* eine Vielzahl von Bosketts abgebildet wurde, messen Krubsacius und Hartmann diesem Gartenbestandteil weniger Bedeutung zu. Krubsacius allerdings erwähnt zahlreiche Spiele, die in Bosketts zu plazieren waren (Abb. 1), und verzichtet nicht auf die Nennung von zwei in der zweiten Jahrhunderthälfte beliebten Gartenelementen, die auch der Ausstattung von Bosketts dienen konnten: Die »Rennbahn«, die sich in mehreren zeitgenössischen Gärten fand, war wohl durch das antike Hippodrom inspiriert worden und

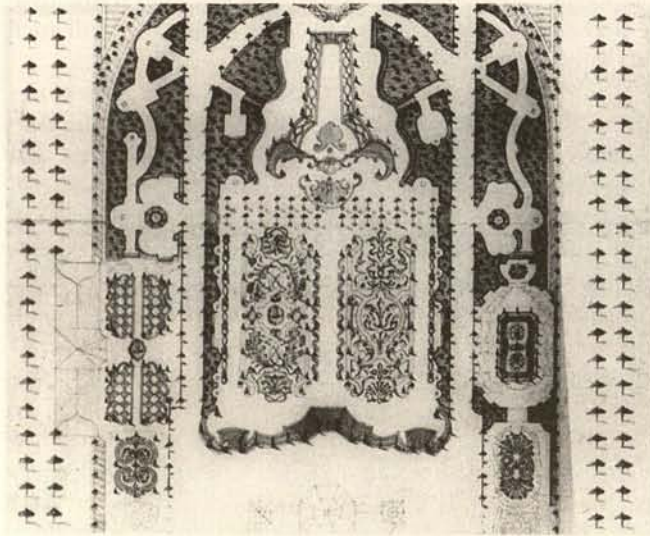


Abb. 2. *Generalplan* der Weimarischen Sommerresidenz Ilmenau nach Entwürfen von Gottfried Heinrich Krohne, um 1747, Detail

zeugt von der beginnenden Antikenbegeisterung.³⁹ Im Artikel »Quinconce, Baumstück«⁴⁰ erwähnt Krubsacius selbst dessen antike Herkunft, und er schlägt mehrere Möglichkeiten vor, eine solche Anlage zu gestalten.

Sehr viel ausführlicher stellen beide Autoren einen sich von der französischen Theorie in einigen Elementen unterscheidenden Gartenteil vor: den Lustwald. Zwar findet sich auch in Dezallier d'Argenvilles Musterplänen am Ende des Gartens eine Hochwaldzone, aber diese ist im großen und ganzen mit den Elementen des Bosketts gestaltet. Auch bei Krubsacius ist der Lustwald noch durch die Weiterführung der Achsen in das formale Gerüst des Gartens eingebunden, doch es findet sich darin zahlreiches Dekor, das eine Wertschätzung des Natürlichen und Wilden verrät. Krubsacius versteht unter dem Wald oder Lustwald »ein kleines Laubhölzchen, das hinten an den Lustgarten stößt; man hauet nicht allein den mittlern Hauptgang durch, sondern auch alle übrige Gänge, die darauf zutreffen, ja man ordnet Quergänge, Sterne, halbe Sterne, Kreis- und Schlangengänge darinnen an, welche letztern von innen 6 Fuß breit seyn dürfen. Diese Gänge alle schließt man theils mit hohen Heckenwänden, theils mit Brusthecken ein, theils aber läßt man sie auch ganz wild und uneingefasset. Ist der Wald groß genug, so läßt man freye Plätze darinnen, welche Wiesen abgeben. In kleinere Plätze setzet man allerley Höhlen und Häuserchen; die aber alle ungezieret, gleichsam als

Hütten aussehen müssen, und bloß zum Untertreten dienen. Finden sich Teiche oder Quellen darinnen, so hilft man ihnen durch die Kunst nach, und machet daraus Bächelchen, Lachen, Inseln und Wasserfälle. Dergleichen Lustwälder sind das angenehmste an denen Gärten, daher soll man sie, wo keine von Natur zu finden sind, anpflanzen.«⁴¹

Die Gestalt der in diesem Zitat erwähnten Elemente des Lustwaldes wird in zahlreichen Artikeln des *Handlexicons* präzisiert. Dieses spiegelt die Wichtigkeit wider, die Krubsacius den am weitesten vom Haus entfernten Gartenteilen zumaß. Ein noch dem Rokoko verhaftetes Stilempfinden ist hier zu beobachten. Insbesondere die Kreis- und Schlangengänge entsprechen der im Rokoko üblichen Wegeführung. Sie mit den vollkommen unregelmäßigen Wegen des Landschaftsgartens gleichzusetzen, wäre verfrüht. Ein »Schlangengang« nämlich »krümmt sich von einer Seite auf die andere, und läuft in solcher Abwechslung entweder in gerader Linie fort; oder er wendet sich in die Runde, und beschreibt wohl gar wenn der Platz vorhanden ist, eine Schnecke oder einen Kreis«⁴² – der Wegeverlauf war offensichtlich noch ornamental gebunden.

Dem Rokoko scheint auch die Faszination zu entsprechen, die durch exotische Gebäude, Tiere und Pflanzen ausgeübt wurde. Krubsacius möchte diese Elemente auf einer »Lustinsel« versammeln.⁴³ Es sind Beispiele bekannt, wo in einer entlegeneren Zone des Gartens versucht wurde, auch durch eine unregelmäßigere Wegeführung gekennzeichnete »exotische« Partien um ein entsprechendes Gartenhaus anzulegen. Die sich schlängelnden Wege um das Indianische Haus in Brühl (um 1750 vollendet) und um das Teehaus in Sanssouci (1754-1756) seien in diesem Zusammenhang erwähnt.

Auch Felsen haftete offenbar etwas Exotisches an. Sie sollen die Aussichtsfunktion der Schneckenberge übernehmen und sich ebenfalls in den entlegeneren Gartenteilen befinden. Eine Plazierung in eine öffentlichere Gartenzone, wo sie der Übersehbarkeit des Gartens nachteilig sein können, gilt als nicht vorteilhaft: »An dessen Statt könnte man lieber von großen Felswacken einen kleinen durchbrochenen Felsen auf chinesische Art erbauen, und mit Bäumen bepflanzen, darunter Höhlen und Grotten befindlich sind, und auf diesen Gipfel man zu einem artigen Lusthäuschen auf steinernen Stufen gelangt. Jedoch gehöret viel Geschmack dazu, dergleichen Felsen anzulegen, damit er von der Natur nicht zu sehr abweiche.«⁴⁴ Diese Textpassage läßt an das Grottenhaus im Garten von Veitshöchheim denken, das Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts errichtet wurde.

Offenbar können die Wasserkünste in den Lustwäldern nun der Natur gemäß gebildet werden, wie die Artikel »Bach (Lustbach)« und »Quellen Stück« belegen.⁴⁵ Vor allem beim Wasserfall dachte Krubsacius an eine sehr naturnahe Gestaltung: »Solcher besteht darinnen, daß das Wasser von einer Höhe über etliche große Steine herabstürzt, sich an selbigen zerschlägt, und neue kleinere Fälle machet, die sich bald vereinigen, bald aus einander theilen, bis sie endlich sich in Schaum verwandeln, und in ein darunter liegendes Becken fallen. Dieses ist die wahre Nachahmung der Natur, und schicket sich ganz ungemeyn in die Lustwälder.«⁴⁶

Auch Hartmann schlägt vor, zur Vervollkommnung des Gartens ganz in dessen Nähe und durch eine Allee mit diesem verbunden, Lustwälder »von allerhand Holze« anzule-

gen. Die Anlage eines solchen Lustwaldes beschreibt er folgendermaßen: »Der Lustwald [...] wird [...] angelegt wie Buscagen oder ein unordentliches Labyrinth, welches gleichfalls gut aussieht und dem Auge angenehm ist. [...] Wenn nun alles fertig, so macht man allerhand Hüttenwerk, wie auch von Moos und dergleichen Eremitagen, kleine Kanälgen und allerhand philosophische Wege, in welchen man sich verschiedene Lust machen kann.«⁴⁷

Die Erwähnung unterschiedlicher Stimmungen, in die sich der Gartenbesucher versetzen soll, weist einerseits auf den sentimentalischen Landschaftsgarten hin, war jedoch auch der früheren französischen Gartentheorie nicht ganz unbekannt.⁴⁸ Tatsächlich finden sich solche »philosophischen Wege« in einigen Gartenplänen des 18. Jahrhunderts. Zum Beispiel zeigt der Plan des Gartens von Gusow (Brandenburg) aus den Reisebeschreibungen Bernoullis⁴⁹ im Bereich des großenteils formal gestalteten, stellenweise aber auch von Schlingelwegen durchlaufenen »Thiergartens« zahlreiche benannte Alleen, z. B. eine »Allée des Curieux«, eine »Allée des beaux Esprits«, was mit »Poetengang« übersetzt wird, eine »Allée des Capricieux« etc. (Abb. 3). In Gusow wird die Herkunft dieses Gartenteils aus dem barocken Jagdпарк mit Sternallee schon durch die Bezeichnung »Thiergarten« und die Führung der Hauptwege deutlich. Im Gegensatz zu Krubsacius sieht der »praxisnähere« Hartmann für den Lustwald auch eine Nutzung zur Jagd vor, denn er empfiehlt, diese Waldpartie einzuzäunen, damit der Wildbestand nicht entweichen kann.

Ein weiteres Beispiel für einen Lustwald ist der Park von Schloß Benrath (Abb. 5).⁵⁰ Auch hier ist offensichtlich, daß ein Jagdпарк das grobe formale Gerüst vorgegeben hat, doch machen die zahlreichen Schlingelwege, die Planung besonderer Gartenräume und die Tatsache, daß nur wenige Wege den gesamten Waldbereich durchlaufen, deutlich, daß dieser als Lustwald genutzt werden sollte. Ein ähnliches Beispiel, ebenfalls von Pigage, ist die »Sternallee« oder das sogenannte »Java« seines Schwetzingener Gartenplans von 1762, dessen netzartiges Ornament sich sicherlich nicht zu Jagdzwecken geeignet hätte. Wenn auch das als Sternallee bezeichnete Waldstück in dieser Form nie angelegt worden ist, weist doch eine Quelle aus dem Jahre 1762, die überliefert, daß viele Steinbänke in diesen Bereich gebracht wurden, darauf hin, daß die Sternallee als Lustwald genutzt worden sein mag.⁵¹

Obschon die Artikel Krubsacius' im »Handlexicon« und Hartmanns »Neue Garten-Erforschung« unterschiedlichen Gattungen der Literatur angehören, trägt die Übereinstimmung bestimmter Merkmale ihrer Gartenkonzeption dazu bei, das Bild der um 1760 »aktuellen« Gartenkunst zu konkretisieren. Die Frage stellt sich, inwiefern sich die Ausführungen beider Autoren den üblicherweise als für das Rokoko charakteristisch erachteten Merkmalen der Gartenkunst zuordnen lassen. Zu erinnern ist daran, daß es in Deutschland vor den sechziger Jahren kein gartentheoretisches Werk (von Stichfolgen abgesehen) zu geben scheint, in dem eine dem Rokoko entsprechende Gartengestaltung vertreten wird. Bereits bei Krubsacius findet sich eine ausgesprochene Wendung gegen die asymmetrischen und verspielten Formen des Rokoko, was vor allem den Ziergarten betrifft. Bei Hartmann ist dieser Gartenteil offenbar noch barocken Vorbildern gemäß eingerichtet, wobei der Verfasser aber keine verbindliche Parterreform angibt und Äußerun-

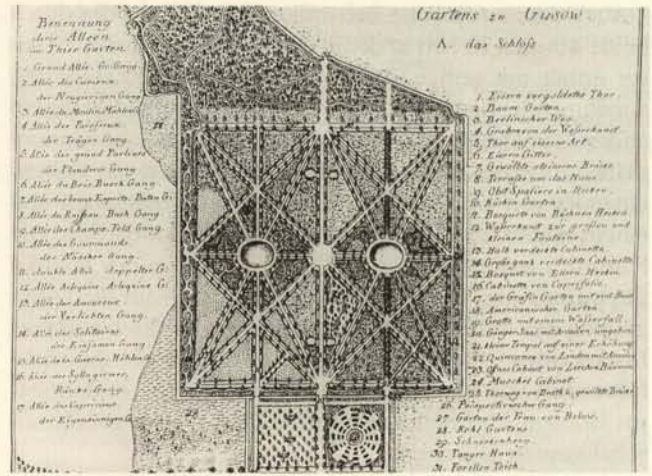
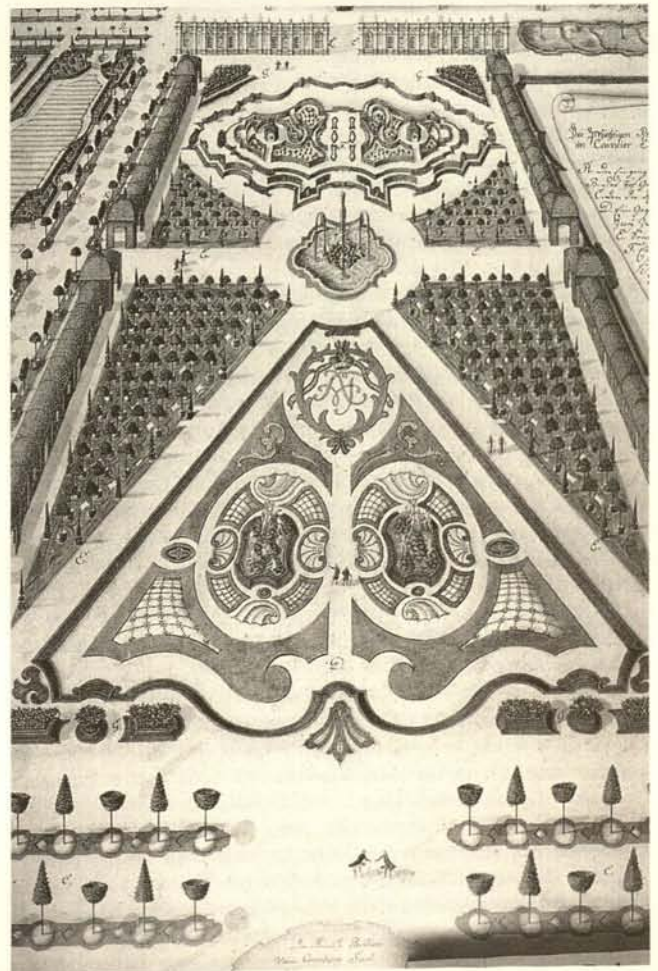


Abb. 3. Plan von Gusow (Brandenburg), vor 1782, Detail

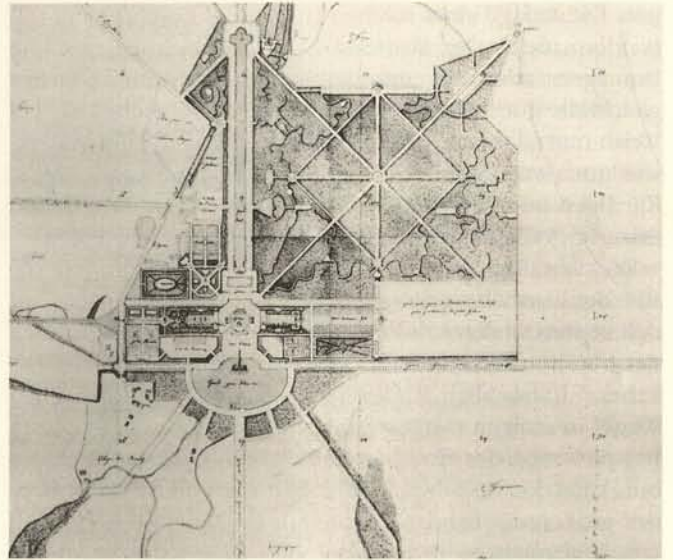
gen zum Grad der Dekoriertheit des Gartens und zum Schnitt der Hecken und Formpflanzen selten sind. Die Wertschätzung von Nutzgärten gilt allgemein als Merkmal des Rokoko. Es ist jedoch hervorzuheben, daß die enge Verbindung von Nutz- und Ziergartenelementen in den sechziger Jahren kein eigentlich neues Element ist, wenn sie auch in der Gartentheorie als »modern« gilt und wahrscheinlich erst jetzt thematisiert und ästhetisch legitimiert wird.⁵²

Abb. 4. Residenz Würzburg, Südgarten, kolorierte Federzeichnung von Joseph Kayser und Ignaz Heller nach den Planungen von Johann Prokop Mayer, 1773/74, Detail



Auch die ausführliche Behandlung des Lustwaldes durch beide Autoren ist neu in der deutschen Gartenliteratur. Dieser erfüllt mit seinen ‚Erlebnismöglichkeiten‘ (Exotisches, zunehmende Natürlichkeit, unterschiedliche Stimmungen) andere Funktionen als der Ziergarten. Zahlreiche Gartenpläne, auch der folgenden Jahrzehnte, zeigen ein Nebeneinander von einem oft einfach gestalteten Lustgarten und einem immer unregelmäßiger gestalteten Waldbereich. Die Form des letzteren hatte im Variété-Bedürfnis des Rokoko ihren Ursprung, wirkte sich später aber auch auf die Formgebung des frühen Landschaftsgartens in Deutschland aus. Insbesondere für diesen Waldbereich lassen die Ausführungen von Krubsacius und Hartmann ein ‚evolutionäres Moment‘ im Übergang vom formalen Garten zum Landschaftsgarten erkennen.⁵³

Abb. 5. Nicolas de Pigage, Plan der Gesamtanlage von Schloß Benrath, vermutlich 1756, Detail



ANMERKUNGEN

- 1 Vor allem durch die Arbeiten von Ingrid Dennerlein, *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich*, (Diss. Bamberg 1972) Worms 1981, und von Iris Lauterbach, *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime*, (Diss. Mainz 1985) Worms 1987. Zum frühen Landschaftsgarten siehe Dora Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978.
- 2 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins, appelés communément les jardins de plaisance ou de propreté*, Paris, erstmals 1709. Zahlreiche weitere Auflagen und Übersetzungen, erweiterte Auflagen Paris 1722 und Paris 1747. Repographischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1760 (entspricht der Auflage von 1747) mit einer Einleitung von Hans Foramitti, Hildesheim/New York 1972. Für die Ausgabe von 1722 kann die deutsche Übersetzung (fälschlich Le Blond zugeschrieben) von Franz Anton Danreiter herangezogen werden, die ebenfalls im Reprint vorliegt: Alexandre Le Blond, *Die Gärtnerey sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxi oder Übung*, Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1731, herausgegeben und mit einem Nachwort von Harri Günther, München 1986.
- 3 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bände, Leipzig 1779-1785. Reprint in 2 Bänden, Hildesheim/New York 1973, 2. Auflage 1985.
- 4 Erschienen in Leipzig. Ein Reprint (Hildesheim/New York 1970) liegt vor. Die Autorschaft Krubsacius' wird schon im von Gottsched verfaßten Vorwort mit der Bemerkung angedeutet, daß es sich bei dem Verfasser der Artikel zur Gartenkunst um einen ‚königlichen Hofbaumeister‘ handle, der ‚verschiedene Gärten der Großen unseres Landes [d.h. Sachsens] angelegt habe. (Unpaginierte Vorrede) Eine 1759 in der ebenfalls von Gottsched herausgegebenen Zeitschrift ‚Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit‘ veröffentlichte Vorabrezension nennt Krubsacius als Autor (S. 743).
- 5 Einen guten Überblick über die Forschungs- und Quellenlage zu den einzelnen Werken Krubsacius' gibt die unpublizierte Dissertation von Jördis Lademann, *Die Baukunstabteilung der Dresdner Akademie der zeichnenden und bildenden Künste von ihrer Gründung 1764 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Wirkens von Friedrich August Krubsacius*, Leipzig 1991. Lademann streift jedoch die Artikel im ‚Handlexicon‘ nur, ihre Schlußfolgerungen über Krubsacius' Positionen zur Gartenkunst, den sie als frühen Vertreter des Landschaftsgartens sehen möchte, sind problematisch. Krubsacius selbst sollte sich später ausgesprochen kritisch mit den ersten Modeerscheinungen des Landschaftsgartens auseinandersetzen. (Rezension von Johann Georg Sulzers Allge-

meiner Theorie der schönen Künste, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 22/2. Stück, 1774) Thomas Kuhn in Berlin arbeitet an einer Dissertation über Krubsacius als Gartenarchitekt und -theoretiker und stellt den formalen Garten in den Vordergrund. Wichtige Hinweise auf die garten-theoretischen und -planerischen Auffassungen von Krubsacius gibt bereits sein Aufsatz: Zur Entwicklung der kursächsischen Gartenarchitektur und ihrer Theorie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in: *Dresdner Hefte*, Nr. 7, 1988, S. 14-20.

- 6 Bisher ließ sich nur der erste Band auffinden (Stadtbibliothek Ulm). Der vollständige Titel lautet: Johann Jacob Hartmanns neue Garten-Erforschung, worinnen von Vermehr-, Fortpflanz- und Erhaltung nicht allein der Orangerien sondern auch von Lusthecken, Pyramiden, Alleen, Spalieren und Lustwäldern ausführlicher Unterricht gegeben wird. 1763 erschien in Frankfurt eine zweite Auflage. (Friedrich Jakob Dochnahl (Hrsg.), *Bibliotheca Hortensis. Vollständige Garten-Bibliothek oder Alphabetisches Verzeichnis aller Bücher, welche über Gärtnerey, Blumen und Gemüsezucht, Obst- und Weinbau, Gartenbotanik und bildende Gartenkunst von 1750 bis 1860 in Deutschland erschienen sind*, Nürnberg 1861, S. 66)
- 7 Letzteres erwähnt Johann Philipp Lepique in: *Bibliothek für Lustgärtner und Blumenfreunde oder Deutschlands neuere Literatur zur schönen Gartenkunst*, Erlangen 1806, S. 154. Zur Entstehungszeit der ‚Garten-Erforschung‘ befand sich Hartmann allerdings schon im Ruhestand (vgl. deren unpaginierte Vorrede). Im Staatsarchiv Gotha (Kammerarchiv Amt Molsdorf) finden sich Verträge aus den Jahren 1738, 1740 und 1741, nach denen Hartmann mit der Anlage von Gartenteilen und der Pflege der Gärten von Schloß Molsdorf bei Gotha betraut wurde. Für diesen Hinweis danke ich Sabine Schürholz in Leipzig.
- 8 Krubsacius, *Handlexicon*, Spalte 1685.
- 9 Krubsacius, *Handlexicon*, Spalte 1168 (Artikel ‚Neue Verzierungsart‘).
- 10 Zur Datierung siehe das Ahrensburg-Kapitel von Helga de Cuveland in: *Historische Gärten in Schleswig-Holstein*. Herausgegeben von Adrian von Buttlar und Margita Marion Meyer unter Mitarbeit von Birgit Alberts, Jörg Matthies und Thomas Messerschmidt, Heide 1996, S. 105.
- 11 Dennerlein, 1981 (Anm. 1), S. 16 und S. 18.
- 12 Hierzu: Lauterbach, 1987 (Anm. 1), S. 19-23.
- 13 Krubsacius, *Handlexicon*, Spalte 1168f. (Artikel ‚Neuer Gartenbau‘) und Spalte 1212 (Artikel ‚Ordnung [des Gartens]‘).
- 14 Vgl. die Danreiter-Übersetzung der Ausgabe von 1722 (vgl. Anm. 2), S. 53 f. Später machte Dezallier d'Argenville Konzessionen an den zeitgenössischen Geschmack. So beschreibt er

