


BAROCKGARTEN GROSSEDLITZ


SCHLÖSSERLAND SACHSEN
STAATLICHE SCHLÖSSER, BURGEN UND GÄRTEN



Tagungsband zur Tagung
13./14. Juni 2019
Barockgarten Großsedlitz

DIE BAROCKE IDEE

Fürstliche barocke Sommerresidenzen

Tagungsband zur Tagung
13./14. Juni 2019
Barockgarten Großsedlitz

DIE BAROCKE IDEE

Fürstliche barocke Sommerresidenzen

Herausgeber

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen gGmbH
Stauffenbergallee 2a · 01099 Dresden

Redaktion und Bildredaktion

Dr. Birgit Finger und Carmen Fritzsche,
Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen gGmbH,
Schloss Weesenstein

Gestaltung

Anke Albrecht, Pirna

Übersetzung

KERN AG, Dresden; Pete Bacon, Moritzburg

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781879>
<https://doi.org/10.25366/2022.3>

Inhalt

4	Vorwort zum Tagungsband »Die barocke Idee«/Předmluva ke sborníku z konference »Barokní idea«		Simone Balsam
		83	Das irdische Paradies im Garten Barocke Orangerien und ihre Pflanzen
	Inka Truxová		Marcus Köhler
5	Barocke Gärten der Tschechischen Republik verwaltet vom Nationalinstitut für Denkmalpflege	93	Die barocken Gartenanlagen in Kassel Anmerkungen zur Ikonografie
	Sylva Dobalová		Felix Rupprich
15	Barockgärten in Böhmen Kurzer geschichtlicher Abriss	101	»Hausierer« oder »ehrliche Handelsleute?« Italienische Kaufleute in Dresden und Bautzen
	Gerd-Helge Vogel		Eva Lukášová
25	Auf der Suche nach Glück Anmerkungen zur Assoziationsästhetik chinoiser Architekturen in der sächsischen Gartenkunst des frühen 18. Jahrhunderts	106	Veduten der Barockgärten in den Sammlungen der böhmischen und mährischen Burgen und Schlösser
	Peter Heinrich Jahn		František Šuman
36	Großsedlitz oder Pillnitz? Entwürfe für Gartenschlösser und Orangerien aus dem Milieu des Dresdner Oberbauamts – Stellungnahme zu Fehlzuweisungen und Versuche von Neuzuweisungen	117	Der Rosengarten des Schlosses Děčín Ein vergessenes Juwel der barocken Gartenkunst
	Christian Jentzsch		Radka Nokkala Miltová
52	August Christoph von Wackerbarth als Soldat in sächsischen Diensten Vom Pagen zum Generalfeldmarschall	138	Die malerische Dekoration der Sala terrena in Děčín im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei
	Dietmar Enge		Thomas Gunzelmann
62	August Christoph von Wackerbarth Diplomat – Baumeister – Kunstsammler	147	Das barocke Achsensystem von Schloss Seehof und die Probleme der Wiederherstellung
	Hartmut Olbrich		
73	Die frühe Planungs- und Baugeschichte des Schlossparks Großsedlitz unter besonderer Betrachtung der Wasserversorgung		

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen

Tagungsband »Die Barocke Idee«

Vorwort zum Tagungsband »Die barocke Idee«

Die Tagung »Die barocke Idee« fand im Rahmen eines EU-Projektes »Fürstliche barocke Sommerresidenzen in Europa«, gefördert von der Euroregion Elbe-Labe, vom 13. bis 14. Juni 2019 statt. Ort der Tagung war der Barockgarten in Großsedlitz, einer der authentischsten barocken Gärten in Deutschland.

Gemeinsam mit dem Projektpartner Schloss Děčín organisierte der Barockgarten Großsedlitz neben der Tagung eine Sonderausstellung mit Abbildungen barocker Sommerresidenzen in ganz Europa, eine Exkursion nach Tschechien und Vorträge für ein interessiertes Laienpublikum.

An der zweisprachigen Tagung nahmen 78 Fachleute aus Deutschland und der Tschechischen Republik teil, die mit ihren speziellen Themen die Spezifik barocker Gärten in beiden Ländern beleuchteten und neue Aspekte der Forschung einbrachten.

Bedanken möchten wir uns bei unserer Kollegin Dr. Birgit Finger sowie unserem Kollegen Dr. František Šuman für das freundschaftliche Zusammenwirken während des Projektes und bei allen tschechischen und deutschen Unterstützern und Mitwirkenden, die zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, insbesondere bei Věra Kuklová und Carmen Fritzsche für die umfangreiche Organisationsarbeit und das Management sowie die Kontaktaufnahme mit den zahlreichen Schloss- und Gartenverwaltungen sowie den wissenschaftlichen Institutionen.

Wir freuen uns, dass diese Tagung mit Unterstützung der Europäischen Union zustande kam, zahlreiche neue Kontakte entstanden und neue Forschungsergebnisse nun durch das Wissensportal der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen gGmbH zur Verfügung gestellt werden können.

Andrea Dietrich

Dr. Andrea Dietrich, Historikerin, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen gGmbH, Schloss Weesenstein, Am Schlossberg 1, 01809 Müglitztal, andrea.dietrich@schloesserland-sachsen.de

Předmluva ke sborníku z konference »Barokní idea«

Konference »Barokní idea« se konala v rámci evropského projektu »Barokní letní rezidence v Evropě«, spolufinancovaného Euroregionem Elbe-Labe, ve dnech 13.–14. června 2019. Místem konání konference byla Barokní zahrada Großsedlitz, jedna z autentických barokních zahrad v Německu.

Společně s projektovým partnerem Zámek Děčín uspořádala Barokní zahrada Großsedlitz kromě konference také výstavu fotografií barokních letních rezidencí z celé Evropy, exkurzi do České republiky a přednášky pro zájemce z řad laické veřejnosti.

Dvojazyčné konference se zúčastnilo 78 odborníků z Německa a z České republiky. Ve svých příspěvcích seznámili auditorium s výsledky svého bádání o barokních zahradách v obou zemích.

Chceme na tomto místě poděkovat kolegyni Dr. Birgit Finger a kolegovi Dr. Františku Šumanovi za přátelskou a milou spolupráci během realizace projektu a také všem spolupracovníkům a podporovatelům z Čech i z Německa, kteří přispěli k úspěšnému průběhu konference, především pak Věře Kuklové a Carmen Fritzsche za výbornou organizační práci a za navázání kontaktů s kolegy z mnoha zámků, zahrad i vědeckých institucí.

Máme velkou radost, že tato konference mohla s podporou Evropské unie proběhnout, že bylo navázáno mnoho nových odborných přátelství a výsledky bádání mohou být zveřejněny prostřednictvím vědeckého portálu organizace Státní zámek, hrady a zahrady Sasko gGmbH.

Iveta Krupičková

Ing. Iveta Krupičková, Referentin, Národní památkový ústav, územní památková správa v Praze, Sabinova 373/5, 130 00 Praha 3, krupickova.iveta@npu.cz

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Inka Truxová

BAROCKE GÄRTEN DER TSCHECHISCHEN REPUBLIK

verwaltet vom Nationalinstitut für Denkmalpflege

Zusammenfassung

Die barocken Gärten der Tschechischen Republik werden mit einer kurzen Einführung und Beschreibung ausgewählter Orte vorgestellt. Es sind eindrucksvolle, großartige Gartenkomplexe unseres kulturellen Erbes. Der Aufsatz konzentriert sich auf Anlagen in Böhmen und Mähren, die vom Nationalinstitut für Denkmalpflege verwaltet werden. Dabei handelt es sich nicht nur um einen historischen Überblick, sondern auch um Fakten zu erfolgreich abgeschlossenen Restaurierungsprojekten und einen Einblick in das aktuelle Projekt der Schlossgärten in Pernstein.

Abstract

The Baroque gardens of Czechia are presented with a short introduction and description of selected sites. These magnificent and elaborate gardens are an impressive part of our cultural heritage. The article focuses on sites in Bohemia and Moravia, which are managed by the Czech National Heritage Institute (NPÚ – Národní památkový ústav). In addition to a historical overview, the article provides information about successfully completed restoration projects, and gives an insight into the current Castle Garden project in Pernstein.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781942> · <https://doi.org/10.25366/2022.5>

Autor

Ing. Inka Truxová, Kunsthistorikerin, Národní památkový ústav, územní památková správa v Praze,
Sabinova 373/5, 130 00 Praha 3, truxova.ina@npu.cz

Empfohlene Zitierweise

Truxová, Inka: Barocke Gärten der Tschechischen Republik verwaltet vom Nationalinstitut für Denkmalpflege, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 6–14
[<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781942>].

BAROCKE GÄRTEN DER TSCHECHISCHEN REPUBLIK

Verwaltet vom Nationalinstitut für Denkmalpflege

Die Tschechische Republik verfügt über ein umfangreiches und eindrucksvolles kulturelles Erbe an Gärten. Der Aufsatz konzentriert sich auf die barocken Gärten in Böhmen und Mähren und hier insbesondere auf diejenigen, die vom Nationalinstitut für Denkmalpflege verwaltet werden. Als staatliches Institut verstehen sich die Mitarbeiter als Hüter der großen Anzahl von Denkmälern, die unser kulturelles Erbe und das Vermächtnis früherer Besitzer darstellen.

Es kann nur auf eine Auswahl der barocken Gärten eingegangen werden. Als erstes werden kurz die Prager Gärten erwähnt, um sich danach den großartigen Anlagen der anderen Regionen zuzuwenden.

Prag wird durch das Schloss Troja repräsentiert, das eigentlich eine Vorstadt-Villa ist, die von Jan Vojtech Graf von Sternberg in Auftrag gegeben wurde (Abb. 1 und 2). Im Wesentlichen begann die Bautätigkeit im Jahr 1678 und der



2 Troja, Schloss

gesamte Komplex wurde als repräsentativer Sitz der Familie Sternberg zwischen 1679 und 1685 fertiggestellt. Im Jahr 1685 wurde der Garten als große Anlage mit einer Oran-



1 Troja, Schlossgarten

gerie im französischen Stil angelegt. Durchgeführt wurden die Arbeiten von Gartendesigner Jiri Seeman, der Springbrunnen und einen einzigartigen Irrgarten anlegte. Die Pläne des federführenden Architekten wurden von Dominico Orsi und später von Jean Baptiste Mathey ausgeführt. Wie an anderen Orten in Böhmen und Mähren waren große barocke Meister einbezogen, die Maler Carpofo Tencalla, Franchesco Marchetti und Sohn. Die Gartentreppe wurde mit Skulpturen verschönert. Diese entstanden in der Werkstatt von Johann George Heermann und später seinem Neffen Paul Heermann in Dresden in den Jahren 1685, 1689, 1695 und 1703. Im Bereich oberhalb der Villa entstanden die Weinberge von St. Klara. Im Jahr 1697 wurden die Terrasse und ein weiteres Gebäude hinzugefügt. Im Jahr 1763 kaufte Kaiserin Maria Theresia das gesamte Anwesen, das von nun an als Sommerresidenz der Monarchin diente. Die letzte große Renovierung fand im Zeitraum zwischen 1977 und 1989 statt.

Ausgewählte weitere Palastgärten von Prag findet man im Huber-Plan von 1769. Es handelt sich dabei um sehr wichtiges ikonografisches Material, das viele interessante Details zeigt. Zu nennen sind:

Der Wratislav-Garten ist ein Palastkomplex aus dem frühen Barock, der nach 1670 aufgrund der Verbindung zwischen zwei Häusern für Christoph Frantisek von Mitrowitz erschaffen wurde (Abb. 3). Die Besitzer entwarfen einen in zwei Terrassen abfallenden Garten mit einer hohen Grenzmauer, einem Boskett im Inneren und einer Sala terrena auf der westlichen Seite. Von 1675 bis 1676 wurde eine Grotte gebaut. Mit dem neuen Besitzer Jan Vaclav Wratislav, dem Obersten Kanzler des Königreichs Böhmen, wurden in den Jahren von 1700 bis 1712 zusätzliche Bautätigkeiten in Auftrag gegeben. Zu dieser Zeit entstanden zwei Beobachtungspavillons. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Garten im Englischen Stil umgestaltet.

Der Vrtba-Garten im Palast- und Gartenstil ist eine barocke Perle, die für den Großen Burggrafen der Prager Burg in Auftrag gegeben wurde. Wie beim Wratislav-Garten entstand auch hier der Palast durch die Verbindung von zwei Häusern im Stil der Renaissance von 1715 bis 1720, erschaffen von Architekt Frantisek Maxmilian Kanka. Im Terrassengarten stellte man zahlreiche Statuen auf, die in der Werkstatt von Matthias Bernard Braun in Tirol entstanden waren, unter anderem Flora und Pomona. Im Garten befindet sich eine sehr dekorative Sala terrena, deren Inneres im Jahr 1720 von Vaclav Vavrinec Reiner bemalt wurde. Nach 1800 wurden weitere Änderungen vorgenommen, hauptsächlich im Jahr 1839, als die zwei Pavillons hinzukamen. Über die Jahrzehnte hinweg war dies ein opulenter Garten. Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts und der letzten größeren Restaurierung wurde er schließlich zu einem der schönsten Orte Prags.

Der Palastgarten Czernin war ursprünglich eine beeindruckende Residenz, die von 1666 bis 1669 von Architekt Francesco Carrati (1620–1677) für Humprecht Jan Czernin von Chudenice erbaut wurde. Der Architekt ordnete den Pa-



3 Wratislav, Palastgarten

last und den Garten rund um eine Nord-Süd-Achse an und baute jenseits der Residenzgrenze in Richtung Sankt Georgsberg, den legendären Ursprung der böhmischen Nation, weiter. Nach dem Tod des Gründers und des Architekten beauftragte der Nachfolger, Herman Jakub Czernin, sein Sohn, den Architekten Domenico Rossi mit der Fertigstellung der Sala terrena in Form von zwei Arkaden. Weitergestaltet wurde der Garten in den Jahren zwischen 1718 und 1722 durch den Architekten Frantisek Maxmilian Kanka, der ein neues Design umsetzte und die Terrasse baute, wobei er das obere Wasserbecken und die Marmorkaskade des unteren Springbrunnens neu ausstattete und den Pavillon in Form einer Orangerie baute. Im Wohnkomplex aktiv waren weitere Künstler wie Vaclav Vavrinec Reiner (1718) für die Fresken, aber auch der Maler Petr Brandl, der Bildhauer Matthias Bernard Braun sowie Ferdinand Maxmilian Brokof und Frantisek Ignac Platzer für die Innengestaltung. Der Palast wurde von der preußischen Armee in den Jahren 1741/42 beschädigt und später durch den Architekten Anselmo Lurago (1750) erneuert, der einen Balkon auf der Frontfassade hinzufügte. Im Jahr 1757 entstanden durch eine Besatzung neue Schäden, und zwar nicht nur am Palast, sondern auch im Garten. Neue Änderungen und ein Wechsel zum Englischen Stil erfolgten zwischen 1811 und 1841. Dann verkaufte Czernin den Komplex 1851 an die Armee, die es als Militärkrankenhaus nutzte. Seit 1934 ist der Palast als Sitz des Außenministeriums. Der gesamte Komplex wurde neu aufgebaut und das moderne Gebäude von Architekt Pavel Janak in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinzugefügt.

Der Garten des Lobkowitz-Palastes, ursprünglich einer der schönsten Paläste Prags, wurde von Graf Prehorovsky in Auftrag gegeben und nach den Plänen des Architekten Giovanni Batista Alliprandi (1655–1720) zwischen 1703 und 1707 errichtet (Abb. 4). Aufgrund finanzieller Probleme wurde er im Jahr 1713 an die Familie Lobkowitz verkauft. Änderungen wurden nach dem Jahr 1769 von Ignac Palliardi (1735–1824) durchgeführt, im Wesentlichen wurde ein Obergeschoss hinzugefügt. Die gesamte Anlage wurde 1927 von der Familie Lobkowitz an den tschechischen Staat ver-



4 Lobkovitz, Palastgarten

kauft, ohne Inventar wie zum Beispiel Möbel. In der Vergangenheit wurde der Palast von zahlreichen Organisationen und Instituten genutzt, seit 1974 dient er als Sitz der deutschen Botschaft. Der Originalgarten existiert nicht mehr in

der ursprünglichen Form und den Ausmaßen, nur das den Palast umgebende Parterre wurde Ende des 20. Jahrhunderts restauriert. Die oberen Terrassen werden als öffentlicher Park genutzt. Eine angemessene Restaurierung ist sehr schwer umzusetzen, doch entsprechende Pläne sind bereits fertig.

Der Wallenstein-Palastgarten ist ein weiteres barockes Juwel (Abb. 5 und 6). Ursprünglich handelte es sich um den Sitz des Edelmanns Albrecht von Wallenstein (1583–1634), der hier knapp zwölf Monate verbrachte. Wallenstein erhielt im Jahr 1623 den Titel eines Prinzen, später wurde er von Kaiser Ferdinand II. zum Herzog von Friedland und Mecklenburg ernannt und zum Oberbefehlshaber der Armee.



5 Wallenstein, Parterre im Palastgarten



6 Wallenstein, Brunnen im Palastgarten

Der Palastkomplex wurde im Bereich der Kleinseite direkt gegenüber der Prager Burg erbaut, um Wallensteins Macht zu demonstrieren. Um den Bau seines Palastes beginnen zu können, erwarb Wallenstein gegen den Protest der ursprünglichen Eigentümer insgesamt 26 Häuser, sechs Gärten, ein Grundstück und zwei Kalkwerke in dem Gebiet. Alle Gebäude wurden abgerissen und ein riesiger Komplex errichtet. Im Jahr 1623 begann der Bau des größten Teils des herrlichen barocken Palastes mit fünf Höfen und einem umfangreichen Garten. Ausgeführt wurden die Arbeiten von zwei der prominentesten italienischen Bauherren dieser Zeit – Andreo Spezzo, verantwortlich für den Hauptpalast und die Sala terrena im Garten, und Nicollo Sebgondi, dem Architekten der benachbarten Reitschule. Verschönert wurde der Garten durch Bronzestatuen von Adriaen de Vries (1545–1626) im Stil des Manierismus.

Im Jahr 1634 wurde Wallenstein in Eger nach seinem schnellen Aufstieg ermordet. Nach seinem Tod wurde der Komplex konfisziert und später kaufte ihn Wallensteins Cousin Maxmillian, in dessen Familie der Komplex bis 1945 blieb. Heute wird der ausladende Wohnkomplex von der Oberen Kammer des tschechischen Parlaments genutzt und steht der Öffentlichkeit offen. Der Garten wird so liebevoll gepflegt wie fast kein anderer Garten im Land.

Der Ledebour-Palastgarten ist einer von sechs Originalpalastgärten unterhalb der Prager Burg (Abb. 7). Der großartige barocke Terrassengarten italienischen Stils ersetzte einen Renaissancegarten, der sich hier vorher befand. Der Bau des heutigen Gartens begann nach 1697 und wurde von Maria Charlotte von Trautmansdorff und ihrem Ehemann Leopold Antonin finanziert. Eine mit Motiven »à la Pompeji« reich verzierte dreiteilige Sala terrena entstand neben dem Palast. Entworfen wurde sie entweder von Giovanni Battista Alliprandy oder Frantisek Maxmilian Kanka. Gegenüber der Sala terrena befinden sich eine Kulissenwand mit einem Springbrunnen und einer Statue von Herkules, der gegen Cerberus kämpft sowie eine Treppe, die zum terrassierten Teil und zum oberen mehrreckigen Pavillon führt. Änderungen im Garten erfolgten zwischen 1787 und 1797, nach 1801, um das Jahr 1856 sowie in den Jahren 1932 und 1942, zwischen 1950 und 1958. Von 1988 bis 1995 wurde eine Sanierung durchgeführt.

Es könnte noch über weitere zahlreiche wundervolle barocke Gärten Prags berichtet werden, jedoch sollen einige andere Kleinode in weiteren Regionen Böhmens und Mährens erwähnt werden. Es wurden Gärten ausgewählt, mit denen sich das Nationalinstitut für Denkmalpflege derzeit beschäftigt oder die vor kurzem erfolgreich restauriert wurden.

Als erster Ort soll Cesky Krumlov genannt werden, den wichtigen Sitz der Familien Rozmberk sowie später Eggenberg und Schwarzenberg in Südböhmen. Im Zeitalter des Barocks wurde das Anwesen 1600 in der Ära von Vilem Rozemberk an Kaiser Rudolf II. verkauft. Eine neue Phase baulicher Aktivitäten erfolgte durch Johann Ulrich von Eggenberg im Jahr 1622. 1680 wurde ein freistehendes hölzer-



7 Ledebour, Palastgarten

nes Theater erbaut. Den Wiederaufbau des oberen Schlosses im frühen Barock beaufsichtigte Giacomo de Maggi in den Jahren von 1675 bis 1687. Der vorhandene Renaissancegarten mit Ziersträuchern, Blumen, Obstbäumen und Gemüsebeeten wurde in den 1670er und 1680er Jahren von Giacomo de Maggi und Pietro Spineta durch einen symmetrischen französischen Garten mit Blumenbeeten, einem Boskett und einem Wasserbecken mit kleinen Inseln ersetzt. In dieser Zeit wurde der Park auf seine heutige Dimension erweitert. Der später umgebaute Sommerpavillon Bellarie wurde hier entwickelt. Der Garten wurde im Jahr 1683 über eine alte hölzerne Hängebrücke verbunden, die in den Jahren 1707/08 umgebaut wurde. Anton Erhard Martinelli arbeitete im Jahr 1719 für Schwarzenberg in einem neuen Bauabschnitt, in dem der Gesamtkomplex hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erweitert wurde. Mit spezifischen Elementen des pittoresken österreichischen Rokoko wurde im Jahr 1748 ein weiteres Geschoss auf den Sommerpavillon Bellarie aufgesetzt, wobei sich eine Grotte im Erdgeschoss befand (1752). Die Innenwände wurden von Frantisek J. Prokyš bemalt, der auch die nahegelegene Gartenlaube gestaltete.

Weitere Änderungen im Garten erfolgten unter der Aufsicht von Altomonte von 1749 bis 1765 um eine Allee herum, die mit dem Hofraum Kvitkuv (Favorit) jenseits des Gartens verbunden war. Im oberen Teil des Gartens tauchten regelmäßige Muster und ein Boskett auf. Der untere Teil des



8 Buchlovice, Schloss

Parterres mit Zierpflanzen ist heute teilweise bekannt. Beide Parterres sind durch eine im Jahr 1762 entworfene Terrasse mit Elementen des Neptunbrunnens wie Wasserbecken, Kaskaden und Balustraden getrennt. Skulpturen mythologischer Flussgötter und Allegorien der Jahreszeiten wurden von Johann Anton Zinner geschaffen und durch den böhmischen Bildhauer Josef M. Griessler im Jahr 1765 fertiggestellt. Hinzugefügt wurde ein Irrgarten 1752, der 1843

wieder entfernt wurde. Das vorherrschende Landschaftskonzept des Parks bricht mit der ursprünglichen Planung. Der barocke Garten in Cesky Krumlov ist der am höchsten über dem Meeresspiegel liegende Garten der Tschechischen Republik (500 Meter). Der Komplex aus Burg, Schloss und Garten befindet sich auf der Liste der UNESCO-Welterbestätten. Derzeit wird ein Restaurierungsplan für den gesamten Garten einschließlich der angrenzenden Teile erstellt, die historisch mit der Gartenlandschaft verbunden sind.

Als weiterer großartiger Ort soll das kleine, aber charmante Schloss Buchlovice in Südmähren nicht unerwähnt bleiben (Abb. 8 und 9). Erbaut wurde es in Form einer italienischen Villa in den Jahren von 1707 bis 1738 als neue komfortable Residenz für die Herren von Buchlov. In der Nähe befindet sich eine mittelalterliche Burg. Das neue Schloss geht auf einen Entwurf von Domenico Martinelli zurück. Die ursprünglichen Pläne wurden mehrfach geändert und von Moric Grimm ausgeführt, der zwei axial symmetrische Villen erschuf, von denen die untere Villa zuerst erbaut wurde. Eine ovale Halle, deren Kuppel mit Malereien verziert ist, befindet sich an der Gartenfront, unterhalb dieses Raums befindet sich die mit Mosaiken ausgestattete Sala terrena, gegenüberliegend die spiegelverkehrte nach Westen ausgerichtete obere Villa, genannt Flora. Ursprünglich wurde das Dienstgebäude im Jahr 1738 fertiggestellt. Finanziert wurde die Anlage von



9 Buchlovice, Schlossgarten

Jan Gerhard Peterswald als Geschenk für seine Braut Anna Eleonora Colonna aus einer alten italienischen Familie. Im Jahr 1734 wurde das in Säulen gesetzte Geländer mit Vasen und Putten entlang des Cour d'honneur hinzugefügt. 1794 wurde die neue Inneneinrichtung in Auftrag gegeben. Leopold Berchtold, der Besitzer im Jahr 1805, richtete nach der Schlacht von Austerlitz ein Militärkrankenhaus in der unteren Villa und die Textilmanufaktur in den Ställen ein. Ursprünglich war die Villa von einem relativ kleinen Garten im italienischen Stil umgeben, der vor der Mitte des 18. Jahrhunderts im französischen Stil neu entworfen wurde. Der Obelisk im Gedenken an Eleonora wurde 1794 am Schnittpunkt der Hauptachsen errichtet. Um das Jahr 1867 wurde von Jan Lacowsky ein großer Landschaftsgarten entworfen, mit dem Südbereich verbunden und 1910 erweitert. In der Anlage befinden sich zahlreiche Zierskulpturen.