- die hinzugekommene achte Tafel seines Parterrekapitels mit den Worten: «Elle [la planche] répond au goût dominant du Public pour les Parterres de gazon.» (Dezallier d'Argenville, 1760 (vgl. Anm. 2), S. 54, vgl. auch S. 46)
- 15 So zum Beispiel der Garten von Schloß Clemensruhe in Poppeisdorf bei Bonn (Gartenplan von Hauberat um 1718) und der Garten von Schloß Fürstenried bei München (kurz nach 1715).
 - 16 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 607 f. (Artikel 'Englisches Luststück').
 - 17 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1547.
 - 18 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 244.
 - 19 Lauterbach, 1987 (Anm. 1), S. 196.
 - 20 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1414 (Artikel 'Rosenbäume').
 - 21 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1684 (Artikel 'Ziergarten, (Lustgarten)'). Dieses ist eine der seltenen kunsttheoretischen Begründungen des formalen Gartens in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts.
 - 22 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 717 (Artikel 'Freypplatz (par terre)').
 - 23 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1684 f. (Artikel 'Zierrathen (Gartenzierrathen)').
 - 24 Hartmann, Garten-Erforschung, S. 211.
 - 25 Hartmann, Garten-Erforschung, S. 217.
 - 26 Vgl. Johann David Fülck, Neue Garten Lust. Reprint der Auflage Augsburg 1720 mit einem Nachwort von Uta Hasekamp, Worms 1994.
 - 27 Die maßgebliche Monographie über Krohne: Hans-Herbert Möller, Gottfried Heinrich Krohne und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Thüringen, Berlin 1956. Auch ein Gartenplan von Schloß Molsdorf im Staatsarchiv Gotha (vgl. Anm. 7) zeigt in seinem hinteren Teil ein Orangerieparterre aus 'mosaique', dessen Kompartimente von 'verschlungenen Rabatten' umgeben werden. Die Kenntnis dieses Plans verdanke ich ebenfalls Sabine Schürholz.
 - 28 Hartmann, Garten-Erforschung, S. 173.
 - 29 Hartmann, Garten-Erforschung, S. 166 und S. 175ff.
 - 30 Hartmann, Garten-Erforschung, S. 193-96.
 - 31 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 717 (Artikel 'Freypplatz, par terre'). Zur Beliebtheit der Fächeralleen um 1760 und ihrer Erwähnung bei Dezallier d'Argenville vgl. Irene Markowitz, Die Fächeralleen im Benrather Schloßpark, in: 'Die Gartenkunst', N.F., 1. Jg., Nr. 2, 1989, S. 41-52.
 - 32 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 797 (Artikel 'Grätz- oder Küchengarten').
 - 33 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1186f. (Artikel 'Obstgarten').
 - 34 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1642.
 - 35 Zweifellos wurde eine enge Verbindung von Lust- und Nutzgarten auch schon früher, vor allem in ländlichen Regionen als notwendig erachtet, wo die Gartenbesitzer auf die Selbstversorgung mit Obst und Gemüse angewiesen waren. Es hat jedoch den Anschein, daß ab etwa der Jahrhundertmitte häufiger auf eine noch konsequenter ästhetische Gestaltung auch der Nutzgärten anspruchsvollerer Bauten geachtet wurde. So waren die Potagers des Gartens von Schloß Werneck, der Sommerresidenz der Würzburger Fürstbischöfe, von Balthasar Neumann in den dreißiger Jahren für Friedrich Carl von Schönborn geplant, in Form von Lustgärten angelegt. Sie befanden sich direkt an den Seitenfassaden des Schlosses.
 - 36 Walter May, Schloß Nischwitz und die Architektur des sächsischen Rokoko, Diss. TU Dresden 1968 (unpubliziert), S. 80 f. Allerdings fehlt eine dieses illustrierende Abbildung. Der einzige bekannte Plan von Nischwitz, der diesen Nutzgarten einbezieht, ist eine schematische Darstellung nach einer alten Flurkarte vom Jahr 1753 in Hugo Koch, Sächsische Gartenkunst, Berlin 1910, Abb. 206.
 - 37 Vgl. Karin Elisabeth Zinkann, Der Typ der Maison de plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun, (Diss. Münster 1980) Münster 1989 (Schlaunstudie IV), S. 107f.
 - 38 Der Plan wurde von Emanuel Joseph von Herigoyen gezeichnet, auf den wahrscheinlich auch die Umgestaltung des Gartens 1790/91 für den kurmainzischen Oberstallmeister Hugo Philipp Graf von und zu Eltz zurückgeht. Vgl. Hermann Reidel, Emanuel Joseph von Herigoyen, (Diss. Freiburg 1981) München und Zürich 1982, S. 55. – Gerade für Stadtgärten gilt allerdings, daß Nutz- und Lustgartenelemente aufgrund des begrenzten Raumes zusammengefaßt werden mußten.
 - 39 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1390f. Die Rennbahn war wie ein Hippodrom geformt und sollte für dort zu veranstaltende Spiele ausgestattet werden. Hippodrome befanden sich z. B. im Park von Benrath und im Schloßgarten zu Dessau.
 - 40 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1358f.
 - 41 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1635.
 - 42 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1453.
 - 43 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 918.
 - 44 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1457 (Artikel 'Schneckenberg').
 - 45 Krubsacius, Handlexicon, Spalten 177 und 1357.
 - 46 Krubsacius, Handlexicon, Spalte 1637.
 - 47 Hartmann, Garten-Erforschung, S. 197 und S. 199.
 - 48 Siehe die Rezension von Dennerlein 1981 (vgl. Anm. 1) durch Florence Hopper in: 'Journal of Garden History', 5. Jg./Nr. 3, 1985, S. 311.
 - 49 Johann Bernoullis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten, 6. Band Berlin und Leipzig 1782. Auf den Garten von Gusow wurde ich von Dr. Joachim Jacobs, Berlin, aufmerksam gemacht. Einen 'Philosophen Gang' und einen 'Poeten Gang' zeigt auch ein im 9. Band (Berlin und Leipzig 1783) abgebildeter Plan des Anwesens Neugattersleben bei Magdeburg. Die Entstehungszeit dieser Wege ist jedoch für beide Gärten nicht bekannt.
 - 50 Die Abbildung zeigt den vermutlich ersten Plan von Nicolas de Pigage, der wohl 1756 entstand. Der Park ist später in veränderter Form angelegt worden, die Vermehrung der Schängelwege und die Einrichtung von Gartenräumen lassen aber auch hier an einen Lustwald denken. Erstmals publiziert wurde der Plan von Wiltrud Heber in: Nicolas de Pigage 1723-1796. Architekt des Kurfürsten Carl Theodor, hrsg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst. Kat. des Stadtmuseums Düsseldorf in Schloß Benrath und des Reiss-Museums Mannheim, Köln 1996.
 - 51 Bericht Pigages vom Sommer 1762 über die Arbeiten in Schwetzingen (Generallandesarchiv Karlsruhe, 213/109), veröffentlicht in Wiltrud Heber, Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen, Diss. 1976, 2 Bände, Worms 1986, S. 423. Vermutlich erst im Jahr 1770 war davon die Rede, die Sternallee einzuzäunen und Wild dorthin zu bringen. (Generallandesarchiv Karlsruhe 77/8840; siehe Heber 1986, S. 429)
 - 52 Dezallier d'Argenville forderte noch die räumliche Trennung von Nutz- und Lustgarten, vgl. die Danreiter-Übersetzung von 1731 (entspricht der Ausgabe von 1722, s. Anm. 2), S. 27.
 - 53 Eine in diesem Zusammenhang maßgebliche und bislang nicht zufriedenstellend beantwortete Frage ist die, inwiefern um das Jahr 1760 schon von einer Kenntnis des Englischen Landschaftsgartens in Deutschland gesprochen werden kann. In Krubsacius' Schriften der sechziger Jahre sind nur sehr vage Vorstellungen festzustellen. Im 'Handlexicon' berichtet er, daß die Engländer die Bildnisse berühmter Männer in ihren Lusthainen aufstellten (Spalte 512), und er hält den Schmuck der Rasenflächen durch verstreute kleine Blumen für in England gebräuchlich (Spalte 1547). Dieses sind die einzigen Stellen im 'Handlexicon', an denen sich Krubsacius auf die englische Gartenkunst bezieht. Eine wenig konkrete Vorstellung von englischen Gärten impliziert auch eine Äußerung zu seiner Rekonstruktion der tuscanischen Villa Plinius des Jüngeren. Krubsacius kommentiert die Verkleidung einer Mauer durch eine Hecke mit den Worten: 'Was ist denn das anders, als was die Engländer lieben, und Plinius längst vor ihnen geliebet hat?' (Des kön. poln. und sächs. Hofbaumeisters, Friedrich August Krubsacius, wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause und Garten, in der toscanischen Gegend gelegen, nach Anzeige des 6ten Briefes des 5ten Buches an den Apollinaris, durch Anmerkungen und Risse erläutert, in: 'Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, 1762, S. 903).

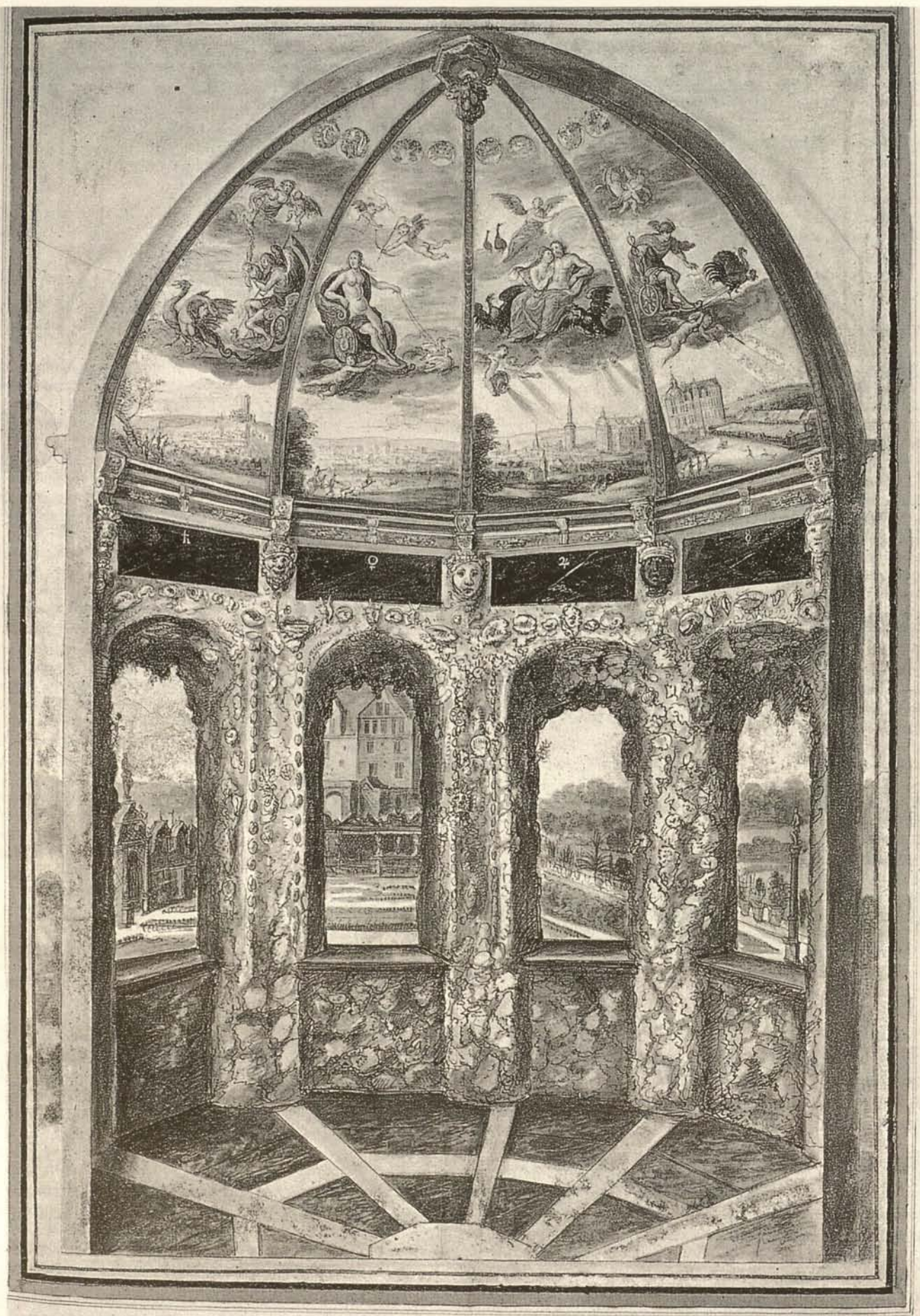


Abb. 1. Idstein, Schloßgarten, Querschnitt durch die Grotte in Richtung Schloß.

DIE ORDNUNG DER DINGE: BAROCKGARTEN UND POLITISCHER RAUM

In der Diskussion über eine moderne Urbanistik wurde im Frankreich des 18. Jahrhunderts gefordert, Prinzipien des Barockgartens auf die Stadt zu übertragen. »Wenden wir doch diese Ideen praktisch an«, schrieb Marc Antoine Laugier, »und planen wir unsere Städte nach dem Vorbild unserer Parkanlagen.«¹ Laugier war nicht der erste, der so dachte. Bereits einige Jahre vor seinem »Essai sur l'architecture« (1753) gab es Publizisten, die eine Analogie zwischen Garten- und Stadtplanung sahen.² Wie aber konnte es zu diesem gedanklichen Transfer kommen, der zwei völlig unterschiedliche Räume miteinander verglich? Garten und Stadt – jahrhundertlang als fast gegensätzlich geltend – sollten nun aufeinander bezogen sein? »Unsere Städte sind immer noch das, was sie immer waren«, schreibt Laugier, »ein Haufen dicht gedrängt stehender Häuser, ohne jede Ordnung, ohne System, ohne sinnvolle Gliederung, ohne Plan.«³ Dagegen der Park: Hierfür entwerfe ein Mann wie Le Nôtre »einen Plan voller Geschmack und Ideen«, »in dem man gleichzeitig Ordnung und Ausgefallenes, Symmetrie und Abwechslung« finde.⁴ Wie schon Descartes einhundertzwanzig Jahre früher,⁵ fordert auch Laugier die geplante, geometrische Stadt. Eine schematische Regularität allerdings lehnt er ab⁶ – was ihm an den Plänen Le Nôtres imponiert, ist ihr Reichtum an Varianz.

Dieser Rückbezug der klassizistischen Stadtplanung auf den Barockgarten beschäftigte bislang vor allem die Architekturhistorie und Urbanistik,⁷ weniger aber die Gartenkunstforschung⁸ oder die allgemeine Kunstgeschichte. Wenn hier Grenzen zwischen den Spezialdisziplinen wohl eine gemeinsame Arbeit verhinderten, so gibt es doch vielleicht noch einen weiteren Grund für diese eigenartige Forschungslücke: Bei dem Transfer von Garten und Stadt im 18. Jahrhundert geht es um »Raum«, und dies ist ein Thema, über das sich Architekten und Planer äußern,⁹ selten jedoch, und kaum explizit, die interpretierenden Wissenschaftszweige. Im folgenden möchte ich zeigen, daß es in der Genese des Barockgartens nicht ausschließlich um Naturaneignung ging. Vielmehr, und darin ist die Forschung sich einig, erbrachte der Garten des frühen 18. Jahrhunderts auch eine ganz neue formale Organisation. Doch welche Konsequenzen hatten diese raumgreifenden Gebilde, als die die Barockgärten gerne bezeichnet werden? Wie wirkten sie in die Umgebung von Stadt und Territorium hinein, wie veränderten sie diese politischen Räume? Wenn es mir also um eine Strukturgeschichte des Barockgartens und seiner Wirkung geht, so greife ich drei Aspekte heraus: 1. Der Garten als Ordnung von Natur; 2. Axialität; 3. Die Veränderung von Stadt und Territorium durch den Barockgarten.

DER GARTEN ALS ORDNUNG VON NATUR

»Dann sihe doch nur/ wie alles hier so schön vnd zierlich glänzet? welche schöne Ordnung hier ist? wie alles so fein in Plätzchen vnd Betten abgetheilet? das auch kein zierlicher Pflaster mag zu finden sein. Nun/ welche eine grosse menge Blumen vnd Kreuter? wie viel newer vnd wunderbarer sachen sind allhier zu sehen/ die man so bald nirgend finden wird/ Also das es scheint/ es habe die Natur alles/ was irgend in dieser oder jenen Newen Welt sein mag/ in diesen geringen Platz zusammen bracht vnd verschlossen.«¹⁰ In diesem Dialog, den der niederländische Philologe und Geschichtsforscher Justus Lipsius in seinem Buch »Von der Beständigkeit« (1599) führen läßt, ist enthalten, was nach dem Verständnis der Zeit den Garten ausmacht: Er versammelt die Fülle der Natur und zeigt sie, indem er sie ordnet.¹¹

Lipsius versteht den Garten als Gotteserfahrung, auch wenn er dessen ästhetisches Erleben in den Mittelpunkt rückt.¹² Einige Jahrzehnte später jedoch finden wir Hinweise, daß sich auch im Garten jener Bruch vollzieht, der als typisch für das beginnende 17. Jahrhundert gilt, und mit dem der Gedanke einer göttlichen Schöpfung in Frage gestellt wird.¹³ Die Rede ist vom Schloßgarten zu Idstein, der durch eine eigenartige Beetornamentik auffällt. Wie Martina Nath-Esser und Christel Lentz feststellten, sollte sie zeigen: in dem ersten Quartier Tiere, die dem Garten schädlich sein können (Raupe, Schnecke u. a.); im zweiten »gute Gewächs« (eßbare Früchte wie Zitronen, Pfirsiche, Feigen, Limonen u. a.) – das einzige Muster, das auf den Darstellungen identifizierbar ist; schließlich im dritten Bereich Drachen, Krokodile, Basilisken und Schlangen.¹⁴

Die Einteilung der Idsteiner Beete erinnert daran, wie Michel Foucault »Die Ordnung der Dinge« beginnt.¹⁵ In diesem Buch benutzt Foucault einen Text von Jorge Luis Borges, der seinerseits eine »gewisse chinesische Enzyklopädie« zitiert. Die Tiere, so heißt es dort, seien eingeteilt in »a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine,« bis hin zu jenen, »die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind« oder »von weitem wie Fliegen aussehen.«¹⁶ Foucault macht mit diesem Zitat darauf aufmerksam, daß unsere Wissenssysteme auf Kategorien beruhen, die kulturell bedingt und damit keineswegs selbstverständlich sind. Entscheidend aber ist für ihn die Sprache als Zeichensystem, welches die Dinge benennt, sie darüber ordnet und verfügbar macht. Wenn das Linnésche System, auf das sich unsere heutige Taxonomie stützt, eine Tradition von Naturgeschichten ablöste, so

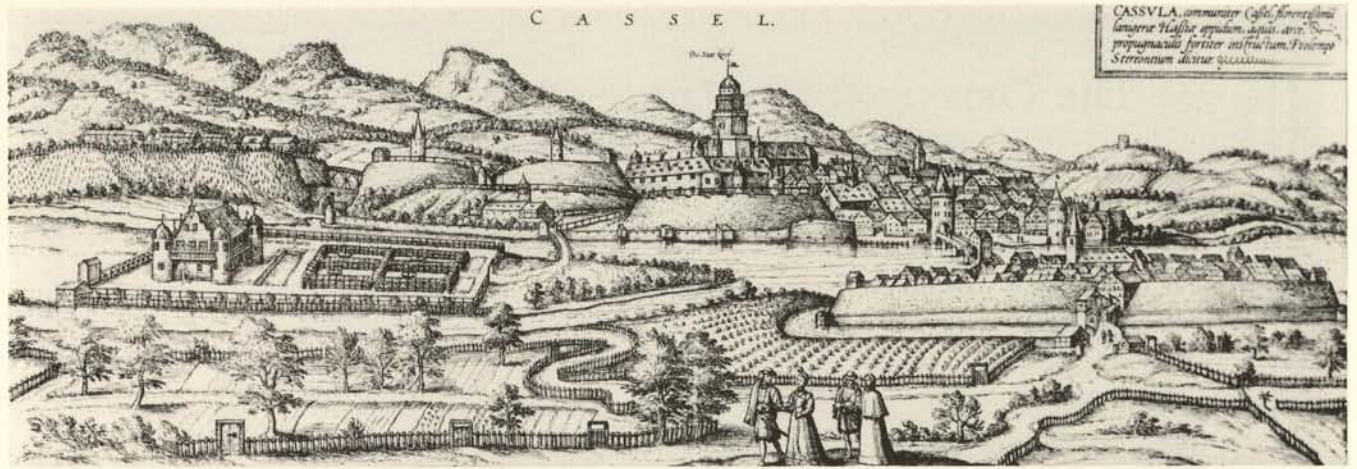


Abb. 2. Kassel, Ansicht der Stadt. Im Vordergrund der Garten in der Aue, aus: G. Braun/F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, 1572
 Abb. 3. Kassel, Garten in der Aue, Detail aus der Darstellung von Merian, Kupferstich, 1646

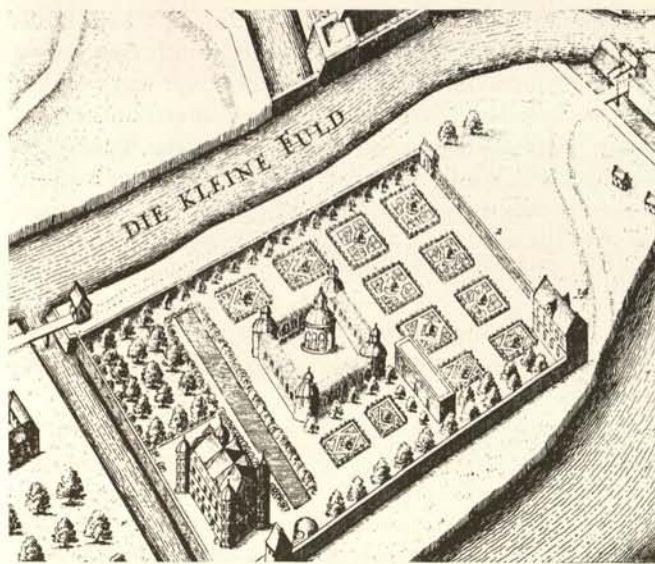
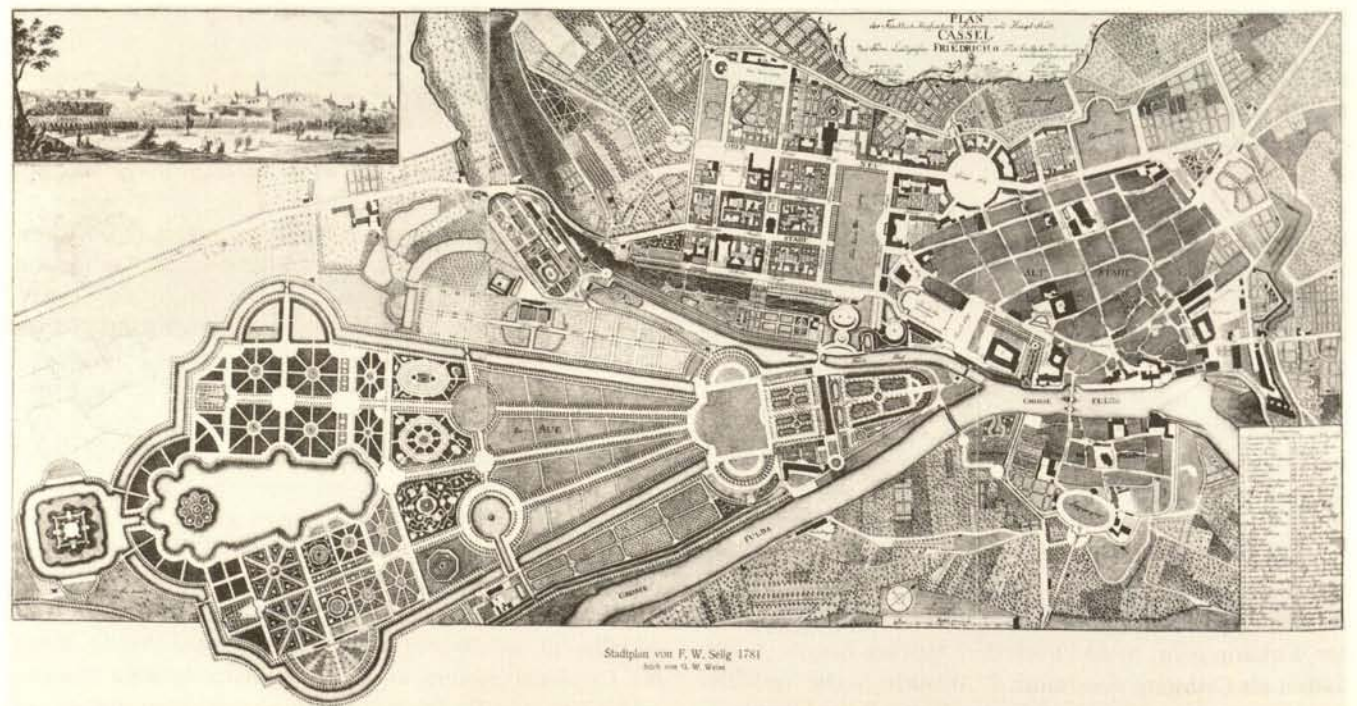


Abb. 4. Kassel, Plan der Stadt von F. W. Selig, 1781. Nach der Entfestigung der Stadt wurde eine Wegeverbindung zwischen dem neu errichteten Friedrichsplatz und der Orangerie in der Aue geschaffen



stand dazwischen das 17. Jahrhundert: Mit seinen umfangreichen Textsammlungen und Auflistungen kennzeichnete es jenen erhöhten Erklärungsaufwand, den der Bruch mit der Idee einer göttlichen Herkunft produziert hatte.¹⁷

Gute Tiere, eßbare Früchte, Fabelwesen – die rätselhafte Einteilung durch die Beete des Idsteiner Schloßgartens kann angesichts der Gelehrtheit seines Besitzers kaum Zufall oder Laune sein. Die Vorstellung, daß sich Natur als Ordnung repräsentiert, wird bei Graf Johannes nicht nur im Garten, sondern auch in dem gleichzeitig entstandenen Florilegium, einer -Ornithographia- und dem Projekt eines weiteren Tierbuches deutlich.¹⁸ Weitere Forschungen mögen zutage fördern, ob der Graf einer bestimmten Ordnungslehre anhing, und was es damit möglicherweise auf sich hatte. Für unsere Fragestellung aber kann gelten, daß die gewünschte Ornamentik der Idsteiner Zierbeete ein Klassifizierungsversuch war, der darauf basierte, göttliche Schöpfung nicht mehr als alleinige Kraft anzuerkennen.