Mitten im Landkreis Vysočina liegt das Schloss Jaromerice, an das sich ursprünglich ein Renaissancegarten anschloss, der später von Johann Adam von Questenberg (1687–1752), im Rahmen eines weitreichenden Umbaus des gesamten Areals zwischen 1707 bis 1737 modifiziert wurde (Abb. 10–12). Dabei wurde die herrliche, einzigartige barocke Residenz mit Haus, Kirche und Garten geschaffen, eine der größten in Mitteleuropa. Eingebunden waren zahlreiche österreichische, italienische und mährische Künstler wie Jacob Prandtauer, der um das Jahr 1707 einen Entwurf für die Eingangsfassade erarbeitete, welcher allerdings abgewie-

sen wurde. Für die gesamten Bauarbeiten wurden neue Pläne entwickelt, die hauptsächlich von Baumeister Domenico d'Angeli sowie Tobias Gravani entworfen wurden.

Es existiert ein Plan für den idealen Entwurf des Hauses mit Garten, der Pfarrkirche St. Margaret und des Servitenklosters. Der Gesamtkomplex wurde 1737 fertiggestellt, allerdings nicht vollständig nach dem Originalkonzept, da das Budget begrenzt war. Zwei Flügel wurden mit dem zentralen Block verbunden, der auf den Stadtplatz ausgerichtet war, so dass ein Cour d'honneur geschaffen wurde. Von der Stadt gelangte man über einen Graben und eine barocke Brücke zum Schloss. Ein relativ komplizierter Grundriss mit einem Flügel an der Gartenfassade wurde vor der Kirche mit einer Sala terrena und angrenzenden römischen Bädern, den bemerkenswertesten Räumlichkeiten, im Erdgeschoss ausgestattet.

Die Pläne für den Garten wurden vor 1710 entworfen, dann noch einmal im Jahr 1715 von Jean Trehet und danach von Johann Anton Zinner. Schließlich wurde nur der reduzierte Plan umgesetzt und noch nicht einmal die Zierskulpturen aus der Werkstatt von Kaspar Ober wurden fertiggestellt. Bekannt ist der Ort wegen des Aufenthalts von Frantisek Vaclav Míča im Jahr 1729, um den es in der ersten tschechischen Oper geht. Man findet nicht nur das große ebene Parterre, sondern später wurde noch ein Landschaftsgarten hinzugefügt und verändert. Dieser großartige Komplex wartet noch auf die Restaurierung, denn bisher wurden nur einige kleine Teile fertiggestellt.



10 Jaromerice, Stadt- und Schlossgarten (Foto: Veronika Skalova)



11 Jaromerice, Schloss und Garten



12 Schlossgarten Jaromerice, Hauptachse

Im Norden Ostböhmens befindet sich etwas versteckt im Weißwassertal das Hospital Kuks, ein wundervolles Beispiel für einen barocken Komplex (Abb. 13–15). Kuks selbst ist Teil eines ehemaligen Anwesens des Grafen František Antonín Špork (1662–1738). Hier am linken Ufer der Weißwasser ließ der Graf im Jahr 1694 eine Residenz und ein Heilbad errichten. Im Jahr 1701 wurden weitere Bauarbeiten durchgeführt, als der Hospizgarten angelegt und mit allegorischen Skulpturen im damaligen Stil verschönert wurde. Diese waren in der Werkstatt von Matthias Bernhard Braun (1684–1738) hauptsächlich im Jahr 1719 geschaf-

fen worden. Von 1715 bis 1719 wurden zahlreiche Gärten angelegt. Die Stadt des Heilbads Kuks und das Hospital waren nur ein Teil des ursprünglichen, Choustníkovo Hradiště genannten Anwesens. Der Rest des Territoriums wurde als beeindruckende Landschaftskomposition mit kleinen architektonischen Elementen und einer ungewöhnlichen Zurschaustellung von Steinstatuen im sogenannten »Neuen Wald« arrangiert. Für die Serie von Statuen aus derselben Werkstatt von Matthias Braun wurden die natürlichen Sandsteinfelsen benutzt, die in einer gewissen Form heute



13 Kuks, Hospitalgarten



14 Kuks, Hospitalgarten, Hauptansicht

noch existieren. Dieser Ort mit seiner ungewöhnlichen Atmosphäre und seinem künstlerischen Wert wartet noch auf eine umfangreiche Restaurierung. Es existiert jedoch bereits ein Entwurf für einen Restaurierungsplan, eine Studie. Bis jetzt wurde versucht, den Ort für zukünftige Generationen zu bewahren. Vor kurzem konnte ein umfangreiches Projekt mit dem Titel Pomegranate (Projektzeitraum 2010–2015) mit Gesamtkosten von 453 Millionen CZK (17,4 Millionen EUR) realisiert werden. Dabei bestand das Hauptziel in einer Revitalisierung ungenutzter Teile des Hospitals, in der Schaffung neuen Raums für Aktivitäten im Zusammenhang mit

dem ursprünglichen Zweck wie Apotheke, Geschichte und medizinische Versorgung. Es wird ein Kräuter- und Obstgarten mit der möglichen Nutzung und Ernte eingerichtet. Das Projekt schaffte auch die Grundlagen für Lehre und Vorlesungen in der Kunstgeschichte. Das Nationalinstitut für Denkmalpflege führt dies in Kooperation mit anderen interessierten, hauptsächlich regionalen Organisationen aus.

Zurück zum mährischen Teil und dem stolzen, herrschaftlichen Schloss Pernštejn, wo eines der größten Projekte für Gartenrestaurierung stattfindet:

Die Burg Pernštejn ist ein Beispiel für eine mächtige mittelalterliche Burg mit einer langen und reichen Geschichte, aber hier soll der Schwerpunkt auf dem Barock liegen, als im Zeitraum von 1710 bis 1720 das neue Konzept barocker Gärten von František Stockhammer etabliert wurde (Abb. 15–18). Er war der Erfinder der Elemente des Gemüseanbaus und der Zierpflanzen. Der Hauptgarten im steilen Terrain wurde durch eine monumentale Wasserkaskade verschönert. Der andere Teil des Gartens war mit architektonischen Elementen auf den Hängen und auch im unteren flachen Bereich ausgestattet. Die Besitzer von Pernštejn verfügten über eine sehr umfangreiche Bibliothek mit einer großen Menge Bücher zu Architektur und Gartenbau. Hier finden wir alle Inspirationsquellen wie zum Beispiel die Werke von Antonie J. Dezallier d'Argenville (1680–1765): *La théorie et la pratique du jardinage*, herausgegeben im Jahr 1709, von Johann van der Groen: *Beschreibung ornamentaler Prinzgärten*, her-



15 Skulptur von Matthias Bernhard Braun in Bethlehem, Kuks



16 Pernstejn, Garten, Frühjahr 2019

ausgegeben im Jahr 1699, oder auch von Jean-Baptiste de la Quininne: *Instruction pour les jardins fruitiers et potages* aus dem Jahr 1690. Das neue Konzept der Modellierung und insbesondere Komposition von Gärten hielt mit Ignac Schröfel von Mannsberk (1731–1805) Einzug, der den Landschaftsgarten erfand. Derzeit läuft ein im September 2015 gestartetes Restaurierungsprojekt. Die Fertigstellung fand im September 2020 statt. Die Gesamtkosten aller geplanten umfangreichen Arbeiten betragen 117.395.437 CZK

(4,5 Millionen EUR). Das Nationalinstitut konnte alle Restaurierungsarbeiten rechtzeitig fertigstellen und die »verlorenen Gärten« wieder in ihrer Originalform und ihrem früheren Glanz erstrahlen lassen.

Der Aufsatz ist nur eine grobe Beschreibung und ein Überblick über den Reichtum und die Vielfalt des kulturellen Erbes der Tschechischen Republik, das bei einem Besuch dieser großartigen Orte erlebt werden kann.



17 Pernstejn, Garten mit Wasserkaskade, Mai 2019



18 Pernstejn, chinesischer Pavillon, Frühjahr 2016

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Sylva Dobalová

BAROCKGÄRTEN IN BÖHMEN

Kurzer geschichtlicher Abriss

Zusammenfassung

Die Landschaft im barocken Böhmen war keine »wilde Natur«, sondern wurde bereits ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts maßgeblich kultiviert. Die repräsentativen Gärten prägten eine Vielzahl von Einflüssen; unter anderem durch die unterschiedliche Herkunft der neuen Besitzer und deren Beziehung zu Wien. Im Gegensatz zu einer anspruchsvollen Landschaftsgestaltung, wurde eher das bestehende Relief genutzt, dramatisiert durch Skulpturen und architektonische Elemente. Die Hauptachsen waren auf entfernte Landmarken ausgerichtet, so dass die eingefassten Gärten zu einem Teil der böhmischen Barocklandschaft wurden.

Abstract

The Bohemian Baroque landscape was neither 'natural' nor 'wild'. Already by the second half of the 17th century such landscapes were essentially artificial. The design of these impressive gardens was influenced by many factors, such as the different origins of their new owners and their relationship to Vienna. Rather than creating an elaborate landscape design, the existing contours of the land were used and enhanced with sculptures and architectural features. Major axes were aligned with distant landmarks, thereby incorporating the enclosed gardens into the Bohemian Baroque landscape.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781957> · <https://doi.org/10.25366/2022.6>

Autor

Dr. Sylva Dobalová, Kunsthistorikerin, Ústav dějin um ní AV R, v.v.i., Husova 4, 110 00, Praha 1
dobalova@udu.cas.cz

Empfohlene Zitierweise

Dobalová, Sylva: Barockgärten in Böhmen. Kurzer geschichtlicher Abriss, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 15–24
[<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781957>].

BAROCKGÄRTEN IN BÖHMEN

Kurzer geschichtlicher Abriss

Die Aufgabe, einen kurzen Text über die »Barockgärten in Böhmen« zu schreiben, ist nicht einfach. Es gab Dutzende dieser Gärten; welche soll man erwähnen und welche weglassen? Ich sehe den prächtigen Garten in Großsedlitz vor mir und denke mir, dass es in Böhmen keinen vergleichbaren gibt, oder anders gesagt, dass sich keiner bis heute erhalten hat. Was sind die Gründe dafür? Einerseits sind viele barocke Gärten verschwunden – sie wurden beispielsweise in Landschaftsparks umgewandelt, so dass es schwierig ist, sich ein Bild von ihnen zu machen. Andererseits kann man feststellen, dass groß angelegte Komplexe des französischen oder des französisch-italienischen Stils für unser Land nicht typisch sind (am Ende des Textes werde ich auf eine der wenigen Ausnahmen, den Garten in Duchcov, zu sprechen kommen).¹ Typisch – und viel diskutiert – ist hingegen das Phänomen, das als »böhmische Barocklandschaft« bezeichnet wird.² Hatten die repräsentativen Gärten in Böhmen auf die Gestaltung der neuzeitlichen Landschaft Einfluss oder standen sie im Gegensatz zu dieser? Ich versuche, diese Frage anhand einiger der repräsentativsten Gärten darzustellen und gleichzeitig den zeitlichen Aspekt, konkret den Zeitraum etwa zwischen 1680 und 1760, zu berücksichtigen.

Der berühmte böhmische Jesuitenhistoriker Bohuslav Balbín schrieb vor dem Jahr 1680, dass »wenn man von einem höheren Hügel auf das böhmische Land schaut, zum Beispiel vom Říp (Georgsberg), Bezděz (Bösig) oder vom Sedlo (Geltschberg), man denken wird, dass man einen sehr großen Garten sieht. So ist alles bis ins Kleinste bewirtschaftet und die Farben wechseln sich ab ...«.³ Balbín feierte die Schönheit der böhmischen Landschaft, die sich durch eine große Vielfalt, jedoch einen relativ kleinen Maßstab auszeichnet. Wir finden in ihr keine zerklüfteten Berggipfel oder prächtige Flussläufe. Die böhmische Landschaft ist schön und sicher hinter Gebirgswäldern versteckt, die die natürliche Grenze des Landes bilden.

Balbín verbindet die böhmische Landschaft auch eindeutig mit dem menschlichen Wirken. Er formuliert also eine zweite Prämisse, der die heutige Forschung nur zustimmen kann, nämlich dass die böhmische Landschaft durch den Menschen definiert wird.

Für das Gebiet des heutigen Böhmens (auf Mähren gehe ich nicht ein)⁴ war, was die Gärten – oder auch die Architektur der Schlösser – betrifft, das Zentrum der Emanation künstlerischer Ansichten das österreichische Wien, und nicht Prag. Diese Situation entstand als Folge des Dreißig-

jährigen Krieges, der in Böhmen die Festigung der zentralistischen Bestrebungen der katholischen Habsburger bedeutete. Nach dem kriegsbedingten Bevölkerungsrückgang und dem massiven Exodus der Protestanten veränderte sich die demografische Struktur des Landes. Nur wenige der alten böhmischen Adelsgeschlechter verblieben in Böhmen. Die Ländereien und Burgen der Protestanten wurden konfisziert und von neu eintreffenden, meist österreichischen Adligen, die den Habsburgern treu ergeben waren, erworben. Wichtig ist auch, sich klar zu werden, dass sich der Landbesitz in den Händen einer relativ kleinen Anzahl von Eigentümern konzentrierte. Aus Gründen der besseren Wirtschaftlichkeit wurden Herrschaften zu größeren Einheiten zusammengelegt.

Die neuen Besitzer begannen mit dem Bau barocker Villen und der Suche nach Architekten, logischerweise meist in Wien oder Italien, wo sich die Adligen auf ihren diplomatischen Missionen aufhielten. Es ist anzumerken, dass das entstandene kosmopolitische Umfeld die böhmische Kultur sehr bereicherte und den sogenannten böhmischen Barock hervorbrachte, also jene radikal dynamische Barockrichtung, die wir insbesondere mit den Architekten Christoph und Kilian Ignaz Dientzenhofer, Giovanni Santini-Aichl und dem Bildhauer Matthias Bernhard Braun in Verbindung bringen. Während hochkarätige ausländische Architekten zwischen den Bauten der einzelnen Familiensitze pendelten, entstanden für die Ausschmückung von Objekten – zum Beispiel Wandmalereien oder skulpturaler Gartenschmuck – oft bestimmte lokale Zentren, in denen die Auftraggeber das schöpferische Potential von leichter erreichbaren Künstlern nutzten.

-
- 1 Der Text basiert auf meinem Kapitel »Barocke Gärten in Böhmen«, das in der Monografie veröffentlicht wurde: Macek, Petr/Biegel, Richard/Bachtík, Jakub (Hg.): *Barokní architektura v Čechách*, Prag 2015, S. 677–701 (für 2021/22 wird die Veröffentlichung in Englisch vorbereitet). Wesentliche Informationen über die einzelnen Gärten und Bibliografie siehe Pacáková-Hošťálková, Božena et al.: *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1999 (2. Ausgabe 2004).
 - 2 Siehe insbesondere die Arbeiten von Eva Semotanová und Robert Šimůnek, fremdsprachig z. B. Chodějovská, Eva/Semotanová, Eva/Šimůnek, Robert: *Historical Landscapes in Bohemia: Regions of Třeboň, Broumov and Praha*, Prag 2015.
 - 3 Balbino, Bohuslav: *Miscellanea historica regni Bohemiae, Liber I Naturalis*, Prag 1679.
 - 4 Zu diesen siehe in letzter Zeit z. B. Magni, Anna: *Principles of the French Garden in the Czech Garden Design*, *Acta Universitatis Agriculturae et silviculturae mendeliana Brunensis*, 66:5, 2018, S. 1171–1181; der Text konzentriert sich auf die Gärten in Mähren.

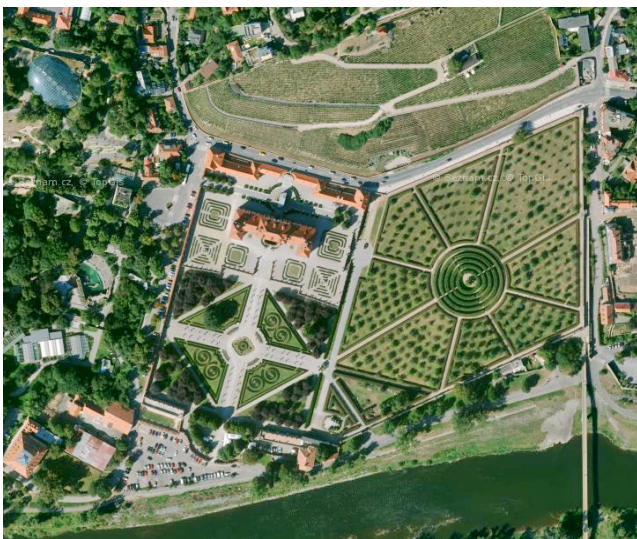
Obwohl Gärten ein integraler und notwendiger Bestandteil jeder Barockresidenz waren, kennen wir nur sehr wenige ihrer Schöpfer namentlich. Archivalien lassen meist nur vermuten, dass es sich um die gleichen Architekten handelte, die das Schlossgebäude entworfen hatten und automatisch zur Gestaltung des Gartens herangezogen worden waren. Oder es handelte sich um sogenannte »Kunstgärtner«, von denen zwar einige namentlich bekannt sind, aber wir ansonsten über ihr Leben und ihre Ausbildung kaum Informationen haben.

Italienischer oder französischer Einfluss?

Der Garten der Vorstadtvilla Troja in Prag besticht durch die durchdachte Verwendung urbanistischer Bezüge (Abb. 1). Diese wurde im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts von Wenzel Adalbert von Sternberg gebaut, einem Angehörigen des alten böhmischen Adels, der bis zum Obersthofmeister des Königreichs Böhmen aufgestiegen war. Die Freskenaus schmückung des Hauptsaaes der Villa ist die Apotheose der gewonnenen Kriege der Habsburger, und auch die Ikonografie des Gartens lässt sich durch ihren Skulpturenschmuck in der angedeuteten Richtung verstehen. Die Hauptachse des Gartens verbindet die Villa mit der Prager Burg, konkret mit dem Alten Königspalast. Der Zugang zum Garten erfolgte von der Moldau, wo die Hauptpromenade des Gartens zwischen zwei symmetrischen Orangerien hindurch und mit dem Neptunsbrunnen geschmückt zum Schloss führte. An den Seiten wurde das Parterre durch diagonale Durchblicke dramatisiert. Der Weg führte zu einer Terrasse hinauf, die mit großen Terrakottvasen und Büsten von Kaisern geschmückt sind. Eine Doppeltreppe führte danach direkt in den Hauptsaal. Das Oval im Innern der Treppe ist eigentlich eine Grotte, an deren Grund der Besucher die Skulptur »Der Sturz der Titanen« von Georg und Paul Heermann aus Dresden erblickte (geschaffen 1685–1703).⁵ Im Osten befindet

sich ein Obstgarten, dessen symmetrisches Gegenstück sich möglicherweise auf der Westseite des Geländes befand und der axial mit der Villa und dem Garten verbunden ist. Einzigartig auf europäischer Ebene sind die erhaltenen Stucktheaterprospekte, die an der inneren Umfassungsmauer des Obstgartens aufgestellt sind. Obwohl der Architekt der Villa Mathey Franzose war, reflektiert sein Stil eher sein Wirken in Rom. Die Grafik nach einer Zeichnung von Friedrich Bernhard Werner aus dem Jahr 1740 zeigt Broderien in die dreieckigen Felder des unteren Parterres gezwängt, deren Gegenpol mit Obstbäumen gefüllte Abschnitte sind. Der »Wasserspiegel« wird durch den Fluss Moldau selbst dargestellt.⁶

In Gegensatz zu Troja ist der Garten des Schlosses Libochovice (Libochowitz), der vor 1700 entstanden ist, sehr gut dokumentiert. Das Schloss befindet sich etwa auf der Hälfte der Strecke von Prag nach Dresden. Erbaut wurde es von Gundakar von Dietrichstein, ein ursprünglich armer und wenig bedeutender Adliger aus Kärnten, der jedoch in Wien zu einem engen Freund von Kaiser Leopold I. von Habsburg wurde. Für seine Dienste erhielt er Libochovice und baute den Sitz von 1683 bis 1690 um. Der Garten wurde von dem aus Norditalien stammenden Wiener Architekten Antonio Porta entworfen, jedoch trägt der erhalten gebliebene Plan die Signatur des Gärtners Johann Tulipan (und die Jahreszahl 1693). Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene Evokation eines Barockgartens ist heute flach, ursprünglich jedoch war dieser Garten durch niedrige Terrassen geteilt und bestand aus drei Abteilungen. Der Garten war überfüllt mit Blumen, Zwergobstbäumen und Zitrusbäumen in Kübeln. Es gab schattige Bosketts und Wappen aus Blumen und Blumenpyramiden. Neben der entwickelten Pflanzengestaltung gab es weiße Holzgänge und Treillagen mit blauen Details, auch Pavillons mit blauer Umrahmung und natürlich Statuen. Weiß-blau waren auch die Blumentöpfe und die erhalten gebliebene Serie der Schlossöfen; all dies vom Dresdner Steinmetz Georg Fischer. Auch hier wurden »Scheinprospekte« geschaffen – Portale mit Fenstern, die wie die berühmte Sala terrena des Schlosses verziert waren.⁷ Der Garten in Li-



1 Prag, Vila Troja, Luftaufnahme (Foto: www.mapy.cz)

- 5 Martin Krumholz verweist auch auf die Beziehungen der Heermanns zum Dresdner Bildhauer Süssner (die gleichnamige Familie arbeitete auch in Ostrov nad Ohří), siehe idem: Schloss Troja und Johann Georg Heermann, in: Bukovinská, Beket/Konečný, Luboš (eds.), Dresden – Prag um 1600, Studia Rudolphina, Sonderheft 2, Prag 2018, S. 231–249.
- 6 Die teilweise schöpferische Art der Wiederherstellung des Gartens erfolgte nach dem Entwurf von Otakar Kuča aus dem Jahr 1977. Siehe Pacáková-Hošťálková, Božena et al.: Pražské zahrady a parky, Prag 2000, S. 239–243.
- 7 Die Gruppe der Künstler, Maler und Stuckateure, die sich an der Ausgestaltung der Gärten in Troja und Libochovice beteiligte, kam aus Mähren, wo sie unter anderem an der Ausgestaltung des Blumengartens in Kroměříž, heute ein UNESCO-Denkmal, arbeiteten. Zuletzt siehe Křesadlová, Lenka/Zatloukal, Ondřej/Janál, Jiří: The Flower Garden in Kroměříž: History, Reconstruction and Current Use, Die Gartenkunst 31:1, 2019, S. 1–28.

bochovice diente vor allem dem Ziehen von Pflanzen. Diese Funktion des Gartens wurde noch durch den Erben des Gutes, Ferdinand Dietrichstein, verstärkt. Er kaufte in Dresden, Hamburg, Wien und Prag Pflanzen. Angelegt wurden ein Feigengarten und eine Orangerie mit 200 Süß- und Bitterorangenbäumen. Ananas sind in Libochovice zuletzt im Jahre 1762 dokumentiert. Der Anbau von Obstbäumen wurde auch den Untertanen auf dem gesamten Gut beigebracht.

Die hochbarocke Form des Gartens in **Ostrov nad Ohří** (Schlackenwerth) bei Karlsbad entstand durch die Umgestaltung des älteren Areals. Das Gut wurde zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges von Julius Heinrich von Sachsen-Lauenberg erworben. Er war ein weitgereister Reichsfürst. Seine Freunde waren die Herzöge aus Holstein, mit denen er das Interesse an der Gartenkunst teilte. Er besuchte jedoch auch regelmäßig den kurfürstlichen Hof in Dresden. In Ostrov schuf er den berühmten manieristischen Garten, der aus der Grafik von Matthäus Merian bekannt ist. Ich möchte jedoch die Aufmerksamkeit auch auf die »dritte Gestalt« dieses Gartens richten. Diese entstand um das Jahr 1700 durch seine Enkelin Sibylla Augusta von Sachsen-Lauenburg und ihrem Mann Ludwig Wilhelm von Baden-Baden (genannt Türkenlouis). Das Ehepaar residierte während des Umbaus des badischen Schlosses Rastatt in Ostrov.