Betrachtet man den Idsteiner Schloßgarten unter dem Aspekt der Raumorganisation, wie es mein Thema ist, so markiert er auch in dieser Hinsicht einen Einschnitt: Es geht um den Wandel vom additiven zum axialen Garten, der hier ansatzweise sichtbar wird. Ausgangspunkt meiner Analyse ist der Umbau der Grotte, den Martina Nath-Esser und Christel Lentz ebenfalls in ihrer Studie behandeln, und der bereits wenige Jahre nach Fertigstellung des Gartens stattfand.¹⁹ Er beinhaltete die Verbindung der Grotte mit den übrigen rückwärtigen Architekturen im Garten sowie die Veränderung ihres Grundrisses, die auch Konsequenzen für die Wandgliederung hatte. Wenn es vor dem Umbau vier Fensternischen in nördlicher Richtung waren (Abb. 1), die ein Panorama über die gesamte Breite des Gartens ermöglichten, so blieb hier danach lediglich eine einzige Öffnung übrig: Der Blick aus der Grotte war nun auf das Schloß eingeschränkt. Auf einer späteren Darstellung sehen wir, daß dieser Blickkanal auch den Garten veränderte: Unmittelbar unterhalb des Fensters setzte nun ein Weg in Richtung Schloß an, der zwar auf der Hälfte abbrach, aber immerhin die bisherige Querstruktur durchbrach – der Beginn einer Achse (vgl. S. 78, Abb. links unten).

Diese neuartige Relation zwischen Garten und Schloß hatte in Idstein keine baulichen Folgen. Zumindest im Medium des Bildes aber zeigt sich, daß hier über strukturelle Veränderungen nachgedacht wurde: Während die frühe Gesamtdarstellung die beengte Situation des Idsteiner Gartens vermittelte, erweckt das später entstandene Titelblatt (Abb. links unten, S. 78) den Eindruck eines Hochplateaus. Die burgähnliche Situation, die in Idstein bis heute besteht, ist hier negiert. Stattdessen sehen wir den Garten auf einer großen freien Fläche, wie sie ein formal aufeinander bezogenes Schloß- und Gartenensemble erfordert hätte. Einen Ansatz für eine solche Konstellation lieferte die Achse, die sich aus dem Umbau der Grotte ergab.

Die Möglichkeit einer kombinierten Schloß- und Gartenanlage aber kam innerhalb der Städte, in denen fürstliche Herrschaft seßhaft geworden war, kaum in Frage: Dicht war die Zone weiterer Bauten, die das Schloß umgab; eng gesteckt und hermetisch die neuzeitliche Fortifikation.²⁰ In einigen Fällen, wie in München, Berlin und später Würzburg, wurden Gärten noch innerhalb der Fortifikation an die Residenzarchitektur angeschlossen.²¹ Andernorts aber hatte sich längst gezeigt, daß die vielversprechendere Perspektive außerhalb der Stadt lag, wie in Kassel, wo der Garten in der Aue schon seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert existierte (Abb. 2).²² Zwar nahm dieser – wie auch andere additive Anlagen²³ – im Laufe des 17. Jahrhunderts noch weitere Elemente auf: Zierbeete, Bäume und Wasser, wie es die Darstellung von Merian zeigt (Abb. 6). Erst das Entwurfsprojekt von 1690 aber macht deutlich, daß nur eine axiale Gestaltung den Gartenraum erheblich vergrößern und qua-

litativ verändern konnte: Angestrebt wurde die sechsfache (!) Fläche des alten Lustgartens, der nun die äußerste Spitze der Garteninsel bilden sollte.²⁴ Dabei hatte man 1690 noch die Schwierigkeit, Axialität konsequent anzuwenden – die einzelnen Bereiche des Gartens sind aneinandergehängt, anstatt formal untereinander verknüpft.

Eine solch komplexe Ordnung ermöglichte erst die Entwurfsserie aus der Zeit um 1710, deren drittes Stadium ich hier zeigen möchte: Die Fläche des Gartens ist nun so groß wie 1690 bereits gewünscht, doch sind 1710 seine Grenzen reguliert; die Orangerie fungiert als Zentrum, von dem die Achsenbündel ausgehen; die fächerartige Disposition ist weit aufgespreizt. Während die Achse nun sehr verschieden gestaltete Gartenräume zusammenschließt, schafft sie eine Verbindung nach außen – ‚points de vue‘ oder Auslagerungen, wie hier die Insel Siebenbergen.²⁵

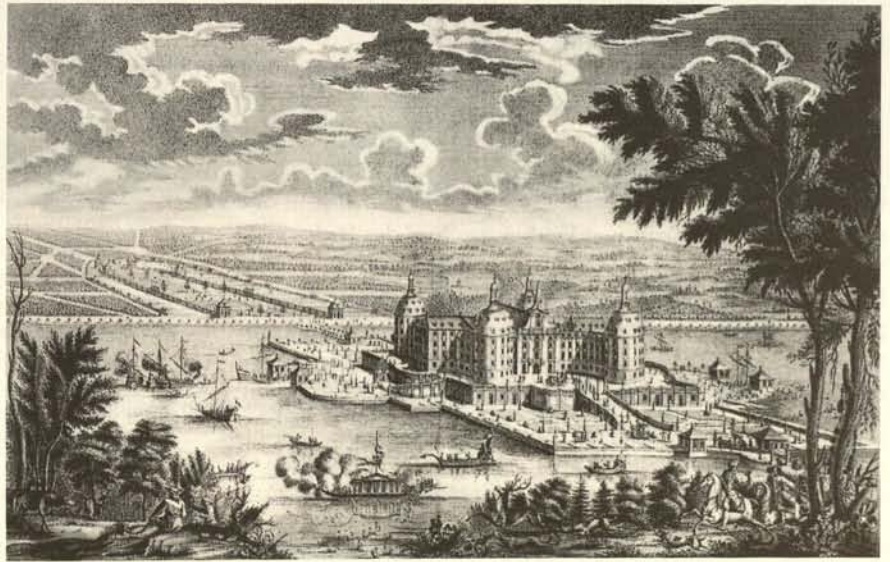


Abb. 5. Schloß Moritzburg bei Dresden. Zu sehen ist die axiale Verspannung der Anlage in der Landschaft, Johann August Corvinus, 1733

DIE VERÄNDERUNG VON STADT UND TERRITORIUM DURCH DEN BAROCKGARTEN

Wenn solche Anlagen für Hoffeste aufgesucht wurden – wie hier während der Dresdner Hochzeit 1719 (Abb. 6 und 7) – erwies sich das Gartengefüge in seiner Kombination aus Straße, Platz, Weg und Innenraum als choreographisch wirksam, da es prinzipiell durchlässig war, und dennoch ganz unterschiedliche Räume bot.²⁶ Für Laugier, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Aufgabe hatte, eine wachsende Menge von Menschen durch die Stadt zu bewegen, war es diese Verkehrsfähigkeit des Barockgartens, die ihn faszinierte. Die Forschung wies hier immer wieder auf die Bedeutung des Planes und der Planbarkeit hin, die bei der Modellwirkung des Gartens eine Rolle gespielt habe.²⁷ Tatsächlich auch geht es Laugier um Disposition, um die ästhetisch befriedigende Lösung einer urbanistischen Situation, wenn er Le Nôtres Gärten als Vorbild für die Stadt begreift: »Die wesentliche Schönheit eines Parkes beruht auf der großen Zahl der Wege, ihrer Breite und ihrem geraden Verlauf. Das allein reicht aber nicht aus; ein Le Nôtre muß dazu einen Plan voller Geschmack und Ideen entwerfen, damit man dort gleichzeitig Ordnung und Ausgefallenes,

Symmetrie und Abwechslung vorfindet: hier sieht man einen Platz, wo viele Wege sternförmig zusammenlaufen, dort eine andere Weggabelung; auf einer Seite verlaufen alle Wege schräg, [...] wohin man auch blickt, überall Wegfächerungen nach unterschiedlichen Plänen und Figuren.²⁸

Und doch, so denke ich, erfolgte die Vermittlung zwischen Barockgarten und Stadt nicht ausschließlich über die Ebene des Planes. Zum einen gab es jene Fälle, in denen der Garten ganz konkret an der Öffnung der Stadt mitwirkte: In Kassel beispielsweise, wo die Fortifikation im Westen in den 1730er Jahren geöffnet wurde, entstand 1767 mit dem Friedrichsplatz eine Verbindung von der Stadt hinunter in den Auegarten – eine Blick- und Wegeverbindung, die durch Torbauten gerahmt wurde (Abb. 4).²⁹ In Dresden hingegen gab es während der Hochzeitsfeiern 1719 regelrechte Feuerwerks-Achsen, die aus den Gärten heraus Punkte in der Landschaft anvisierten und so die Einglossenheit der Stadt überwandten, wie hier beim Apollo-Fest im Garten des Holländischen Palais (Abb. 8).³⁰ Wenn Laugier bei seiner Vorstellung von der Stadt als einer geöffneten ausgeht,³¹ so waren es also die Gärten, die neue Strukturen in der städtischen Peripherie bildeten, mit denen die bislang geschlossene Stadt sich nun verbinden konnte. Die mentale Vorstellung aber, daß Stadt und Land überhaupt einen gemeinsamen Raum bilden, konnte in dem steten und immer häufiger werdenden Wechsel des Hofes zwischen Residenz- und Lustschlössern erwachsen (Abb. 5):³² Die Achsen, die aus diesen Anlagen herausragten, erweckten den Eindruck eines vernetzten Territoriums.³³ Wenn Stadt und Land hier miteinander verknüpft schienen, so war der Garten ihr ästhetischer Vermittler.

ANMERKUNGEN

- 1 Marc Antoine Laugier, *Das Manifest des Klassizismus* [Essai sur l'architecture, 1753], eingeleitet von Wolfgang Herrmann, Nachwort von Beat Wyss, Zürich/München 1989, S. 177.
- 2 Wolfgang Herrmann, *Laugier and Eighteenth-Century French Theory*, London 1962, S. 136, insbesondere Anm. 20.
- 3 Laugier 1989 (wie Anm. 1), S. 167.
- 4 Laugier 1989 (wie Anm. 1), S. 177.
- 5 Descartes spricht sich in seinem *Discours de la méthode* zugunsten des Werks eines Einzelnen und gegen die Leistung vieler aus: »Ebenso sind jene alten Städte, die – anfänglich nur

Burgflecken – erst im Laufe der Zeit zu Großstädten geworden sind, verglichen mit jenen regelmäßigen Plätzen, die ein Ingenieur nach freiem Entwurf auf einer Ebene absteckt, für gewöhnlich ganz unproportioniert [...]». (René Descartes, *Von der Methode* [Discours de la méthode pour bien conduire sa raisons, et chercher la vérité dans les sciences, Leyden 1637], Darmstadt 1960, S. 9).

- 6 »Wir haben Städte, deren Straßen schnurgerade verlaufen. Da der Entwurf aber von wenig begabten Leuten ausgearbeitet wurde, herrscht dort eine langweilige Exaktheit, eine kühle Gleichförmigkeit, die uns das Durcheinander unserer Städte ohne jedes geordnete Straßensystem vermissen läßt. [...]« Laugier, 1989 (wie Anm. 1), S. 177.
- 7 Albert Erich Brinckmann, *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin-Neubabelsberg 1920, S. 41; Herrmann, 1962 (wie Anm. 2), S. 134-139; sowie Spiro Kostof, *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*, Frankfurt/Main 1992, S. 209-276, insbesondere S. 224; zuletzt Antoine Picon, *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*, Cambridge 1992 [Architectes et Ingénieurs au siècle des lumières, Paris 1988], S. 186-187.
- 8 Unter stilgeschichtlicher Perspektive: Iris Lauterbach, *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime. Schöne Ordnung und geschmackvolles Ebenmaß*, Worms 1987 (Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, 9), S. 185.
- 9 Beispielsweise die jüngst ins Deutsche übersetzte Arbeit von Philippe Boudon, *Der architektonische Raum. Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen*, Basel/ Berlin/ Boston 1991 [Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture, Paris 1971].
- 10 Justus Lipsius, *Von der Beständigkeit* [De Constantia], Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Viritius, nach der zweiten Auflage von c. 1601, mit den wichtigsten Lesarten der ersten Auflage von 1599, hg. von Leonard Forster, Stuttgart 1965 (Realienbücher für Germanisten, Abt. G.: Dokumentationen), S. 71-80; hier: S. 73, linke Spalte.
- 11 Zum Lipsianischen Dialog über den Garten vgl. meine Dissertation: *Die »schöne Ordnung« und der Hof. Gartenkunst an deutschen Höfen um 1700*. Marburg 1996 (Ms.), S. 59-61.
- 12 »Und gleich wie fast niemand den Himmel vnd die fewrige Sternkan: eben also ists nicht wol möglich/ das derjenige/ welcher diesen heiligen Schatz der Erden [den Garten]/ vnd diese schöne zierde der vntersten Welt anseh/ nicht sollte heimlicher weise eine grosse frowde befinden/ vnd gleichsam damit gekützelt werden.« Lipsius, 1965 (wie Anm. 10), S. 75, linke Spalte.
- 13 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [Les mots et les choses, Paris 1966], Frankfurt 1993, 12. Auflage, S. 86-91.
- 14 Diese Analyse ausführlich in Jöchner 1996 (wie Anm. 11), S. 21-27. Grundlegend die Studie von Christel Lentz/Martina Nath-

Abb. 6. Dresden, Großer Garten, Ansicht vom Damenrennen während des Venusfestes, 1719



Abb. 7. Dresden, Großer Garten, Darstellung der nächtlichen Illumination während des Venusfestes, 1719, lavierte Zeichnung von A. M. Wernerin, nach 1719

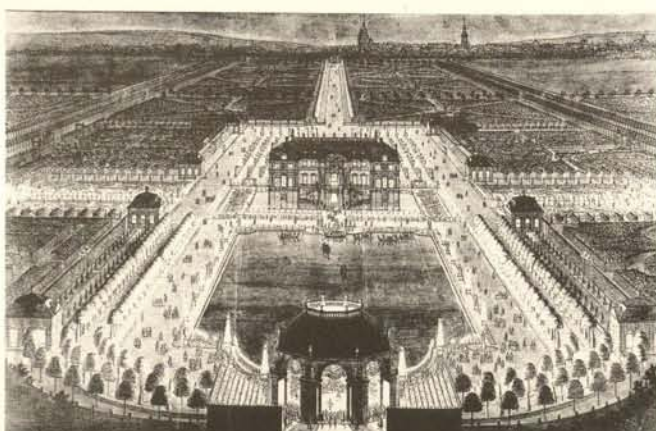
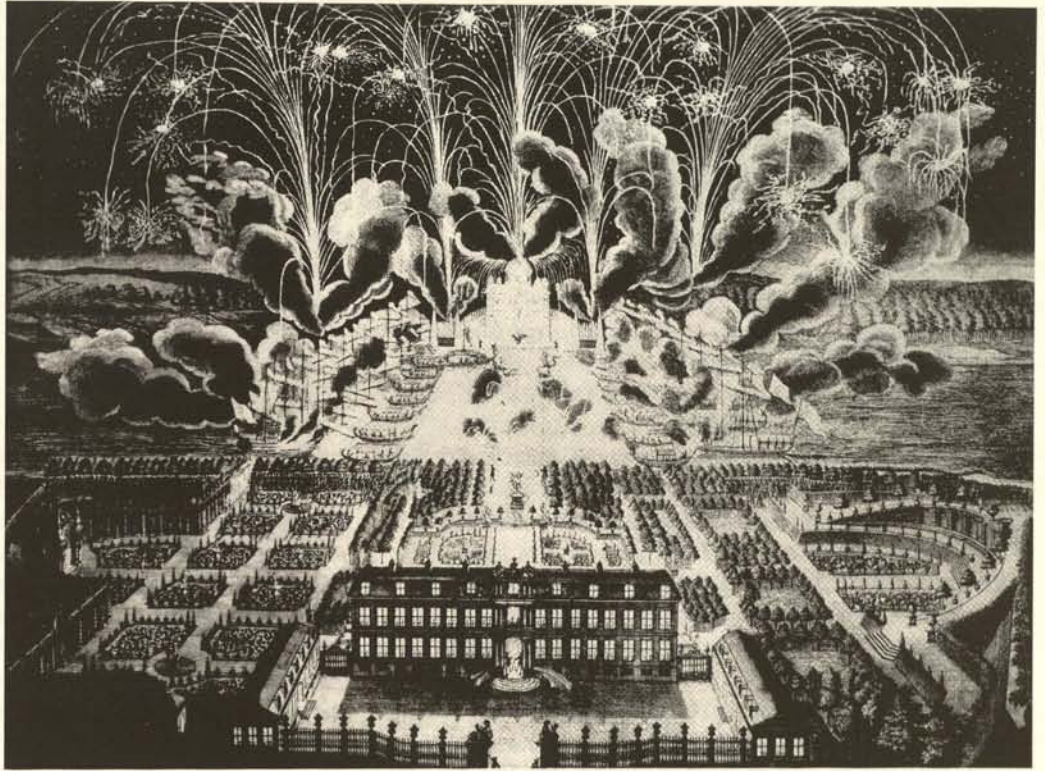


Abb. 8. Dresden,
Holländisches Palais,
Feuerwerk auf der Elbe
während des Apollo-Festes,
1719, Kupferstich von
Johann August Corvinus,
nach 1719



- Esser, Der Schloßgarten zu Idstein, in: *Die Gartenkunst*, 2. Jg., 2/1990, S. 165-216; hier: S. 181-182; sowie mit einigen Ergänzungen Christel Lentz, *Der Lustgarten des Grafen Johannes von Nassau-Idstein und sein Blumenbuch*, in: *Hessische Heimat*, 45. Jg., 3/1995, S. 83-93. Vgl. auch den Beitrag von Martina Nath-Esser während dieser Tagung.
- 15 Foucault, 1993 (wie Anm. 13).
- 16 Foucault, 1993 (wie Anm. 13), S. 17, unter Verwendung eines Textzitats von Jorge Luis Borges, *Die analytische Sprache John Wilkins'*, in: ders., *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München 1966, S. 212.
- 17 Foucault, 1993 (wie Anm. 13), S. 168-210. Vgl. auch Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990 (Dissertation Universität München 1989), S. 83-94.
- 18 Lentz/Nath-Esser, 1990 (wie Anm. 14), S. 166.
- 19 Lentz/Nath-Esser, 1990 (wie Anm. 14), S. 176-177.
- 20 Zur räumlichen Situation in der frühneuzeitlichen Residenzstadt vgl. Jöchner, 1996 (wie Anm. 11), S. 9-12; dort speziell zu Dresden S. 85-92; zur befestigten Stadt vgl. Reinhard Rudolf Heinisch, *Die Stadt als Festung im 17. Jahrhundert*, in: *Die Städte Mitteleuropas im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wilhelm Rausch, Linz 1981 (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, 5), S. 283-310; Karl-Klaus Weber, *Stadt und Befestigung. Zur Frage der räumlichen Wachstumsbeschränkung durch bastionäre Befestigungen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Die alte Stadt. Vierteljahrszeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege*, 22. Jg., 4/1995, S. 301-321; sowie Christoph Böhmer, *Von der geschlossenen zur offenen Stadt. Die Befestigungsanlagen in ihrer realen und ideellen Entwicklung dargestellt an den beiden Städten Frankfurt und Köln (1800-1933)*, Walldorf 1994 (Diss., Univ. Stuttgart 1994).
- 21 Zu diesen Beispielen ausführlich Jöchner 1996 (wie Anm. 11), S. 12-15.
- 22 Zur Frühphase des Gartens in der Aue vgl. Ulrike Hanschke, *Die Gartenanlagen der Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz in Kassel im Spiegel handschriftlicher Quellen*, in: *Die Gartenkunst*, 3. Jg., 2/1991, S. 175-188.
- 23 Zu den additiven Anlagen des 17. Jahrhunderts vgl. Jöchner 1996 (wie Anm. 11), S. 46-58.
- 24 Für die gesamte Geschichte des Gartens in der Aue gilt nach wie vor die Darstellung in: *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, VI, Kreis Cassel-Stadt*, bearb. von A. Holtmeyer, Textband, Kassel 1923, S. 320-370; vgl. auch die jüngste Zusammenstellung der vorhandenen Pläne von Horst Becker, *Die Geschichte der Karlsaue in Kassel. Planungsgeschichte und Bestandserfassung, Teil I: Vom Renaissancegarten zum Barock- und Rokokopark*, in: *Die Gartenkunst*, 8. Jg., 1/1996, S. 29-57. Eine eingehende wissenschaftliche Bearbeitung des Auegartens vom 17. Jahrhundert an steht auch nach dieser Veröffentlichung noch aus, da hier die Forschungsliteratur nicht kritisch weiterverarbeitet wurde, sondern nur Planbeschreibungen geleistet wurden.
- 25 Hierzu ausführlich Jöchner 1996 (wie Anm. 11), S. 35-43; sowie dies., *Stadt, Land, Garten, Fluß. Die Ausdehnung und Öffnung des geometrischen Gartens*, in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, hrsg. von Markus Bauer und Thomas Rahn, Berlin 1997, S. 261-276.
- 26 Zur Nutzung des Gartens durch den Hof vgl. Jöchner, 1996 (wie Anm. 11), S. 59-77, 135-163; zu den Planetenfesten dies., *Dresden, 1719: Planetenfeste, kulturelles Gedächtnis und die Öffnung der Stadt*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften*, 24, hrsg. von Ulrich Schütte, Marburg 1977, S. 249-270.
- 27 Zuletzt Picon, 1992 (wie Anm. 7), S. 189.
- 28 Laugier, 1989 (wie Anm. 1), S. 177.
- 29 Jöchner, 1996 (wie Anm. 11) und Jöchner, 1997 (wie Anm. 25).
- 30 Wie Anm. 26.
- 31 Laugiers Stadt kommuniziert mit dem Territorium, vgl. Picon, 1992 (wie Anm. 7), S. 248-255.
- 32 Zum sogenannten Residenzverhalten, dem Wechsel des Hofes zwischen Residenz und Lustschloß vgl. Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Program and Plan in the Palaces of the Court of Bavaria, 1600-1800*, Ann Arbor 1986 (Diss.), S. 418-419; sowie Christian Benedik, *Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden*, in: *Wiener Geschichtsblätter*, hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien, 46. Jg., 1991/4, S. 171-178.
- 33 Vgl. hierzu meinen Beitrag *Große Herren finden bißweilen an manchen Gegenden auf dem Lande einen besonderen Gefallen: Gartenkunst und fürstliches Territorium in Sachsen*, in: *Barocke Gartenkunst in Polen und Sachsen (1697-1763)*, Warschau/Dresden (in Druckvorbereitung).

DIE GARTENDENKMALPFLEGE ZWISCHEN KUNSTFREIHEIT UND UMWELTSCHUTZ UNTER JURISTISCHEN GESICHTSPUNKTEN

Bei der Frage nach den Methoden und Grenzen der Gartendenkmalpflege scheint das Spannungsverhältnis zwischen Kunstfreiheit und Umweltschutz bisher ein Randproblem zu sein. So weit das Phänomen Kunst in die Geschichte der Menschheit zurückreicht, so jung ist die verfassungsrechtliche Gewährleistung der Kunstfreiheit als eigenständiges Grundrecht. Die Frage nach der Kunstfreiheit stellt sich im Gegensatz zum heutigen künstlerischen Schaffen bei der Gartenkunst des Barock für viele nicht mehr, da die künstlerischen Gründe zur Erhaltung eines barocken Gartendenkmals nun primär nach Kriterien der kunsthistorischen Forschung zu beurteilen sind, d.h. nach kunsthistorischen Kriterien. Folglich ist die Erinnerung an die Kunstfreiheitsgarantie verblaßt. Auch wenn in Anlehnung an den überkommenen Begriff des Kunstdenkmals alle Denkmalschutzgesetze bei ihren Kulturdenkmaldefinitionen das Tatbestandsmerkmal «künstlerisch» kennen,¹ da Kulturdenkmäler aus geschichtlichen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Gründen zu erhalten und zu pflegen sind, ist die Diskussion über Kunstfreiheit und Umweltschutz, von ganz wenigen Äußerungen abgesehen,² noch nicht in Gang gekommen. Daher spielt im Denkmalrecht der letzten zweihundert Jahre die verfassungsrechtliche Kunstfreiheitsgarantie noch nicht die ihr zukommende Rolle.