Die Absicht der Bauherren war es, sich den bedeutendsten europäischen Höfen und Residenzen, insbesondere dem Schloss Versailles, anzunähern – wie man besonders in Rastatt sehen kann. Gerade im Hinblick auf diese Analogie vermutet man, dass der Gestalter des Gartens in Ostrov am ehesten der italienische Architekt Domenico Aegidio Rossi war. In Ostrov gibt es jedoch auch Hinweise aus dem Jahr 1694 auf den französischen Gartenarchitekten Jean Trehet,⁸ der als Schüler von André Le Nôtre gilt, der in den 1790er Jahren am Wiener Hof tätig und an der Gestaltung berühmter Wiener Gärten beteiligt war, wie beispielsweise dem Garten des Palais Liechtenstein in der Rossau, dem Garten des kaiserlichen Schlosses Favorita und der Umgestaltung des ursprünglichen Jagdreviers am Schloss Schönbrunn. Trehet wurde auch zu mährischen Projekten eingeladen.⁹

In Ostrov wurden die Reste der kleinen Kompartimente des ursprünglichen manieristischen Gartens in größere Einheiten integriert und das frühbarocke Sommerpalais gewann durch die Neugestaltung des Parterres die Dynamik eines kleinen Schlosses. Symmetrische längsoblange Broderien wechselten sich mit geschnittenen grünen Wänden ab, zwischen denen sich neue Labyrinth verbargen. Es entstanden weitere Gebäude: eine Menagerie mit Voliere, Orangerien, Terrassen, Grotten, Kaskaden, ein Gartentheater, eine Kegelbahn und Glorietten. Der Garten in Ostrov ist nur etwa 12 Hektar groß, von Mauern umschlossen, flach, aber im Innern mit vielen kleinen Ecken und Winkeln gegliedert. Die schnelle Strömung des Flusses Bystřice trieb eine Vielzahl von Wasserspielen an (Abb. 2). Trotz der erwähnten Veränderungen war der Garten zweifellos intimer als die oben genannten ausländischen Anlagen. Insgesamt umfasste die



2 Ostrov nad Ohří, Wasserparterre vor dem Prinzenpalais (Foto: Sylva Dobalová)

Landschaftskomposition in Ostrov aber nicht nur den eigenen adligen Wohnsitz und den Garten, sondern auch sakrale Bauten wie das neu gegründete Augustinerkloster oder die außerhalb des Gartengeländes errichtete Kapelle Maria Einsiedeln.

Ostrov ist ein Beispiel für ein regionales Zentrum, das die Gärten beeinflusste, die auf anderen Gütern der Familie angelegt wurden – ich denke konkret an Sybillas Schwester Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg (sie heiratete Philipp Wilhelm von Pfalz-Neuburg und danach Gaston de Medici). Anna Maria Franziska baute Anlagen in **Zákupy** (Reichstadt) und später in **Ploskovice**, die mit Ostrov durch das Interesse an anspruchsvolleren Wasserwerken verbunden sind (in Zákupy eine Grottenwand mit Karyatiden, in Ploskovice ein Grottensystem im Keller des Schlosses). Sie wurde zu einer bedeutenden Stifterin für ländliche Sakralbauten, die eine kompositorische Beziehung zum Hauptsitz und dessen Garten hatten und die Landschaft (insbesondere in der Umgebung von Ploskovice) wesentlich prägten.¹⁰

Unter den ausgedehnten formalen Gärten des Rokoko-Stils, an deren Aussehen wir uns bis heute erinnern können, sticht der Garten des Schlosses in **Dobříš** durch seine Kompaktheit hervor. Mitte des 18. Jahrhundert wurde er von Graf Heinrich Paul Mansfeld, einem ehrgeizigen Beamten und Geschäftsmann, in Auftrag gegeben. Die Frage nach dem Architekten des Schlosses und Gartens ist noch immer umstritten, jedenfalls handelt es sich in dieser Zeit um

⁸ Trehet ist in Ostrov beim Entwurf des sogenannten Prinzenpalais' dokumentiert, nicht jedoch direkt bei den Gärten, siehe Zeman, Lubomír: Bludiště a labyrinty v ostrovské zámecké zahradě, Ingredere hospes 5, 2012, S. 77–91.

⁹ Z. B. über den Garten des Schlosses Jaroměřice nad Rokytinou, siehe Fidler, Petr et al.: Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytinou: kritický katalog výstavy, České Budějovice 2017.

¹⁰ Vokurka, Michal: Rezidence Sasko-Lauenburských princezen. Úpravy sídel a jejich okolí na panstvích Anny Marie Františky a Sibylly Augusty, Historická geografie 45:1, 2019, S. 89–119.



3 Dobříš, Schlossgarten (Foto: Martin Micka)

einen vereinzelt (französischen Einfluss) (Abb. 3).¹¹ Der streng symmetrische Garten steigt von der Gartenfront des Schlosses in vier Terrassen bis zur großen Orangerie an, die durch eine konkav eingetiefte Rückwand, die ursprünglich mit einem illusionistischen perspektivischen Gemälde verziert war, unerwartet in den Garten übergeht. Vom Schloss aus geht der Blick durch den Garten zur Wasserkaskade vor der Orangerie, die mit Wassergottheiten und Tritonen, die Helios' Pferde tränken, geschmückt ist – ein Werk des such famous he is not outside Bohemia Rokokobildhauers Ignaz Franz Platzer; die Inspiration durch Versailles ist offensichtlich. Die Brunnen im Garten wurden mit Wasser aus dem Teich gespeist, der sich auf der anderen Seite der Orangerie befand (heute ist der Teich Teil des weitläufigen Landschaftsparks, der an den Barockgarten grenzt). Der ursprüngliche Zustand des Gartens wird in einer Grafik aus dem Jahr 1770 festgehalten. Der Garten, einschließlich der Wasserspiele wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts baulich umgestaltet. Aus dieser Zeit stammt wahrscheinlich auch die ungewöhnliche Form des Parterres mit zentraler Broderie vor der Gartenfassade des Schlosses.

Die Habsburger und die böhmischen Gärten

Wie präsentierten die Habsburger ihre Gärten in Böhmen? Wien war natürlich das politische Zentrum des Staatenbun-

des. Nach dem Dreißigjährigen Krieg hatten die Habsburger nicht viel Geld zur Verfügung und hatten auch kein Interesse daran, in die Verschönerung ihrer Ländereien in Böhmen zu investieren. Als Belohnung für die Kriegsdienste übertrugen sie beispielsweise dem nichtadligen General Johannes Sporck (gebürtiger Westfale) die Herrschaft Lysá nad Labem. Im Wesentlichen war der einzige Garten, dem die Habsburger in Böhmen zunächst mehr Aufmerksamkeit schenken, der **Königliche Garten der Prager Burg**.¹² Der Garten ist durch einen tiefen Graben von der Burg getrennt und hat die Form eines langgezogenen Rechtecks. In ihm befinden sich neben den gärtnerischen Anlagen auch Gebäude aus der Renaissance, insbesondere der Große Ballspielsaal und das Königliche Lustschloss.

Während der Herrschaft von Leopold II. wurden hier einige kleinere Änderungen vorgenommen, insbesondere entstand ein neuer Brunnen mit einer Herkulesstatue, Repräsentant einer typisch habsburgischen Ikonografie

11 In Archivquellen wurde erst kürzlich der Name des französischen Architekten Stephan Dieudonné entdeckt, siehe Biegel, Richard: Importy v české architektuře poloviny 18. století, in Barokní architektura v Čechách (Anm. 1), S. 517–527 (hier S. 522–523). Über den Garten siehe Jan Hendrych (ed.), Slavné zahrady a parky Středočeského kraje, Prag 2011, S. 77.

12 Siehe Königlicher Garten, in: Pacáková-Hošťálková (Anm. 1), S. 23–25, 93–95.



4 Prag, Königlicher Garten (Foto: Sylva Dobalová)

(Abb. 4). Bedeutendere Veränderungen im Garten gab es erst nach dem Jahr 1700, als Matthias Zinner und sein Sohn Franz Gärtner wurden. Sie gehörten zur verzweigten Familie Zinner, die seit drei Generationen in Wien tätig war (Matthias' Vater am habsburgischen kaiserlichen Schlosses Favorita), aber auch in Ungarn oder am königlichen Palast in Brüssel arbeitete.¹³ Während des Wirkens der Zinner und des Architekten Johann Heinrich Dientzenhofer erhielt der Prager Königsgarten nicht nur einen repräsentativen, sondern auch modischen Charakter – begünstigt durch den Prag-Aufenthalt von Kaiser Karl VI. aus Anlass seiner Krönung zum böhmischen König im Jahr 1723. Die Renaissance-Quadrate der oberen Beete in der Nähe des Löwenhofes wurden von einer barocken Broderie überzogen, es folgten ein englisches Parterre und Bosketts und in Richtung des Lustschlosses wur-

den zwei neue Brunnen errichtet. Auch das Netz der Alleen wurde erweitert und brachte schräge Ausblicke in den Obstgarten. Kilian Ignaz Dientzenhofer entwarf ein neues Gewächshaus. Die Aussicht auf den Renaissance-Ballsaal und das Lustschloss Belvedere war durch Bäume verdeckt. Durch die Neubepflanzung wurde der Garten, der ursprünglich aus mehreren separaten Abteilungen bestand, zu einem Ganzen mit einer einheitlichen Wirkung zusammengeführt.

Berühmtestes Mitglied der Familie Zinner war Johann Anton, ein erfolgreicher Wiener Bildhauer, der auch in Mähren viele Aufträge hatte. In der Mitte des 18. Jahrhunderts bekam er in der damaligen bereits schwarzenbergischen Stadt **Český Krumlov** (Böhmisch Krumau), eine Anstellung, wo er auch Garteninspektor wurde.

Der obere Garten in Krumlov, der mit seiner Längsachse an das Schloss anschließt, wurde in den 1780er Jahren angelegt. Seine Gliederung spiegelte noch frühbarocke Prinzipien wider. Die Schwarzenberger erwarben das Anwesen 1719.¹⁴ Am äußersten Ende des Gartens wurde in einem quadratischen Teich mit Fontäne eine Wasserkunst errichtet, um die Springbrunnen anzutreiben. Zum Schloss hin wechselten sich quadratische Bosketts mit verschiedenem »Interieur« ab.

13 Hlavac, Christian: Gärtnerdynastie Zinner, eine Familienbiographie, Vergnügen/Plaisure/Plaisir, Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 33, 2018, S. 15–42.

14 Adam Franz von Schwarzenberg, der das Gut von den Eggenbergern erbt, wurde 1732 bei einer Jagd versehentlich von Kaiser Karl VI. getötet.



5 Český Krumlov, Kaskadenbrunnen im Schlossgarten (Foto: Martin Micka)

Hervorgehoben wurde das Zentrum des Gartens, das Lustschloss Bellarie, vor dem sich ein Broderieparterre erstreckte. Die Wege im Garten waren von hohen Hainbuchen-Spalieren gesäumt.

Es wird angenommen, dass Johann Anton Zinner neben den bildhauerischen Aufträgen (z. B. in den Jahren 1749–65 die Ausschmückung des von Altomonte entworfenen Kaskadenbrunnens) (Abb. 5) auch an der Auswahl der Pflanzen im Garten beteiligt gewesen sein könnte. Wahrscheinlich nutzte er die Erfahrungen, die er bei seinem Vater gesammelt hatte, der für Prinz Eugen von Savoyen bei der Anlage der Gärten von Schloss Hof und vor allem am Belvedere in Wien gearbeitet hatte. Der letztgenannte Garten scheint ein Vorbild für die Rokokogestaltung des Areals in Český Krumlov gewesen zu sein, wie Darstellungen in der Publikation *Cahiers de Jardins Anglo-Chinois* (Paris 1779) zeigen.¹⁵

Prag innerhalb und außerhalb der Mauern

Eine besondere Rolle unter den böhmischen Barockgärten nimmt das innere **Prag** ein, insbesondere die **Kleinseite (Malá Strana)** mit ihren Hängen, die sich auf der einen Seite zum Berg Petřín erstrecken und auf der anderen Seite zur Prager Burg hinaufziehen. An die Palais unterhalb des Petříns schlossen Terrassengärten wie die der Lobkowitz' und der Colloredos an. Auch im Norden entstanden auf dem Hradšchin in der Nähe der Burg Residenzen, bei denen ein Garten nicht fehlen durfte. Dies war zum Beispiel der kleine Garten bei der monumentalen Residenz der Czernins, mit einer Orangerie und einem Paar identischer »Sala terrenas«.

Als schönster Garten Prags galt aber ein Garten nördlich der Prager Burg (heute Prag 6 – Ořechovka), der nach 1710 von dem führenden böhmischen Merkantilisten Jan Kryštof Bořek (Bořekovka, Borschekischer Garten) angelegt wurde.¹⁶ Er verschwand jedoch während der preußischen Belagerung Prags und auch sein genaues Aussehen ist unbekannt. Auf dem Gebiet des heutigen Stadtteils Smíchov gab es an der Moldau einen großen Garten bei der Villa des Architekten Kilian Ignaz Dientzenhofer und daneben den Slavata-Gärten; beide sind im Wesentlichen verschwunden.

Zu den außergewöhnlichen Prager Bauten, die erhalten geblieben sind, gehört vor allem der Komplex der sogenannten **Palaisgärten unter der Prager Burg**. Diese Gärten entstanden zwar ab dem Ende des 17. Jahrhunderts, aber ihre charakteristische Rokoko-Gestalt, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden war, behielten sie auch nach verschiedensten Veränderungen. Die Gärten sind voll von architektonischen Elementen – Terrassen, Treppen, Aussichtspunkten, Pavillons und Gewächshäuser.

Ausführlicher soll der etwas ältere **Vrtba-Garten** behandelt werden, der sich westlich der Palaisgärten befindet. Er entstand von 1718 bis 1720 am Palais des kunstliebenden Johann Josef, Graf von Vrtba, damals einer der mächtigsten Männer des Königreichs Böhmen. Architekt des Gartens



6 Prag, Vrtba-Garten (Foto: Prague City Tourism)

war Christoph Dientzenhofer. Dientzenhofer teilte das fächerförmige Grundstück an dem steil ansteigenden Hang des Petřín in vier Ebenen ein. Man tritt von unten durch ein Tor ein, das mit der Statue des Atlas' mit einer Himmelskugel geschmückt ist, umgeben von den Personifizierungen des Reichtums und Überflusses. Trotz seiner geringen Größe umfasst der Garten eine Voliere, die Sala terrena und eine Orangerie. Dominiert wird er von den Skulpturen von Matthias Bernhard Braun, die nach 1720 entstanden sind (Abb. 6). Ausladende Figuren stehen auf den Terrassen mit dynamisch geschwungenen Grundrissen. Es handelt sich vor allem um mythologische Liebespaare, die mit ihren Gesten die Aussichten auf das beeindruckende Prager Panorama lenken. Die Türme der Kleinseite scheinen fast zum Greifen nahe. Die ursprüngliche Bepflanzung des Gartens verdeckte mit grünen Wänden jedoch teilweise die Aussicht. Einen ungehinderten Ausblick bot erst der Aussichtspunkt an der höchsten Stelle des Gartens.

¹⁵ Jaromír Olšan ist Autor vieler Fachartikel über Gärten und von Informationen über Gärten auf den Internetseiten des Schlosses Krumlov, siehe http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/de/zamek_zahrada_zz18st.xml (08.10.2020)

¹⁶ Heute steht an seiner Stelle das repräsentative Villenviertel »Ořechovka«, welches von 1919 bis 1929 als Gartenstadt errichtet wurde.

Statuen in der barocken Garten- und Landschaftsgestaltung

Der Vrtba-Garten hob das Potential der reich bewegten Statuen in der Art Berninis hervor, die Braun schuf. Zu seinen Außenarbeiten gehörten bereits in dieser Zeit Skulpturen für das ostböhmisches Spital **Kuks** des Grafen Franz Anton von Sporck (der Braun in Tirol entdeckt hatte),¹⁷ und weitere kleinere Werke, vor allem Ausschmückungen von Denkmälern und Kapellen auf den Gütern des exzentrischen Mäzens. Vor der Spitalkirche in Kuks entwickelte Braun auf Wunsch von Sporck eine allegorische Serie von Lastern und christlichen Tugenden. In einem unweiten felsigen Zufluchtsort verbergen sich das Relief »Die Anbetung der Heiligen Drei Könige« und monumentale Skulpturen von Eremiten, alles aus natürlichen Sandsteinblöcken gehauen. Die Figuren der Tugenden und der Laster wandten sich über den Garten und die Rennbahn über die Elbe hinweg zum Zentrum der Gemeinde, wo Sporck sein Schloss hatte – heute existiert dieses Gebäude nicht mehr. Auf Grafiken des Areals tauchen zwar kleinere Ziergärten auf, aber Sporck hatte an einem typischen formalen Garten in Kuks kein Interesse; beim Spital gab es nur einen Kräutergarten (Abb. 7) (Sporck besaß neben dem Schloss Lysá nad Labem einen großen Ziergarten). Umso weniger Sporck in der Politik erfolgreich war, desto mehr widmete er sich anscheinend dem »Hinterlassen persönlicher Spuren« auf seinen Herrschaften.¹⁸

Die Skulpturen von Matthias Braun und seiner Werkstatt, die nach seinem Tod von seinem Neffen geführt wurde, beziehungsweise die Werke seiner Epigonen prägten das Aussehen vieler böhmischer Gärten. Das waren vor allem Gärten in **Lysá nad Labem** (Lissa an der Elbe), **Čitoliby** (Zittolieb, Aussiger Region), **Hořovice** (Horschowitz im Pürklitzer Wald), **Valeč** (Waltsch, Bezirk Karlsbad), und auch in **Duchcov** (Dux). Thematisiert wurden meist Mythen, beliebt waren auch moralisierende Themen oder solche, die den spezifischen Anforderungen des Auftraggebers entsprachen. Bildhauer, die für Landhäuser arbeiteten, wurden oft ganz selbstverständlich zu weiteren Aufträgen auf den einzelnen Gütern eingeladen.

Es ist klar, dass Braun, obwohl er mit seinen Werken bereits fertige Gärten schmückte, großes Gespür dafür hatte, Skulpturen in einen Raum einzubinden. Er schuf neue Orientierungspunkte, lenkte den Blick des Besuchers und änderte den Horizont. Und obwohl die Qualität der Ausführung der Skulpturen durch seine Nachfolger schwankte, hielt die Popularität dieses international verbreiteten Trends an.

Im Garten des Schlosses **Duchcov** (Dux, Aussiger Region), berühmt als späterer Wohnsitz von Giacomo Casanova, kam es zu einer außergewöhnlichen Mischung zweier der untersuchten Phänomene: dem streng formalen Barockgarten und dem üppigen Skulpturenschmuck.¹⁹ Es kann sein, dass gerade dieses Areal engere Verbindungen zu Sachsen hat.

Der weitläufige Garten wurde von Johann Josef von Waldstein von 1716 bis 1728 angelegt. Sein Schöpfer war wahrscheinlich der Architekt des Schlosses, Ferdinand Maximilian



7 Kuks, Kräutergarten hinter dem Hospital (Foto: Jakub Dobal)

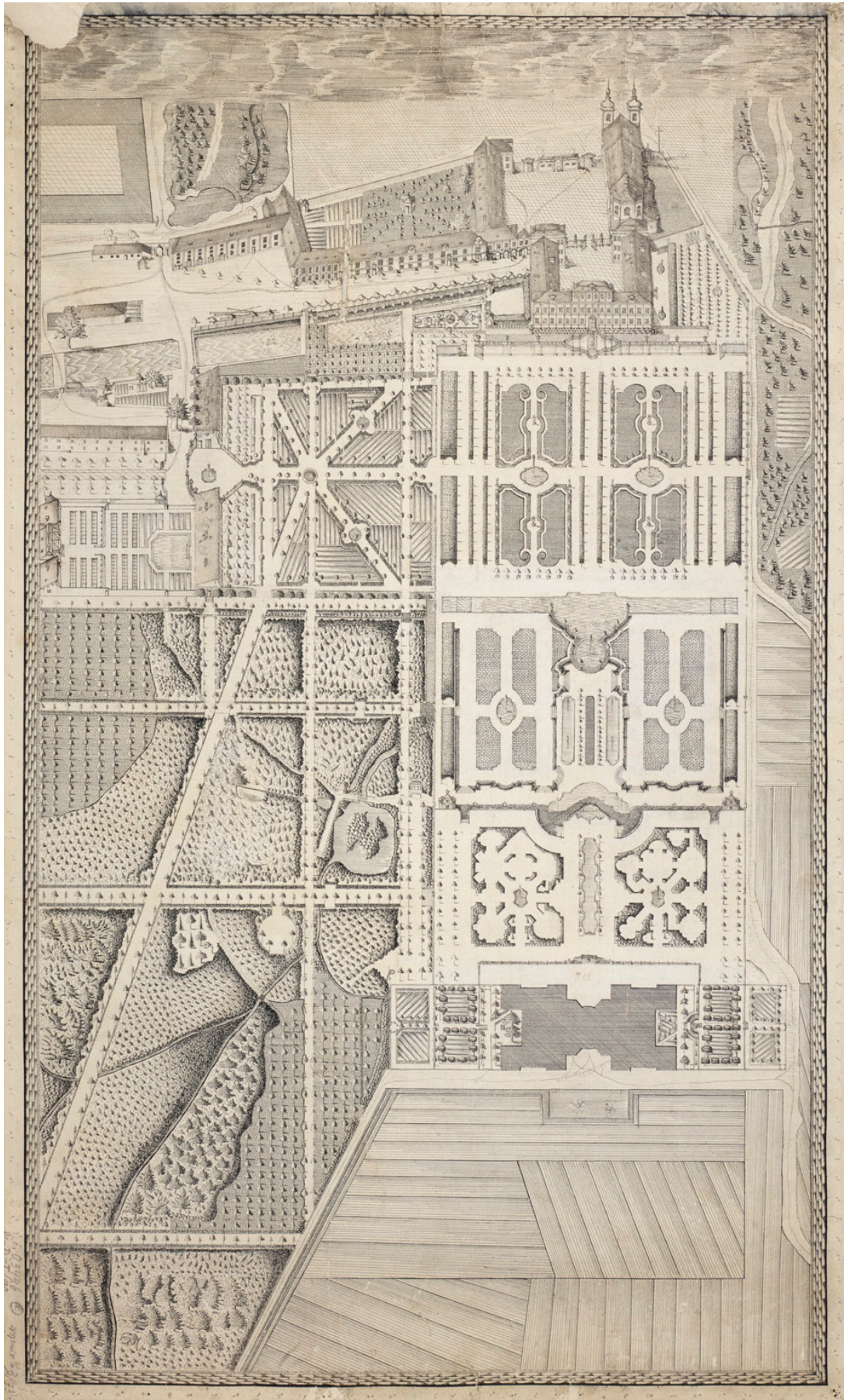
Kaňka. Von der monumentalen Gartenfassade führte eine Doppeltreppe hinunter, in deren Mitte die Skulptur »Boreas entführt Oreithyia«, inspiriert durch das Werk von Pietro Balestra aus dem Dresdner Großen Garten, aufgestellt wurde. An die Nische schloss sich die tiefe Hauptachse des Gartens an, die auf flachen Terrassen bis zum Zentrum des barocken Spitals anstieg. Es ist zweifellos unerwartet, dass der Hauptgartenprospekt mit dem Spital abschließt, aber es war der Ersatz für ein älteres Gebäude mit dem gleichen Zweck. Wie in Kuks sah das Spitalgebäude ähnlich wie ein Kloster mit zentraler Kapelle aus – nur war es kleiner – und obwohl die daraus resultierende Beziehung zwischen dem Schloss und dem Spital ähnlich wie in Kuks ist, entstand es wahrscheinlich unabhängig davon. Das Werk in Duchcov war sogar noch etwas älter (Abb. 8).

Zwischen dem Schloss und dem Spital wurde der Raum in die drei Abschnitte eines französischen Ziergartens aufgeteilt. Johann Ferdinand Schor, ein Innsbrucker Maler und Ingenieur, der in Rom studiert hatte, entwarf hier anspruchsvolle Wasserspiele. Auf jeder Ebene des Gartens befand sich ein Paar unterschiedlich gestalteter Brunnen mit Wasserfontänen. Die Mittelachse wurde durch ein großes längsoblänges Bassin unterbrochen. Der mittlere Teil der Hauptachse

¹⁷ 2015 wurde die Renovierung des Apothekergartens hinter dem Spital abgeschlossen. Das Projekt gewann den Grand Prix im internationalen Wettbewerb »Europa Nostra 2017« und den German Design Award Special 2019.