Dagegen profitiert das dem Denkmalrecht seit fast einhundert Jahren³ verschwisterte Naturschutzrecht durch die Einbindung in die Entwicklung des Umweltrechts auch unter dem Ruf «zurück zur Natur» seit der Umweltschutzbewegung etwa ab dem Europäischen Naturschutzjahr 1970 von dem steigenden Stellenwert der Ökologie. Die seit dieser Zeit erkannten «Vollzugsdefizite» in der Anwendung des Natur- und Umweltschutzrechts haben zu den Forderungen nach einem neuen ausdrücklichen Staatsziel Umweltschutz geführt. Andere Staatszielbestimmungen, wie das im Kulturstaat selbstverständliche Ziel der Kulturstaatlichkeit⁴, hat dagegen bislang trotz entsprechender Vorschläge keine explizite Verankerung im Grundgesetz gefunden. Damit dieser begrüßenswerte Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen auch dem außermenschlichen Leben zugute kommt, spricht man bereits vom Mitweltschutz. Die Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen. Im Vergleich zu diesen auch wahlwirksamen Forderungen der Naturschützer ist das Ideal der Kunstfreiheit mit seiner verfassungsrechtlichen Sonderstellung in unserer freiheitlichen Gesellschaftsordnung gegenüber den Umwelt- und Mitweltzielen und deren prägenden Kraft ins politische Abseits geraten.

Ein Grund dafür mag sein, daß Kunst gerade in der Form von Gartenkunst vor allem ein Feld für Spezialisten ist. Wer

nicht weiß, wie ein Barockgarten zu erhalten und zu pflegen ist, macht Fehler, die über die Jahre in der Summe nachteilig sind. Viel nachteiliger ist meist natürlich die unterlassene Pflege. Der Naturschutz kann dadurch ohne Aufwand und Kosten wertvollen Lebensraum für Pflanzen und Tiere zurückgewinnen. Gerade weil die Gartendenkmalpflege das Gartenkunstwerk erhalten will, muß sie die Natur verändern. Plötzlich befinden sich die Vertreter der Kultur- und Naturdenkmalpflege meist zum Schaden der Sache im Streit. Somit sind angesichts neuer Umweltziele die Barockgärten ebenso wie alle anderen Zeugnisse der Gartenkunst mangels einer breiten gesellschaftlichen Wertschätzung im Vergleich zur verwilderten Umwelt im besonderen Maße gefährdet. Die Entwicklung ist nicht neu. Bezeichnend ist folgende Äußerung von 1935 in einem Führer zur Heimatliebe und Heimatschutz in bezug auf die Eiben im Schloßpark von Versailles, der heute längst zusammen mit dem Schloß wegen seiner geschichtlichen und künstlerischen Bedeutung von außergewöhnlichem, universellem Wert als Kulturerbe in die UNESCO-Welterbeliste nach dem UNESCO-Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt⁵ eingetragen ist: «Mit der französischen Gartenkunst, deren Schöpfer André Lenôtre war, kamen im achtzehnten Jahrhundert, in der Glanzzeit des Rokoko, die scharfbeschnittenen Taxishecken und noch mehr die zur Kugelform, zu Pyramiden, Obeliskten und allerlei seltsamen Tierfiguren zurechtgestutzten Eiben nach Deutschland, wo diese geschmacklosen Liebhabereien, wie sie besonders Ludwig XIV. im Versailler Schloßgarten pflegte, bei vornehmen Leuten Aufnahme fanden. Anlaß zu diesen Spielereien gab die Entdeckung der Gartenkünstler, daß sich die Eibe von Natur aus oft schon von unten an verzweigt, Beschneidungen ohne Nachteil verträgt, und außerdem wetter- und schattenfest ist. Die heutige Zeit erfreut sich stattdessen an den natürlich gewachsenen Eiben und hütet sie als Naturdenkmäler, froh, daß es ihrer in deutschen Landen einstweilen noch so viele gibt, daß ihr Aussterben nicht zu befürchten ist.»⁶

In den juristischen Erläuterungen zum Naturschutzrecht vertritt eine Mindermeinung auch heute noch und gerade wieder die Meinung, daß es z. B. bei einer barocken Garten- oder Parkanlage nicht zu verantworten sei, wichtige Bereiche für die Natur, «z. B. einen inzwischen entstandenen Auwald zu beseitigen, um einen historischen Park wieder herzustellen»⁷, wobei ich kein Beispiel kenne, wo in einem Barockgarten ein Auwald entstanden sein könnte.

Die Beispiele zeigen, daß die Kunst, ein Stück Natur nach architektonischen Prinzipien zu ordnen und zu gestalten,

die sich im Zeitalter des Barock zu schönster Blüte entwickelte, sich nicht zu einem allgemein interessierenden Thema entwickelt hat, da vielen Bürgern und Politikern die dieser Kunst zu Grunde liegende Gartenauffassung heute weitgehend fremd ist. Ideologische Vorbehalte gegen die Kunst der ehemals Herrschenden sind im Einzelfall leider nicht auszuschließen. Den Gartendenkmalpflegern ist es nicht gelungen, daß gerade auch der Wechsel der Naturauffassung interessant ist, der sich in Gartenkunstwerken widerspiegelt. Dies führt zur Frage nach einem wirksamen Denkmalschutz.

I. DENKMALSCHUTZRECHT

Historische Gärten sind Schöpfungen der Gartenkunst unter Verwendung gepflanzter Architektur und damit Zeugnisse der Kultur. Rechtlich sind sie Kulturdenkmäler.⁸ Für die Anwendbarkeit der einzelnen Landesdenkmalschutzgesetze⁹ ist vorab erforderlich, daß die jeweilige historische Park- und Gartenanlage die Voraussetzungen des Denkmalsbegriffs erfüllt und damit Gegenstand des Denkmalschutzes ist.

1. Der Kulturdenkmalbegriff

Kulturdenkmäler sind Sachen oder Gegenstände, an deren Erhaltung z.B. aus geschichtlichen, wissenschaftlichen, künstlerischen oder heimatgeschichtlichen Gründen ein öffentliches Interesse besteht.¹⁰ Daher sind historische Park- und Gartenanlagen, soweit sie den Oberbegriff der Kulturdenkmaldefinition erfüllen, auch dort als Denkmäler im Sinne des Denkmalrechts zu behandeln, wo sie, wie in Baden-Württemberg, nicht ausdrücklich als Denkmalgattung erwähnt sind.¹¹ Zur Klarstellung werden in alphabetischer Reihenfolge die wichtigsten Begriffsvarianten aufgeführt:

Nach Art. 1 Abs. 2 S. 2 des bayerischen Denkmalschutzgesetzes gelten Gartenanlagen, die die Voraussetzungen des Denkmalsbegriffs erfüllen, als Baudenkmäler.¹² Brandenburg kennt nach § 2 Abs. 3 S. 2 braDSchG als Denkmalbereiche insbesondere gärtnerische Gesamtanlagen sowie Landschaftsteile. In Berlin ist seit 1995¹³ nach § 2 Abs. 4 S. 1 berlDSchG eine Grünanlage, eine Garten- oder Parkanlage, ein Friedhof, eine Allee oder ein sonstiges Zeugnis der Garten- und Landschaftsgestaltung ein Gartendenkmal. In Hamburg sind dem Beispiel Berlins folgend seit dem Gesetz zur Änderung des Denkmalschutzgesetzes vom 25. Juni 1997 nach § 2 Abs. 1 Nr. 2 bei den Ensembles nun auch ausdrücklich »Garten- und Parkanlagen« aufgeführt. In Hessen können Parkanlagen als Kulturdenkmäler nach § 2 Abs. 1 HessDSchG oder als Teil eines Kulturdenkmals im Sinne einer Gesamtanlage nach § 2 Abs. 2 HessDSchG Schutzgegenstand sein. Durch einen Erlaß über Denkmalschutz von Grünflächen von 1988¹⁴ werden die Voraussetzungen und fachlichen Grundlagen näher konkretisiert. In Mecklenburg-Vorpommern sind nach § 2 Abs. 2 S. 2 MVD-SchG¹⁵ Garten-, Friedhofs- und Parkanlagen sowie andere von Menschen gestaltete Landschaftsteile, wenn sie die Voraussetzungen des Denkmalsbegriffs erfüllen, als Baudenkmäler zu behandeln. Gleiches gilt für Nordrhein-Westfalen nach § 2 Abs. 2 S. 2 NWDSchG¹⁶, das für Mecklenburg-Vorpommern wohl Pate gestanden hat. Niedersachsen schützt nach § 3 Abs. 2 ndsDSchG Baudenkmäler eben-

so wie Grünanlagen, und zwar auch dann, wenn diese nicht unter den Begriff der baulichen Anlagen fallen¹⁷. Rheinland-Pfalz hat 1978 mit § 5 Abs. 5 RhPfdSchPflG erstmals im Denkmalschutzrecht historische Park- und Gartenanlagen nicht nur geschützt, sondern den Schutzgegenstand auch definiert: »Historische Park- und Gartenanlagen sind Werke der Gartenbaukunst, deren Lage sowie architektonisch und pflanzliche Gestaltung von der Funktion der Anlage als Lebensraum und Selbstdarstellung früherer Gesellschaften und der von ihnen getragenen Kultur Zeugnis geben«.¹⁸ Das Saarland folgt dem rheinland-pfälzischen Beispiel. Nach § 3 Abs. 1 saarlDSchG¹⁹ können historische Parkanlagen, Gartenanlagen und Gräberfelder sowie historische Wirtschaftsflächen und -anlagen zu Denkmalschutzgebieten erklärt werden. In Sachsen können nach § 2 Abs. 5 Buchst.c DSchG²⁰ Werke der Garten- und Landschaftspflege Kulturdenkmäler im Sinne des Denkmalschutzgesetzes sein. In Sachsen-Anhalt gehören nach § 2 Abs. 2 Nr. 1 S. 2 DSchG²¹ zu den Baudenkmalen auch Garten-, Park- und Friedhofsanlagen. In Schleswig-Holstein gehören sie nach § 1 Abs. 2 zu den Kulturdenkmälern. Thüringen hat in § 2 Abs. 6 S. 1 thürDSchG die rheinland-pfälzische Regelung des § 5 Abs. 5 RhPfdSchPflG übernommen, ergänzt die Vorschrift durch § 2 Abs. 6 S. 2 thürDSchG um Tier- und botanische Gärten, soweit sie eine eigene historische und architektonische Gesamtgestaltung besitzen.²² Zugleich wurde der seit dem Denkmalschutzgesetz der DDR vom 19. Juni 1975²³ bestehende Schutz der Denkmäler der Landschafts- und Gartengestaltung fortgeführt. Damit haben vierzehn der sechzehn Länder die historischen Park- und Gartenanlagen ausdrücklich in den Denkmalschutz einbezogen.

Daß historische Park- und Gartenanlagen und andere von Menschen gestaltete Landschaftsteile als Schutzgegenstände dem Denkmalschutzrecht als Teil des Kulturverwaltungsrechts und nicht dem Naturschutzrecht als Teil des Umweltrechts zugeordnet werden, zeigt die Rechtsentwicklung in Schleswig-Holstein. Dort wurde das Denkmalschutzgesetz von 1958 in der Fassung von 1972 durch das Gesetz zur Neufassung des Landschaftspflegegesetzes vom 16. Juni 1993²⁴ ergänzt. Nach § 5 Abs. 3 schlhDSchG sind nun historische Garten- und Parkanlagen geschützt. »Ihre Beseitigung und Veränderung ist mit Ausnahme von Pflegemaßnahmen unzulässig« (§ 5 Abs. 3 S. 2 schlhDSchG). Diese Zuordnung historischer Garten- und Parkanlagen zum Denkmalschutzrecht als Teil des Kulturverwaltungsrechts wurde durch die Novelle des Denkmalschutzrechts von 1996 bestätigt.²⁵ Als rechtlicher Befund ist festzuhalten, daß ungeachtet der Notwendigkeit einer fachübergreifenden Zusammenarbeit mit dem Naturschutz die Erhaltung historischer Park- und Gartenanlagen als Kulturdenkmäler dem Denkmalschutzrecht zugeordnet sind. Mit der Wiedervereinigung Deutschlands und der Verfassungsreform von 1994²⁶ ist diese Kompetenzzuweisung an die Länder noch bekräftigt worden. Somit entscheiden die Denkmalschutz- und/oder Fachbehörden der Länder, welche Gegenstände historische Park- und Gartenanlagen und damit Kulturdenkmäler sind und wie sie geschützt werden.

2. Die Unterschutzstellung

Das Denkmalschutzrecht verbietet, anders als das Naturschutzrecht (§ 1 Abs. 2 BNatSchG), bei der förmlichen

Unterschutzstellung eine Interessenabwägung.²⁷ Daher liegt im Vorgang der Beurteilung der Gartendenkmaleigenschaft das Schwergewicht der Gesetzesanwendung.²⁸ Es genügt, daß der Garten die rechtlichen Kriterien der Denkmalerkenntnis erfüllt, d.h. ein Zeugnis aus vergangener Zeit ist, an dessen Erhaltung aus geschichtlichen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Gründen ein öffentliches Interesse besteht. Die Kategorie des »Geschichtlichen«, d.h. die (Kultur-)Geschichte als »vierte Dimension« des Denkmals²⁹ macht eine Abgrenzung zum Naturschutzrecht notwendig, bei dem es trotz der Wechselbeziehungen zwischen menschlichen Kulturen und natürlicher Umwelt (Kulturökologie), wenn überhaupt um Geschichte, juristisch primär um die Naturgeschichte³⁰ geht. Auf die dauernde Erhaltbarkeit darf es bei Kulturdenkmälern nicht ankommen³¹. Bei historischen Gärten, d.h. gepflanzter Architektur, stellt sich die Frage der Endlichkeit in ganz anderer Art als sonst in der Baudenkmalpflege. Daher stellt die Charta von Florenz³² in Art. 2 klar, daß ein historischer Garten ein Bauwerk ist, »das vornehmlich aus Pflanzen, also aus lebendem Material, besteht, folglich vergänglich und erneuerbar ist. Sein Aussehen resultiert aus einem ständigen Kräftespiel zwischen jahreszeitlichem Wechsel, natürlicher Entwicklung und naturgegebenem Verfall einerseits, und künstlerischem sowie handwerklichem Willen andererseits, die darauf abzielen, einen bestimmten Zustand zu erhalten«.

Die Unterschutzstellung der Gärten wie auch der anderen Kulturdenkmäler erfolgt nach zwei Grundmodellen: Den pauschalen Schutz kraft Gesetzes (*ipsa lege*) oder den Schutz durch untergesetzlichen Akt. Während früher der Schutz durch untergesetzlichen Akt (Verwaltungsakt, Rechtsverordnung, Satzung) aus Gründen der Rechtssicherheit und Rechtsklarheit Priorität hatte, zeichnet sich vielfach den Beispielen Bayerns (seit 1973) und Niedersachsens (seit 1978) folgend, ein pauschaler Schutz kraft Gesetzes (*ipsa lege*) ab. Die Eintragung in das Verzeichnis der Kulturdenkmäler (Listen) ist somit nur nachrichtlich mit der Folge, daß über die Denkmaleigenschaft in aller Regel erst beim Erlaubnis- bzw. Genehmigungsverfahren mitentschieden wird (einstufiges Verfahren). Hessen hatte diese Änderung im Schutzverfahren bereits 1986³³ vorgenommen. Dem haben sich auch Mecklenburg-Vorpommern (§ 5), Sachsen (§ 10), Sachsen-Anhalt (§ 9 Abs. 1) und Thüringen (§ 4) angeschlossen. Berlin hat diese Wende erst 1995³⁴ vollzogen. Schleswig-Holstein hat diesen Schritt speziell nur für historische Park- und Gartenanlagen 1993 eingeführt.³⁵ Lediglich Brandenburg (§ 8) hat wie viele der früheren Denkmalschutzgesetze seit dem hessischen Denkmalschutzgesetz von 1902 das sogenannte zweistufige Schutzverfahren für Denkmale entsprechend der aus dem Rechtsstaatsgedanken des Grundgesetzes abgeleiteten Prinzipien der Vorausschaubarkeit staatlichen Handelns, der größeren Rechtssicherheit und der besseren Rechtsschutzmöglichkeit. Für Bodendenkmale gilt jedoch der Pauschalschutz.³⁶

3. Verpflichtungen aus dem Denkmalrecht

Für die historischen Park- und Gartenanlagen gelten die für die Erhaltung und Pflege der Baudenkmäler geregelten Pflichten wie die Auskunft- und Duldungspflichten bis hin zum Betretungsrecht dieser Anlagen durch die

Behördenvertreter entsprechend. Von besonderer Bedeutung sind entsprechend dem Auftrag der Landesverfassungen³⁷ die Pflichten zur Erhaltung und Pflege der Kulturdenkmäler, wobei fachlich Besonderheiten für die Gartendenkmalpflege³⁸ gelten. Ohne auf die Besonderheiten einzelner Landesdenkmalschutzgesetze eingehen zu können, sei angemerkt, daß überall Eigentümer und sonstige Nutzungsberechtigte ihre Denkmäler instand zu halten, instand zu setzen, sachgemäß zu behandeln und vor Gefährdung zu schützen haben, soweit ihnen das zumutbar ist. Baudenkmäler und damit auch historische Park- und Gartenanlagen sind in der Regel so zu nutzen, daß die Erhaltung der Substanz auf Dauer Gewähr leistet wird (z.B. § 8 Abs. 1 DSchG-NW).

Ergänzend zu den zahlreichen erlaubnispflichtigen Maßnahmen an (Garten-)Denkmälern oder bei Maßnahmen in der engeren Umgebung historischer Park- und Gartenanlagen ist zur Sicherung des Schutzzwecks des Gesetzes sogar die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes vorgesehen.³⁹ Bei der Wiederherstellung geht es letztlich um die Beseitigung eines rechtswidrig hergestellten Zustandes (Restitutionspflicht). Der Gesetzgeber fordert damit nicht die Rekonstruktion längst verschwundener Gärten, will aber sicherstellen, daß der ursprüngliche Zustand so weit wie möglich wiederhergestellt wird. Dabei kann es sich um die Neuanpflanzung von rechtswidrig beseitigten Bäumen, die Rückgängigmachung von störenden Maßnahmen wie Werbeeinrichtungen, den Abbruch unerlaubter Gebäude oder das Zurückbringen von Gartenfiguren handeln. Daneben bleibt die Wiederherstellung eines historischen Gartens zur Wahrung der denkmalpflegerischen Belange nach dem allgemeinen Genehmigungsverfahren erlaubnispflichtig. Hinsichtlich der Pflanzungen wird sich zwischen Instandhaltung, wozu das Verjüngen der Bestände gehört, und Wiederherstellung, wozu es auch gehört, noch Vorhandenes, aber im Absterben begriffenes, zu ersetzen, oft schwer zu trennen sein. Um diese Verpflichtungen seitens des Staates auch durchsetzen zu können, ist in einzelnen Ländern ein Vorkaufsrecht, in allen Ländern als »ultima ratio« die Enteignungsmöglichkeit vorgesehen, wenn es sonst keine rechtlich und wirtschaftlich vertretbare Lösung mehr gibt und auch Landeszuschüsse zur Erhaltung der bedrohten Park- oder Gartenanlage nicht helfen⁴⁰.

4. Zuwendungen

Die Pflicht, historische Park- und Gartenanlagen zu erhalten und zu pflegen, besteht insbesondere für Privateigentümer meist nur im Rahmen des Zumutbaren. Schon aus verfassungsrechtlichen Gründen kann der Gesetzgeber wegen der Gewährleistung des Eigentums nach Art. 14 GG den Garteneigentümer nur bis an die Grenze der Sozialbindung zur Erhaltung und Pflege verpflichten⁴¹. Somit ist der Eigentümer bei weitergehenden Forderungen in aller Regel zu entschädigen. Ist der Eigentümer wirtschaftlich nicht in der Lage, die notwendigen Mittel für die Erhaltung und Pflege des Gartendenkmals aufzubringen, ist die öffentliche Hand aufgerufen, finanziell zu helfen. Die Frage nach der Finanzierung trifft also den Nerv jeder effektiven Denkmalpflege.⁴² Die Landesdenkmalschutzgesetze legen mit Rücksicht auf das Budgetrecht des Parlaments keine Finanzierungsautomatik fest.

Vielmehr fördert das jeweilige Land Maßnahmen des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege im Rahmen der verfügbaren Mittel des Landeshaushalts.⁴³ Damit wird die Bedeutung des Landeshaushalts als kulturpolitisches Mittel ersten Ranges Jahr für Jahr deutlich. Gleichwohl ist das Haushaltsgesetz nicht ein heimlicher Mittelpunkt des Denkmalschutzrechts, da in der Vergangenheit leider oft nur unzureichend Mittel für die Gartendenkmalpflege zur Verfügung gestellt wurden.⁴⁴ Die Höhe des möglichen Zuschusses richtet sich, abgesehen von der Maßgabe des Landeshaushalts und der jeweiligen Landeshaushaltsordnung, nach den Umständen des Einzelfalles entsprechend den jeweiligen Zuschußrichtlinien.⁴⁵ Hierbei sind z. B. die Bedeutung der Anlage, die Höhe der denkmalpflegerischen Mehrkosten und die wirtschaftliche Lage des Eigentümers von Bedeutung. Außerdem muß die Maßnahme vorher mit den zuständigen Behörden abgestimmt sein. Hierbei muß man wissen, daß der Gartendenkmaleigentümer die Beteiligung der zuständigen Denkmalschutz- und Fachbehörden nicht vermeiden oder die Einhaltung deren fachlicher Vorgaben umgehen kann, wenn er auf Zuschüsse und Steuervorteile verzichtet.⁴⁶

Auf die Zuwendung besteht meist kein Rechtsanspruch, d. h. sie ist eine freiwillige Leistung des Staates. Dies gilt in aller Regel auch für Zuschüsse anderer Gebietskörperschaften wie Bezirke, Landkreise oder Gemeinden oder die Förderung aus anderen Programmen wie der Dorferneuerung⁴⁷ oder der Fremdenverkehrsförderung. Teilweise ist eine Doppel- oder Mehrfachförderung neben der denkmalrechtlichen Förderung zulässig.

Zuwendungen seitens der Naturschutzbehörden für Maßnahmen zur Pflege, Erhaltung und Entwicklung geschützter Flächen oder Einzelbestandteile der Natur sind bei Barockgärten nur selten denkbar. Auch hier werden in aller Regel nur Vorhaben gefördert, die vorher abgestimmt sind und mit deren Ausführung vor Entscheidung über den Förderungsantrag noch nicht begonnen wurde. Gegenstand der Förderung ist oft nur das geschützte Naturdenkmal oder die geschützte Fläche, so daß ein Schutz aus (kultur-)denkmalrechtlicher Sicht nicht ausreicht.⁴⁸ Eine uneingeschränkte naturschutzrechtliche Gebietsausweisung würde, falls sie bei einem Barockgarten überhaupt zulässig sein sollte, der Gartendenkmalpflegerischen Zielsetzung nicht gerecht. Aus Erfahrung mit jüngeren Gartenanlagen aus dem Bereich der Landschaftsgärten⁴⁹ ist zu berichten, daß das Bezuschussungsverfahren aus Mitteln der Landespflege wegen der zahlreichen naturschutzrechtlichen Einschränkungen und Bedingungen bei der Vergabe der Zuwendung sehr bürokratisch gehandhabt wird. Außerdem bedürfen diese Maßnahmen zusätzlich einer landespflegerischen Genehmigung. Trotz Vorlage eines Parkpflegewerkes durfte z. B. die Beseitigung von Bäumen mit einem Stammdurchmesser von mehr als 40 cm erst nach ausdrücklicher Zustimmung der Unteren Landespflege vor Ort erfolgen, d. h. trotz langfristiger Vorplanungen durfte erst nach Entscheidung im Einzelfall weitergearbeitet werden. Dies hat Verzögerungen zur Folge. Rodungsarbeiten waren in der Zeit vom 1. Oktober bis 28. Februar durchzuführen. »Spechtbäume« durften wegen evtl. überwinterner Tiere nur nach Zustimmung der unteren Landespflegebehörde in der Zeit

vom 15. August bis 15. Oktober gefällt werden. Technische Ausbauten (z. B. Brunnen, Wasserläufe) waren von der Landespflege ohnehin nicht förderbar. Entsprechendes gilt für die Unterhaltung der Parkwege. Auf Rückfrage wurde dies damit begründet, daß der Mensch die Natur stört, Parkwege somit eigentlich unerwünscht seien. Schließlich wurde seitens des Naturschutzes und der Landschaftspflege betont, daß sie nicht aufgerufen sei, gartendenkmalpflegerische Probleme zu lösen.