¹⁸ Ähnlich Franz Josef Schlick (1656–1740), dessen kleinere Eingriffe in die an Jičín angrenzende Landschaft (konkret auf den Herrschaften Kopidlno, Staré Hradky und Jičíněves) dem Vorgehen von Albrecht von Wallenstein, der 100 Jahre zuvor markante Landschaftspunkte im Gebiet Jičín markiert hatte, gegenüber gestellt wurden. Über die Schlick-Landschaft siehe Rychnová, Lucie: Šlikovská barokní krajina, Zprávy památkové péče 77, Nr. 1–2, 2017, S. 18–25.

¹⁹ Dobalová, Sylva: Duchcov: barokní zahrada, barokní krajina? Zprávy památkové péče 77, Nr. 1–2, 2017, S. 3–17.



8 Duchcov, Plan des hochbarocken Gartens von einem unbekannten Künstler, zweites Viertels des 18. Jahrhunderts, Zeichnung
(Foto: Quelle: Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschechischen Republik, Plansammlung, Sign. SPD W-D-I/90f)

wurde in Längsrichtung von parallelen Kanälen begleitet und endete mit einem weiteren großen Becken in Form eines Dreipasses. Von der Seite des weiter oben gelegenen Spitals floss Wasser durch eine Kaskade hinein, die von beiden Seiten von höheren Bosketts mit Kabinetten abgeschlossen werden. Im Bereich des Küchengartens befanden sich zwei Orangerien.

Im Jahr 1735 wurden Statuen für den Garten bei der Braunschen Werkstatt bestellt. Ursprünglich befanden sich im Außenbereich des Schlosses und seiner Umgebung insgesamt 57 Statuen. Davon waren 16 ovidische Figuren, zwei »ägyptische Vasen« und sechs Sphingen, weiterhin »Kinderstatuen«, Büsten und andere Vasen. Einige der Skulpturen sind in Duchcov erhalten geblieben, andere wurden in umliegende Schlösser verlagert und ein Teil ist verschwunden. Der Garten wurde, wie auch das barocke Spital, nach 1956 wegen der geplanten Kohleförderung zerstört. Im Übrigen stellte sich bald heraus, dass die Lagerstätte nicht von ausreichender Qualität war und die Kohle nicht direkt hier abgebaut werden sollte.

Im angrenzenden Wildpark wurde bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Allee abgesteckt, die zu einem der Gipfel des nahen Erzgebirges (dem »Stropník«) führte, zu einem Ort namens »Krásná vyhlídka« (Schöne Aussicht). Es wird auch angeführt, dass in den Wäldern unterhalb dieses Gipfels Bäume mit verschiedenfarbigen Blättern gepflanzt wurden, die den Buchstaben »W« bilden sollten. Die Waldstein-Achse machte sich markant in der Landschaft bemerkbar, sie verband das flache Vorgebirge mit dem östlichen Teil des Erzgebirges.

Fazit

Bei einer genaueren Betrachtung einzelner Bereiche würde deutlich, dass sich in den böhmischen Barockgärten vor allem die Kompositionsprinzipien italienischer Gärten mit einigen Elementen französischer Gärten durchgesetzt haben, wobei einige der üblichen Prinzipien vernachlässigt wurden. Eher eine Ausnahme war zum Beispiel die Arbeit mit großen Wasserflächen und einem endlosen Horizont, seine Rolle spielte eher ein architektonischer Abschluss mit einem point de vue. Die Gärten waren von kleinerem Maßstab. Die einheitliche perspektivische Wirkung eines Gartens wurde fragmentiert und der Zuschauer wurde durch malerische Ecken und Winkel geführt, er nahm die Ikonografie der skulpturalen Dekoration und deren dynamische Ästhetik und die dramatischen Ausblicke wahr. Beim Anlegen eines Gartens kam es meist nicht zu großen Geländeänderungen, wie es in Frankreich üblich war.

Es kann gesagt werden, dass die repräsentativen Gärten die Landschaft in ihrer Umgebung beeinflusst haben. Der Architekt des Schlosses baute auch Kapellen und Wirtschaftsgebäude, und diese Bauwerke wurden nicht zufällig platziert. Es gibt viele Beispiele, bei denen im Zusammenhang mit

einem repräsentativen Garten eine Allee und ein Wegenetz angelegt wurden, die zu bedeutenden Punkten führten oder spirituelle Orte in der Landschaft verbanden, die von den Menschen besucht wurden. Das Motiv der Kirche bei der Unterstützung durch Spenden für größere, aber auch kleine Gebäude und Bebauungen lag natürlich in der Rekatholisierung. Die Errichtung von Kapellen, Bildstöcken oder Heiligenstatuen an bedeutenden Orten, an denen markante Bäume gepflanzt wurden, wurde zur Grundlage für die religiöse Durchdringung der böhmischen Landschaft und ihrem typischen Charakter, dergleichen in Mittel- und Nordeuropa kaum zu finden ist. Die Transformation der Landschaft in diesem Sinne war im Barock im Vergleich zu anderen Epochen bedeutend.

Der zu Beginn dieses Textes zitierte Bohuslav Balbín formulierte seine These zu einer Zeit, als die Barockgärten in Böhmen gerade erst entstanden. Es scheint jedoch, dass die neu realisierten Gartenkomplexe die allgemeine Charakteristik der böhmischen Landschaft durch Balbín nicht veränderten, und die Auftraggeber eher die Absicht hatten, ihre Werke in die Landschaft einzubauen, die bestehende Naturkulisse zu verwenden. Zwar verfügte jedes Schloss über einen eigenen Ziergarten, doch nur in seltenen Fällen erreichten diese Flächen eine Größe und Beschaffenheit, wie man sie von großflächig angelegten Gärten erwarten würde. Dies hatte vor allem wirtschaftliche Gründe und wohl auch das geringere Bedürfnis des Adels, sich auf seinen Landgütern, die auch Zentren der wirtschaftlichen Großgüter waren, zu repräsentieren. Diese Sitze waren sowohl von den Wiener als auch von den Prager Residenzen ihrer Besitzer recht weit entfernt. Im Aufsatz habe ich die größten Mäzene der böhmischen Gärten erwähnt und auch Beispiele von Besitzern angeführt, die sich der Kultivierung der offenen Landschaft auf ihren Gütern widmeten. Jedoch spielte auch die Tätigkeit von religiösen Orden in der Landschaft eine Rolle. Große Klöster mit Abteiresidenzen (z. B. Ossegg – Bezirk Teplice, das Strahov-Kloster in Prag oder das Kloster Břevnov) achteten in ihren Gärten sowohl auf die Repräsentation, als auch auf die Bewirtschaftung; diesem Phänomen konnte ich jedoch angesichts des begrenzten Umfangs des Textes keine Aufmerksamkeit schenken.

Die gezielte Kultivierung der landwirtschaftlichen Umgebung beeinflusste das Aussehen eines Teils des böhmischen Territoriums. Es entstand eine zusammengesetzte Landschaft, die das Hauptmerkmal der »böhmischen Barocklandschaft« ist. Wenn wir uns jedoch Böhmen mit all den verschwundenen Gärten und landschaftlichen Zusammenhängen vorstellen, wäre unser Blick auf die Bedeutung der repräsentativen Gärten bei der Gestaltung der böhmischen Landschaft sicherlich viel richtiger.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen **Tagungsband »Die Barocke Idee«**

Gerd-Helge Vogel

AUF DER SUCHE NACH GLÜCK

Anmerkungen zur Assoziationsästhetik chinoiser Architekturen in der sächsischen Gartenkunst des frühen 18. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Die Sehnsucht nach Glück ist eine der großen Triebkräfte menschlichen Handelns. Mit der Kritik an der Wirklichkeit wird ein idealer Gegenentwurf geschaffen. Von 1670 bis 1820 unterscheiden wir drei Phasen in der Rezeption ostasiatischer Kulturgüter und der damit verbundenen Chinautopie in Europa, besonders aber in Sachsen. Das Essay stellt die realisierten chinoisen Gartenbauten Kursachsens während der ersten beiden Entwicklungsphasen im sogenannten Augusteischen Zeitalter in ihrer vermeintlichen Erfüllung ihres Glücksanspruchs vor.

Abstract

The pursuit of happiness is one of the greatest drivers of human behaviour, and a critical assessment of reality can perhaps make it possible to imagine an ideal alternative. Between 1670 and 1820 we identify three distinct phases in the Western appreciation of East Asian cultural artefacts, together with the European perception of a Chinese Utopia, which was particularly strong in Saxony. The essay describes the Chinese garden projects completed in the Electorate of Saxony during the first two of these developmental phases, the so-called Augustan period, supposedly in the fulfilment of the search for happiness.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781968> · <https://doi.org/10.25366/2022.7>

Autor

PD Dr. phil. habil. Gerd-Helge Vogel, Kunsthistoriker, Berlin

Empfohlene Zitierweise

Vogel, Gerd-Helge: Auf der Suche nach Glück. Anmerkungen zur Assoziationsästhetik chinoiser Architekturen in der sächsischen Gartenkunst des frühen 18. Jahrhunderts, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 25–35
[<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781968>].

AUF DER SUCHE NACH GLÜCK

Anmerkungen zur Assoziationsästhetik chinoiser Architekturen in der sächsischen Gartenkunst des frühen 18. Jahrhunderts¹

Eine barocke Idee: Die Sehnsucht nach Glück und ihre Befriedigung in der Gartenkunst

»Jeder Mensch kommt mit einer sehr großen Sehnsucht nach Herrschaft, Reichtum und Vergnügen sowie mit einem starken Hang zum Nichtstun auf die Welt.«

VOLTAIRE

Ein dem Menschen immanentes Wesen ist die Sehnsucht nach Glück. In hohem Maße bestimmt sie sowohl seine Ideale als auch die Triebkräfte seines Handelns. Oft ausgedrückt in den irrationalen Vorstellungen von einer schlaraffenlandartigen Welt, egal ob sie als Paradies, Elysium oder Utopie bezeichnet wird, bestimmt sie in der Menschheitsgeschichte wesentliche Aspekte der religiösen Überzeugungen, mythologischen Metaphern, philosophischen Theorien und anderen kulturellen Äußerungen als Ausdruck gesellschaftlichen wie individuellen Glücksverlangens. Dass dabei die Definition von Glück recht unterschiedlich, ja mitunter gegensätzlich ausfällt, liegt in der Natur der Sache. Für die einen ist die Sehnsucht nach Glück verbunden mit Macht, Reichtum, Ruhm und Genuss, für die anderen mit Harmonie, Sorglosigkeit, Frieden und erfülltem Schöpfungstum. Je nach Blickwinkel und sozialer Position des Betrachters wird in erster Linie das Glück des Einzelnen oder das der Gesellschaft in den Vordergrund gestellt, wobei das Einzelglück durchaus in das der Masse überzugehen vermag.

Überdies erfüllt sich die uralte menschliche Hoffnung auf Glück auch in unterschiedlichen Zeiten und Räumen: die einen orientieren sie wirklichkeitsnah im Hier und Heute, die anderen suchen sie im Jenseits oder utopisch fernen Welten. Wie auch immer, die große menschliche Sehnsucht nach Glück resultiert aus deren Gegenteil: aus den Erfahrungen der Welt, so wie sie ist, mit ihrem Elend, Armut, Krankheit, Unglück, Ungerechtigkeit und zahllosen Enttäuschungen. Der Wunsch, diese traurigen Erfahrungen der Realität des irdischen Jammertals zu überwinden, spornt hoffnungsvoll die menschliche Phantasie an und erzeugt utopische Traumbilder in den unterschiedlichsten Ausdrucksformen. Dabei werden diese Wunschbilder entweder von pessimistischer Weltflucht oder vom optimistischen Verlangen geprägt, schon hier auf Erden das Himmelreich zu errichten. Gleichgültig, ob dabei das Konzept der Hoffnung auf eine Besserung der Welt oder auf den Rückzug aus irdischer Ver-

derbnis gerichtet ist, immer verbinden sich diese Sehnsüchte mit Kritik an der Wirklichkeit, indem sie die neuen Ideale als Gegenentwurf formulieren, der den utopischen Anspruch erhebt, Lösungswege aus den Gebrechen der Gegenwart zu weisen oder wenigstens über die Einbildungskraft die Realität vergessen zu lassen.

Die über drei große Hauptperioden etwa von 1670 bis nach 1820 sich hinziehende Chinamode in Europa nutzte den durch gewachsenen Überseehandel und Missionsberichte gewonnenen Kenntnisstand über die fremden, fernen Kulturen Ostasiens als ein willkommenes Instrument utopischer Glücksprojektionen auf eine exotische Welt. Über die unmittelbare Aneignung von Zeugnissen der Kunst und Kultur gewannen die utopischen Dimensionen dieser Vorstellungen einen neuen Realitätswert, der geeignet erschien, als Gegenwelt zum Bestehenden, mit dem man unzufrieden war, zu fungieren. Mithin galten Cathai und Nippon – das alte China und Japan – in den Augen der Europäer als Inbegriff irdischen Glücks. Der Wunsch, daran zu partizipieren, war Anlass genug, diese exotische Welt in Gestalt vielfältigster Chinoiserien nachzuahmen. Dabei lassen sich für die Imitationen Ostasiens in der Kultur des spätfeudalen Europa drei Entwicklungsstadien unterscheiden, an denen sowohl der Wandel in der Beurteilung ostasiatischer Glücksutopien ablesbar wird, als auch die Veränderungen innerhalb der sozialen Strukturen der europäischen Feudalstaaten.

Die erste Phase der chineischen Ostasienutopie in Europa (1670–1720), die in den einzelnen Staaten mitunter beträchtliche Phasenverschiebungen und Überschneidungen aufweist, stimmt mit der Blütezeit des Absolutismus überein und sucht entsprechend das Glück im Glück des Einzelnen, vor allem des Herrschers, der sich als Repräsentant des Staates, ja als der Staat selbst verstand. Im Ausspruch Ludwig XIV. »l'etat cest moi« gipfelt diese Überzeugung, die sich viele Potentaten zu eigen machten. In dieser Phase lag der Schwerpunkt der Chinoiserien zunächst noch auf dem

¹ Der Aufsatz ist Bestandteil meiner Publikation: Cathai und Nippon im Garten oder auf der Suche nach Glück. Chinoise Architekturen in der sächsischen und thüringischen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts, Niederjahna 2019. Dort sind alle zugehörigen Anmerkungen und Abbildungen zu finden, auf die hier aus Platzgründen verzichtet werden musste.

Kopieren von ostasiatischen Dekorationsmustern vor allem im Bereich der angewandten Künste, ausgehend von Seidenwebereien über Lackarbeiten bis hin zu Fayencen; chinoise Architekturen und Gartenbilder selbst blieben noch die seltene Ausnahme, fanden allenfalls in Gestalt prachtvoller Innenraumdekorationen ihren Niederschlag.

In der zweiten Phase der Rezeption ostasiatischer Bildmuster (etwa 1720–1760) kündigt sich bereits deutlich ein Paradigmenwechsel im Anspruch und der Hoffnung auf Glück an. Dank des inzwischen eingetretenen Machtzuwachses bürgerlicher Kräfte läuterte sich allmählich das System des Absolutismus zu einem aufgeklärten Absolutismus. Jetzt wurde der Glücksanspruch nicht mehr nur für den Einzelnen, den aus den Volksmassen herausragenden Herrscher erhoben, sondern für die Gesellschaft insgesamt. Ziel war nunmehr die Menschlichkeit des Menschen, die sich allein in der harmonischen Gemeinschaft der Masse erfüllen konnte. Vorstellungen von Konfuzius, der chinesischen Variante des Humanismus, verknüpften sich nun mit dem europäischen Aufklärungshumanismus, denn »die eigenen Leute froh und glücklich machen, so daß Fremde angezogen werden« verstanden sich zumindest als theoretische Prämisse der Herrschaftsethik eines aufgeklärten Monarchen. In dieser Phase wurden die Chinoiserien von geistreichen, phantastischen Launen geprägt, die das Bizarre, Außergewöhnliche, Kuriose bevorzugte, wobei oft ein ironischer Unterton das im exotischen Gewand sich äuffernde Streben nach Glück begleitete.

Der Übergang zur letzten Phase der europäischen Chinoiserien (1760–1820) ging abermals mit einer Verschiebung des Kräfteverhältnisses innerhalb der Gesellschaft zugunsten des Bürgertums einher. Nüchterner bürgerlicher Rationalismus verwarf zunehmend die Phantastik des rokokhaften Ostasienbildes und machte einer kritischen Beurteilung Platz, die auch die Schattenseiten der vermeintlichen Wunschwelt Ostasiens offenlegte. Exaktes ethnografisches Bewusstsein auf der einen Seite und die beobachtete enge Verbindung der Ostasiaten mit der Natur auf der anderen bestimmten nun das Bild der Europäer von den Wunschwelten Chinas und Japans. Die Sehnsucht nach Glück basierte inzwischen auf genauerem Wissen um kulturelle und künstlerische Sachverhalte und verknüpfte sich entweder mit romantischem Fernweh oder mit imaginärer Flucht in ein durch ostasiatische Erfahrungen aufgewertetes poetisierendes Landschaftserleben. Dem entsprach einerseits die Forderung nach exakter ethnografischer Treue in der Rezeption fernöstlicher Vorbilder und andererseits die stimmungshaften Landschaftsszenarien einer fernöstlichen Mustern folgenden idealisierten Garten-Natur, in der das sich jetzt selbst begreifende Individuum das Glück im Kleinen und Nahen über die Assoziationen vom Fernen, Fremden und Großen der wunschtbildhaften Imaginationen Chinas und Japans fand.

Chinoiserien in Kursachsen

Das Augusteische Zeitalter (1694–1763)

Im Jahr 1694 brach nach dem unerwarteten Tod des Kurfürsten Johann Georg IV. und dem damit verbundenen Regierungsantritt von dessen jüngerem Bruder, Friedrich August I., in Sachsen eine neue Ära an, die als »Augusteisches Zeitalter« bis zur Beendigung des Siebenjährigen Krieges den »Höhepunkt und Niedergang der Geschichte im Spätfeudalismus« bezeichnet. In jener Epoche gelang es dem später als »August der Starke« genannten Kurfürsten und König von Polen den Absolutismus als seinerzeit modernsten Herrschaftsform zum Durchbruch zu verhelfen, obgleich er nicht vermochte, die Macht der Stände vollkommen zu brechen. Mit seiner Herrschaft und der seines Sohnes, Kurfürst Friedrich August II., als König von Polen August III., verbindet sich für die sächsische Kunst und Kultur eine ungeheure Blütezeit, deren sprichwörtlich gewordener Glanz bis heute nicht verblasste, obwohl die gesamte Epoche mit ihren gravierenden Widersprüchen im geschichtlichen Rückblick recht zwiespältig beurteilt wird, weil sich Elemente absolutistischer Regierungsgewalt mit der ihr eigenen Verschwendungssucht und anderen feudalen Missständen neben Erscheinungen eines zaghaft sich Bahn brechenden bürgerlichen Rationalismus finden, die in Handel, Gewerbe und Wissenschaften dem Land trotz aufwendigster Hofhaltung zu Prosperität und Ansehen verhelfen. Insofern vermengen sich im »Augusteischen Zeitalter« in Sachsen auf dem Gebiet der Chinoiserie die erste mit der zweiten Phase, wobei sich fließende Übergänge von der einen zur anderen zeigen.

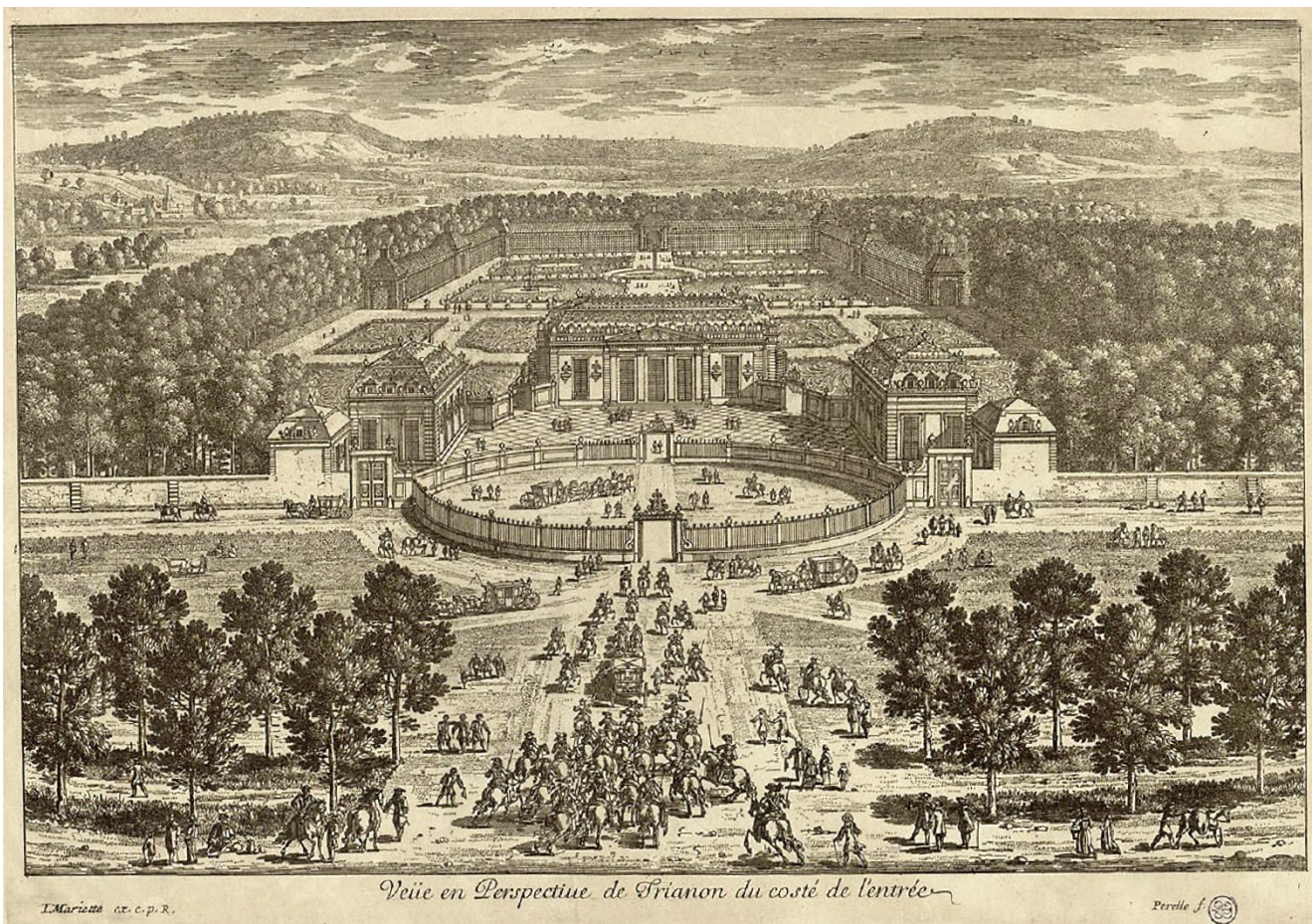
Obwohl Kursachsen, das einstige Musterland frühkapitalistischer Entwicklung in Europa, im Dreißigjährigen Krieg zweifellos zu den am schlimmsten heimgesuchten Territorien Deutschlands gehörte, vermochte sich das Land relativ rasch von seinen Verheerungen zu erholen. Ein ziemlich schnelles Aufblühen von Handel und Wandel in der Region sorgten dafür, dass die in der Renaissance erreichte politische und wirtschaftliche Vorrangstellung weitgehend zurückerobert werden konnte, sich allerdings der Vorsprung zu den anderen deutschen Staaten verringerte. Der wirtschaftliche Aufschwung, der, abgesehen von gelegentlichen Rückschlägen, besonders seit dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Sachsen zu spüren war, schuf mit gesteigertem Handel und Manufakturwesen die Grundlage einer merkantilistischen Wirtschaftsführung, die einerseits der Stärkung der absolutistischen Bestrebungen des Herrschers diente, andererseits den bürgerlichen Kräften zugleich größeren Spielraum zugestand. Insofern zeigten sich im »Augusteischen Zeitalter« neben den deutlichen Anzeichen des absolutistischen Systems im Herrschaftsgefüge bereits auch Tendenzen der Frühaufklärung, die langfristig auf eine behutsame Reform von Staat und Gesellschaft im Sinne des aufgeklärten Absolutismus abzielten. Von daher erklärt sich gegenüber Frankreich, dem Musterland absolutistischer Herrschaftsform in Europa, eine gewisse Modifikation und Phasenverschiebung im Auf-

treten der Chinoiserie und den damit sich verknüpfenden Assoziationen der Sehnsucht nach Hoffnung und Glück.

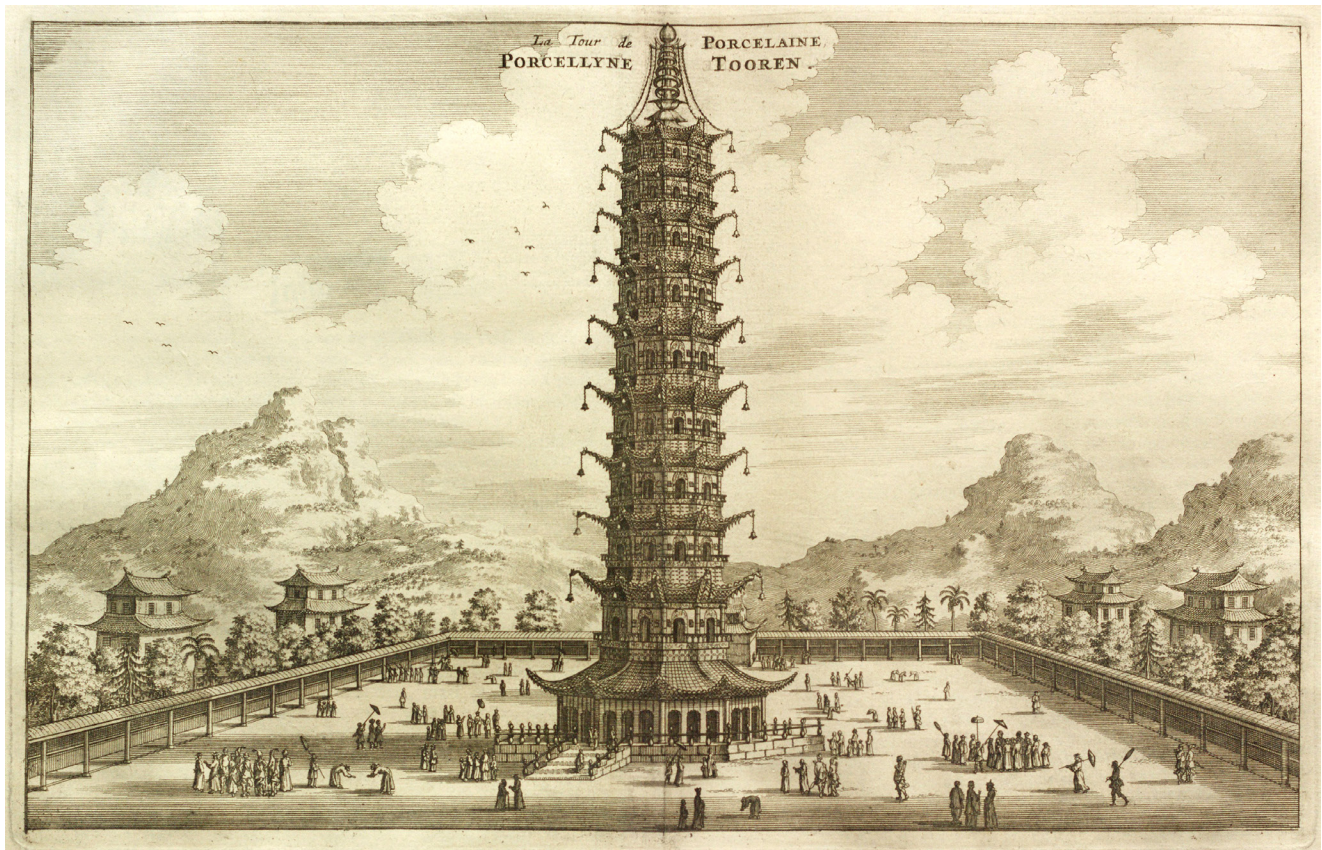
Am 19. Mai 1687 begab sich der gerade siebzehnjährige Friedrich August Herzog zu Sachsen auf Kavalierstour, die ihn unter anderem auch an den Hof König Ludwig XIV. nach Paris und Versailles führte. Zwar ist nicht anzunehmen, dass er auf dieser Reise noch Gelegenheit fand, das gerade im Abbruch sich befindende Trianon de porcelaine (Abb. 1) zu besichtigen, jenen ersten chinesisches Gartenbau Europas, den der Sonnenkönig bereits 1670 vom Architekten Louis Le Vau für seine Mätresse, François-Athenais de Rouchechouart-Mortemart, Marquise de Montespan, hatte errichten lassen. Dieses kleine Lustschloss wurde zum Prototyp nachfolgender Gartenarchitekturen. Als kleine *maison de plaisance* griff der Architekt hier »zum ersten Male die gelöste Bauweise der Wohnpavillons« auf, dessen chinesisches Image sich lediglich aus seiner exotischen Verkleidung von blauen und weißen Fayencekacheln ableitete. In Ermangelung echter ostasiatischer Porzellane dienten diese Fayencen dazu, den anspruchsvollen Vergleich mit den in Missions- und Gesandtschaftsberichten als achtem Weltwunder gerühmten Porzellantürmen von Nanking (Abb. 2) beziehungsweise Licing in der Provinz Xantung herauszufordern, wobei sich nachdrücklich die Vorstellung von Glück mit dieser Art Gebäude verband: »Deze is een van die torens, die gelijc ik gezegt heb, van de Sinezen uit

waangelooft gesticht zijn, vermits zy menen dat hun geluk en voorspoet daar in bestaat.« Dieses unbedingte Streben nach Glück, das am Hof des Sonnenkönigs gleichzusetzen war mit dem Bedürfnis nach Prachtentfaltung, nach Repräsentation von Macht und Reichtum, war es in erster Linie, was den jugendlichen August an Ludwigs Herrschaftsform faszinierte und ihn veranlasste, ihm in vielen Punkten nachzustreben. Infolgedessen wirkten die auf der Kavalierstour gewonnenen Eindrücke besonders von Versailles und Venedig als wichtige Inspirationsquellen für das herrscherliche Selbstverständnis des jungen August des Starken, die später in den glanzvollen Festen und Prachtbauten ihre spezifisch sächsische Umsetzung erfahren sollten. Ähnlich wie beim *roi de soleil* waren auch beim Wettiner Fürsten »Vergnügungssucht und Ehrgeiz ... die ihn beherrschenden Leidenschaften« und Triebkräfte in der ewigen Suche nach Glück, wobei sich das absolutistische Glücksverlangen in unterschiedlichsten Ausdrucksformen Geltung verschaffte.

Eine der wesentlichsten äußerte sich in der Sehnsucht nach Verwirklichung der utopischen Wunschwelt Ostasiens, die – zunächst noch aus Unkenntnis der Zeitgenossen – zumeist in synonyme Gleichsetzung von China und Japan als *indianisch* bezeichnet wurde. In dieser Hinsicht hatten sowohl die zunehmenden Importe von Porzellanen, Lackschnitzereien, Seiden und anderen Kostbarkeiten fernöstlicher Kulturgüter



1 Adam Perelle, Vue en perspective de Trianon de Porcelaine, ca. 1680, Kupferstich (Foto: public domain)



2 Der Porzellanturm zu Nanking, 1665, Kupferstich, aus: Johan Nieuhof: Die Gesandtschaft der Oost-Indischen Gesellschaft ... an den tartarischen Chan ..., Amsterdam 1665 (Foto: public domain)

das positive Image von den Reichen der Mitte und der aufgehenden Sonne geprägt als auch die Reise-, Gesandtschafts- und Missionarsberichte, die die Strukturen dieser exotischen Gesellschaften mit irdischen Paradiesen verglichen. Neben dem sagenhaften Reichtum und der sprichwörtlichen Pracht der Hofhaltung der Kaiser von China und Japan faszinierte die Europäer, namentlich August den Starken, der nach den Prinzipien einer absoluten Monarchie geregelte hierarchische Aufbau der Gesellschaft dieser ostasiatischen Staaten, deren kulturelle Errungenschaften deshalb der Nachahmung für würdig befunden wurden: »... Ueber alle solche Länder herrschet er [der König von China – Anm. d. Verf.] / als ein absoluter Monarch: und wird billich als ein Groß-König / oder Kayser / getituliert / in Ansehung der andren Könige / die seine Vasallen: derer Macht und Gewalt solcher Gestalt beschnitten / daß ihnen nur gewisse Einkünfften gelassen / die übrige Gefalle aber dem Kayserlichen Schatzkasten beygetragen Werden.« Ähnlich fiel das Urteil über die Machtposition des japanischen Kaisers aus: »... Die Majestät von Japan wird / ... / Kayser tituliert. Ist ein absoluter Herr / welcher Macht hat / große Könige und Herren / oft um geringer Ursachen willen / aus ihren Ländern und Gütern [zu] vertreiben.« August der Starke, ausgestattet mit der Funktion des Reichsverwesers oder Vicarii imperii, war politisch und kulturell ambitioniert genug, seiner gehobenen Bedeutung unter den europäischen Fürsten sowohl durch die Übernahme der polnischen Königskrone als auch dem Erstreben der

Krone des Heiligen Römischen Reiches, vor allem in Gestalt »sprechender architektonischer Formen« Geltung zu verschaffen. Nachhaltig wirkten dabei das französische Sonnenkönigtum wie die fernöstlichen Herrscher als Vorbilder in der Errichtung ehrgeiziger Architekturensembles, die seinen dynastischen Machthunger und sein genussreiches Glücksverlangen demonstrieren sollten. Hierbei interessieren uns allerdings nur jene Bereiche, die unmittelbar mit dem Bild fernöstlicher Idealwelten in Verbindung stehen.

Die Anfänge jenem Glücksverlangen Ausdruck gebenden Chinoiserien finden sich in der Dresdner Hofkultur zunächst in der Sammelleidenschaft kunsthandwerklicher Gegenstände, vor allem aber in den schieren Unmengen an wertvollsten Porzellanen aus Fernost. Ihnen den rechten architektonischen Rahmen zu geben, wurde um 1718/19 im Residenzschloss extra ein Chinesisches Zimmer ausgestaltet, dessen vordergründige Absicht in der Zurschaustellung herrscherlichen Reichtums bestand. Seinerzeit galt der Besitz seltener Preziosen und kostbarer Luxusgüter aus Fernost durchaus als Kriterium, nach dem sich Macht, Bedeutung und Reichtum eines Potentaten einschätzen ließ und so wetteiferten die europäischen Fürsten gerade auf diesem Gebiet der Repräsentation recht lebhaft miteinander, um mit Hilfe der verschwenderischen Fülle an exotischen Kostbarkeiten ihre reale oder auch nur vermeintliche Machtposition zur Schau zu stellen. Chinoise Exotica dienten der Imagebildung europäischer Fürsten meist mit dem Anspruch, eine

vergleichbare Machtfülle, Wohlhabenheit und Glück wie die Kaiser von China, Japan und Indien zu besitzen, weshalb die Einrichtung *Chinesischer Kammern* in den Residenzen absolutistischer Herrscher nahezu als unverzichtbar betrachtet wurde. Im Gegensatz zu den Kurfürsten von Brandenburg oder Bayern hatte August der Starke relativ spät damit begonnen, seine Porzellanschätze innerhalb des Residenzschlosses in einer repräsentativen Aufstellung museal zu ordnen. Erst um 1718 wurde Zacharias Longuelune damit beauftragt, das Turmzimmer im zweiten Obergeschoss des Hausmannsturmes der Dresdner Residenz zum Teil chinois umzugestalten, gewissermaßen als Vorwegnahme des Japanischen Palais im Sinne eines Porzellanschlosses zur Präsentation der kostbaren Porzellanschätze unterschiedlichster Herstellung.

Die wohl pompöseste Bildformulierung für diesen Anspruch auf in Wohlhabenheit und Macht sich äußerndes Glück des Staatsoberhauptes – die zugleich damit das Ideal eines vollkommenen absolutistischen Regiments mit fernöstlichem Hofleben verknüpfte – ließ August der Starke von 1701 bis 1708 von seinem Hofjuwelier Johann Melchior Dinglinger fertigen. Es handelt sich um einen aus Gold, Silber, Edelsteinen und Email gefertigten Tafelaufsatz, der den Hofstaat zu Dehli am Geburtstag des Großmoguls Aureng-Zeb (Abb. 3) zum Programm erhob. Aureng-Zeb, der Begründer der Dynastie indischer Mogulkaiser, der von 1658 bis 1707 regierte, galt dank seines Reichtums und seiner Machtfülle den damaligen Europäern als Sinnbild eines

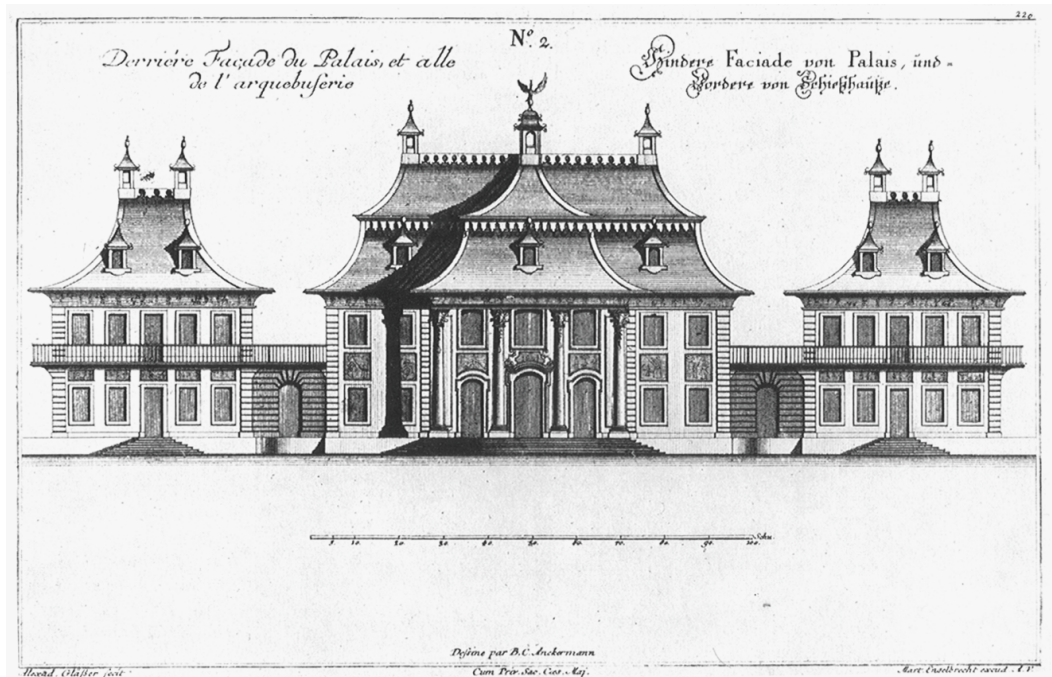
perfekten Absolutismus: »Anbey ist die übergroße Macht dieses Beherrschers / wie auch sein unermeßlicher Reichtum zu betrachten«, die ihm uneingeschränkte Gewalt über seine Untertanen garantierte. Die Faszination und Vorbildwirkung, die für den ehrgeizigen August dem Starken von solcher exotischer Herrschergestalt ausging, fand auf diese Weise im prunkvollen »Zauberwerk« Dinglingers ihren Niederschlag. Charakteristisch für die damals noch verschwommene Kenntnis über die wahren Verhältnisse in Asien ist die Tatsache, dass auf phantastische Weise Formenelemente der indischen Kultur mit jenen aus China, Japan und dem europäischen Barock zu einem exotisch wirkenden *indianischen Stil* vermischt wurden, der zunächst generell die Gestaltungsweise der Chinoiserien in Kunsthandwerk und Architektur bestimmen sollte.

Das erste chinoise Bauensemble in Sachsen, das Kurfürst Friedrich August I. seit 1720 von seinem Oberlandbaumeister Matthäus Daniel Pöppelmann in Pillnitz errichten ließ, ist in seiner Entstehung wohl nicht zuletzt auch aus der politischen Konkurrenzsituation erwachsen, die zwischen dem sächsischen Kurfürsten und dem ehemaligen Wojewoden von Poznań, Stanislaw Leszczyński um die polnische Krone bestand. Unter dem Schutz Karls XII. von Schweden hatten schon im Frühjahr 1704 die Gegner Augusts II. Leszczyński auf den polnischen Thron gehoben, um August den Starken davon zu verdrängen. Zwar brauchte August II. erst 1706, im erniedrigenden Frieden von Altranstädt, vorü-



3 Johann Melchior Dinglinger: Der Hofstaat zu Dehli am Geburtstag des Großmoguls Aureng-Zeb, Tafelaufsatz, 1701/08, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe (Foto: public domain)

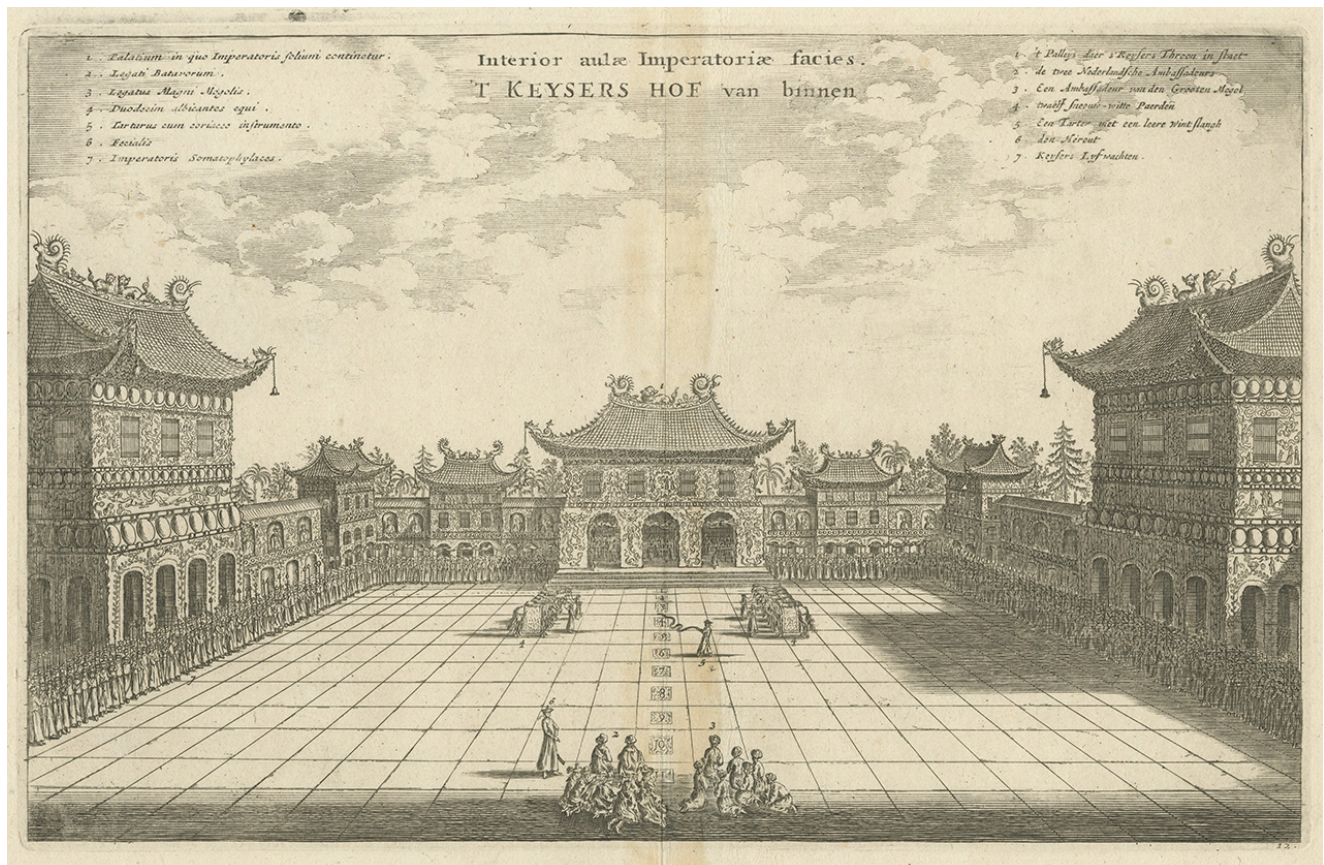
4 Alexander Gläßer nach der Zeichnung von Bernhard Christoph Anckermann: Gartenansicht des Bergpalais zu Pillnitz, um 1730, Kupferstich, aus: Martin Engelbrecht: Architektonische Risse zu Schloss Pillnitz bei Dresden, Blatt 3, Augsburg, um 1730, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett (Foto: public domain)



bergehend zugunsten Leszczyńskis auf den polnischen Thron zu verzichten, doch der Rivalität zwischen beiden Kontrahenten war damit nicht nur im politischen Bereich Nahrung gegeben. Auch als es August II. 1709 gelang, seine Ansprüche auf den polnischen Thron durchzusetzen, hatte, wie es der polnische Erbfolgekrieg von 1733/35 zeigt, das Kräfte-messen zwischen dem Sachsen und dem Polen noch kein Ende. Bereits 1714 bis 1718 musste Leszczyński unter dem Schutz seines schwedischen Gönners, Karl XII., der gleichzeitig Herzog von Pfalz-Zweibrücken war, Asyl in Zweibrücken nehmen, was Anlass war, diese Residenz gebührend auszubauen. So wurde 1716 vom schwedischen Architekten Jonas Erikson Sundahl der Sommersitz Tschifflik »ganz im türkischen Geschmack« errichtet, um dem neuen sich abzeichnenden Trend exotischer Stilvorgaben nunmehr auch im baukünstlerischen Bereich einen größeren Wirkungskreis zu verschaffen. Die geschweifte Dachform war es vor allen Dingen, mit der auch die Imagination einer östlichen Glückswelt heraufbeschworen werden sollte. Gleichgültig, ob türkisch, indianisch oder chinesisch bezeichnet, sollte sie dem zunächst im Thronkampf Unterlegenen zumindest über die Imagination das bittere Asylantenleben versüßen helfen. Terrassen, Kaskaden, Teiche, Brunnen und Treppenanlagen wurden in das streng symmetrisch ausgerichtete Architek-turensemble einbezogen, um dergestalt mit Laubengängen, Pavillons und Kiosken ein trügerisches Bild von einem scheinbar glücklichen, mächtigen und reichen Herrscher zu zeichnen.