Bezüglich der Denkmalschutzförderung des Bundes aus dem Programm »National wertvolle Kulturdenkmäler« ist neuerdings neben der Förderung von Baudenkmalern auch die Förderung historischer Parks und Gärten möglich. Der Bund gibt über das Bundesverwaltungsamt in Köln bisher aus dem Haushalt des Bundesministeriums des Innern Zuschüsse zur Erhaltung und zum Wiederaufbau einiger besonders bedeutender Kulturdenkmäler, soweit sie nicht im Eigentum des Staates stehen. Voraussetzung ist, daß es sich um »Baudenkmal« mit besonderer nationaler kultureller Bedeutung handelt. Wegen der unbestreitbaren Zuständigkeit der Länder für den Denkmalschutz (Art. 30, 70, 83, 104 a GG) muß in jedem Einzelfall Einvernehmen mit dem Land hergestellt werden. Außerdem verlangt der Bund, dass ein mindestens gleich hoher Landeszuschuss zur Verfügung gestellt wird. Eine Verwaltungsvorschrift als Ergänzung zur Bundeshaushaltsordnung (§§ 23, 44 und 44 a BHO) wurde bisher nicht veröffentlicht. Die internen Grundsätze über die Förderung der Erhaltung von unbeweglichen Kulturdenkmälern aus dem Denkmalschutzprogramm des Bundes sind jedoch in Denkmalschutzrechtskommentaren abgedruckt.⁵⁰ Neuerdings will der Bund jedoch trotz der Stellungnahme des jeweils zuständigen Landesamtes für Denkmalpflege über die besondere nationale kulturelle Bedeutung des Gartendenkmals nach Anhörung von Sachverständigen selbst über das Vorliegen dieser Eigenschaft entscheiden. Diese mit der Kompetenzordnung des Grundgesetzes (Art. 30, 70, 83, 104 a GG) unvereinbare Einmischung des Bundes in die Länderangelegenheiten ist abzulehnen.⁵¹ Somit bleibt abzuwarten, ob sich diese verfassungswidrige Praxis nach dem Übergang der Zuständigkeit vom Bundesministerium des Innern auf den Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und Medien im Bundeskanzleramt ändern wird.

5. Organisation

Die Organisation der Gartendenkmalpflege kann zur Schicksalsfrage für historische Park- und Gartenanlagen werden. Schließlich werden die rechtlichen Voraussetzungen für die Erhaltung historischer Park- und Gartenanlagen nicht nur durch den jeweiligen Kultur-(Garten-)Denkmalbegriff, das Schutz- und Genehmigungsverfahren oder auch die nicht ausreichend vorhandenen Zuschußmittel bestimmt, sondern auch und gerade durch die in den Landesdenkmalschutzgesetzen und Verfügungen festgelegten Zuständigkeiten, d. h. durch die Organisation des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege.⁵² Die bisherige Organisation ist von einem Zusammenwirken der unteren Denkmalschutzbehörden (Kreisverwaltungen, kreisfreie Städte) mit den Denkmalfachbehörden geprägt, wobei auch die Gemeinden untere Denkmal-

behörden sein können, insbesondere wenn ihnen die Aufgaben der unteren Bauaufsichtsbehörde obliegen, oft ein Zugeständnis an die Diskussion über eine Kommunalisierung der Staatsaufgabe Denkmalschutz. Die unteren Denkmalschutzbehörden sind für den Vollzug der Denkmalschutzgesetze zuständig, soweit nicht durch Gesetz oder aufgrund eines Gesetzes etwas anderes bestimmt ist. Oberste Denkmalschutzbehörde ist das für Denkmalschutz zuständige Ministerium, meist entsprechend der Tradition das Kultusministerium, dem die Denkmalfachbehörden (Landesämter für Denkmalpflege) nachgeordnet sind. Somit kommt den Landesämtern für Denkmalpflege in allen Ländern eine besondere Bedeutung zu. Die dort mit Fragen der Gartendenkmalpflege befaßten Mitarbeiter treffen sich zum Erfahrungsaustausch in einem Arbeitskreis. Zur Bewältigung der fachlichen Aufgaben, wie die Erstellung von Parkpflegewerken, werden auch freischaffende Landschaftsarchitekten als Gartendenkmalpfleger hinzugezogen. Dem Arbeitskreis Historische Gärten der DGGL kommt hierbei eine Vermittlerfunktion zu.

II. NATURSCHUTZ

1. Entstehungsgeschichte

Das Naturschutzrecht entwickelte sich in Anlehnung an die Denkmalvorstellungen des Kulturdenkmalschutzrechts. Es war bereits in dem für das Großherzogtum Hessen-Darmstadt geltenden Gesetz, den Denkmalschutz betreffend, vom 16. Juli 1902⁵³, Teil des Denkmalrechts. Seit 1902 wurden dort nicht nur Baudenkmäler und ihre Umgebung, sondern erstmals auch Naturdenkmäler und ihre Umgebung durch Gesetz als »natürliche Bildungen der Erdoberfläche, wie Wasserläufe, Felsen, Bäume und dergleichen« nach Art. 33 des Gesetzes seitens des Kreisamtes einem besonderen Schutz unterstellt. Mit dem Inkrafttreten des Reichsnaturschutzgesetzes vom 26. Juli 1935⁵⁴ wurde das Naturschutzrecht vom verschwisterten Denkmalschutzrecht abgetrennt. Obwohl ein Naturdenkmal eigentlich »nur ein jungfräuliches, ohne Mitwirkung des Menschen entstandenes Gelände oder Gewächs«⁵⁵ war, so daß gepflanzte Parkpartien und Alleen anfangs nicht unter den Naturdenkmalbegriff subsumiert wurden, fanden die Vertreter des Naturschutzes zunehmend auch Interesse an dem von Menschen gepflanzten historischen Grün. Mangels ausreichender Landesdenkmalschutzgesetze wurden in Ländern wie dem heutigen Rheinland-Pfalz historische Park- und Gartenanlagen teils contra legem als Naturdenkmäler geschützt. Somit hat das Nebeneinander von Natur- und Denkmalschutz, teils ohne fachübergreifende Zusammenarbeit, seit dem Reichsnaturschutzgesetz eine gewisse Tradition, die wegen der Doppelzuständigkeit in der Praxis zu Problemen führen kann, zumal die Naturschutzfestlegungen den kulturgeschichtlichen Aspekt der historischen Park- und Gartenanlagen oft völlig verschweigen. Dabei ist es heute ausdrücklich ein Ziel des Naturschutzes und der Landschaftspflege nach § 1 Abs. 1 Nr. 4 BNatSchG Natur und Landschaft im besiedelten und unbesiedelten Bereich so zu schützen, zu pflegen und zu entwickeln, daß die Vielfalt, Eigenart und Schönheit von Natur und Landschaft als Lebens-

grundlagen des Menschen und als Voraussetzung für seine Erholung in Natur und Landschaft nachhaltig gesichert sind. Hierbei sind die sich daraus ergebenden Anforderungen nach § 1 Abs. 2 BNatSchG untereinander und gegen die sonstigen Anforderungen der Allgemeinheit an Natur und Landschaft abzuwägen.

1998 hat der Gesetzgeber das Bundesnaturschutzgesetz (BNatSchG) in kurzer Abfolge zweimal novelliert: Mit dem 2. Änderungsgesetz⁵⁶ wurde die Fauna-Flora-Habitat-Richtlinie (FFH-RL) nach vierjähriger Verspätung in nationales Recht umgesetzt. Das 3. Änderungsgesetz⁵⁷ fügte u.a. Regelungen zum Vertragsnaturschutz sowie zu Ausgleichszahlungen für landwirtschaftliche Nutzungsbeschränkungen in das Bundesnaturschutzgesetz ein. Außerdem wurde das »Biosphärenreservat« (§ 14 a BNatSchG) als neue Schutzkategorie eingeführt. Der Versuch einer Gesamtnovellierung war zuvor gescheitert. Ob die politisch wie rechtlich umstrittenen Regelungen des 3. Änderungsgesetzes auch nach dem Wechsel der Mehrheiten in Bonn Bestand haben werden, ist fraglich. Außerdem muß die landesrechtliche Umsetzung des nun in Neufassung vorliegenden Rahmengesetzes⁵⁸ erst innerhalb von zwei Jahren erfolgen, d. h. erst bis August 2001. Bis dahin dürfte die Rot-Grüne-Regierung entsprechend der Koalitionsvereinbarung vom 20. Oktober 1998 das geltende Recht überarbeitet haben mit der Folge, daß, abgesehen von dem Biosphärenreservat, die Gesetzesänderungen von 1998 in bezug zum Schutz von Barockgärten keine größere verwaltungspraktische Bedeutung erhalten dürften.

2. Staatsziel Umweltschutz

Der durch Gesetz vom 27. Oktober 1994⁵⁹ in das Grundgesetz aufgenommene »Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen« (Art. 20 a GG) als verfassungsrechtliche Umweltschutzpflicht wird von bleibender Bedeutung sein. Danach schützt der Staat auch in Verantwortung für die künftigen Generationen die natürlichen Lebensgrundlagen im Rahmen der verfassungsmäßigen Ordnung durch die Gesetzgebung und nach Maßgabe von Gesetz und Recht durch die vollziehende Gewalt und die Rechtsprechung. Eine Definition der »natürlichen Lebensgrundlagen« fehlt bislang. Einig ist man sich, daß dies zumindest diejenigen Güter sind, ohne die das Leben auf der Erde nicht über längere Zeiträume fortbestehen kann⁶⁰. Der Schutzbereich des Art. 20 a GG umschließt nach überwiegender Meinung auch die vom Menschen gestaltete bzw. veränderte Natur⁶¹. Die Abgrenzung zur vom Menschen gestalteten natürlichen Umwelt ist allerdings nicht immer einfach. Daher soll nach einer Lehrmeinung im Zweifel Art. 20 a GG zum Tragen kommen.⁶² Damit bezieht sich der ökologische Schutzauftrag nicht nur auf den Urwald, sondern auch auf die Kulturlandschaft.⁶³ Einige kommen zu der Auffassung, daß auch reine Kunstprodukte aus Natur, wie ein japanischer Garten, vom Schutz aus Art. 20 a GG profitieren.⁶⁴ Andere gehen davon aus, daß zwar die kultivierte Natur zum Schutzbereich des Art. 20 a GG gehört, nicht hingegen Lebensprozesse, die in dem Sinne von Menschen produziert werden, daß sie durch seine Aktivität gezielt hervorgebracht werden und von seiner ständigen Einflußnahme abhängig sind, wie etwa von Dünger- und Pestizidzufuhr

abhängige Agrarkulturen.⁶⁵ Nach dieser Auffassung wären Barockgärten ebenso wie japanische Gärten nicht von dem Schutzziel des Art. 20 a GG erfaßt. Nicht zu den natürlichen Lebensgrundlagen gehören nach herrschender Meinung aber »schutzwürdige Sachgüter wie Kulturdenkmäler oder gar das kulturelle Erbe.«⁶⁶ Auch wenn der Inhalt des Staatsziels Umweltschutz des Art. 20 a GG aus der Verfassung auszulegen ist, hat für den Bereich der Barockgärten die Ausgestaltung dieses Ziels im Naturschutzrecht besondere verwaltungspraktische Bedeutung, so daß die dortigen Schutzmöglichkeiten der näheren Erörterung bedürfen.

3. Förmliche Schutzausweisung

Bereits nach dem Reichsnaturschutzgesetz von 1935 erstreckte sich der Naturschutz auf Naturdenkmale und ihre Umgebung, Naturschutzgebiete und sonstige Landschaftsteile in der freien Natur. Folglich unterlagen »Parke und Friedhöfe«, wenn sie nicht »in der freien Natur« waren, »nicht dem Schutze dieses Gesetzes.«⁶⁷ Mangels ausreichender Denkmalschutzvorschriften wurden nach einem Runderlaß des früheren Reichsforstmeisters Göring Einzelbäume und sehr alte, bedeutsame Parke Naturdenkmale. Im Runderlaß des Reichsforstmeisters wurde hierzu 1935 geregelt: »Die Entfernung, Zerstörung oder sonstige Veränderung der Naturdenkmale ist verboten. Unter dieses Verbot fallen alle Maßnahmen, die geeignet sind, die Naturdenkmale oder ihre Umgebung zu schädigen oder zu beeinträchtigen, z.B. durch Anbringen von Aufschriften, Errichten von Verkaufsbuden, Bänken oder Zelten, Abladen von Schutt oder dergleichen. Als Veränderung eines Baumdenkmals gilt auch das Ausästen, das Abbrechen von Zweigen, das Verletzen des Wurzelwerks oder jede sonstige Störung des Wachstums, soweit es sich nicht um Maßnahmen zur Pflege des Naturdenkmals handelt. Die Besitzer oder Nutzungsberechtigten sind verpflichtet, Schäden oder Mängel an Naturdenkmälern der Naturschutzbehörde zu melden.«⁶⁸ Nicht anders war es in der Regel nach dem Erlaß des Bundesnaturschutzgesetzes von 1976 als Rahmengesetz nach Art. 75 Nr. 3 GG und den hierzu angepaßten Landesgesetzen mit ihren in § 12 f. BNatSchG festgelegten Schutzkategorien wie Naturschutzgebiet, Nationalpark, (Biosphärenreservat), Landschaftsschutzgebiet, Naturpark oder Naturdenkmal sowie geschützter Landschaftsbestandteil. Neben der Schutzkategorie des Naturdenkmals wurde die Schutzkategorie »Naturschutzgebiete« im Bundesnaturschutzgesetz (§ 4 RNatSchG/§ 13 BNatSchG) im Wesentlichen in der bekannten Form beibehalten, jedoch im Unterschied zum Naturdenkmal (Objektschutz) als Instrument des Flächenschutzes.⁶⁹ Das Gebiet ist im Idealfall ein Stück unberührter oder wenig berührter Natur, doch können auch Gebiete zum Naturschutzgebiet erklärt werden, die von Menschenhand Veränderungen erfahren haben, wie eine aufgegebene Pferdekoppel, eine aufgelassene Tongrube oder ein aufgegebener Steinbruch.⁷⁰ In Betracht kommen somit im Prinzip Gebiete, die bereits Denkmalschutzgebiete sind.⁷¹ Im Unterschied zu diesen Beispielen aufgegebener Nutzung wurden historische Park- und Gartenanlagen in diesem Sinne nie aufgegeben. Nachdem in Rheinland-Pfalz dank eines Forschungsvorhabens zur »Erfassung denkmalwerter Park- und Gartenanlagen

in Privatbesitz«⁷² die Bedeutung historischer Park- und Gartenanlagen, die seit 1978 in § 5 Abs. 5 DSchPflG Rh.-Pf. ausdrücklich in das Denkmalrecht einbezogen sind, stärker herausgestellt wurde, hatte dies auch ein größeres Interesse des Naturschutzes an diesen Anlagen zur Folge.

4. Baumschutz

Bezogen auf die geschützten Landschaftsbestandteile des § 18 BNatSchG als Rahmenrecht haben die meisten Landesnaturschutzgesetze wie in Niedersachsen (§ 28 NdsNatSchG) oder Thüringen (§ 17 VorlThürNatSchG) die Möglichkeit des Schutzes des gesamten Bestandes an Bäumen usw. in bestimmten Gebieten in Form einer Ermächtigung zum Erlaß von Baumschutzsatzungen oder -verordnungen. Es besteht in aller Regel für den Normgeber ein weites Ermessen, welche speziellen Baumarten zu schützen will. Einen absoluten Baumschutz gibt es nicht.⁷³ Da Barockgärten bereits nach dem jeweiligen Landesdenkmalschutzgesetz rechtswirksam geschützt sind, dürfte dieser weitere Schutz mit einer untergesetzlichen Norm in aller Regel gegen das verfassungsrechtliche Übermaßverbot verstoßen. Da bei gartendenkmalpflegerischen Arbeiten im Einzelfall Baumfällungen notwendig werden, diese aber für Bäume ab einer bestimmten Größe durch die jeweilige Baumschutzsatzung verboten sind, bedarf es entsprechend der vorbildlichen Regelung des § 17 Abs. 4 VorlThürNatSchG⁷⁴ einer Ausnahmeregelung, d. h. daß die Baumschutzsatzungen nur für Bäume außerhalb der geschützten historischen Park- und Gartenanlagen gelten.

5. Biotopschutz

Nach dem Grundsatz des § 2 Abs. 1 Nr. 10 BNatSchG sind die wild lebenden Tiere und Pflanzen und ihre Lebensgemeinschaften als Teil des Naturhaushalts in ihrer natürlichen und historisch gewachsenen Artenvielfalt zu schützen. Ihre Lebensstätten und Lebensräume (Biotop) sowie ihre sonstigen Lebensbedingungen sind zu schützen, zu pflegen, zu entwickeln und wiederherzustellen. Während der Schutz von räumlich begrenzten Teilen der Erdoberfläche früher nur durch förmliche Schutzausweisung (vgl. 3) möglich war, kennt das Bundesnaturschutzrecht als Rahmenrecht in Verbindung mit dem jeweiligen Landesnaturschutzgesetz seit 1986 den gesetzlichen Schutz hochwertiger Biotop nach 20 c BNatSchG. Diese Vorschrift des Artenschutzes schützt nur den status quo gegen Verschlechterungen. Dieser Pauschalschutz ist wegen der damit verbundenen Konkretisierungsprobleme umstritten.⁷⁵ So sind z.B. in Nordrhein-Westfalen mit der umgesetzten Landesvorschrift des § 62 LGNW nach Nr. 2 »Nass- und Feuchtgrünland« und nach Nr. 3 »Borstgrasrasen, Magerwiesen und -weiden, Trocken- und Halbtrockenrasen« kraft Gesetzes pauschal geschützt. Maßnahmen und Handlungen, die zu einer erheblichen oder nachhaltigen Beeinträchtigung oder zu einer Zerstörung dieser Biotop führen können, sind verboten. Weil die Regelung an die rein tatsächlichen Verhältnisse anknüpft, kommt es nicht darauf an, aus welchem Grund und auf welche Weise ein Gebiet zum Biotop geworden ist, so daß auch sogenannte Sekundärbiotop, die aufgrund mittelbarer oder unmittelbarer menschlicher Einwirkung entstanden sind, zu dem Schutzgegenstand gehören. Der

gesetzliche Schutz ist jedoch ausdrücklich auf wildlebende Tiere und Pflanzen beschränkt, so daß die Regelung nicht auf historische Park- und Gartenanlagen paßt, da diese Zeugnisse der Gartenkunst unter der Herrschaft des Menschen stehen. Unter den Begriff der wildlebenden Pflanzen fallen aber keine Kulturpflanzen, d.h. auch keine verwilderten Individuen kultivierter Arten.⁷⁶ Da sich der Naturschutz rechtlich auf Naturschöpfungen beschränken muß⁷⁷, besteht lediglich bei verwilderten Park- und Gartenanlagen die Möglichkeit der Normüberschneidung mit dem Denkmalrecht. Verwildert die Parkwiese mit Trockenrasenarten, die für Kultur- und Naturschutz interessant sind, entstehen nach und nach Gehölzbestände und damit Wald. Dies sollte nicht das Ziel des Naturschutzes sein. Sollte im Einzelfall ein Zeugnis der Gartenkunst zum Biotop werden, müssen die Vorschriften des Denkmalrechts wegen der Kunstfreiheitsgarantie des Art. 5 Abs. 3 GG im Wege verfassungskonformer Auslegung dem Biotopschutz vorgehen. Um diesbezüglich die Verfassungswidrigkeit des § 62 LGNW zu vermeiden, muß bereits in § 20 Abs. 2 BNatSchG klargestellt werden, daß die Vorschriften des Denkmalrechts unberührt bleiben, da § 20 nach § 4 Satz 3 BNatSchG unmittelbar gilt. Thüringen hat diesen Konflikt durch einen Erlass entschärft.⁷⁸ Die seit 1998 eingeführte Möglichkeit des europäischen Artenschutzes (Biotopverbundschutz »Natura 2000«) ist nach § 19 f Abs. 2 BNatSchG ohnehin nur insoweit anzuwenden, als die Schutzvorschriften keine strengeren Regelungen für die Zulassung von Projekten enthalten.

6. Eingriffe in Natur und Landschaft

Nach § 8 Abs. 1 BNatSchG und den entsprechenden landesgesetzlichen Regelungen sind Eingriffe Veränderungen der Gestalt oder Nutzung von Grundflächen, die die Leistungsfähigkeit des Naturhaushalts oder das Landschaftsbild erheblich oder nachteilig beeinträchtigen können. Bei der Erhaltung und Pflege historischer Park- und Gartenanlagen wird unter Beachtung der Bezugsgröße Landschaftsbild in aller Regel kein erheblicher Eingriff vorliegen, falls nicht formell ausgewiesene Schutzgebiete das Schutzwürdigkeitsprofil ausnahmsweise dahin festlegen. Da die Erhaltung des Gartenkunstwerks auch im Interesse von Natur und Landschaft erfolgt, ist eine nachhaltige Beeinträchtigung von Natur und Landschaft beim denkmalrechtlichen Erhaltungsgedanken nicht gegeben. Schließlich sind gartendenkmalpflegerische Maßnahmen wie das Fällen von Bäumen notwendig und vorrangig, um das Gartenkunstwerk zu erhalten. Verliert das Gartenkunstwerk mangels untersagter Pflege seine Denkmaleigenschaft und wird es damit z.B. zu Bauland, werden auch die Belange des Arten- und Biotopschutzes oft auf Dauer nicht mehr gesichert sein. Durch Parkpflegewerke sowie rechtzeitige Abstimmung sind denkbare Probleme vermeidbar. Da die denkmalrechtlich gebotene Erhaltung und Pflege historischer Park- und Gartenanlagen die Leistungsfähigkeit des Naturhaushalts oder das Landschaftsbild nicht erheblich oder nachhaltig beeinträchtigen, sondern mit ihren Kulturrelikten wie den Wilden Tulpen (*Tulipa sylvestris*), die in der Barockzeit sehr beliebt waren, oft bereichern, sollte zur Vermeidung von Konflikten künftig im Bundesnaturschutzgesetz ge-

regelt werden, daß dies keine Eingriffe nach § 8 Abs. 1 BNatSchG sind. Notfalls müßten die Länder in ihren Landesnaturschutzgesetzen wie § 4 Abs. 3 LGNW klarstellen, daß Erhalt und Pflege historischer Park- und Gartenanlagen nicht als Eingriffe gelten.

7. Abwägung der Güter

Die historischen Park- und Gartenanlagen dürfen nicht im Gestrüpp der Paragrafen untergehen. Deshalb muß es unabhängig von der noch darzustellenden Gewichtsvorgabe der Kunstfreiheitsgarantie des Art. 5 Abs. 3 GG im Konflikt zwischen Natur- und Denkmalschutz zu fallbezogenen Abwägungen kommen. Um zu einer richtigen Entscheidung zu kommen, bedarf es seitens des Naturschutzes einer zweifachen Abwägung. Nach § 1 Abs. 2 BNatSchG sind die Anforderungen, die Naturschutz und Landschaftspflege an die Qualität von Natur und Landschaft stellen, sowohl untereinander als auch mit den Anforderungen des Denkmalschutzes sowie mit anderen Ansprüchen, die die Allgemeinheit an Natur und Landschaft stellt, abzuwägen.⁷⁹ Im Verhältnis der verschiedenen Qualitätsansprüche des Naturschutzes ist neben dem Ziel der Vielfalt, Eigenart und Schönheit von Natur und Landschaft (§ 1 Abs. 1 Nr. 4 BNatSchG) der 1980 eingefügte Grundsatz des § 2 Abs. 1 Nr. 13 BNatSchG⁸⁰ von zentraler Bedeutung. Danach sind historische Park- und Gartenanlagen als historische Kulturlandschaften von besonders charakteristischer Eigenart zu erhalten. Deshalb werden in Schleswig-Holstein auch Kulturdenkmale wegen ihres die Landschaft prägenden Wertes unter (Kultur-)Denkmalschutz gestellt.⁸¹ Die historischen Park- und Gartenanlagen sind geradezu Musterbeispiele für historische Kulturlandschaften.⁸² Folglich hat das zwischenstaatliche Komitee für den Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt in seinen revidierten Richtlinien von 1996 für die Durchführung des Übereinkommens zum Schutz des Kulturerbes der Welt⁸³ in bezug auf Kulturlandschaften unter den drei Hauptkategorien unter Nr. 39 i die von Menschen absichtlich gestaltete und geschaffene Landschaft an erster Stelle erwähnt. »Dies umfaßt aus ästhetischen Gründen angelegte Garten- und Parklandschaften, die häufig (jedoch nicht immer) im Zusammenhang mit religiösen oder anderen Monumentalbauten und Ensembles stehen.«

Nach § 2 Abs. 1 Nr. 13 Satz 2 BNatSchG gilt die Erhaltungspflicht neben den historischen Kulturlandschaften des Satzes 1 »auch für die Umgebung geschützter oder schützenswerter Kultur-, Bau- und Bodendenkmäler, sofern dies für die Erhaltung der Eigenart oder Schönheit des Denkmals erforderlich ist.« Diese Begriffe sind denkmalrechtlichen Ursprungs und folglich in den Landesdenkmalschutzgesetzen definiert und damit dort verankert. »Daher sind auf Grund dieser Aufgabenstellung die Denkmalschutzgesetze prioritär.«⁸⁴ Hieraus folgt, daß die Denkmalschutzgesetze für den Schutz historischer Park- und Gartenanlagen *lex specialis* sind. Ein zusätzlicher Schutz als Naturdenkmal, Landschaftsbestandteil oder Naturschutzgebiet wird in aller Regel gegen das verfassungsrechtliche Übermaßverbot verstoßen.

Soweit im Einzelfall ein Schloßpark zusätzlich noch Teil eines Landschaftsschutzgebietes (§ 15 BNatSchG) werden sollte, muß der Konflikt zwischen Naturschutz und Denk-

malschutz durch die (später ergehende) Landschaftsschutzverordnung bewältigt werden. Über den Schutz eines Barockgartens wurden bisher keine Gerichtsurteile bekannt. Bezüglich des Schloßparks Monrepos bei Ludwigsburg hat der VGH Baden-Württemberg 1991⁸⁵ den Erlass einer Landschaftsschutzverordnung zugelassen, da der Schutzzweck dieser Verordnung die Wiederherstellung der als Kulturdenkmal von besonderer Bedeutung nach § 12 BadWürttDenkmSchG in das Denkmaltbuch eingetragenen Gartenanlage im Stile eines englischen Landschaftsgartens mit Seeanlage rechtfertigt. Diese Vorschrift ermöglicht zum einen die Umgestaltung des derzeit vorhandenen verwilderten Gartens in einen englischen Landschaftsgarten und vermag damit den besonderen Erholungswert der Landschaft zu steigern und in Form des englischen Landschaftsgartens wiederherzustellen. Zum anderen impliziert sie aber zugleich die Konfliktlösung, die sich aus der Überschneidung von Denkmalschutz und Landschaftsschutz ergeben kann. Schon durch die Aufnahme des – weiteren, wenngleich untergeordneten – Schutzzwecks »Wiederherstellung der Gartenanlage im Stile eines englischen Landschaftsgartens mit Seeanlage« wird insoweit der Vorrang des Denkmalschutzes festgelegt und damit korrespondierend werden auch nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten notwendige Veränderungs- und Pflegemaßnahmen zur Erhaltung und Weitertradierung der eingetragenen Gartenanlage des Schlosses M. von den Verboten der §§ 4 und 5 der Verordnung ausgenommen. § 6 Nr. 8 der Verordnung läßt ausdrücklich die notwendigen Veränderungs- und Pflegemaßnahmen zu, damit der englische Landschaftsgarten mit Seeanlage wiederhergestellt werden kann. Sowohl die ergänzende Schutzzweckbestimmung als auch die ausdrücklich für zulässig erklärte Umgestaltung des derzeit bestehenden Gartens bewältigen die Ziel-Konfliktsituation, die auftreten kann, wenn – wie hier – ein Kulturdenkmal in Form eines englischen Landschaftsgartens wiederhergestellt werden soll und zugleich durch den Erlaß einer Landschaftsschutzverordnung die Landschaft als solche erhalten bleiben soll. Ohne die Schutzwürdigkeit und Schutzbedürftigkeit der Schloßanlage M. und ihrer unmittelbaren Umgebung im Sinne der Ausweisung eines Landschaftsschutzgebietes i.S. von § 22 Abs. 1 Nr. 4 BadWürttNatSchG in Frage zu stellen, wird dem Denkmalschutz der Vorrang eingeräumt, flankierend aber durch die Landschaftsschutzverordnung die umliegende Landschaft, einschließlich des eingetragenen Kulturdenkmals, besonders geschützt.⁸⁶

Bereits 1936 hat zur Pflege historischer Gartenanlagen der Landespfleger Bachmann am Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz in Dresden gefordert, daß »der Pfleger alter Gärten und Parks vertraut sein muß mit den kulturellen und kunsthistorischen Zusammenhängen vergangener Kunstepochen im Allgemeinen und über Entstehungsgeschichte der ihm anvertrauten Park- und Gartendenkmäler im Besonderen. Eine ebenso wesentliche Vorbedingung für eine erfolgreiche Denkmalpflege auf diesem Gebiete ist eine umfassende Kenntnis biologischer und ökologischer Zusammenhänge, die vor allen Dingen in größeren Gärten und Parks ein erfolgversprechendes und zielsicheres Arbeiten, auf Jahrzehnte und Jahrhunderte hinaus gesehen, erst ermöglicht.«⁸⁷ Somit hat sich

der Denkmalschutz bereits unter Geltung des Reichsnaturschutzgesetzes um Zielkonformität bemüht. Wegen des möglichen Bezuges der Barockgärten zu landwirtschaftlich geprägter Umgebung ist bei der Abwägung darauf hinzuweisen, daß seit 1998 in einem neu angefügten Absatz 3 bei den Grundsätzen des Naturschutzes und der Landschaftspflege gemäß § 2 Abs. 3 BNatSchG bei Maßnahmen des Naturschutzes und der Landschaftspflege die besondere Bedeutung der Land-, Forst- und Fischereiwirtschaft für die Erhaltung der Kultur- und Erholungslandschaft zu berücksichtigen ist.

III. KUNSTFREIHEIT UND UMWELTSCHUTZ

»Keine Kunstgattung hat in Bezug auf die Qualität und Erhaltung ihrer Werte mit solchen Schwierigkeiten zu kämpfen als die Gartenkunst.«⁸⁸ Wegen der Ignoranz einiger Kritiker bezüglich der Denkmalqualität historischer Park- und Gartenanlagen und der immer wieder geäußerten Zweifel an der Kunstwerkqualität⁸⁹ ist es notwendig geworden, an die im Grundgesetz verbürgte Kunstfreiheitsgarantie zu erinnern, zumal der Staat zum Schutz eines verfassungsrechtlich anerkannten Rechtsguts auch gegenüber Angriffen durch Dritte verpflichtet ist.⁹⁰ Daher hat der Staat, der sich »im Sinne einer Staatszielbestimmung auch als Kulturstaat versteht«,⁹¹ die historischen Park- und Gartenanlagen aus Verantwortung für die Gartenkunst in den Schutzbereich der Denkmalschutzgesetze einbezogen.

Da der Staat nun auch nach dem neuen Staatsziel Umweltschutz des Art. 20 a GG auch in Verantwortung für die künftigen Generationen die natürlichen Lebensgrundlagen im Rahmen der verfassungsmäßigen Ordnung schützt,⁹² besteht die Chance, durch die Vorgaben des Grundrechts aus Art. 5 Abs. 3 GG in Verbindung mit den Staatszielen Kultur und Umwelt kumulativ den Schutz historischer Park- und Gartenanlagen zu verstärken. Schließlich werden zu den natürlichen Lebensgrundlagen alle Umweltgüter, die in § 2 UVPG genannt sind,⁹³ gezählt, d.h. neben der Landschaft auch Kultur- und sonstige Sachgüter. Somit ist auch die umweltspezifische Seite des Denkmalschutzes gemeint.⁹⁴

Im Schatten des durch Art. 20 a GG geprägten »Umweltstaates«⁹⁵ hat sich bei unterschiedlichen Sichtweisen der jeweiligen Fachvertreter am Beispiel der amerikanischen Wildnisgebiete die »Freiheit der Natur als Schutzgut«⁹⁶ als neues Leitbild einiger Umweltschützer im Sinne einer Lebensauffassung vor die Freiheit der Kunst geschoben, wobei der Wildnisgedanke alle vorhandenen Landschaftsformen erfaßt und bis in die städtischen Zonen hineinreicht, wo er im kleinräumigen Verwildern-lassen seinen Ausdruck findet.⁹⁷ Die historische Kontinuität wird nicht beachtet, die Bedeutung der historischen Stadtgestaltung und Stadtbaukunst geleugnet. Da der Mensch und seine Werke nach dieser Sehweise nicht mehr dominieren darf, ist neben der Frage nach dem Schutz des Eigentums und Erbrechts (Art. 14 GG) die Frage nach der Tragweite der Kunstfreiheitsgarantie (Art. 5 Abs. 3 GG) zu stellen. Schließlich wird die Rolle der Natur im Barockgarten oft nicht verstanden.

Der Verfassungsrang des Denkmalschutzes in den Landesverfassungen einschließlich der Kunstfreiheitsgarantie des Art. 5 Abs. 3 S.1 GG garantieren den rechtlichen Schutz historischer Park- und Gartenanlagen als Zeugnisse der

Gartenkunst auch und gerade in der Verantwortung für die künftigen Generationen.

Schließlich hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß das Kunstwerk im Zentrum des Schutzes der Kunst in der Verfassung steht und im Kulturstaat zusammen mit dem Denkmalschutzauftrag in den Landesverfassungen der »Schutz gegen eine zerstörende oder verfälschende Behandlung der Kunstdenkmäler sowohl durch den Staat als auch die Mächte der Gesellschaft«⁹⁸ gewährt ist. Die Kunstfreiheit schützt somit vor Vorurteilen über qualitative Maßstäbe und ethischen Normen einiger Naturschützer ebenso wie vor fiktiven Durchschnittsurteilen und Verallgemeinerungen. Die Landesdenkmalschutzgesetze setzen den aus Art. 5 Abs. 3 S. 1 GG folgenden Handlungsauftrag des Staates um,⁹⁹ so daß sich der »Rechtsicherungsauftrag« im Kulturstaat auf die Gewichtungsvorgabe der Kunstfreiheit auch und gerade gegenüber dem Naturschutz berufen muß. Kann das (noch) vorhandene Kunstwerk »auf Grund staatlicher Normen vernichtet werden, so ist Kunst – als Werk – nicht frei«¹⁰⁰. Auch wenn Art. 5 Abs. 3 GG im Einzelfall nach gründlicher Abwägung nicht im Wege steht, einen kulturhistorischen Bau mit eindeutigen Kunstwert bei entsprechender denkmalrechtlicher Genehmigung einer Altstadtanierung zu opfern oder Beschränkungen beim Schutz von Kulturgut gegen Abwanderung zu regeln,¹⁰¹ widerspräche es dieser Garantie, wenn Kunstwerke der Vergangenheit, die nur durch fachlich richtige Pflege erhalten werden können, wegen des neuen Staatsziels des Art. 20 a GG i.V.m. dem Naturschutzrecht »friedlich« liquidiert würden, damit die Natur zurückgewonnen werde. Wegen der Wechselbeziehungen zwischen menschlichen Kulturen und »natürlicher« Umwelt muß man beim Zeugnis der Gartenkunst berücksichtigen, daß Gärten anders als Baudenkmäler eigentlich nie fertig sind und erst im Element der Zeit ihre künstlerische Wirkung erreichen. Insofern ist Gartenkunst auch Raumkunst. Um zu verhindern, daß sich Forderungen eines falsch verstandenen Naturschutzes gegenüber dem Pflegegebot der Gartenkunst durchsetzen können, bedarf es der Klarstellung im Bundesnaturschutzgesetz sowie den Landesnaturschutzgesetzen. Zunächst ist festzustellen, daß das jeweilige Landesdenkmalschutzgesetz den Schutz und die Pflege historischer Gärten als Zeugnisse der Gartenkunst abschließend regelt und sich anders als der Naturschutz, der den besiedelten und unbesiedelten Bereich, d.h. hundert Prozent erfassen will, auf die wenigen noch vorhandenen kunstdenkmalfähigen Anlagen beschränkt. Das Denkmalschutzgesetz ist hier gegenüber dem Naturschutzgesetz für historische Park- und Gartenanlagen als Zeugnisse der Gartenkunst *lex specialis*.

Das Bundesverwaltungsgericht hat 1995 zur Grundrechtsgewährleistung des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG bezüglich des neuen Staatsziels nach Art. 20 a GG an einem Beispiel aus dem Bereich des Bauplanungsrechts dargelegt, daß durch die ausdrückliche Einordnung der Staatszielbestimmung in die verfassungsmäßige Ordnung insoweit klarstellt, »daß der Umweltschutz keinen absoluten Vorrang genießt, sondern in Ausgleich mit anderen Verfassungsprinzipien und -rechtsgütern zu bringen ist. Dies trifft auch für den Fall der Kollision mit Grundrechtsverbürgungen zu, die, wie Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, keinem Vorbehalt unterliegen«.¹⁰² Hierbei hat das Bundesverwaltungsgericht unterstellt, daß das Orts- und Landschaftsbild Schutzgegenstand

der Staatszielbestimmung des Art. 20 a GG ist.¹⁰³ Bezüglich des Schutzes historischer Park- und Gartenanlagen, die nicht zuletzt wegen ihrer Schönheit und ihrer Erholungsfunktion auch den Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen genießen, ist Art. 20 a GG wegen seiner Unbestimmtheit nicht geeignet, den Schutzbereich des Art. 5 Abs. 3 GG einzuschränken.¹⁰⁴ Die Kunst wird nicht nur geschützt, weil der Gartenkünstler (und der Auftraggeber) durch das Werk seine Persönlichkeit entfalten konnte. »Die Kunst wird vielmehr gerade auch deshalb geschützt, weil sie das Leben des Menschen bereichern kann.«¹⁰⁵ Folglich kann der Gartenbesucher als Rezipient der Gartenkunst an der Grundrechtsträgerschaft der Kunstfreiheit teilnehmen.¹⁰⁶ Die Benachteiligung der Gartenkunst oder auch nur einzelner Kunststrichtungen wegen ihres Naturanteils im Verhältnis zu anderen Zeugnissen der Kunst wäre sogar verfassungswidrig.¹⁰⁷ Ein Staat, der nicht nur Umweltstaat, sondern auch Kulturstaat sein will, vergibt sich wohl nicht allzu viel, wenn er angesichts der geringen Zahl der noch verbliebenen Barockgärten im Vergleich zu dem außerhalb dieser Gartenkunstwerke noch verbleibenden großen Bereich der Umwelt den Vorrang der Kunst gelassen hinnimmt.¹⁰⁸

Das Bundesverwaltungsgericht hat unter Bezug auf die Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts zur Kunstfreiheitsgarantie festgestellt, daß der Schutzbereich des Art. 5 Abs. 3 GG auch den sogenannten »Wirkbereich« umfaßt, d.h. das Recht, Kunstwerke darzubieten und zu verbreiten. »Dies schließt die Möglichkeit ein, Werke der Baukunst an einem bestimmten Ort aufzustellen. Ob es sich hierbei um eigene oder fremde Kunstschöpfungen handelt, spielt keine Rolle.«¹⁰⁹ Somit ist gerichtlich anerkannt, daß Zeugnisse vergangener Zeit wie die Monumentalfiguren von Arno Breker aus den dreißiger Jahren in die Grundrechtsgewährleistung des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG einbezogen werden, auch wenn die Konservatoren und Landschaftsarchitekten zusammen mit den Gärtnern heute die Kunst vergangener Zeit und verstorbener Künstler pflegen, also »fremde Kunstschöpfungen«. Der aus künstlerischen Gründen verfügte Denkmalschutz kann selbst »vor der Eigentumsгарantie des Art. 14 GG bestehen, weil der Schutz der Kunstfreiheit die spezifische, verfassungsunmittelbare Grundlage für die gesetzliche Gestaltung eines denkmal-schutzpflichtigen Eigentumsinhalts bildet.«¹¹⁰ Um so mehr muß sich der aus künstlerischen Gründen verfügte Denkmalschutz gegenüber den Wünschen des Naturschutzes durchsetzen können, die der Erhaltung eines Zeugnisses der Gartenkunst entgegenstehen, zumal das Staatsziel des Art. 20 a GG von seinem Schutzauftrag dem nicht entgegensteht. Die Kunstfreiheitsgarantie muß in bezug auf historische Park- und Gartenanlagen nicht in Kollision zum Staatsziel Umweltschutz kommen, da nach Art. 20 a GG durchaus in Übereinstimmung mit gartendenkmalpflegerischen Zielen der Staat auch in Verantwortung für die künftigen Generationen die natürlichen Lebensgrundlagen im Rahmen der verfassungsmäßigen Ordnung (Art. 5 Abs. 3 GG!) schützt und nicht ausgeschlossen ist, daß historische Park- und Gartenanlagen wegen ihrer ästhetischen Werte wie die besondere Gestalt und Schönheit einer Landschaft nicht auch zu den natürlichen Lebensgrundlagen des Menschen gehören. Art. 20 a GG ist bewußt sehr unbestimmt formuliert worden, um nicht auf verfassungsrechtlicher Ebene abstrakt-generell den Vorrang des Umweltschutzes

gegenüber anderen Zielen und Aufgaben wie dem Kulturstaatgebot festzuschreiben. Da mit der Einfügung des Art. 20 a GG der Kompetenztitel des Art. 75 Abs. 1 S. 1 Nr. 3 GG inhaltlich nicht geändert wurde, haben sich die bundesnaturschutzrechtlichen Zugriffsmöglichkeiten auf historische Park- und Gartenanlagen durch die neue Fassung der Rahmenrechtsregelung der Art. 72 Abs. 2, 75 Abs. 2 GG nach der Reform von 1994 noch verringert. Nach den bisher von Einzelbeispielen (z.B. § 17 Abs. 4 VorlThürNatSchG) abgesehen erfolglosen Bemühungen der Vertreter der Gartendenkmalpflege zur Berücksichtigung historischer Park- und Gartenanlagen im Naturschutzrecht des Bundes und der Länder ist es zur Vermeidung verfassungswidriger Ergebnisse geboten, Erhalt und Pflege historischer Park- und Gartenanlagen neben den spezialgesetzlichen Regelungen des Denkmalschutzrechts auch in dem verschwisterten Naturschutzrecht abzusichern.

ANMERKUNGEN

- 1 Ernst-Rainer Hönes, *Denkmalrecht Rheinland-Pfalz*, Kommentar, 2. Aufl. 1995, Erl. 15 und 67 f. zu § 3; Christoph Moench, *Die Freiheit der Baugestaltung*, 1989, S. 70.
- 2 Ernst-Rainer Hönes, *Historische Park- und Gartenanlagen zwischen Natur- und Denkmalschutz*, *Die Öffentliche Verwaltung (DÖV)* 1980, S. 708 f.; ders., *Gesetzlicher Schutz für historische Gärten in Europa*, *Die Alte Stadt (DAS)* 1981, S. 44 f. (63 f.); ders., *Historische Park- und Gartenanlagen zwischen Kunstfreiheit und Umweltschutz*, *Burgen und Schlösser* 1/1998, S. 2 f.
- 3 Vgl. Ernst-Rainer Hönes, *Kultur- und Naturdenkmalpflege, Natur und Recht* 1986, S. 225; ders., *Landschaftsschutz und Denkmalpflege: Berührungspunkte oder Widersprüche? Der Landkreis*, 1985, S. 361.
- 4 Vgl. Werner Maihofer, *Kulturelle Aufgaben des modernen Staates*, in: *Handbuch des Verfassungsrechts*, 2. Aufl. 1994, § 25, S. 1205 f.
- 5 Bek. v. 2. Januar 1977, BGBl. II S. 213.
- 6 Carl-W. Neumann, *Das Buch von deutschen Wald*, 1935, S. 170 f.
- 7 So Hans Walter Louis, *Bundesnaturschutzgesetz*, 1994, Erl. 20 zu § 2, jedoch ohne juristische Begründung.
- 8 Ernst-Rainer Hönes, *Historische Park- und Gartenanlagen zwischen Kunstfreiheit und Umweltschutz*, *Die Öffentliche Verwaltung (DÖV)* 1998, S. 491 f.
- 9 Übersicht bei Rudolf Stich/Wolfgang E. Burhenne, *Denkmalrecht der Länder und des Bundes*, *Ergänzbares Sammlungs*, 1983 f.; Dieter J. Martin/Jan Nikolaus Viebrock/Carsten Bielfeldt, *Denkmalschutz – Denkmalpflege – Archäologie*, *Handbuch*, 1997 f.; Wolfgang Eberl/Rudolf Kleeberg, *Denkmalschutzgesetze*, *Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz*, Bd. 54, 2. Aufl. 1997.
- 10 Vgl. Ernst-Rainer Hönes, *Die Unterschutzstellung der Kulturdenkmäler*, 1987, S. 71 f. m. w. N.; Wolfgang Eberl in: *Gebesler/Eberl (Hrsg.), Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der Bundesrepublik Deutschland*, 1980, S. 15 f. sowie Peter Anstett, *Historische Gärten und Parkanlagen*, ebenda, S. 171.
- 11 Vgl. § 2 bad.-würt. DSchG sowie VGH Mannheim, *Urt. v. 15. November 1991*, NVwZ 1992, S. 995 zum Schlosspark Monrepos bei Ludwigsburg.
- 12 Wolfgang Eberl/Dieter Martin/Michael Petzet, *Bayerisches Denkmalschutzgesetz*, 5. Aufl. 1997, Erl. 45 f.
- 13 Gesetz zum Schutz von Denkmalen in Berlin vom 24. April 1995 (GVBl. S. 274).
- 14 Siegfried Dörffeldt/Jan Nikolaus Viebrock, *Hessisches Denkmalschutzrecht*, 2. Aufl. 1991, S. 284.
- 15 GVOBl. MV 1993, S. 975; abgedruckt bei Stich/Burhenne, *Anm. 9*, Kennzahl 250.11.
- 16 Paul Artur Memmesheimer/Dieter Upmeier/Horst Dieter Schönstein, *Denkmalschutzrecht Nordrhein-Westfalen*, 2. Aufl. 1989, Erl. 60; Ernst-Rainer Hönes, *Gartendenkmalpflege und Naturschutz*, *Nordrhein-Westfälische Verwaltungsblätter (NWVBl.)* 1998, S. 183 f.
- 17 Hans Karsten Schmaltz/Reinald Wiechert, *Niedersächsisches Denkmalschutzgesetz*, *Kommentar*, 1998, Erl. 3 zu § 8, S. 45.
- 18 Ernst-Rainer Hönes, *Denkmalrecht Rheinland-Pfalz*, *Kommentar*, 2. Aufl. 1995, Erl. 20 f. zu § 5, S. 139 f.
- 19 *Amtsbl.* 1977, S. 993, abgedruckt bei Stich/Burhenne (*Anm. 9*), Kennzahl 275.11.
- 20 Sächs. GVBl. 1993, S. 222.
- 21 SA GVBl. 1991, S. 368.
- 22 Vgl. Jürgen Seifert/Jan Niklaus Viebrock/Sigrid Dušek/Rudolf Zießler, *Thüringer Denkmalschutzrecht*, 1992, S. 29 (32); Ernst-Rainer Hönes, *Historische Park- und Gartenanlagen zwischen Denkmal- und Naturschutzrecht*, *Thüringer Verwaltungsblätter*, 1998, S. 5.
- 23 § 3 Abs. 2 *Denkmalpflegegesetz DDR* vom 19.5.1975, GBl. DDR I S. 458, vgl. Hönes, *DAS*, *Anm. 2*, S. 44 f. (62 f.).
- 24 SHGVBl. 1993, S. 254 (Art. 5 LNatSchG), vgl. Christa Böhme/Luise Preisler-Holl, *Historisches Grün als Aufgabe des Denkmal- und Naturschutzes*, *Difu-Beiträge zur Stadtforschung*, Bd. 18, 1996, S. 55.
- 25 SchlHGvBl. 1996, S. 409, vgl. Rolf Gallinat, *Denkmalschutzgesetz des Landes Schleswig-Holstein*, 1997, S. 17 u. 51.
- 26 *Ges. v. 27.10.1994*, BGBl. I S. 3146; vgl. Uwe Berlit, *Die Reform des Grundgesetzes nach der staatlichen Einigung Deutschlands*, *Jahrbuch für Öffentliches Recht*, NF. Bd. 44 (1996) S. 35.
- 27 Hönes, *Anm. 10*, S. 135 f. und 150 f.
- 28 Vgl. Karl Larenz, *Methodenlehre der Rechtswissenschaft*, 1983, S. 94; Felix Hammer, *Die geschützten Denkmale der Landesdenkmalschutzgesetze*, *DÖV* 1995, S. 358 f.
- 29 OVG Koblenz, *Urt. vom 30.5.1984 – 8 a 180/83 – amtlicher Umdruck* S. 6; vgl. Hönes, *Anm. 1*, Erl. 62 zu § 3.
- 30 Vgl. Erich Gassner/Gabriele Bendomir-Kahlo/Annette Schmidt-Räntsch, *Bundesnaturschutzgesetz*, *Kommentar*, 1996, Erl. 5, 15 zu § 13 und Erl. 6, 11 zu § 17.
- 31 Vgl. Hönes, *Zur Denkmaleigenschaft nicht erhaltbarer Gegenstände*, *DÖV* 1983, S. 332 f.; Jan Nikolaus Viebrock in *Martin/Viebrock/Bielfeldt*, *Anm. 9*, Erl. 30.20; a.A. für *Baudenkmal-erhalter OVG Münster*, *Urtl. v. 6.2.1996*, NVwZ-RR 1996, S. 634.
- 32 *Charta der historischen Gärten*, genannt *Charta von Florenz* vom 21. Mai 1981, abgedruckt in *DKD* 1985, S. 146 sowie in *Denkmalschutz*, *Texte zum Denkmalschutz und zur Denkmalpflege*, *Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz*, Bd. 52, S. 150.
- 33 Gesetz vom 22. August 1986 (GVBl. I S. 262), vgl. Karl-Reinhard Seehausen, *Denkmalschutz in Hessen*, 2. Aufl. 1997, S. 34 f.
- 34 Gesetz zum Schutz von Denkmalen in Berlin vom 24. April 1995 (GVBl. S. 274); vgl. Wiltrud Franzmeyer-Werbe, *Zur Frage der Verfassungsmäßigkeit des nachrichtlichen Listensystems im Denkmalschutzrecht*, *DÖV* 1996, S. 950.
- 35 SchlH GVBl. 1993, S. 215 f. (Art. 5 LNatSchG); Gallinat, *Anm. 25*, S. 51.
- 36 Carsten Bielfeldt in *Martin/Viebrock/Bielfeldt*, *Anm. 9*, Teil 9, S. 4.
- 37 Baden-Württemberg Art. 86, Bayern Art. 141 Abs. 2, Brandenburg Art. 34 Abs. 2 S. 2, Bremen Art. 11 S. 2, Hessen Art. 62, Nordrhein-Westfalen Art. 18 Abs. 2, Rheinland-Pfalz Art. 40 Abs. 3, Saarland Art. 34 Abs. 2, Sachsen Art. 11 Abs. 3, Sachsen-Anhalt Art. 36 Abs. 4, Thüringen Art. 30 Abs. 2; vgl. Peter Häberle, *Das Problem des Kulturstaates im Prozess der deutschen Einigung – Defizite, Versäumnisse, Chancen, Aufgaben*, *Jahrbuch für Öffentliches Recht*, NF. Bd. 40, 1991/92, S. 291 f.
- 38 Dieter Hennebo (Hrsg.), *Gartendenkmalpflege*, *Grundlagen der Erhaltung historischer Gärten und Grünanlagen*, 1985 m.w.N.; vgl. Ingo Kowarik, Erika Schmidt, Brigitte Sigel (Hrsg.), *Naturschutz und Denkmalpflege*, 1998.
- 39 Z.B. § 14 *DSchPflG Rhld.-Pfalz*, vgl. Hönes, *Anm. 1*, Erl. 2 f.m.w.N. sowie Viebrock in: *Martin/Viebrock/Bielfeldt*, *Anm. 9*, Erl. 51.50.
- 40 Ernst-Rainer Hönes, *Die gesetzlichen Grundlagen und Möglichkeiten der Gartendenkmalpflege*, in *Hennebo*, *Anm. 38*, S. 81 f. (96).