In Verbindung mit Festlichkeiten zum fünfzehnjährigen Jubiläum der Wiedereinführung des polnischen Weißen Adlerordens fasste König Friedrich August II. im Zusammenhang mit seinen hochfliegenden politischen Zielen den Plan, in Pillnitz (Abb. 4), einige Meilen elbauwärts vor den Toren der Residenzstadt Dresden gelegen, ebenfalls einen chinoi-

sen Sommersitz zu schaffen. Einige hier bereits vorhandene Bauten sollten zu diesem Zweck zu einem »indianischen Lustgebäude« nach »orientalischer Art« umgestaltet werden, wobei gegenüber Tschifflik eine gewisse Maßlosigkeit zum Zuge kam. König August II. höchst eigen bestimmte die Planvorgaben für den Schlossbau und die umgebenden Pavillons, und die gesamte Anlage wuchs sich um 1720 zum sogenannten *Großen Plan* aus, dessen Realisierung allerdings nur auf einem – wenn auch noch immer gewaltigen – Teilbereich beschränkt bleiben musste. Terminlich getrieben vom Fest für die Stiftung des Weißen Adlerordens der polnischen Krone, sollte die monumental-prachtvolle Anlage Größe, Macht und Reichtum des polnischen Monarchen und sächsischen Kurfürsten in Gestalt einer chinesisches Architektur-kulisse symbolhaft unter Beweis stellen. Abgesehen von der Übernahme prinzipieller Strukturen der französischen Schlossbaukunst des Barock, wie sie August der Starke unter anderem in Versailles kennengelernt hatte, zeigen in der Ursprungsplanung vor allem gestalterische Anklänge an die seinerzeit durch Stiche bekanntgewordenen Kaiserpaläste von Peking (Abb. 5) und Jedo. Hierzu gehören die regelmäßige Plananlage auf ebenem Grund, die strikte Eingrenzung des Baukomplexes und seine Einteilung in diverse Funktionsbereiche sowie der insgesamt repräsentativ-monumentale Charakter des Gebäudeensembles, die einen prächtigen Rahmen für eine prunkvolle Hofzeremonie bieten. Lässt man diese wohl eher allgemeinen Merkmale außer Acht, hält sich das chinoise Moment in der Rezeption fernöstlicher Baumuster in bescheidenen Grenzen. Das einzige Element, das sich an ostasiatischen Vorgaben orientierte, war das mitunter mehrfach gestufte Schweifdach. Dieser Dachform vor allem oblag es, das Bild idealen absolutistischen Herrschaftsanspruchs in Anlehnung an Architekturtypen in Cathai und Nippon zu erwecken. Freilich leitete sich diese in Pillnitz genutzte



5 Ansicht des Kaiserpalastes von Peking, 1668, aus: Johan Nieuhof: Legatio batavica ad magnum Tartariae chamum ..., Amsterdam 1668 (Foto: public domain)

Dachform viel weniger von den originalen Vorbildern des Fernen Ostens ab, als letztlich vom französischen Mansarddach, dessen geknickte Struktur mit der steilen Neigung im unteren Teil hier statt mit geraden nunmehr mit konkav geschwungenen Sparren ausgestattet wurden, um auf diese Weise eine gewisse optische Ähnlichkeit zu den aufwendigen ostasiatischen Dachkonstruktionen herzustellen. Überdies sollten die den Baukörper und das Dach verbindende Hohlkehlen, die beim Pillnitzer Wasser- und Bergpalais zusätzlich mit chinesisches Grotesken bemalt wurden, den Eindruck exotischer Fremdartigkeit verstärken, damit die beabsichtigte symbolhafte Allegorisierung einer auf einem idealen absolutistischen Machtsystem beruhende fernöstliche Glückswelt gelang. Dem dienten ebenso die bizarren, verspielt und malerisch wirkenden Dachaufbauten, die die Schornsteinköpfe und Firste bekronen, obgleich sich deren gestalterische Ableitung aus den Kulturen des Fernen Ostens nicht belegen lässt. Lediglich in der Art und Weise, wie Pöppelmann die einzelnen pavillonartigen Gebäudeteile der Pillnitzer Schlossanlage miteinander verband, lässt darauf schließen, dass er sich mit tatsächlichen ostasiatischen Bautypen – vielleicht dem Palast des kaiserlichen Thrones von China – beschäftigt haben könnte. Doch ungeachtet solch singulärer befruchtender Wirkung durch fremde Anregungen blieb insgesamt die Struktur der monumentalen Baukörper dieser doppelt aufgeführten Schlossanlage von Wasser- und Bergpalais den Stilprinzipien der europäischen Barockarchitektur

verpflichtet. In dieser sächsischen Variante war allerdings mit der Errichtung derartig aufwendiger chinesisches Lustgebäude die Evokation einer pittoresken Verwandlung des feudalarbolutistischen Hoflebens in die erträumte Atmosphäre eines exotischen Paradieses verbunden, die hier die Gestalt eines indianisch-chinoisches Arkadiens annahm. Eine, wenn auch oberflächliche Anlehnung an kaiserliche Bauten fernöstlicher Monarchien diente jedoch nicht allein dazu, dem Streben nach Glück einen Rahmen spielerischer Heiterkeit zu geben. Gleichzeitig stand für den ehrgeizigen August II. auch die Demonstration politischer Signifikanz im Vordergrund. Ohnehin erhob er sich als Reichsverweser und König von Polen prominent über die anderen deutschen Fürsten und sein Machtanspruch, möglichst auch das deutsche Kaisertum noch beerben zu wollen, veranlassten ihn, mit der optischen Anlehnung an den Palastbau des kaiserlichen Thrones von China, sowohl die Ebenbürtigkeit wenn nicht gar Superiorität des kaiserlichen deutschen Thronanwärters gegenüber den idealen fernöstlichen Kaiserreichen zu demonstrieren. Stets benutzte August der Starke die Baukunst als ästhetisches Sinn- und Spiegelbild seiner persönlichen Macht(wünsche). Kein anderer europäischer Herrscher folgte ihm im Bereich chinesisches Architekturen an Aufwand, Prachtentfaltung und Monumentalität. Selbstbewusst demonstrierte er seine politischen Ambitionen in *sprechenden Architekturen*, deren Modellcharakter eines idealen Hofstaates die Identifikation mit den unermesslich reichen, mächtigen und auch

weisen Herrschern der »fernöstlichen Reiche des Glücks« herausforderte.

Sukzessive wurde zwischen 1720 und 1725 das Konzept der Pillnitzer Schlossanlage modifiziert und vervollkommen, um so perfekter den damit verbundenen Ansprüchen gerecht werden zu können. Ausgehend zunächst von bescheidenen Interimsbauten entwickelte sich das Projekt immer stärker in Richtung einer Monumentalanlage, die in ihrem Repräsentationsanspruch betont Elemente der europäischen Barockarchitektur mit einbezog. Egal, ob es die klassizierenden Portiken mit ihren korinthisierenden Säulenkapitellen, die galerieartigen Umgänge oder die Gaupen sind, all diese Architekturelemente aus festem Mauerwerk dienen einer europäisierenden Überhöhung des sonst vordergründig chinesis wirkenden Bauensembles. Letztlich sollte damit die Überlegenheit der *Augusteischen Baukunst* gegenüber den aus Holz gefertigten Vorbildern Ostasiens bekundet werden.

Das in Pillnitz genutzte Motiv des geschweiften Daches mit Hohlkehle und gelb, rotbraun, blaugrau und karmesinrot gemalten Chinesenfiguren fand alsbald in einem einfachen, verputzten Holzbau eine Nachfolge, die im Park von Schloss Hermsdorf bei Dresden als Voliere und *Point de vue* fungierte. Es lässt sich heute nicht mehr exakt feststellen, ob dieser als würfelförmiger Kubus gestaltete Bau, dessen Zelt-dach eine Holzvase bekrönt, bereits um 1720 von Jakob Heinrich Graf von Flemming, dem sächsischen Kabinettsminister, errichtet wurde oder erst von dessen Sohn Adam Friedrich, der nach dem Brand des Hermsdorfer Schlosses 1729 von August dem Starken die Erlaubnis erhielt, auf sei-

nem Anwesen eine Fasanerie einzurichten und der daraufhin bis 1732 massive Umgestaltungen im Parkgelände vornahm. Wie auch immer die genaueren Umstände der Entstehungszeit des Baus gewesen sein mögen, so wird doch deutlich, dass hier bereits in einem frühen Stadium ein Zweckbau – der der Geflügelzucht diene – chinesis Formengut aufgriff, um damit zwei Ziele zu verfolgen. Zum einen sollte innerhalb des Parks, aber doch in abseitiger Position, eine exotische Wunschwelt evoziert werden, zum anderen verfocht die enge Anlehnung an die Baugestalt von Pillnitz das Ziel, dem Landesherrn zu schmeicheln. Gold- und Silberfasane, die hinter den beiden riesigen Gittertüren Einblick in das Innenleben der Voliere gaben, riefen dabei ebenso eine fernöstliche Atmosphäre hervor wie die grotesken Chinesenfiguren auf den Wänden und Hohlkehlen. Letztere wiederholen allerdings so unverhohlen das Pillnitzer Vorbild, dass sie vor allem als Huldigung an den guten Geschmack des Kurfürsten zu begreifen sind, um dessen Nachahmung man sich demonstrativ bemühte.

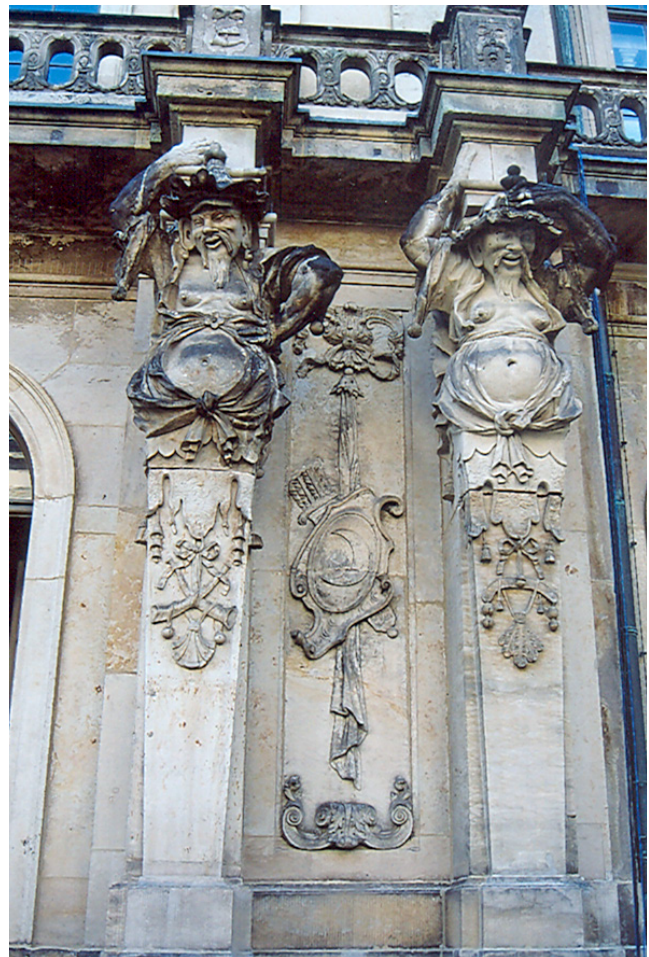
Ähnliche Gestaltungs- und Assoziationsabsichten wie sie in Pillnitz zu beobachten waren, werden auch bei einem anderen Dresdener Gebäude, dem Japanischen Palais (Abb. 6), sichtbar, das August der Starke als museal zu nutzendes Schatzhaus für die Unterbringung seiner riesigen Sammlung chinesischer, japanischer und heimischer Meissener Porzellane seit etwa 1722/23 bis 1729/40 aus dem ehemaligen *Holländischen Palais* am Neustädter Ufer der Elbe hatte umbauen lassen. Zwar blieb nach dem Entwurf von Zacharias Longuelune das exotische Äußere – abgesehen von der heiter



6 Johann Carl August Richter, Das Japanische Palais zu Neustadt Dresden, um 1830, Umrissradierung, koloriert (Foto: public domain)

und dekorativ wirkenden chinesis geschweiften Dachbekrönung der vier Eckrisalite – bei dem ansonsten streng rationalistischen Richtlinien des französischen Barockklassizismus folgendem Bau, auf ein Minimum reduziert, doch genügten bereits diese wenigen Elemente, die kulturpolitische Absicht August des Starken in einer baukünstlerischen Programmatik zur Schau zu stellen. Die gewaltig dimensionierte Vierflügelanlage dieses Schatzhauses verstand sich durchaus in assoziativer Konkurrenz zum einstigen *Trianon de porcelaine* Ludwig XIV. und zu den literarischen Berichten über die Herrlichkeiten der Porzellantürme von Nanking und Licing ebenfalls als ein *chateau de porcelaine*, doch sollte es in seiner außerordentlichen Monumentalität sowie in seinem Glanz und Pracht vor allem durch den von Pöppelmann gelieferten Entwurf eines aufwendigen Daches aus blau-weißen Meissener Kacheln die Bedeutung der berühmten Vorgängerbauten bei weitem in den Schatten stellen. Zwar kam jener Entwurf nicht zur Ausführung, dennoch stellte sich in der Baustruktur und -dekoration während der mehr als zehnjährigen Planungs- und Bauphase des Japanischen Palais, an der neben Longuelune und Pöppelmann auch Johann Christoph Knöfel und Jean de Bodt beteiligt wurden, immer deutlicher die mit dem Gebäude verbundene Absicht des Bauherrn heraus: August II. ging es nicht einfach nur um die Errichtung einer schützenden Hülle für die Fragilität seiner wertvollen Porzellansammlung, vielmehr um die Demonstration der Vormacht und Überlegenheit der sächsischen Kultur und des Meissener Porzellans, die unter seiner Herrschaft eine unbeschreibliche Blüte erfuhren und ihm auf diese Weise indirekt als einen Fürsten von außerordentlicher Größe und Bedeutung feierte.

Wenn auch Großteile der ursprünglichen Pläne nicht realisiert werden konnten, blieb doch der Hauptzweck dieses Porzellanschlosses in seiner bildhaft-phantastischen Architektursprache auch unter dem das Gebäude vollendenden Bauherren August III. gewahrt, denn das Dekorationsprogramm im Inneren und Äußeren des Bauwerks diente in erster Linie der Manifestation des »Triumphes der sächsischen Kultur über andere Länder«. Die Chinesenhermen im Innenhof (Abb. 7) in ihrer dienenden Karyatiden-Funktion, das Frontispiz des Hauptrisalits mit der in der Porzellanherstellung gegenüber den Japanern obsiegenden Saxonica und die von Louis de Silvestre konzipierten Deckenmalereien; sie alle rühmten Sachsens Glanz und Überlegenheit wegen des von Johann Friedrich Böttger erfundenen *Weissen Goldes*. Dieses *Weisse Gold* kam für den merkantilistischen Gesetzen gehorchendem sächsischen Hof einer Quelle unerschöpflichen Reichtums gleich, aus dem das Glück erwuchs. In dieser Programmatik deutet sich schon aufklärerisches Ideengut an, denn die Mehrung des Reichtums des Staates kam nicht ausschließlich dem persönlichen Absolutismus des Monarchen zugute, sondern der Kultur des ganzen Volkes, indem durch Beschäftigung von zahlreichen Künstlern und Handwerkern auch jenen sozialen Gruppierungen Wohlstand und Glück zufließte.



7 Chinesenhermen im Innenhof des Japanischen Palais zu Dresden, ausgeführt von Christian Kirchner und Matthias Oberschall (Foto: public domain)

Zweifellos haben die im »Orientalisch-indianischen Kunst- und Lustgärtner« (Abb. 8) 1692 niedergelegten authentischen Berichte des seit 1689 in kursächsischen Diensten stehenden Kunstgärtners George Meister über das »Goldreich Japann« und seine »kluge und witzige Nation« in Sachsen als wertvolle Quelle genauerer Kenntnis über Ostasien gedient und besonders das Bild über das Land der aufgehenden Sonne mitgeprägt. Meisters Schrift lagen die Erfahrungen eines zweifachen Japanaufenthaltes zugrunde, deren Wahrheitsgehalt nicht angezweifelt werden brauchte. So fanden sich hier die Vorstellungen über ein ideales absolutistisches Staatswesen bestätigt, wo der »Keyser ... wie ein Gott [ge]fürchtet und [ver]ehrt« wurde und wo sich das Land eines ungeheuren Reichtums erfreute. Da Meister nur in bescheidenem Umfang über die ostasiatische Gartenkunst, kaum jedoch über die einheimische Architektur, dafür aber umso ausführlicher über botanische Erkundungen berichtete, ist es nicht erstaunlich, wenn sich die Wirkung seiner Schrift vor allem auf die gestalterische Bereicherung barocker Blumenanlagen und Pflanzungen auswirkte, während die Kenntnis über die japanoide beziehungsweise chineise Formensprache in der Architektur nicht davon zu profitieren vermochte.

In der ersten, der absolutistischen, Phase der europäischen Chinoiserie stand keinesfalls die historische oder ethnografi-



8 Moritz Bodenehr, Titelblatt zu: George Meister: Oriental-Indianscher Kunst-, Lust-Gärtner, Dresden 1692, Kupferstich (Foto: public domain)

sche Authentizität der ostasiatischen Vorbilder im Vordergrund, vielmehr folgte man mit der eigenschöpferischen Nachahmung fernöstlicher Dekore der Erkenntnis, dass die Chinesen und Japaner die Wesenswirkung und nicht die Erscheinungsweise zu ergünden suchten. In Analogie zu dieser Grunderfahrung, die auch das Bild vom glücklichen Dasein miteinschloss, war eine produktive Impulsgebung aus der ostasiatischen Kultur möglich geworden, die sich außerordentlich befruchtend auswirkte und die die Basis für eine neue Naturanschauung legte. Das positiv besetzte Bild von

Cathai und Nippon setzte ungeahnte Kräfte frei, die nicht nur den künstlerischen Phantasie- und Formenreichtum des spätfeudalen Barocks beflügelte, sondern mit ihrem grundsätzlich anderem Naturverhältnis den Wandel zu Rousseaus freiheitlichem Naturbegriff einleitete. Das geistige und künstlerische Klima am Hof der sächsischen Kurfürsten und polnischen Könige hatte durch die politische und wirtschaftliche Sonderrolle des Hauses Wettin innerhalb des Reiches dazu beigetragen, dass sich über das Moment der Chinoiserie neue kulturelle Entwicklungsmöglichkeiten eröffneten.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Peter H. Jahn

GROSSEDLITZ ODER PILLNITZ?

Entwürfe für Gartenschlösser und Orangerien aus dem Milieu des Dresdner Oberbauamts – Stellungnahme zu Fehlzubeweisungen und Versuche von Neuzuweisungen

Zusammenfassung

Mit den für Johann Christoph Knöffel gesicherten Großsedlitzer Bauten, dem Wackerbartschen Schloss und der Alten beziehungsweise Oberen Orangerie, stehen typologisch mehrere überlieferte Entwürfe für Gartenschlösser und Orangerien aus dem Milieu des Dresdner Oberbauamts in Verbindung, die bislang wenig Beachtung gefunden haben und deren Funktion, Verortung und Autorschaft ungeklärt ist, darunter auch solche des Matthäus Daniel Pöppelmann. Beachtung findet bei den Zuweisungen nicht nur der Inventor, sondern auch der jeweilige Zeichner der Entwürfe.

Abstract

We know that Johann Christoph Knöffel was responsible for the design and construction of the buildings in the gardens at Großsedlitz, such as the Palace of Count Wackerbarth and the 'Old', or 'Upper', Orangery. It is possible to make a typological comparison between these buildings and several surviving plans and drawings from the Dresden Building Authority (Oberbauamt). Until now these plans have attracted little attention, and the proposed function and location of the buildings and the identity of their architects were uncertain. The article attributes several of the plans to Matthäus Daniel Pöppelmann and also includes information about the draughtsmen.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781974> · <https://doi.org/10.25366/2022.8>

Autor

Dr. Peter H. Jahn, Kunsthistoriker, Technische Universität Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, 01062 Dresden,
peter_heinrich.jahn@tu-dresden.de

Empfohlene Zitierweise

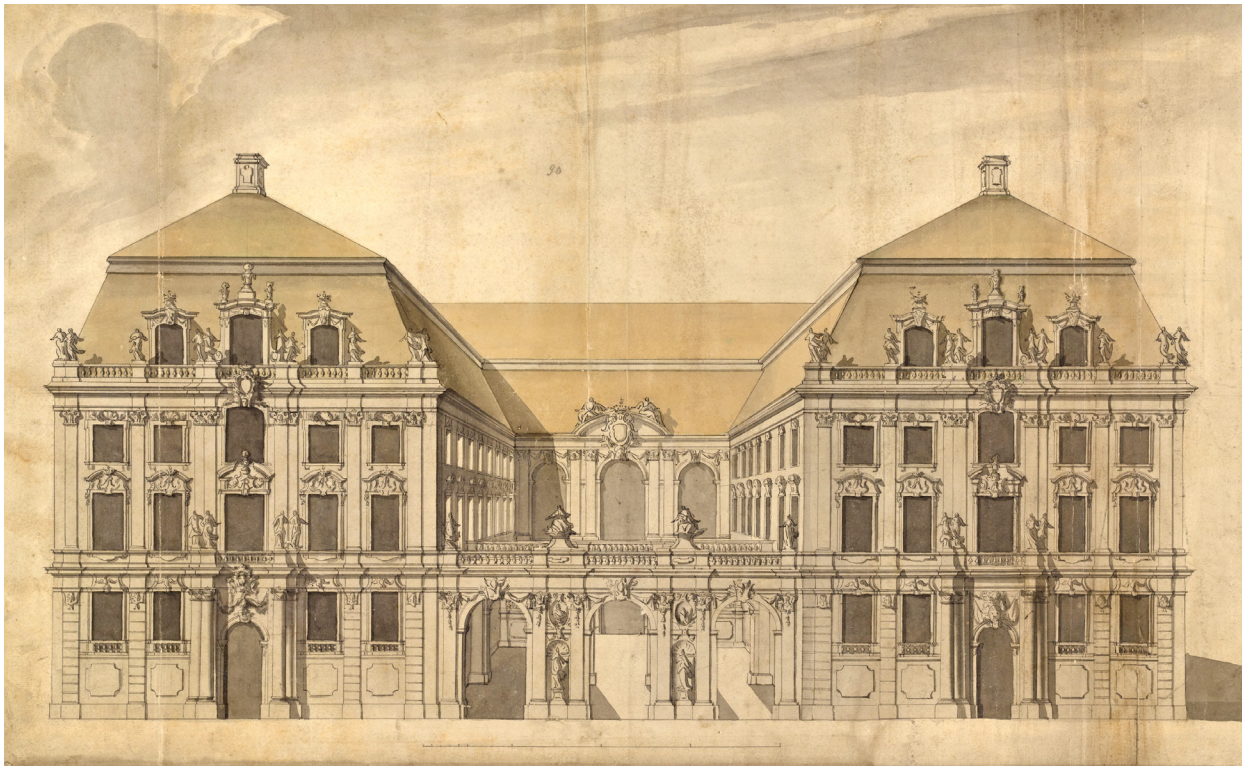
Peter H. Jahn: Großsedlitz oder Pillnitz? Entwürfe für Gartenschlösser und Orangerien aus dem Milieu des Dresdner Oberbauamts – Stellungnahme zu Fehlzubeweisungen und Versuche von Neuzuweisungen, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 36–51 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781974>].

GROSSEDLITZ ODER PILLNITZ?

Entwürfe für Gartenschlösser und Orangerien aus dem Milieu des Dresdner Oberbauamts – Stellungnahme zu Fehlzuweisungen und Versuche von Neuzuweisungen

Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1736), der berühmte Hofarchitekt Augusts des Starken, gilt unangefochten als der Urheber des Dresdner Zwingers,¹ doch auch mit Großsedlitz hat er sich den Quellen zufolge planend beschäftigen müssen.² Konkret ist einer seiner Entwürfe zeitweise mit diesem Gartenreich Augusts des Starken in Verbindung gebracht worden. Es handelt sich hierbei um die perspektivische Ansicht (Abb. 1) und den Querschnitt eines dreiflügeligen Festsaalbaus mit schmalen Innenhof, die man aufgrund vordergründiger typologischer Übereinstimmungen für den dortigen Wackerbarthschen Schlossbau in Anspruch nehmen wollte.³ Hubert Georg Ermisch war der Auslöser dieser Zuweisung, indem er in seiner postumen Ausgabe von Bruno Alfred Dörings nachgelassener Pöppelmann-Monografie suggestiv den Perspektivriß des Entwurfs auf ein- und derselben Seite mit der bekannten, die Großsedlitzer Schloss- und Gartenanlage wiedergebenden Vedute Alexander Thieles kombinierte.⁴ Leider entstand besagter

- 1 So beginnt auch Heckmann, Hermann: Baumeister des Barock und Rokoko in Sachsen, Berlin 1996, S. 98–128, hier S. 98, seinen Überblick über Leben und Werk des Genannten.
- 2 Und zwar 1726 im Rahmen eines Wettbewerbs unter den Dresdner Hofarchitekten; vgl. Franz, Heinrich Gerhard: Zacharias Longuelune und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Dresden, Berlin 1953, S. 61 f., auch Hentschel, Walter: Die Zentralbauprojekte Augusts des Starken. Ein Beitrag zur Rolle des Bauherrn im deutschen Barock (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 60, Heft 1), Berlin 1969, S. 47 f.
- 3 Heckmann, Hermann: M. D. Pöppelmann als Zeichner, Dresden 1954, S. 95 (Nr. 35,1) und Taf. 74 (perspektivische Ansicht). Der zugehörige Schnitt ebd., S. 76 (Nr. 16,10), fälschlich als Zwingerpavillon gedeutet und daher separat unter die Zwingerplanungen eingereiht.
- 4 Döring, Bruno Alfred: Matthes Daniel Pöppelmann. Der Meister des Dresdener Zwingers. Ergänzt und herausgegeben von Hubert Georg Ermisch, Dresden 1930, Abb. 125 (Perspektivriß des Entwurfs) und 126 (Vedute) auf S. 121. Im Text wird auf diese Bildmontage bzw. deren Sinn nicht weiter eingegangen.



1 Matthäus Daniel Pöppelmann, perspektivischer Aufrissentwurf für ein U-förmiges Redoutenhaus am Zwingergarten, grau und rot lavierte Risszeichnung (erstellt zusammen mit Bauzeichnern), 43,2 × 69,0 cm, Maßstab zu 40 Einheiten = 18,3 cm, um 1713/14 (Foto: SLUB, HS Mscr. Dresden L4, Bl. 30)

Entwurf, als Blätter 30 (Abb. 1) und 32 Teil des vornehmlich Zwinger- und Residenzschlossentwürfe Pöppelmanns enthaltenden Konvoluts Mscr. Dresden L4 der Dresdner Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (im Folgenden: SLUB),⁵ zweifelsfrei für das Zwingerareal,⁶ und zwar als Ersatz für das zur Disposition gestellte ältere Redoutenhaus.⁷ Die bestechenden typologischen Parallelen mit dem einstigen Großsedlitzer Schlösschen sind aber wohl kaum bloße Zufallserscheinungen, sondern offenbar, was in umgekehrter Richtung bislang nicht gesehen wurde, das Resultat einer Paraphrasierung jenes älteren, im Zwingerareal an der Ausführung gescheiterten Pöppelmann-Entwurfs durch den damals noch am Anfang seiner Karriere stehenden Wackerbarthschen Hausarchitekten Johann Christoph Knöffel (1686–1752), der seine Ausbildung im Baubüro Pöppelmanns erfahren hatte.⁸

Eine weitere Großsedlitz betreffende Fehlzuweisung dürfte Heinrich Gerhard Franz unterlaufen sein, indem er in seiner Longuelune-Monografie einen in der Dresdner Plansammlung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen verwahrten Orangerieentwurf (Abb. 2) mit der Unteren beziehungsweise Neuen Orangerie in Großsedlitz in Verbindung brachte.⁹ Da aber der beigegebene Maßstab eine Gebäudebreite erschließen lässt, die geringer ist als diejenige der dortigen *Oberen Orangerie* (ermittelt aus dem im selben Planarchiv verwahrten Ausführungsentwurf Knöffels¹⁰ [Abb. 3]), kann diese Zuweisung wohl kaum zutreffen, wird doch für jedermann ersichtlich die Obere von der Unteren Orangerie in der Breite übertroffen. Als tatsächlicher Bestimmungsort des Entwurfs könnte eventuell aufgrund ähnlicher Baumaße die Orangerie des Grafen Brühl in der Dresdner Friedrichstadt infrage kommen, die, nach anderen Plänen ausgeführt,¹¹ heutzutage in aufgestocktem Zustand den zur Dresdner Innenstadt hin verlängerten Straßenflügel des Marcolini-Palais bildet und zum Garten hin noch die großfenstrige originale Gewächshausfassade erkennen lässt.¹² Man würde sich dann in den Jahren um 1740 bewegen, und der Architekt eines solchen Vorentwurfs wäre nicht Zacharias Longuelune (1669–1748), sondern der inzwischen auch zum Hausarchitekten des Grafen Brühl avancierte Johann Christoph Knöffel (für den übrigens auch die für seine Risse charakteristische grüne Dachfarbe spräche).¹³

⁵ SLUB, HS Mscr. Dresden L4, Bl. 30 und 32; online verfügbar via URL: http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300014/df_dz_0000015 bzw. http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300014/df_dz_0000017. Ebenso das gesamte Konvolut: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300014> [13.07.2020]. Zu dessen Provenienz vgl. May, Walter: Entwürfe M. D. Pöppelmanns im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek, in: SLB-Kurier. Nachrichten aus der Sächs. Landesbibliothek 1 (1987), Heft 3, S. 1–3.

⁶ So schließlich dann auch Heckmann, Hermann: Matthäus Daniel Pöppelmann. Leben und Werk, München/Berlin 1972, S. 160–162 inkl. Abb. 163f., wenngleich mit falscher Lokalisierung im Bereich des heutigen Glockenspielpavillons. Der dazu gegebene Lokalisierungs-

hinweis »anstelle des geplanten Museums« (S. 160) erschließt sich über ebd., S. 90–92.

- ⁷ Dementsprechend ist der Entwurf offenbar als Überbauung der alten Festbauten am Zwinger insgesamt (Reit- und Redouten- sowie Schieß- und Komödienhaus) unter Ausnutzung derer Fundamente gemeint. Der eigenwillige schmale U-förmige Innenhof entspräche dann dem ehemaligen Schießgarten. Eine Planungsskizze Augusts des Starken für den Zwingerausbau (Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden [im Folgenden: SHStA], 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2097/33, Bl. 41/42v; umgezeichnet bei Rauda, Wolfgang: Dresden, eine mittelalterliche Kolonialgründung – Die Gestaltung des Schloßgeländes vom Barock bis zur Neuzeit, Dresden 1933, Abb. 26, kommentiert ebd., S. 132, Anm. 174) sowie eine Detailskizze des Gebäudes (ebd., Bl. 37; unpublishiert) zeigen eine solche Überbauung. Zu den älteren Festbauten des Zwingerareals vgl. Oelsner, Norbert/Prinz, Henning: Residenztopografie Dresdens und höfische Festbauten unter den Kurfürsten Johann Georg II. (1656–1681), Johann Georg III. (1681–1691) und Johann Georg IV. (1691–1694), in: Das Residenzschloss zu Dresden, Bd. 2: Die Schlossanlage Renaissance und ihre frühbarocken Um- und Ausgestaltungen (Forschungen und Schriften zur Denkmalpflege, Bd. IV, 2), Petersberg 2019, S. 515–532, hier S. 522–527, 529, Abb. 11–16, 19f.
- ⁸ Dieses mögliche Vorbild vermisst man jedenfalls in den beiden maßgeblichen Ausführungen zu Planung und Bau des Großsedlitzer Schlösschens: vgl. Hartmann, Hans-Günther: Großsedlitz. Ein Königstraum als Denkmal barocker Gartenkunst, Weimar 1999, S. 44–53 inkl. Abb. 16–19, sowie Hentschel, Walter/May, Walter: Johann Christoph Knöffel. Der Architekt des sächsischen Rokocos (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Bd. 64, Heft 1), Berlin 1973, S. 11f., 52f., 63, 80, Abb. 4f., ferner Heckmann, Hermann: Matthäus Daniel Pöppelmann und die Barockbaukunst in Dresden, Ost-Berlin/Stuttgart 1986, S. 115, Abb. 173. Zu Knöffels Ausbildung Hentschel/May 1973, op. cit., S. 9f., 80f. Ein Überblick über dessen Leben und Werk bei Heckmann 1996 (wie Anm. 1), S. 231–255.
- ⁹ Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (im Folgenden: LfDS), Plansammlung, M 29. E. Bl. 7; vgl. Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 107 (Nr. 135), dazu Abb. 135. – Zur Unteren bzw. Neuen Orangerie vgl. Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 132f., Abb. 84, 106, speziell Schlüter, Dorothee: Die Untere Orangerie im Barockgarten Großsedlitz, in: Orangerien – Von fürstlichem Vermögen und gärtnerischer Kunst (Schriftenreihe des Arbeitskreises Orangerien in Deutschland e. V., Bd. 4), Potsdam/Dresden 2002, S. 51–55.
- ¹⁰ LfDS, Plansammlung, M 29. E. Bl. 3; vgl. Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 54f. inkl. Abb. 22, sowie Anwand, Jens-Uwe: Die Orangerien im Barockgarten Großsedlitz. Aspekte der denkmalgerechten Wiederherstellung und Nutzung, in: Orangerien 2002 (wie Anm. 9), S. 29–44, hier S. 31f. inkl. Abb., ferner Heckmann 1986 (wie Anm. 8), S. 115, Abb. 174. Bei Hentschel/May 1973 (wie Anm. 8), spielt das wichtige Entwurfsblatt Blatt eigenartigerweise keine Rolle; vgl. ebd., S. 52, 80f.
- ¹¹ LfDS, Plansammlung, M 29. E. Bl. 8; vgl. Webersinke, Sabine/Schuster, Martin: Katalog Palais und Garten Friedrichstadt bei Dresden, in: Heinrich Graf von Brühl (1700–1763). Bauherr und Mäzen (Arbeitsheft 29 des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen), Dresden 2020, S. 191–245, hier S. 196–197, Kat. 99 inkl. Abb. auf S. 196, ferner Heckmann 1996 (wie Anm. 1), S. 239 und Abb. auf S. 238.
- ¹² Vgl. Webersinke, Sabine: Der Brühlische Garten in Friedrichstadt bei Dresden, in: Heinrich Graf von Brühl 2020 (wie Anm. 11), S. 184–190, hier S. 186, ferner Balsam, Simone: Orangeriekultur in Sachsen. Ein Überblick, in: Paulus, Helmut-Eberhard/Pohlack, Rosemarie/Striefeler, Christian (Hg.): Orangeriekultur in Sachsen. Die Tradition der Pflanzenkultivierung. Beiträge der 35. Jahrestagung des Arbeitskreises Orangerien in Deutschland e. V., 19. bis 21. September 2014, Barockgarten Großsedlitz: »Praxis der Orangeriekultur« (Orangeriekultur, Bd. 12), Berlin 2015, S. 13–33, hier S. 17f., Hentschel/May 1973 (wie Anm. 8), S. 141f. unter »1735ff.«, Abschnitt c, dazu Abb. 59 auf Taf. XXXIX.
- ¹³ Im jüngst erschienenen Katalog der das Friedrichstädter Palais betreffenden Brühl-zeitlichen Planzeichnungen von Webersinke/Schuster 2020 (wie Anm. 11) würde diese Planung damit fehlen.

Ein Knöffels Oberer Orangerie in Großsedlitz (Abb. 3) wiederum typologisch eng verwandter Gebäudeentwurf, den die Berliner Kunstbibliothek verwahrt,¹⁴ (Abb. 4) wurde von Ekhart Berckenhagen aufgrund der Stilverwandtschaft mit der Zwingerarchitektur Matthäus Daniel Pöppelmann zugeschrieben, letztlich jedoch mutmaßlich im Sinne von Erweiterungsplanungen konkret mit den Seitenflügeln des einstigen Holländischen Palais in der Dresdner Neustadt in Verbindung gebracht,¹⁵ doch lässt sich das Dargestellte in die Logik beider Gelände- und Gebäudeplanungen nicht vernünftig einordnen.¹⁶ Ein weiterer Pöppelmann zugeschriebener Entwurf für ein breit gelagertes Repräsentationsgebäude (Abb. 5) ist als Blatt 33 ebenfalls Teil des bereits angeführten Konvoluts L4 der SLUB. Darin wird im Sinne gesteigerter königlicher Prachtentfaltung nun ein zwar kleiner, aber dennoch veritabler Schlossbau vorgestellt, versehen mit Tempelportikus, skulpturaler Ikonografie und heraldischen Abzeichen, darunter insbesondere auf August den Starken als Auftraggeber verweisende königliche Insignien. Eine Verortung dieses Schlossentwurfs ist die Forschung bislang schuldig geblieben – in Hermann Heckmanns Pöppelmann-Monografie von 1972 rangiert er unter »unbekanntes Palais«.¹⁷ Beide Entwürfe sollen im Folgenden analysiert, kontextualisiert und vorschlagshalber verortet werden.

Die beiden Gebäudeentwürfe lassen sich mithilfe des typologischen Vorlagenwerks von Johann Rudolph Fäsch (1680–1749), das unverhohlen der Dresdner Oberbauamtsarchitektur nahesteht, dem Bereich der Lustgartenarchitektur zuordnen.¹⁸ Das Blatt der Berliner Kunstbibliothek (Abb. 4) bestätigt sich im Vergleich mit den Tafeln 19 und 22 (Abb. 6), die eine *ordinaire*, also bürgerliche Orangerie und diejenige eines *grossen Herrn*, also eines Adligen, vorstellen,¹⁹ als Entwurf für ein Orangeriegebäude, und zwar für dasjenige eines mehr als »großen Herrn«, verweist doch die Krone über der Wappenkartusche auf einen königlichen Auftraggeber beziehungsweise Adressaten und somit wohl wiederum auf August den Starken.²⁰ Auch die bereits angesprochene Ähnlichkeit respektive typologische Übereinstimmung mit Knöffels Oberer Orangerie in Großsedlitz (Abb. 3) kommt nicht von ungefähr, weil beide Gebäude die gleiche Zweckbestimmung als repräsentatives Gewächshaus haben.²¹ Wegen einer ähnlich plastisch gestalteten Mittelachse lässt sich zudem als zeit- und milieunahes Derivat des Berliner Orangerieprojekts der Pöppelmanns Architektur nahestehende Entwurf zum so genannten Steinhäuserschen Orangenhaus (Abb. 7) anführen,²² der aufgrund der abweichenden Konkavkurvung der Seitenflügel aber auch der diese Gestaltungsvariante vertretenden Orangerie eines *grossen Herrn* bei Fäsch (Abb. 6) vergleichbar ist.²³ Das Dresdner Blatt des Konvoluts L4 (Abb. 5) wiederum lässt sich im Vergleich mit Fäschs Tafel 8, die ein *Garten-Haus* vorstellt,²⁴ (Abb. 8) als Entwurf für ein Lustschloss eines Lustgartens identifizieren, das gegenüber der Darstellung bei Fäsch, die wohl dem bürgerlichen Milieu zuzuordnen ist, nicht nur in den Ausmaßen sondern auch im architektonischen Aufwand

eine immense Steigerung erfahren hat, so dass es die fürstliche Sphäre adressiert. Beiden Gebäudeentwürfen (Abb. 4, 5) ist trotz unterschiedlichem Nutzungszweck gemein, dass sie in die Breite gelagerte, lediglich einhalbgeschossige und nach Art eines Hochparterres nur niedrig aufgesockelte, daher ebenerdig über wenige Treppenstufen erschlossene Bauten zeigen. Solche gemeinsamen typologischen Merkmale französischen Ursprungs waren im frühen 17. Jahrhundert in Deutschland bei Gartenarchitekturen bereits üblich.²⁵

Beide Blätter (Abb. 4 und 5) zeigen zwar Architekturen, die sich stilistisch Matthäus Daniel Pöppelmann zuschreiben lassen, so hat beispielsweise die Fensterung im Orangerie-

14 Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (im Folgenden: SMB-PK), Kunstbibliothek, Hdz 5685.

15 Berckenhagen, Ekhart: Architekturzeichnungen 1479–1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten aus dem Bestand der Kunstbibliothek Berlin (84. Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin), Berlin 1979, S. 78 (Nr. 95), dazu Abb. 93 auf S. 77.

16 Überblick hierzu: Jahn, Peter Heinrich: Das Quellenmaterial – Recherchebericht zu den Planungen und Bauten des M. D. Pöppelmann [für den Dresdner Zwinger], in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Jahrbuch, Bd. 16 (2009), S. 51–67, 68–72, bzw. Hertzog, Stefan: Ein Kaiserpalast »en miniature« als Auftakt: Das Holländische Palais, in: Ders./Friedrichs, Kristina/Karge, Henrik: Das Japanische Palais in Dresden. Porzellanschloss – Staatsmonument – Museum. Konzeption und Baugeschichte, Petersberg 2019, S. 57–103.

17 Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 162f., Abb. 165.

18 Fäsch, Johann Rudolph: Anderer Versuch seiner architectonischen Werke, Teil I, Nürnberg 1723, Taf. 8–10, 19–22; online verfügbar via URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/faesch1722bd1> [13.07.2020] – Zum Autor vgl. Heckmann 1996 (wie Anm. 1), S. 209–215.

19 Online verfügbar via <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/faesch1722bd1/0022> bzw. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/faesch1722bd1/0025> [13.07.2020].

20 Die Wappenkartusche kann man als schematisierte Andeutung des sächsisch-polnischen Allianzwappens deuten.

21 Berckenhagen 1979 (wie Anm. 15), 78, hat diese Zweckbestimmung verkannt, indem er pauschalisierend von einem »23achsigen Palais mit Mansardendach« spricht. Im aktuellen Online-Angebot der SMB-PK wird das Blatt immer noch irreführend als »Entwurf für ein Schloss« ausgegeben, zudem nun ohne Berckenhagens plausible Zuweisung an Pöppelmann: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2048960&viewType=detailView> [13.07.2020].

22 Ebenfalls verwahrt in der Plansammlung des LfDS: M 21. A. Bl. 65; vgl. Prinz, Henning: Das Steinhäusersche Orangenhaus, in: Matthäus Daniel Pöppelmann 1662–1736. Ein Architekt des Barocks in Dresden. Ausstellung zum 250. Todestag und zum 325. Geburtstag des Erbauers des Dresdner Zwingers, Dresden 1987, S. 113 inkl. Nr. 342 mitsamt Abb.

23 Zum Unterschied zwischen Ein-Flügel- und Exedrenorangerie vgl. z. B. Ullrich, Ruth-Maria: Glas-Eisen[-]Architektur. Pflanzenhäuser des 19. Jahrhunderts (Grüne Reihe – Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 12), Worms 1989, S. 40–41.

24 Online verfügbar via URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/faesch1722bd1/0011> [13.07.2020]; vgl. Heckmann 1986 (wie Anm. 8), S. 104, Abb. 155/156.

25 Vgl. zu ebenerdigen Orangerie- und Gartenschlössern z. B. Seeger, Ulrike: Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 265–284; kursorisch hierzu auch Ullrich 1989 (wie Anm. 23), S. 40.

entwurf (Abb. 4) aufgrund der mit ohrmuschelartigen Rahmungen versehenen kreisrunden Oberlichter ihre nächste Parallele in einem Entwurf Pöppelmanns für eine Schlossfassade,²⁶ während unter anderem die Eckpavillons im Lustschlossentwurf (Abb. 5) eine aufwändig dekorierte konkave Mittelachse aufweisen, die an den Portalturmentwurf des von Pöppelmann herausgegebenen Zwingerstichwerks erinnert,²⁷ doch gezeichnet wurden sie nicht von ihm. Bei beiden Blättern behauptet nämlich der Lavierpinsel die Vorherrschaft gegenüber der Zeichenfeder, das soll heißen, dass mit dem Lavierpinsel nicht nur schattiert, sondern auch gezeichnet wurde, und dies freihändig. Im Orangerieentwurf (Abb. 4) ist solches nur innerhalb des Mittelpavillons und dort insbesondere bei der zentralen Portalädikula der Fall, im Lustschlossentwurf (Abb. 5) hingegen prägt diese Zeichenweise die gesamte Zeichnung.²⁸ Eingeführt wurde diese flirrend unscharf bleibende und dadurch Lockerheit und Spontanität ausdrückende Art des pinselbetonten freihändigen, oftmals nur durch feine, in Grafit gezogene Hilfslinien geleiteten Architekturzeichnens in Dresden durch den bereits beiläufig erwähnten Zacharias Longuelune seit ungefähr 1717,²⁹ dem darin die junge Architektengeneration sogleich nachfolgte: Johann Christoph Knöffel und der mit ihm eng befreundete Carl Friedrich Pöppelmann (um 1696/97–1750),³⁰ der Sohn des Matthäus Daniel, gehörten zu den ersten jener Epigonen.³¹ Die frühesten Referenzblätter dieser neuen Zeichenweise innerhalb des Pöppelmann-Milieus, in welchem bis dahin stets konturbetont mit der Feder über die Lavierung gezeichnet worden war,³² ist der um 1718/19 anzusetzende zweiteilige Aufrissentwurf für ein Reithaus beim Holländischen Palais,³³ den wohl Carl Friedrich Pöppelmann für seinen Vater gezeichnet haben dürfte.³⁴ In diesen beiden Blättern erscheint bereits die charakteristische Horizontalschraffur der Bedachung, die auch im Lustschlossentwurf wiederkehrt. Der jüngere Pöppelmann konnte bis zu seiner Abkommandierung nach Warschau im Februar 1724³⁵ für seinen Vater als Bauzeichner agieren.³⁶ Doch die Geschichte wäre zu einfach, wenn man damit bereits einen sicheren terminus ante quem und eine eindeutige Zuschreibung für die beiden hier untersuchten Blätter gefunden hätte, denn in den frühen 1720er Jahren muss eine weitere Zeichenkraft ins Baubüro des älteren Pöppelmann eingetreten sein, die es verstand, zum Verwechseln ähnlich wie dessen Sohn Carl Friedrich zu zeichnen. Hinter dieser Zeichenkraft verbirgt sich der spätere Dresdner Hofmaurermeister Andreas Adam (1699–1746),³⁷ von dem der ältere Pöppelmann, also Matthäus Daniel, in einem Empfehlungsschreiben vom 12. April 1730 behauptete, er habe ihn vor sechs Jahren als Kondukteur angestellt, was dann folglich 1724 gewesen sein müsste.³⁸ Vor 1730 war besagter Adam allerdings für die nicht exakt bestimmbare Dauer einiger Jahre nach Polen gesandt worden, um den von einem Augenleiden gebeutelten jüngeren Pöppelmann, also Carl Friedrich, beim Zeichnen zu unterstützen.³⁹ Dass Adam wie sein zeitweiliger Warschauer Vorgesetzter zu zeichnen wusste (eventuell weil er durch diesen

während der kurzen gemeinsamen Dresdner Zeit im Atelier des älteren Pöppelmann ausgebildet worden war?⁴⁰), belegt sein signierter Entwurf für das eigene Dresdner Wohnhaus

- 26 SHStA, 11345 Ingenieurkorps, B3 Dresden, Bl. 35a; Heckmann 1954 (wie Anm. 3), S. 72 (Nr. 12,1), Taf. 31. Die Verortung bei Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 86, Abb. 61, im stadtseitigen Zwingerbereich sicherlich falsch; vgl. Jahn 2009 (wie Anm. 16), S. 54f. Neben diesem Entwurf führt Berckenhagen 1979 (wie Anm. 15), S. 78, auch noch weitere Vergleichsbeispiele an, um die Zuschreibung des Entwurfs an Pöppelmann zu untermauern.
- 27 Pöppelmann, Matthäus Daniel: Vorstellung und Beschreibung Des [...] so genannten Zwinger=Gartens Gebäuden Oder Der Königl.[ichen] Orangerie zu Dresden, Dresden 1729, Taf.: *Grand Portail du nouveau chateau entre les deux cotes de la Galerie*; Heckmann 1954 (wie Anm. 3), S. 110 (Nr. 50,21), Taf. 105. Zur richtigen Verortung dieses Entwurfs vgl. Jahn 2009 (wie Anm. 16), S. 56f.
- 28 Berckenhagen 1979 (wie Anm. 15), S. 78, führt daher u. a. den Lustschlossentwurf unter den Vergleichsbeispielen auf.
- 29 Biografisch überblickshaft: Heckmann 1996 (wie Anm. 1), S. 198–208; grundlegend: Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 11–16.
- 30 Zu dieser Freundschaft vgl. Hentschel/May 1973 (wie Anm. 8), S. 40.
- 31 Zu diesem siehe Hentschel, Walter: Die sächsische Baukunst in Polen, Text- und Bildband, Berlin 1967, S. 59–68, und Heckmann 1996 (wie Anm. 1), S. 293–299. Was Hentschel/May 1973 (wie Anm. 8), S. 51–53, zur Zeichenweise Knöffels schreiben, lässt sich auf den jüngeren Pöppelmann übertragen.
- 32 Vgl. Heckmann 1954 (wie Anm. 3), S. 22–25.
- 33 SHStA, 11345 Ingenieurkorps, B3 Dresden, Bl. 36a (Fassadenriss) und 36b (Schnitt); Heckmann 1954 (wie Anm. 3), S. 73 (Nr. 14,1–2), dazu Taf. 35f. Datierung laut Hertzog 2019 (wie Anm. 16), S. 86–88 inkl. Abb. 88; vgl. außerdem Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 168f. inkl. Abb. 169f.
- 34 Heckmann 1954 (wie Anm. 3), S. 73 (Nr. 14,1–2), hat den fundamentalen Wechsel in der Zeichenweise offenbar nicht erkannt, wenn er beide Blätter alleinig dem älteren Pöppelmann zuweist. Im aktuellen Katalog bei Hertzog/Friedrichs/Karge 2019 (wie Anm. 16), S. 538 (Nr. 12–13), werden die beiden Blätter immerhin relativierend unter »Matthäus Daniel Pöppelmann (Büro)« geführt.
- 35 Vgl. Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 60.
- 36 Berckenhagen 1979 (wie Anm. 15), 78, kommt daher zu dem Schluss, Carl Friedrich Pöppelmann als Zeichner des vermeintlichen Palaisentwurfs zu vermuten. Den Reithausentwurf führt er unter den Vergleichsbeispielen an.
- 37 Zur Person vgl. Heckmann 1996 (wie Anm. 1), S. 300–304, und Hertzog, Stefan: Das Dresdner Bürgerhaus des Spätbarock 1738–1790, Dresden 2007, S. 225–229.
- 38 Die Quelle ediert bei Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 311f. (Nr. 39); vgl. ebd., S. 20, auch Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 20f.
- 39 Vgl. Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 67f. Die Kopie des von August dem Starken am 10. April 1726 in Warschau akzeptierten Grundplans für Schloss Moritzburg (SHStA, 10006 Oberhofmarschallamt [im Folgenden: OHMA], Pläne, Cap. 05, Nr. 12) könnte noch von Adam gezeichnet sein, ebenso ein dazu passender Aufriss (ebd., Cap. 05, Nr. 2a; beide Risse online verfügbar: https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=6a4438c5-369c-48e4-8792-1ab76cba340a&_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat bzw. https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=9ace731c-4c61-4092-b8e7-3e61145f4be4&_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat [13.07.2020]). Vgl. zu besagtem Approbationsriss Hartmann, Hans-Günther: Moritzburg. Schloß und Umgebung in Geschichte und Gegenwart, Weimar 1989, S. 73, Abb. 61. Ebd., Abb. 60, ist ein seit 1945 verschollener Schnitt des Schlosses reproduziert, der von Adam signiert war.
- 40 Eine solche Ausbildung hätte bereits vor der offiziellen Anstellung Adams als Kondukteur erfolgen können.