- 41 Vgl. Otto Kimminich, Die Eigentums garantie im Natur- und Denkmalschutz, Natur und Recht 1994, S. 61 f.; Dieter J. Martin in Martin/Viebrock/Bielfeldt, Anm. 9, Erl. 82.00.
- 42 Werner Schiedermaier in August Gebeßler/Wolfgang Eberl, Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der Bundesrepublik Deutschland, 1980, S. 202.
- 43 Folgende Regelungen der jeweiligen Denkmalschutzgesetze sind einschlägig: Baden-Württemberg § 6 S. 2, Bayern Art. 22 Abs. 1, Berlin § 15, Brandenburg § 12 Abs. 4, Bremen § 9 Abs. 1 S. 2, Hamburg § 15 Abs. 4, Hessen § 11 Abs. 2, Mecklenburg-Vorpommern § 27, Niedersachsen § 32, Nordrhein-Westfalen § 35, Rheinland-Pfalz § 29, Saarland § 9 Abs. 3, Sachsen § 8 Abs. 2, Sachsen-Anhalt § 9 Abs. 4, Schleswig-Holstein § 1 Abs. 2 S. 1, Thüringen § 7 Abs. 2. Ergänzend gibt es in fast allen Ländern zur Ausführung dieser Regelungen Verwaltungsvorschriften. Vgl. Kleeberg/Eberl, Kulturgüter in Privatbesitz, 1990, Erl. 171 f.; Hönes, Anm. 1, Erl. 2 zu § 29.
- 44 Hönes in Hennebo, Anm. 38, S. 96 f.
- 45 ZB. in Niedersachsen die Richtlinien über die Gewährung von Zuwendungen zur Erhaltung und Pflege von Kulturdenkmälern, Runderlaß des MWK v. 5. Januar 1987, Nds. MBl. S. 138, abgedruckt bei Schmaltz/Wiechert, Anm. 17, S. 244 f.
- 46 Martin in Martin/Viebrock/Bielfeldt, Anm. 9, Erl. 82.00.
- 47 Ernst-Rainer Hönes, Denkmalrecht und Dorferneuerung, 1988, S. 149 f. (154 f.).
- 48 Vgl. die bayerischen Landschaftspflegerichtlinien vom 23. März 1983 (LUMBl. S. 33), abgedruckt bei Engelhardt/Brenner, Naturschutzrecht in Bayern, Kommentar, 1973 f., Teil C 3.25.
- 49 ZB. Schloßpark in Dirmstein/Pfalz; vgl. Hönes, Anm. 2, BuS 1998, S. 2 f.
- 50 Vgl. Schmaltz/Wiechert, Anm. 17, § 32, Anhang 2, S. 284.
- 51 Ernst-Rainer Hönes, Über die Kompetenz der Länder zur Feststellung der besonderen nationalen kulturellen Bedeutung von Kulturdenkmälern bei Subventionen, Bayerische Verwaltungsblätter 1999; ders. Anm. 1, Erl. 18 zu § 29. Wegen der verfassungswidrigen Einzelzuschüsse vgl. Thomas Köstlin, Die Kulturhoheit des Bundes, 1989, S. 98.
- 52 Vgl. Viebrock in Martin/Viebrock/Bielfeldt, Anm. 9, Teil 5.
- 53 RegBl. S. 275.
- 54 RGBL. I S. 821.
- 55 Eugen Gradmann, Heimatschutz und Landschaftspflege, 1910, S. 46.
- 56 Gesetz vom 30. April 1998, BGBl. I S. 823; vgl. Dieter Apfelbacher/Ursula Adenauer/Klaus Iven, Das zweite Gesetz zur Änderung des Bundesnaturschutzgesetzes, Natur und Recht, 1998, S. 509 f.
- 57 Gesetz vom 26. August 1998, BGBl. I S. 2481; vgl. Hans Walter Louis, Zur Verfassungsgemäßheit der 3. Novelle des Bundesnaturschutzgesetzes; Natur und Recht 1998, S. 526.
- 58 BGBl. I 1998, S. 2995.
- 59 BGBl. I S. 3146.
- 60 Helmuth Schulze-Fielitz in Horst Dreier (Hrsg.), Grundgesetz, Bd. II, 1998, Erl. 28 zu Art. 20 a; Hans-Günter Henneke, Der Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen in Art. 20 a GG, Natur und Recht, 1995, S. 325 f. (329).
- 61 Michael Kloepfer, Umweltrecht, 2. Aufl., Erl. 27 zu § 3, S. 125.
- 62 So Hans D. Jarass, Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, 4. Aufl. 1997, Erl. 2 zu Art. 20 a.
- 63 Rupert Scholz in Theodor Maunz/Günter Dürig, Grundgesetz, Bd. II, 32. Lieferung 1996, Erl. 36 zu Art. 20 a; Michael Kloepfer, Bonner Kommentar, 79. Lieferung 1997, Erl. 52 zu Art. 20 a.
- 64 Kay Waechter, Umweltschutz als Staatsziel, Natur und Recht, 1996, S. 321 f. (323); Alexander Schink, Umweltschutz als Staatsziel, Die Öffentliche Verwaltung, 1997, S. 221 f. (224).
- 65 Dietrich Murswiek, in Michael Sachs (Hrsg.), Grundgesetz, 2. Aufl. 1999, Erl. 31 a zu Art. 20 a.
- 66 Scholz, Anm. 63, Erl. 36 zu Art. 20 a; Schulze-Fielitz, Anm. 60, Erl. 29 zu Art. 20 a.
- 67 Hans Klose/Adolf Vollbach, Das Reichsnaturschutzgesetz vom 26. Juni 1935, 1936, Erl. 13 zu § 5, S. 28.
- 68 Runderlaß des Reichsforstmeisters über Sicherung von Parkanlagen vom 10. Dezember 1935, Nachr.Bl. f. Naturschutz, 1936, Nr. 2, zitiert bei Albert Lorz, Naturschutz- Tierschutz- und Jagdrecht, 1961, S. 61.
- 69 Jürgen Schmidt-Räntsch in: Erich Gassner u.A., Anm. 30, § 13, Rdnr. 2, S. 295.
- 70 Schmidt-Räntsch, Anm. 69, Erl. 5 zu § 13.
- 71 Ernst-Rainer Hönes, Gesetzliche Möglichkeiten zum Schutz von Bodendenkmälern im ländlichen Raum, Archäologisches Nachrichtenblatt 1997, S. 203 f. (129 f., 222); Schmidt-Räntsch, Anm. 30, Erl. 8 zu § 13.
- 72 Ursula Gräfin zu Dohna/Gerhard Richter, Gartenkunst in Rheinland-Pfalz, 1984 (Institut für Freiraumplanung an der FH Weihenstephan).
- 73 Jörg Michael Günther, Rechtsfragen bei der Anwendung von Baumschutzvorschriften, Natur und Recht 1998, S. 637 f. (639).
- 74 Änderungsgesetz vom 25. September 1996, ThürGVBl. S. 149; vgl. Hönes, Anm. 22, S. 5 f. sowie Schmaltz/Wiechert, Anm. 17, S. 27.
- 75 Vgl. Hans Walter Louis/Kai Kortebein, Zur Verfassungsgemäßheit desin § 62 des Landschaftsgesetzes Nordrhein-Westfalen (§ 20 c BNatSchG) geregelten gesetzlichen Biotopschutzes, NuR 1997, S. 216 f. (220); Alexander Schink, Wertvolle Biotop – ohne gesetzlichen Schutz? Verwaltungsarchiv, Bd. 96, 1995, S. 398 f.
- 76 Gassner/Bendimir-Kahlo/Schmidt-Räntsch, Anm. 30, Erl. 2 zu § 20 a BNatSchG.
- 77 Vgl. Albert Lorz, Naturschutzrecht, 1985, Erl. 4 zu § 17.
- 78 Gemeinsamer Erlaß des Thüringer Ministeriums für Landwirtschaft, Naturschutz und Umwelt und des Thüringer Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur vom 28. November 1997, Staatsanzeiger 1998, S. 1017, abgedruckt bei Martin/Viebrock/Bielfeldt, Anm. 9, Erl. 32.20.
- 79 Karl-Günther Kolodziejok/Josef Recken, Naturschutz, Landschaftspflege und einschlägige Regelungen des Jagd- und Forstrechts, 1977 f., Erl. 27 zu § 1; fachlich überzeugend Kowarik, Anm. 38, S. 111 f.
- 80 Vgl. Ernst-Rainer Hönes, Zur Schutzkategorie -historische Kulturlandschaft-, Natur und Landschaft, 1991, S. 87 f.
- 81 Vgl. § 1 Abs. 2 SHDSchG sowie Gallinat, Anm. 25, S. 37.
- 82 Vgl. Gassner in Gassner/Bendimir-Kahlo/Schmidt-Räntsch, Anm. 30, Erl. 55 zu § 2.
- 83 BGBl. II 1977, S. 213. Die revidierte Fassung der Richtlinien WHC/2 vom Februar 1996 sind nicht amtlich veröffentlicht.
- 84 Gassner, Anm. 30 und 65, Erl. 58 zu § 2.
- 85 VGH Bad.-Württ., Ur. v. 15.11.1991, NVwZ 1992, S. 995 f. (997) = Natur und Recht 1992, S. 190 f.
- 86 VGH aaO., Anm. 85.
- 87 Bachmann, Pflege historischer Gartenanlagen, in: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz, Dresden 1936, Tagungsbericht, Berlin 1938, S. 60 f. (69).
- 88 Bachmann, Anm. 87, S. 68.
- 89 Hennebo, Anm. 38, S. 11.
- 90 Vgl. BVerfG E 56 f. (Fluglärm) oder BVerfG E 49, S. 89 f., 142 (Kernenergie).
- 91 Vgl. BVerfG E 36, S. 321 f., 331 (Schallplatten) und wortgleich in BVerfG E 81, S. 108 f., 116 (§ 34 Abs. 4 EstG) sowie Werner Maihofer, Anm. 4, S. 1205 f.
- 92 Vgl. Scholz, Anm. 63, Erl. 32 f. zu Art. 20 a; Kloepfer, Anm. 63, Erl. 10 f. zu Art. 20 a, Alexander Schink, Umweltschutz als Staatsziel, DÖV 1997, S. 221 f.; Dietrich Rauschnig, Staatsaufgabe Umweltschutz, DÖV 1979, S. 786.
- 93 Schink, Anm. 92, S. 223; Kloepfer, Anm. 61, Erl. 26 zu § 3, S. 124 f.; ders.: DVBl 1996, S. 75 f. (76); Schulze-Fielitz, Anm. 60, Erl. 28 zu Art. 20 a; Scholz, Anm. 63, Erl. 36 zu Art. 20 a.
- 94 Vgl. Wolfgang Appold in Werner Hoppe (Hrsg.), Gesetz über die Umweltverträglichkeitsprüfung, 1995, Erl. 31 zu § 2; Wilfried Erbguth/Alexander Schink, Gesetz über die Umweltverträglichkeitsprüfung, 2. Aufl. 1996, Erl. 34 zu § 2.
- 95 Schink, Anm. 92, S. 221, 222; Schulze-Fielitz, Anm. 60, Erl. 4 und 58 zu Art. 20 a.
- 96 Vgl. Volker Olbrich, die amerikanischen Wildnisgebiete: Freiheit der Natur als Schutzgut, NuR 1997, S. 381 f.
- 97 Olbrich, Anm. 96, NuR 1997, S. 394.
- 98 Martin Heckel, Staat Kirche Kunst. Rechtsfragen kirchlicher Kulturdenkmäler, 1968, S. 76 f. (95).

- 99 Carl-Heinz Heuer, Die Besteuerung der Kunst, 1984, S. 73 und 91.
- 100 Friedrich Müller, Freiheit der Kunst als Problem der Grundrechtsdogmatik, 1969, S. 107.
- 101 Ingolf Pernice, in Horst Dreier (Hrsg.), Grundgesetz, Bd. I, 1996, Erl. 9 zu Art. 5 Abs. 3 GG; Willi Geiger, Zur Diskussion über die Freiheit der Kunst, in: FS für Gerhard Leibholz, Bd. 2, 1966, S. 187 f. (194); BVerwG, Beschl. v. 21. September 1995, NuR 1996, S. 1163 (Vermarktungsverbot für Elfenbein).
- 102 BVerwG, Beschl. v. 13. April 1995, NuR 1995 S. 253 = Neue Juristische Wochenschrift 1995, S. 2648 = UPR 1995, S. 305 mit Zustimmung von Uhle, Das Staatsziel »Umweltschutz« und das Bundesverfassungsgericht, UPR 1996, S. 55 sowie Beschl. v. 21. September 1995, NuR 1996, S. 201 f. (202).
- 103 A.A. Dietrich Murswiek, Staatsziel Umweltschutz als verfassungsimmanente Schranke der Kunstfreiheit, Juristische Schulung 1995, S. 1131 f.
- 104 Albert Bleckmann, Staatsrecht II – Grundrechte, 4. Aufl. 1997, § 26, Erl. 155, S. 876.
- 105 Ernst Gottfried Mahrenholz, Freiheit der Kunst, in: Ernst Benda, Werner Maihofer, Hans-Jochen Vogel, Handbuch des Verfassungsrechts der BRD, 2. Aufl. 1994, § 26, Erl. 53, S. 1305.
- 106 Vgl. Rupert Scholz in Maunz/Dürig/Herzog, Grundgesetz, Art. 5 Abs. 3 GG, Rdnr. 38 f.; Bleckmann, Anm. 104, § 26, Erl. 156; Martin Heckel in: Jean Chatelain/Hartwig Beseler/Lucien Ray/Martin Heckel, Denkmalpflege und Denkmalschutz an den Sakralbauten in der Bundesrepublik Deutschland und in Frankreich, 1987, S. 85 f.
- 107 Vgl. Martin Heckel, Anm. 106, S. 100; ders. Anm. 98, S. 223; Albert Bleckmann, Anm. 104, Erl. 156 zu § 26, S. 876.
- 108 Vgl. Peter Schütz, Artemis und Aurora vor den Schranken des Bauplanungsrechts, Juristische Schulung, 1996, S. 498 f. (505)
- 109 BVerwG, Anm. 102, NuR 1995, S. 253 f.
- 110 Scholz in Maunz/Dürig, Anm. 63, Rdnr. 73 zu Kunstfreiheit und Denkmalschutz.

AUTOREN

Harald Blanke, Leiter der Gartenverwaltung, Hundisburg, Oberhof, 39343 Hundisburg · Dr. Jörg Fassbinder, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Hofgraben 4, Postfach 100203, 80076 München · Dr. Florian Fiedler, Deutsches Nationalkomitee von ICOMOS, c/o Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Postfach 100203, 80076 München · Dr. Géza Hajós, Abt. für Gartenarchitektur, Bundesdenkmalamt Hofburg, Säulenstiege, A-1010 Wien · Heinrich Hamann, Vorsitzender des Arbeitskreises Orangerien in Deutschland e. V., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Postfach 601462, 14414 Potsdam · Uta Hasekamp, Prinz-Albert-Straße 59, 53113 Bonn · Rainer Herzog, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Gärtenabteilung Schloß Nymphenburg, 80638 München · Dr. Cornelia Jöchner, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, Moorweidenstraße 18, 20148 Hamburg · Rob de Jong, President of the International Committee of Historic Gardens and Sites, ICOMOS-IFLA, Rijksdienst voor de Monumentenzoerg, Broederplein 41, NL-3703 CD Zeist · Klaus von Krosigk, Gartenbaudirektor, Landesdenkmalamt Berlin Gartendenkmalpflege, Krausenstraße 38-39, 10117 Berlin · Mark Laird, 67 Sullivan Street, Toronto, Ont. CM5T 1C2, Canada · Dr. Margita M. Meyer, Landesamt für Denkmalpflege, Schleswig-Holstein, Wall 74, 24103 Kiel · Dr.-Ing. Bernd Modrow, Vorsitzender des Arbeitskreises Historische Gärten der DGGL, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Schloß, 61348 Bad Homburg vor der Höhe · Dr. Martina Nath-Esser, Umweltbehörde, Garten- und Friedhofsamt, Steindamm 22, 20099 Hamburg · Prof. Dr. Michael Petzet, Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und Generalkonservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Postfach 100203, 80076 München · Dr. Andrey L. Reiman, KGIOIP, Lomonosova sq.1, 191011 St. Petersburg/Rußland · Dr. Alfred Schelter, Leiter der Außenstelle Bamberg, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Schloß Seehof, 96117 Memmelsdorf · Rainer Schomann, Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Scharnhorststraße 1, 30175 Hannover · Prof. Dr. Michael Seiler, Gartendirektor der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Postfach 601462, 14414 Potsdam · Prof. Dr. Margherita Azzi Visentini, Luisenstraße 46, CH-3005 Bern · Hubert W. Wertz, Neuwiesenrebenstraße 46, 76275 Ettlingen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 46922 (S. 7), Inv. Nr. 43593 (S. 8 links); Staatsarchiv Nürnberg, Plansammlung, Regierung von Mittelfranken, Ausgabe 1942, Mappe IX, Nr. 2, Reproduktion Bernd Ringholz, Ansbach (S. 9 links); Stadtarchiv Ansbach, Reproduktion Bernd Ringholz, Ansbach, (S. 9 rechts); Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen München, Fotosammlung der Gärtenabteilung (S. 10 links, S. 132 oben, S. 133); Bernd Ringholz, Ansbach (S. 10 rechts); Sir George Pollock (S. 16 oben); Richard Flenley (S. 16 Mitte); RNB-Rossiyskaya Natsional'naya Biblioteka, otdel Estampov (= Russian National Library, Department of Prints), St. Petersburg, photo by Sergey Shmidt, 1966 (S. 21); State Historic Museum, Moscow (S. 22); TGVIA-Tsentral'ny Gosudarstvenny voennoistorichesky Arkhiv (=Central State Military Historical Archives), Moscow (S. 24 links); Réunion des Musées de France, Musée National du Château de Versailles (S. 28, S. 33); Bibliothèque Nationale, Estampes, Hc. 19, Aa 6, Va 362 I (S. 27, S. 35, S. 36, S. 37, S. 38, S. 39, S. 40, S. 41, S. 42), Va 361, Bd. I (S. 30); aus: Liliane Lange, La grotte de Thetis et le premier Versailles de Louis XIV, in: Art de France, I, Paris 1961 (S. 45); Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Jean-Jacques Boissard, Topographia urbis Romae, Frankfurt 1594, unpaginiert (S. 51); Georg Andreas Böckler, Architectura Curiosa Nova, Nürnberg 1664, Fig. 15 (S. 54); Israël Silvestre, Vues de Paris (S. 57); Giovan Battista Falda, Fontane di Roma, (S. 59 oben, S. 60 rechts); Wilfried Hansmann, Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Stich von Specchi, Abb. 25 (S. 60 links); Staatliche Kunstsammlungen Kassel (S. 61 links); Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (S. 64, S. 70, S. 72 (Luftbildarchäologie, Photograph K. Leidorf, Archiv-Nr. 6130/009), S. 73, S. 74, S. 75, S. 76); Bamberg, Städtische Kunstsammlung

gen (S. 67); G.F. Guerniero, ‚Delineato Montis‘, Cassel 1706, Reprint Edition Leipzig 1988 (S. 62 rechts); Hauptstaatsarchiv München (S. 69); Bibliothèque Nationale, Paris, 136/188 (S. 78 rechts), 136/200 (S. 79 links), 136/190 (S. 79 rechts), 136/201 (S. 80 rechts); Victoria and Albert Museum, London Vol. I/25 (S. 80 links), Vol.I/49 (S. 81 links), Vol.I/46 (S. 81 rechts), Vol.I/30 (S. 82 links), Vol.I/64 (S. 82 rechts), Vol.II/29 (S. 83 links), Vol.I/37 (S. 83 rechts); LAS Schleswig (S. 102 oben); Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein (S. 104); Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Archiv (S. 122 oben); Florian Matzner/Ulrich Schulze, Johann Conrad Schlaun 1695-1773, Das Gesamtwerk, Stuttgart 1955 (S. 122 unten, S. 124 links); Clemenswerth – Schloß im Emsland, Emsländischer Heimatbund (Hrsg.), Sögel um 1900 (S. 123); Niedersächsisches Landesverwaltungsamt, Institut für Denkmalpflege, Fotoarchiv (S. 124); Kurpfälzisches Museum Heidelberg (S. 132 unten); Generallandesarchiv Karlsruhe (S. 134); Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer/Archiv (S. 137, S. 139, S. 140, S. 142); Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Foto Dieter Möller, Kalender 1999 (S. 143); Landesdenkmalamt Berlin, Gartendenkmalpflege, Abbildungen von S. 145 bis S. 155, zitiert aus: W. Kurth, Sanssouci, Henschelverlag, Kunst u. ..., Berlin 1964, Abb. 137 (S. 145, Abb. 1); aus: U.v. Alvensleben, Herrenhausen ..., Kunstverlag, Berlin 1939, Abb. 19 (S. 145, Abb. 2); aus: ‚Die Gartenkunst‘ 1/1992, S. 127 (S. 145, Abb. 3), und Juli 1959, S. 147 (S. 146, Abb. 5); aus: H. Kreft, Die Weserrenaissance, C.W.Niemeyer, Hameln 1964, Abb. 288 (S. 145, Abb. 4); Rheinisches Amt für Denkmalpflege (S. 146, Abb. 6); aus: C.J. Schlaun, sein Leben, seine Zeit ..., Münster 1995, S. 112 (S. 147, Abb. 8); aus: ‚Das Gartenamt‘ 11/1959, S. 247 oben (S. 148); aus: Fehrle-Burger, Die Welt der Oper ..., Braun-Verlag, Karlsruhe 1977, S. 36 (S. 149); Georg Potente 1911 (S. 150, Abb. 11); Royal Airforce 1943, Ministry of Defence (S. 150, Abb. 12); C.A. Wimmer, 1987 (S. 151, Abb. 14); aus: Denkmale in Berlin, Institut für Denkmalpflege, Weimar 1987, Abb. 142 (S. 152, Abb. 15); aus: W. Lange, Gartengestaltung der Neuzeit, Leipzig 1912, Abb. 25 (S. 153, Abb. 16) aus: Katalog ‚Soweit das Auge reicht‘ 1988, Herkunft: Frau R. Wörner, Wuppertal (S. 154, Abb. 18); aus: Katalog ‚An den Wassern zu Kleve‘, 1994, Abb. 17, S. 125 (S. 154, Abb. 19), aus: Berlin – Portrait einer Metropole, Ullstein, Berlin 1991, S. 153 (S. 155, Abb. 21); aus: Dezallier d'Argenville, ‚La théorie ...‘, Paris 1760, 6. Auflage, S. 150 (S. 158, Abb. 1), S. 98 (S. 158, Abb. 2), S. 82 (S. 160, Abb. 5), S. 42 (S. 161, Abb. 7); aus: Lablaude 1995, S. 83, Réunion des Musees Nationaux (S. 163, Abb. 9), aus: Lablaude 1995, S. 86 unten, RMN, Photo Arnaudet, (S. 160, Abb. 4); aus: Lablaude 1995, S. 119 unten, RMN, Musée du Louvre, dép. des Arts graphiques (S. 162, Abb. 8); aus: Lablaude 1995, S. 95, RMN, Musée du Château de Versailles (S. 164); aus: Lablaude 1995, S. 115, DR. (S. 165); H.W. Wertz (S. 166, Abb. 12 und 13); Sächsische Landesbibliothek Dresden, Tab. geogr. B Sax H 1530 I = B 2332, Blatt I (S. 170); Staatliche Kunstsammlungen Weimar (S. 172); Bernoulli 1783 (S. 173, Abb. 3); Mainfränkisches Museum Würzburg, Plansammlung, Nachlaß Balthasar Neumann, Sammlung Eckert (S. 173, Abb. 4); Bayerische Staatsbibliothek München (S. 174); Christel Lentz/ Martina Nath-Esser, Der Schloßgarten zu Idstein, in: ‚Die Gartenkunst‘, 2. Jg., 2/1990, S. 165-216 (S. 176); Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, VI, Kreis Cassel-Stadt, bearb. von A. Holtmeyer, Abbildungsband, Kassel 1923 (S. 178, Abb. 4); Fotothek Dresden (S. 179, S. 180, S. 181). Alle weiteren Abbildungen stammen aus dem Besitz der Autoren.