(Abb. 9), der über seinen nachmaligen, später nach Warschau abgewanderten Schüler Simon Gottlieb Zug (1733–1807) dorthin gelangt ist und heute ebenda im Nationalmuseum aufbewahrt wird, als Teil von Zugs zeichnerischem Nachlass.⁴¹ Auch in dieser Zeichnung findet sich die anfänglich für Carl Friedrich Pöppelmann als charakteristisch erkannte Horizontalschraffur innerhalb der Bedachung. Für den hier zur Diskussion gestellten Lustschlossentwurf Pöppelmanns (Abb. 5) kann folglich schwerlich entschieden werden, ob dieser nun entweder von seinem Sohn Carl Friedrich oder von Andreas Adam zu Papier gebracht worden war.⁴²

Walter Hentschel zufolge lieferte das Team Carl Friedrich Pöppelmann/Andreas Adam in Warschau unter anderem einen Planungsbeitrag zum schlossartigen Ausbau des so genannten Grand Salon im Garten des Sächsischen Palais, das in der orthogonal projizierten Aufrissdarstellung, welche die Tiefendimension des Ehrenhofs ausblendet (Abb. 10), typologisch dem hier untersuchten Dresdner Lustschlossentwurf (Abb. 5) entspricht,⁴³ sicherlich weil letzterer als Vorlage gedient hatte: Tempelportikus in der Mitte und Eckpavillons, dazwischen breite Verbindungsflügel, diese allerdings nun zweigeschossig statt eineinhalbgeschossig. Da im Dresdner Entwurf bedauerlicherweise ein Maßstab fehlt, vermag das mit einer Maßskala versehene Warschauer Derivat eine vage Vorstellung von der Größe des für Dresden projektierten Gebäudes vermitteln. Als weiterer vermaßter Vergleichsbau kann ein typologisch verwandter Lustschlossentwurf von Zacharias Longuelune herangezogen werden, welcher für Pillnitz bestimmt gewesen war (Abb. 11).⁴⁴ Eckpavillons vermisst man in diesem zwar, doch der Kern der Gebäudeplanung ist prinzipiell vergleichbar, wenngleich in einem nüchternen französischen Klassizismus vorgetragen. In der Warschauer Schlossplanung mit zwei Vollgeschossen (Abb. 10) ist das Gebäude mit Eckpavillons 222 Ellen breit beziehungsweise ohne diese lediglich 149 Ellen und vom Boden bis zum Kranzgesims des Hauptgebälks 31 Ellen hoch, in der Pillnitzer Lustschlossplanung mit bloß eineinhalb Geschossen (Abb. 11) hingegen 106 Ellen breit und entsprechend 19 Ellen hoch. Zwischen diesen Polen also, mit 43 Ellen Toleranz für die Breite ohne Eckpavillons und 12 Ellen für die Höhe, bewegt sich schätzungsweise die unvermaßt gebliebene Lustschlossplanung des älteren Pöppelmann (Abb. 5).

Der Orangerieentwurf (Abb. 4) hingegen ist vermaßt und eigenartigerweise im selben Maßstab entworfen wie die von Knöffel in Großsedlitz errichtete Obere Orangerie, zu der sich, wie beiläufig schon bemerkt, der Entwurfsriss in der Dresdner Plansammlung des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege erhalten hat (Abb. 3).⁴⁵ Errechnet man allerdings anhand der Maßstäbe die Baumaße, dann wäre das von Pöppelmann entworfene Orangeriegebäude (Abb. 4) ein wenig größer ausgefallen als dasjenige Knöffels. Dennoch ist die Proportionierung beider Gebäude bestechend ähnlich. Das alles kann wohl kaum ein Zufall sein, vor allem da es damals bekanntlich keine dem Entwerfen zugrunde gelegten Normmaßstäbe gab, und beweist einmal mehr, wie sehr

der junge Knöffel mit dem Pöppelmann-Atelier verbunden war.⁴⁶ Zudem verwahrt dasselbe Planarchiv auch noch einen vornehmlich in Graft gezeichneten Vorentwurf Knöffels zur Großsedlitzer *Oberen Orangerie* (Abb. 12), der in der Knöffel-Monografie von Hentschel und May eine lediglich marginale Rolle spielt⁴⁷ – dies zu Unrecht, seiner Aussagekraft wegen: Dieser Vorentwurf ist nämlich noch ganz traditionell in Matthäus Daniel Pöppelmanns charakteristischem Baustil gehalten⁴⁸ und steht daher also stilistisch dessen in die Berliner Kunstbibliothek gelangtem Orangerieentwurf (Abb. 4) nahe, während der ausgeführte Bau dem akademisch-französischen Baustil des Zacharias Longuelune verhaftet ist, so dass Vorentwurf (Abb. 12) und Ausführungsentwurf (Abb. 3) paradigmatisch für jene Stilwende in der sächsischen Baukunst zur Zeit Augusts des Starken stehen, auf die Heinrich Gerhard Franz in einem Aufsatz hingewiesen hat.⁴⁹ Das zeitweilige jugendliche Nahverhältnis zwischen Knöffel und

41 Ehem. Sammlung Nieborów, benannt nach der Provenienz aus gleichnamigem Schloss; dazu sowie biografisch zu Zug vgl. Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 83–88, bezüglich letzterem auch Heckmann 1996 (Anm. 1), S. 302f. – Das zitierte Blatt: Warschau, Nationalmuseum (Muzeum Narodowe w Warszawie), NB 3420 MNW (ehem. Nieb. 166/4), ist verzeichnet bei Rottermund, Andrzej, Katalog rysunków architektonicznych ze zborów Muzeum Narodowego w Warszawie (Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków, seria A, tom VI), Warschau 1970, S. 49 (Nr. 191), und publiziert bei Hertzog 2007 (Anm. 37), Abb. 64 auf S. 93; vgl. zu diesem auch Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 83. Allgemein zum Bauprojekt vgl. Hertzog 2007 (Anm. 37), S. 94–98, Abb. 63–69, auch Heckmann 1996 (Anm. 1), S. 302f.

42 Beim Lustschlossentwurf (Abb. 5) ist der rechte Eckpavillon auf einem angestückten Teilblatt durch einen weniger begabten Bauzeichner ergänzt worden. Und beim Orangerieentwurf (Abb. 4) dürfte ein weiterer Bauzeichner das konturbetonte Lineament gezogen und außerhalb des Mittelpavillons auch freihand die Fensterrahmen gezeichnet haben.

43 SHStA, 12884 Karten und Risse, Schr 007, F 089, Nr. 001Ahh; vgl. Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 127 und Abb. 148. Zum gesamten sog. Projekt IV vgl. ebd., S. 126–131, Abb. 146–154, speziell zur Datierung in die Jahre 1728/29 ebd., S. 129.

44 SHStA, 10006 OHMA, Pläne, Cap. 06, Nr. 17, Bl. 12; online verfügbar: https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=44e91809-9333-434e-9407-043ec9a2c3f4&_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat [13.07.2020]; Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 107 (Nr. 119), Abb. 119, dort jeweils als »Salon« bezeichnet. Über einen zugeordneten Lageplan (LfDS, Plansammlung, M 27. E. Bl. 12), ebd., Abb. 106, lässt sich eine Vorstellung von der Größe des Gebäudes gewinnen, hätte diese doch ungefähr dem Wasser- und Bergpalais entsprochen, indem zwei solche Salons als deren Pendants gedacht waren. Zum Planungsstadium allgemein und dessen Datierung in die Jahre 1723–1725 vgl. ebd., S. 55f.

45 Siehe oben Anm. 10.

46 Vgl. dazu Hentschel/May 1973 (wie Anm. 8), S. 9f., 80f.

47 LfDS, Plansammlung, M 29. E. Bl. 9, verso zeitgenössisch beschriftet: *Sedlitzer Ober Orangen Haus*; vgl. Hentschel/May 1973 (wie Anm. 8), S. 12, 52, Abb. 6 (lediglich ausschnittshaft).

48 So auch schon Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 55f., allerdings ohne das Blatt abzubilden.

49 Franz, Heinrich Gerhard: Longuelune und die »Stilwende« in der kursächsisch-polnischen Baukunst des 18. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 46 (1992), S. 116–124. Vgl. außerdem Heckmann 1986 (wie Anm. 8), S. 146–149.

Carl Friedrich Pöppelmann wiederum belegt ein Orangerie-entwurf des Letztgenannten für den Sächsischen Garten zu Warschau (Abb. 13), indem dieser sich als eine Reprise der Großsedlitzer *Oberen Orangerie* (Abb. 3) erweist.⁵⁰ Der laviierungsbetonte Zeichenstil dieses Entwurfsblatts (Abb. 13) entspricht ebenfalls demjenigen Knöffels und letztlich damit auch demjenigen Longuelunes, und da es Walter Hentschel zufolge in den 1740er Jahren entstand, folglich zu einer Zeit als Andreas Adam nicht mehr in Warschau weilte,⁵¹ muss dessen Zeichner der jüngere Pöppelmann allein gewesen sein. Architekten- und Themenkreise schließen sich also innerhalb bestimmter Stilmilieus.

Bleibt abschließend noch die Frage, wo die hier vorrangig analysierten Entwürfe des älteren Pöppelmann für Gartengebäude (Abb. 4, 5) verortet werden könnten. Die beiden Dresden nahen Gartenreiche Augusts des Starken, die mit Orangeriebauten und Lustschlössern versorgt werden mussten, waren Pillnitz und Großsedlitz.⁵² In Großsedlitz sollte allerdings ein Zentralbauschloss den Nukleus der für August den Starken ab 1726 aufgerüsteten Gartenanlage bilden,⁵³ so auch in jener in der Kartensammlung der SLUB verwahrten Gesamtplanung,⁵⁴ die hier Matthäus Daniel Pöppelmann zugeschrieben werden soll,⁵⁵ und zwar als sein Beitrag zu dem von August dem Starken unter seinen Hofarchitekten ausgelobten Planungswettbewerb des Jahres 1726.⁵⁶ Darin jedoch seinen Lustschlossentwurf des Konvoluts L4 der SLUB plausibel unterzubringen erscheint kaum möglich, auch lässt das projektierte Gebäude jegliche Insignien des Weißen Adlerordens vermissen, dem der Großsedlitzer Garten als Schauplatz der Ordensfeste bekanntlich gewidmet war.⁵⁷ Zudem hätte in jener Gesamtplanung die Obere Orangerie Knöffels weichen müssen,⁵⁸ während der Vorgängerbau der Unteren Orangerie, ein baulich schlichteres Gewächshaus,⁵⁹ aber beibehalten worden wäre und sogar verdoppelt werden sollte. Wegen der beiden herausgegriffenen Planungsaspekte kommt Großsedlitz als Bestimmungsort für die beiden von Pöppelmann projektierten Gartengebäude nicht in Frage.

Anders sieht die Sache jedoch bei Pillnitz aus: Matthäus Daniel Pöppelmanns Gesamtplanung für dieses Gartenreich gibt eine Vogelschau wieder (Abb. 14), die sich ihm zweifelsfrei als eigenhändige Graftzeichnung zuschreiben lässt und die ebenfalls in der Kartensammlung der SLUB aufbewahrt wird.⁶⁰ In Verknennung der Tatsache, dass der ältere Pöppelmann vornehmlich in Graft entwarf und seine Entwürfe zu- meist von Bauzeichnern ins Reine zeichnen ließ,⁶¹ hat man

Anm. 8), S. 111–123; kursorisch: Hertzog, Stefan: Die Bauprojekte Augusts des Starken innerhalb und außerhalb der Residenz, in: Ders./Friedrichs/Karge 2019 (wie Anm. 16), S. 137–163, hier S. 147f. inkl. Abb. 101f.

54 SLUB, KS B2334; online verfügbar via <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300167> [13.07.2020].

55 Eine vorbehaltliche Zuschreibung an M. D. Pöppelmann bereits bei Hertzog 2019 (wie Anm. 53), S. 147 inkl. Abb. 100. Im Katalog bei Heckmann, Pöppelmann 1954 (wie Anm. 3) jedenfalls ist das Blatt nicht verzeichnet, auch in der Monografie Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 221–223, kommt es im Abschnitt zu Großsedlitz nicht zur Sprache. Vielmehr ist bislang ist eine Zuschreibung an Johann Christoph Knöffel vorherrschend, die auf Mertens, Klaus, Der Park zu Großsedlitz – eine Untersuchung der Planungen, Diss. (maschr.), TU Dresden 1962, Bd. 1, S. 67 zurückgeht: Hentschel 1969 (wie Anm. 2), S. 44f., Abb. 56f.; Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 99–103 inkl. Abb. 58f. – Die hier gewagte Zuschreibung an M. D. Pöppelmann fußt auf der stilistischen Ähnlichkeit zu einem seiner Zwingerpläne (SHStA, 10006 OHMA, Pläne, Cap. 01A, Nr. 26; vgl. Jahn 2009 [wie Anm. 16], S. 55f. inkl. Abb. 4), der sich wiederum ihm über das für ihn zweifelsfrei gesicherte Referenzblatt SLUB, HS Archit. 274, Bl. 59a (online verfügbar via URL: http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300011/df_dz_0000108 [13.07.2020]), zuweisen lässt. Zu letzterem, die große Ausbauplanung für den Jägerhof wiedergebenden Blatt vgl. Jahn, Peter Heinrich: Bücherwissen und Architektur, in: Tiller, Elisabeth/Lieber, Maria (Hg.): Pöppelmann 3D. Bücher – Pläne – Raumwelten. Kat. zur Ausst. Im Buchmuseum der SLUB vom 17. Mai bis 1. Sept. 2013, Dresden 2013, S. 11–105, 166f., hier S. 19f. inkl. Abb. [online-Publikation via URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-118312>; 13.07.2020].

56 Siehe o. Anm. 2.

57 Vgl. Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 103f., 105, 176–178.

58 Allein schon dieser Aspekt lässt die bisherige Zuweisung der Planung an Knöffel unwahrscheinlich werden, würde das doch die bewusste Zerstörung eines eigenen Werks bedeuten. Außerdem hätte das ebenfalls von Knöffel stammende Wackerbarthsche Schloss zugunsten des Zentralbauschlosses weichen müssen, um letzterem die Mittelachse des Gartens freizumachen.

59 Vgl. Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 41, 56 und Abb. 24.

60 SLUB, KS B2754; online verfügbar via http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300039/df_dz_0000078 [13.07.2020]. Hertzog 2019 (wie Anm. 53), S. 145 und Abb. 97, hat einem Rat des Verfassers folgend diese Zeichnung wieder mit Pöppelmanns Namen versehen publiziert. Eine vielschichtig, sowohl hinsichtlich Architektur- als auch Zeichenstil, plausibel pro Pöppelmann als alleinigem Autor argumentierende Zuschreibung durch Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 53f. inkl. Anm. 8, ist von Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 209f. inkl. Anm. 204, mit Skepsis belegt worden. Zuvor plädierte schon Hentschel 1969 (wie Anm. 2), S. 31f. und Abb. 29 auf Taf. XIX, für einen anderen Zeichner.

61 Dieser Aspekt wurde von Heckmann völlig verkannt, vgl. ders. 1954 (wie Anm. 3), S. 12. Dem Verf. der vorliegenden Studie sind aber inzwischen in den Dresdner Planarchiven (SHStA, SLfD und SLUB) 33 Graftentwürfe Pöppelmanns in die Hände geraten, die mit fünf Ausnahmen in Heckmanns Katalogisierung fehlen. Lediglich drei jener nichtbeachteten Graftentwürfe sind bislang publiziert worden: LfDS, Planslg., M 28. D. Bl. 8, vgl. Schlechte, Monika: Schloß Moritzburg, in: Ausst.-Kat. Pöppelmann 1987 (wie Anm. 22), S. 102–106, hier S. 103, Nr. 290 inkl. Abb.; ebd., M 24. C. Bl. 1, vgl. Reinert, Stephan: Die »Große Treppe« und zwei Lusthausprojekte Augusts des Starken für die Weinbergshöhen der Hoflößnitz, in: Magirus, Heinrich (Hg.): 600 Jahre Hof Lößnitz, historische Weingutanlage, Dresden 2001, S. 117–124, 202f., hier S. 123f. inkl. Abb. 5; SHStA, 10006 OHMA, Pläne, Cap. 05, Nr. 15 (online verfügbar: <https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=6ddd53f1-ecd5-4051-90eb-38caa27537fc&prabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat> [13.07.2020]), vgl. Hartmann 1989 (wie Anm. 39), S. 58–62 inkl. Abb. 48 (mit fälschlicher Zuschreibung an Marcus Conrad Dietze und daraus resultierender Fehlдатierung auf 1703, und so auch vom SHStA verzeichnet).

50 So Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 56 inkl. Abb. 23, basierend auf Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 282–283, Abb. 368, bezüglich SHStA, 12884 Karten und Risse, Schr 007, F 089, Nr 011q.

51 Datierung um 1745 laut Hentschel 1967 (wie Anm. 31), S. 282.

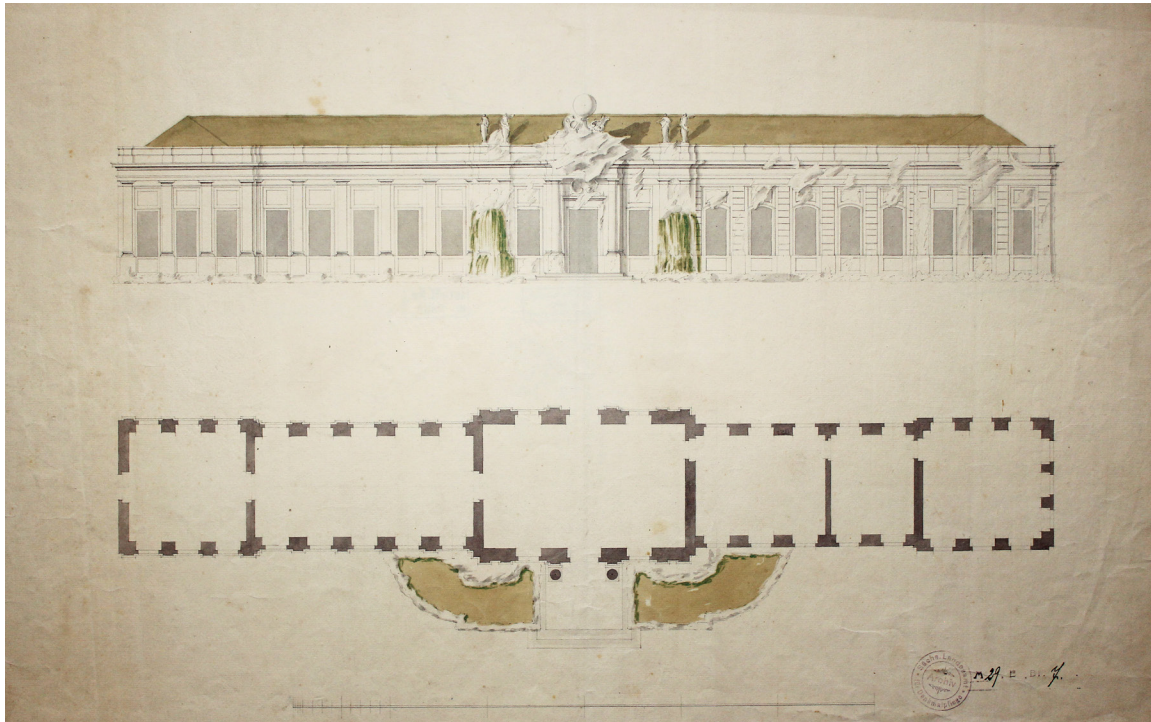
52 Pillnitz ab 1720 und Großsedlitz ab 1726; vgl. Hartmann, Hans-Günther: Pillnitz. Schloß, Park und Dorf, Weimar 1981, S. 49–104, bzw. ders. 1999 (wie Anm. 8), S. 105–188.

53 Vgl. Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 62–64, Abb. 136–142, Hentschel 1969 (wie Anm. 2), S. 43–58, Abb. 60–73, Hartmann 1999 (wie

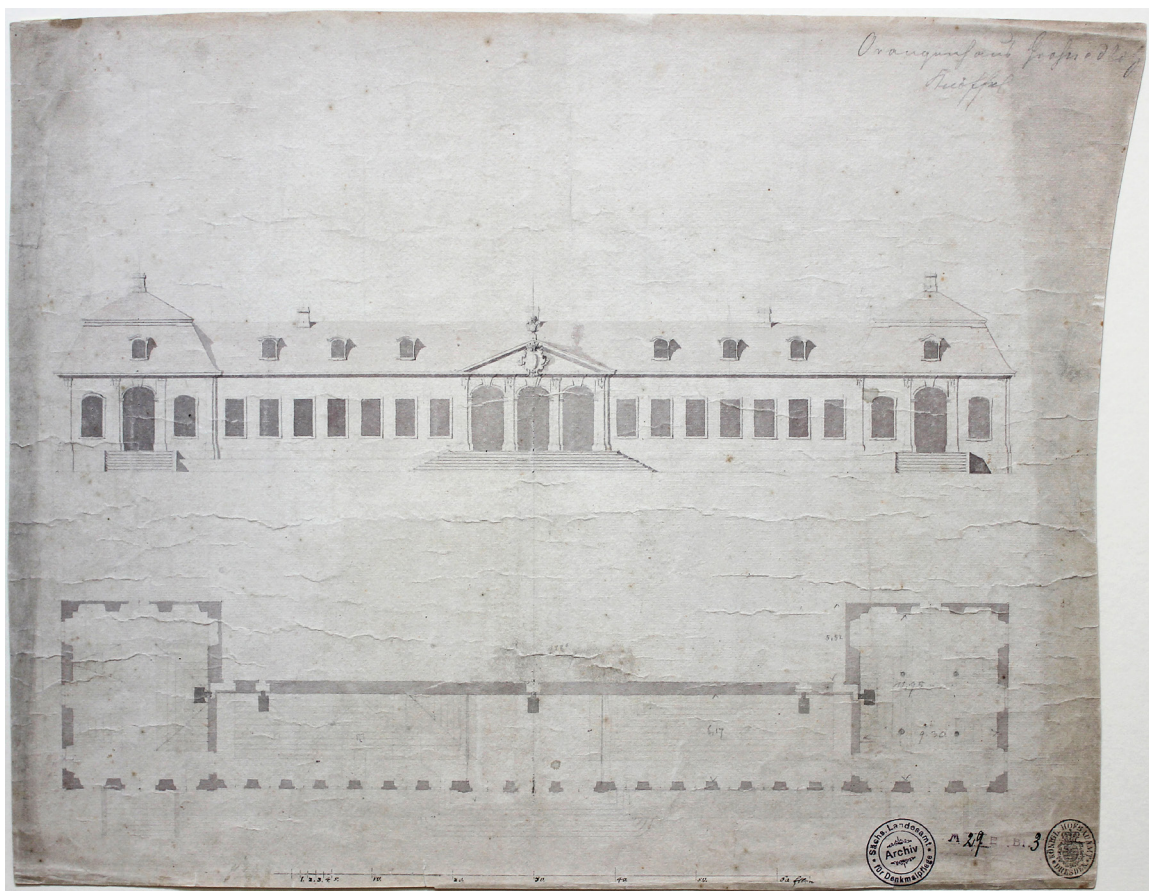
besagte Vogelschau bislang fälschlich dem Landschaftsmaler Alexander Thiele geben wollen.⁶² Doch auch die darin ersichtlichen Architektur motive sprechen für Pöppelmann. Das Zentralbauschloss, das hier noch den Kern der projektierten Anlage bildet bevor es als Planungsaufgabe nach Großsedlitz abwandern sollte,⁶³ weist eine vergleichbare Tempelportikus auf, wie sie in dem Lustschlossentwurf des Konvoluts L4 der SLUB vorkommt.⁶⁴ Als bergseitiger Abschluss des rechten Teilgartens ist im Bildhintergrund eine Orangerie skizziert, zu welcher der Orangerieentwurf der Berliner Kunstbibliothek (Abb. 4) als Reinzeichnung passen würde. Den Lustschlossentwurf des Konvoluts L4 der SLUB (Abb. 5) hingegen könnte man als Ersatz für das Zentralbauschloss deuten, nachdem ein solches wegen der beabsichtigten Verlagerung nach Großsedlitz für Pillnitz obsolet geworden war.⁶⁵ Ein queroblong-breitgelagertes und parallel zum Elbufer ausgerichtetes Hauptschloss verzeichnet beispielsweise ein späterer Lageplan der Pillnitzer Schlossanlage, der von August dem Starken am 10. Januar 1724 approbiert wurde.⁶⁶ Besagtes nicht mehr zentralisiert angelegtes Hauptschloss ist darin allerdings wesentlich aufwändiger, weil mittels Seitenflügel H-förmig konzipiert und zudem mit hohem Sockelgeschoss versehen,⁶⁷ wozu der Schlossentwurf des SLUB-Konvoluts keinerlei Anhaltspunkte gibt. Aber dass letzterer ein vereinfachter Alternativentwurf für jenes neue Hauptschloss sein könnte, eventuell bloß eine zu Berg- und Wasserpalais weisende Seitenansicht desselben, ist damit dennoch nicht ausgeschlossen. Auch findet sich in dieser 1724 approbierten Planung keine Orangerie mehr, dafür aber ein Theater am Ehrenhof hinter dem Hauptschloss, mit welchem man wiederum einen bislang unbeachteten, im