DIE GARTENKUNST DES BAROCK

»Giardini, boschi, fontane e cose meravigliose«
Schloß Seehof bei Bamberg, 23.–26. September 1997

Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e. V.

Dienstag, 23. IX. 1997

17.00–19.30 Mitgliederversammlung des Arbeitskreises Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e. V.

Mittwoch, 24. IX. 1997

11.00 Begrüßung
Prof. Dr. Michael Petzet
Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und Generalkonservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege

Dr. Rob de Jong
Präsident des internationalen Spezialkomitees für historische Gärten von ICOMOS-IFLA

Dr. Bernd Modrow
Vorsitzender des Arbeitskreises Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e. V.

I. PFLANZEN UND SKULPTUREN

- 11.30 Rainer Herzog, München
Die Behandlung von Alleen des 18. Jahrhunderts in Nymphenburg, Ansbach und Veitshöchheim
- 12.00 Kaffeepause
- 12.30 Mark Laird, Toronto
Climate, weather and planting design in English formal gardens of the early 18th century
- 13.00 Andrey Reiman, Sankt Petersburg
Vegetation for Russian formal gardens
- 13.30 Mittagspause
- 14.30 Martina Esser, Hamburg
Die Blumenbücher des Landgrafen Johannes von Hessen-Nassau
- 15.00 Margherita Azzi Visentini, Mailand
Garden sculpture and fresco decoration in 17th and 18th century Venetian villas
- 15.30 Kaffeepause
- 16.00 Wilfried Schaber, Salzburg
Die Hellbrunner Gartenskulpturen – Vorbilder und Ikonologie

16.30 Eeva Ruoff, Zürich
Musen und Musenhaine

17.00 Diskussion

II. WASSERKUNST UND GARTEN-ARCHITEKTUR

- 17.30 Michael Petzet, München
Die Thetisgrotte in Versailles
- 18.00 Bernd Modrow, Bad Homburg
Die italienischen Einflüsse auf den barocken Carlsberg bei Kassel
- 18.30 Alfred Schelter, Schloß Seehof
Gartendenkmalpflege in der Praxis: eine Führung durch den Seehofer Schloßpark
- 19.30 Konzert
- 21.00 Möglichkeit zum gemeinsamen Abendessen in Schloß Seehof

Donnerstag, 25. IX. 1997

- 9.00 Heinrich Hamann, Berlin
Das abschlagbare Pomeranzenhaus in Deutschland
- 9.30 Cornelia Jöchner, Hamburg
Die Ordnung der Dinge: Barockgarten und politischer Raum

III. RESTAURIERUNG UND REKONSTRUKTION

- 10.00 Rob de Jong, Zeist
Het Loo, Vorbild der niederländischen Gartendenkmalpflege?
- 10.30 Margita M. Meyer, Kiel
Der Gortorfer Fürstengarten
- 11.00 Kaffeepause
- 11.30 Harald Blanke, Hundisburg
Der Hundisburger Barockgarten
- 12.00 Géza Hajós, Wien
Gartendenkmalpflegerische Aktivitäten in Schloßhof
- 12.30 Rainer Schomann, Hannover
Jagdpark Clemenswerth – gartendenkmalpflegerischer Umgang mit dem zentralen Bereich
- 13.00 Hubert W. Wertz, Ettlingen
Maßnahmen im »Zirkel« des Schwetzinger Schloßgartens
- 13.30 Mittagspause
- 14.30 Michael Seiler, Potsdam

Die Wiederherstellung der Schloßinsel Rheinsberg in ihrer Gestalt um 1770

15.00 Iris Lauterbach, München
Süddeutsche Bürgergärten des 17./18. Jahrhunderts

15.30 Klaus von Krosigk, Berlin
Neobarocke Gartentendenzen im 20. Jahrhundert – Versuch einer Bilanz gartendenkmalpflegerischer Restaurierungsansätze

16.00 Diskussion

16.30 Kaffeepause

IV. GARTENDENKMALPFLEGE – METHODEN UND GRENZEN

- 17.00 Florian Fiedler, München
Dezallier d'Argenville und seine Bedeutung für die moderne Gartendenkmalpflege
- 17.30 Mitgliederversammlung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS parallel dazu:
Uta Hasekamp, Bonn
Gartentheorie und stilistische Züge der Gartenkunst in Deutschland um 1760
- 18.00 Ernst-Rainer Hönes, Mainz
Die Gartendenkmalpflege zwischen Kunstfreiheit und Umweltschutz
- 18.30 Jörg Fassbinder, München
Die geophysikalische Prospektion und ihr Beitrag zur Rekonstruktion des Seehofer Parks
- 19.00 Schlußdiskussion
- 21.00 Möglichkeit zum gemeinsamen Abendessen in Bamberg

Freitag, 26. IX. 1997

- EXKURSION
- 8.00 Busabfahrt, Schloß Seehof
Exkursion zu den Parkanlagen der ehemaligen Markgrafschaft Bayreuth:
- SANSPAREIL,
FANTAISIE,
BAYREUTHER HOFGARTEN,
EREMITAGE
- 17.00 Ankunft am Bahnhof Bamberg

Bisher erschienene Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege

1. Inventarisierung, Dokumentation und Pflege von Museumsgut, 1978 (vergr.)
2. Die Lindenhardter Tafelbilder von Matthias Grünewald, 1978 (vergriffen)
3. Vom Glaspalast zum Gaskessel – Münchens Weg ins technische Zeitalter, 1978
4. Steinkonservierung, 1979 (vergriffen)
5. Torsten Gebhard, Denkmalpflege und Museum, 1979 (vergriffen)
6. Konservierung, Restaurierung, Renovierung – Grundsätze, Durchführung, Dokumentation, 1979 (vergriffen)
7. Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 1980 (vergriffen)
8. Dieter Klein, Martin Dülfer – Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur, 1981, 2. erw. Aufl. 1993
9. Denkmalinventarisierung in Bayern, Anfänge und Perspektiven, 1981 (vergriffen)
10. Heinrich Habel, Das Bayerische Armeemuseum in München, 1982
11. Der Schwabacher Hochaltar, 1982
12. Michael Kühnenthal/Martin Zunhamer, Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofores Tencallas, 1982 (vergriffen)
13. Dagmar Dietrich, Der Kirchenbau und seine Ausstattung, 1982, 2. Auflage 1983
14. Das Kurhaustheater in Augsburg-Göggingen, 1982
15. Paul Werner, Der Zwiefhof des Berchtesgadener Landes, 1983
16. Der Englische Gruß des Veit Stoß zu St. Lorenz in Nürnberg, 1983
17. Schätze aus Bayerns Erde, 1983
18. Denkmalpflege in Bayern, 75 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1983
19. Hans Maier, Denkmalpflege in Bayern – eine Bilanz 1972-1982/Vierter Mehrjahresplan 1983-1985, 1983 (vergriffen)
20. Michael Kühnenthal, Irsee, Geschichte und Instandsetzung des ehem. Benediktiner-Reichsstifts, 1984 (vergriffen)
21. Farbige Architektur – Regensburger Häuser, Bauforschung und Dokumentation, 1984
22. Rolf Snethlage, Steinkonservierung, Forschungsprogramm des Zentrallabors für Denkmalpflege 1979-1983, 1984
23. Das Südportal des Augsburger Domes – Geschichte und Konservierung, 1984
24. Handwerk und Denkmalpflege, 1984 (vergriffen)
25. Rolf Snethlage/Wolf-Dieter Grimm, Adneter Rotmarmor, Vorkommen und Konservierung, 1984
26. Archäologische Denkmalpflege in Niederbayern – 10 Jahre Außenstelle des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege in Landshut (1973-1983), 1985
27. Die Römer in Schwaben I: Katalog der Jubiläumsausstellung 2000 Jahre Augsburg, 1985 (vergriffen)
28. Die Römer in Schwaben II: Ausstellungsdokumentation der Jubiläumsausstellung 2000 Jahre Augsburg, 1986 (vergriffen)
29. Manfred Schuller, Die Kaskade von Seehof – Bauforschung und Dokumentation, 1986 (vergriffen)
30. Lusus Campanularum. Beiträge zur Glockenkunde, 1986
31. Natursteinkonservierung. Internationales Kolloquium in München am 21./22. Mai 1984, 1985
32. Glaskonservierung, 1985 (vergriffen)
33. Textile Grabfunde aus der Sepultur des Bamberger Domkapitels, 1987 (vergriffen)
34. Umweltbedingte Gebäudeschäden. Eine Bestandsaufnahme der Forschungstätigkeit in der Bundesrepublik Deutschland, 1986 (vergriffen)
35. Hans Graßl, Monumente bayerischer Geschichte. Sieben Denkmäler von europäischem Rang, 1987
36. Silvia Codreanu-Windauer, Der romanische Schmuckfußboden in der Klosterkirche Benediktbeuern, 1988 (vergriffen)
37. Bernd-Peter Schaul, Das Prinzregententheater und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt, 1987
38. Denkmalinventarisierung, Denkmalerfassung als Grundlage des Denkmalschutzes, 1989 (vergriffen)
39. Harald Gieß, Fensterarchitektur und Fensterkonstruktion in Bayern vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg, 1990
40. Fritz Buchenrieder, Gefäßte Bildwerke, 1990 (vergriffen)
41. Denkmäler am Münchner Hofgarten. Forschung und Berichte zu Planungsgeschichte und historischem Baubestand, 1988
42. Die Bamberger „Himmelfahrt Mariä“ von J. Tintoretto, 1988 (vergr.)
43. Denkmäler jüdischer Kultur in Bayern, 1994
44. Wolf Schmidt, Das Raumbuch als Instrument denkmalpflegerischer Bestandsaufnahme und Sanierungsplanung, 1989 u. 1993 (vergriffen)
45. Konservierung und Restaurierung von verputzten Mauerflächen, 1990 (vergriffen)
46. Denkmalpflege und Kirche. Jahrestagung 1989 der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, 1991
47. Paul Werner, Der Hof des Salzburger Flachgaus, 1992
48. Das Panorama in Altötting, 1990 (vergriffen)
49. Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, 1990, 2 Bde.
50. Wolf-Dieter Grimm, Bildatlas wichtiger Denkmalgesteine der Bundesrepublik Deutschland, 1990 (vergriffen)
51. Detta und Michael Petzet, Die Hundinghütte König Ludwigs II., 1990
52. Die Barockorgel der Maihinger Klosterkirche, 1991
53. Wolf Schmidt, Das Templerhaus in Amorbach, 1991 (vergriffen)
54. Beiträge zur Heimatforschung. Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag, 1991 (vergriffen)
55. Die Wies. Geschichte und Restaurierung/History and Restoration, 1992
56. Beiträge zur Denkmalkunde. Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag, 1991
57. Industrie Museum Lauf. Spuren der Industriekultur im Landkreis Nürnberger Land, 1992
58. Forschungen zur Geschichte der Keramik in Schwaben, 1993
59. Helmut Becker, Archäologische Prospektion. Luftbildarchäologie und Geophysik, 1996
60. Michael Petzet, Denkmalpflege heute. Zwanzig Vorträge zu grundsätzlichen Fragen der Denkmalpflege 1974-1992, 1993
61. Hans Zehetmair, Denkmalschutz in Bayern. Zur Verleihung der Bayerischen Denkmalschutzmedaille 1991, 1993
62. Die Deckengemälde der Lindauer Stiftskirche. Rekonstruktion und Restaurierung, 1993
63. Heinrich Habel, Der Marstallplatz in München, 1993
64. Leonie von Wilckens, Der Paramentenschatz der Landsberger Jesuitenkirche Heiligkreuz, 1994
65. Klosterlangheim, 1994
66. Das Buxheimer Chorgestühl, 1994
67. Der heilige Alexius im Augsburger Maximilianmuseum, 1994
68. Jagdschlösser Balthasar Neumanns in den Schönbornlanden, 1994
69. Wilfried Lipp/Michael Petzet (Hrsg.), Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus, 1994
70. Michael Petzet/Wolf Koenigs (Hrsg.), Sana'a. Die Restaurierung der Samsarat al-Mansurah/The Restoration of the Samsarat al-Mansurah, 1995
71. Die Restaurierung von Schloß Oberschwappach, 1996
72. Die Restaurierung der Basilika St. Lorenz in Kempten, 1994
73. Holzschutz, Holzfestigung, Holzergänzung, 1995
74. Gerhard Ongyerth, Kulturlandschaft Würmtal, 1995
75. Holzschädlingsbekämpfung durch Begasung / Fumigation as a Means of Wood Pest Control, 1995
76. Brigitte Huber, Denkmalpflege zwischen Kunst und Wissenschaft, 1996
77. Karlheinz Hemmeter, Bayerische Baudenkmäler im 2. Weltkrieg, 1995 (vergr.)
78. Salzsäuren an Wandmalereien, 1996
79. Putzsicherung. Sicherung von Malereien auf gemauerten und hölzernen Putzträgern, 1996
80. Rolf Snethlage, Natursteinkonservierung in der Denkmalpflege (Verlag Ernst & Sohn GmbH, Berlin, ISBN 3-433-01248-2), 1996
81. Katharina Walch/Johann Koller, Lacke des Barock und Rokoko/Baroque and Rococo Lacquers, 1997
82. Der Große Buddha von Dafosi/The Great Buddha of Dafosi, 1996
83. Die Terrakottaarmee des Ersten Chinesischen Kaisers Qin Shihuang (in Bearb.)
84. Das Antonierhaus in Memmingen, 1996
85. Das Heilige Kreuz von Polling. Geschichte und Restaurierung, 1996
86. König Max I. Joseph. Modell und Monument, 1996
87. Michael Petzet, Die Alte Münze in München, 1996
88. St. Lukas in München, 1996
89. Erwin Emmerling/Cornelia Ringer (Hrsg.), Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, 1997
90. Susanne Fischer, Die Münchner Schule der Glasmalerei, 1997
91. Gabriele Wimböck, Der Ingoistädter Münsteraltar, 1998
92. Hinterer Bach 3. Bauforschung in Bamberg, 1998
93. Thomas Gunzelmann/Manfred Mosel/Gerhard Ongyerth, Denkmalpflege und Dorferneuerung. Der denkmalpflegerische Erhebungsbogen zur Dorferneuerung 1999
94. Martin Mach (Hrsg.), Metallrestaurierung/Metal Restoration, 1998
95. Der Kirchenschatz von St. Andreas in Weißenburg (in Bearbeitung)
96. Japanische Lackarbeiten und ihre europäischen Imitationen (Arbeitstitel)
97. Produkt Denkmal. Denkmalpflege als Wirtschaftsfaktor, 1998
98. Zinkguß. Die Konservierung von Denkmälern aus Zink (in Bearbeitung)
99. Nikolaus Lang. Spurensicherung, 1999
100. Monumental. Festschrift für Michael Petzet, 1998

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES

- Bd. I: ICOMOS PRO ROMANIA
Exposition/Exhibition/Ausstellung Paris, London, München, Budapest, Kopenhagen, Stockholm 1989/1990, München 1989. ISBN 3-87490-620-5
- Bd. II: GUTSANLAGEN DES 16. BIS 19. JAHRHUNDERTS IM OSTSEERAUM – GESCHICHTE UND GEGENWART
Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität Kiel, des Landesamts für Denkmalpflege Schleswig-Holstein und der Akademie Sandelmark, 11.-14.9.1989, München 1990. ISBN 3-87490-310-9
- Bd. III: WELTKULTURDENKMÄLER IN DEUTSCHLAND
Deutsche Denkmäler in der Liste des Kultur- und Naturerbes der Welt, eine Ausstellung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Dresdner Bank, München 1991. 2. erweiterte Auflage von 1994. ISBN 3-87490-311-7
- Bd. IV: EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE I
Erstes Symposium. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main. 2.-4.4.1990, München 1992. ISBN 3-87490-619-1
- Bd. V: DIE WIES
Geschichte und Restaurierung/History and Restoration, München 1992. ISBN 3-87490-618-3
- Bd. VI: MODELL BRANDENBURG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der GWS – Gesellschaft für Stadterneuerung und mbH Berlin/Brandenburg zum Thema Stadterneuerung und Denkmalschutz in den fünf neuen Bundesländern, München 1992. ISBN 3-87490-624-8
- Bd. VII: FERTŐRÁKOS
Denkmalpflegerische Überlegungen zur Instandsetzung eines ungarischen Dorfes/Műemlékvédelmi megfontolások egy magyar falu megújításához, hrsg. vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS mit der Arbeitsgemeinschaft Alpen-Adria, München 1992. ISBN 3-87490-616-7
- Bd. VIII: REVERSIBILITÄT – DAS FEIGENBLATT IN DER DENKMALPFLEGE?
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Sonderforschungsbereichs 315 der Universität Karlsruhe, 24.-26.10.1991, München 1992. ISBN 3-87490-617-5
- Bd. IX: EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE II
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main, 2.-4.4.1992, München 1993. ISBN 3-87490-614-0
- Bd. X: GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE / PRINCIPLES OF MONUMENT CONSERVATION / PRINCIPES DE LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES
München 1992. ISBN 3-87490-615-9 (vergriffen)
- Bd. XI: HISTORISCHE KULTURLANDSCHAFTEN
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit dem Europarat und dem Landschaftsverband Rheinland – Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Abtei Brauweiler, 10.-17.5.1992, München 1993. ISBN 3-87490-612-4
- Bd. XII: ARCHITEKTEN UND DENKMALPFLEGE
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Instituts für Auslandsbeziehungen in Zusammenarbeit mit der Deutschen UNESCO-Kommission und der Architektenkammer Baden-Württemberg, 18.-20.6.1992, München 1993. ISBN 3-87490-613-2
- Bd. XIII: BILDERSTURM IN OSTEUROPA
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Instituts für Auslandsbeziehungen und der Senatsverwaltung Berlin, 18.-20.2.1993, München 1994. ISBN 3-87490-611-6
- Bd. XIV: DENKMÄLER IN RUMÄNIEN / MONUMENTS EN ROUMANIE
Vorschläge des Rumänischen Nationalkomitees von ICOMOS zur Ergänzung der Liste des Weltkulturerbes / Propositions du Comité National Roumain de l'ICOMOS pour la Liste du Patrimoine Mondial, Christoph Machat (Hrsg.), München 1995. ISBN 3-87490-627-2
- Bd. XV: SANA'A
Die Restaurierung der Samsarat al-Mansurah / The Restoration of the Samsarat al-Mansurah, Michael Petzet und Wolf Koenigs (Hrsg.), München 1995. ISBN 3-87490-626-4
- Bd. XVI: DAS SCHLOSS UND SEINE AUSSTATTUNG ALS DENKMALPFLEGERISCHE AUFGABE
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Facharbeitskreises Schlösser und Gärten in Deutschland, 5.-8.10.1994, München 1995. ISBN 3-87490-628-0
- Bd. XVII: DER GROSSE BUDDHA VON DAFOSI / THE GREAT BUDDHA OF DAFOSI
München 1996. ISBN 3-87490-610-8
- Bd. XVIII: DIE TONFIGURENARMEE DES KAISERS QIN SHIHUANGDI (in Bearbeitung)
- Bd. XIX: STUCK DES FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTERS
Geschichte, Technologie, Konservierung
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim, 15.-18.6.1995, Matthias Exner (Hrsg.), München 1996. ISBN 3-87490-660-4
- Bd. XX: STALINISTISCHE ARCHITEKTUR UNTER DENKMALSCHUTZ?
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz in Berlin, 6.-9.9.1995, München 1996. ISBN 3-87490-609-4
- Bd. XXI: DAS DENKMAL ALS ALTLAST?
Auf dem Weg in die Reparaturgesellschaft. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Lehrstuhls für Denkmalpflege und Bauforschung der Universität Dortmund, 11.-13.10.1995, München 1996. ISBN 3-87490-629-9
- Bd. XXII: DIE BISCHOFSBURG ZU PÉCS. ARCHÄOLOGIE UND BAUFORSCHUNG
Eine Publikation des Deutschen und des Ungarischen Nationalkomitees von ICOMOS mit dem Ungarischen Denkmalamt, Budapest 1999 (in Bearbeitung).
- Bd. XXIII: WANDMALEREI DES FRÜHEN MITTELALTERS. BESTAND, MALTECHNIK, KONSERVIERUNG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Hessen, Lorsch, 10.-12.10.1996, München 1998. ISBN 3-87490-663-9
- Bd. XXIV: KONSERVIERUNG DER MODERNE?
Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit der 96. der Europäischen Messe für Denkmalpflege und Stadterneuerung, Leipzig, 31.10.-2.11.1996, München 1998. ISBN 3-87490-662-0
- Bd. XXV: DOM ZU BRANDENBURG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege, mit Unterstützung des Domstifts Brandenburg und des Fördervereins Dom zu Brandenburg, Brandenburg, 2.-3.12.1996, München 1998. ISBN 3-87490-661-2
- Bd. XXVI: LEGAL STRUCTURES OF PRIVATE SPONSORSHIP
International Seminar organized by the German National Committee of ICOMOS with the University of Katowice, Weimar, 17th-19th of April, München 1997. ISBN 3-87490-664-7
- Bd. XXVII: EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE III
Drittes internationales Eisenbahnsymposium des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe Industriedenkmalpflege der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger, der Deutschen Bahn AG, dem Frankfurter Denkmalforum e.V. und dem Denkmalamt der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, 14.-16.4.1997, München 1998. ISBN 3-87490-667-3
- Bd. XXVIII: DIE GARTENKUNST DES BAROCK
Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e.V., Schloß Seehof bei Bamberg, 23.-26.9.1997, München 1998. ISBN 3-87490-666-3
- Bd. XXIX: METALLRESTAURIERUNG / METAL RESTORATION
Internationale Tagung zur Metallrestaurierung, veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS, München, 23.-25.10.1997, München 1998. ISBN 3-87490-665-5

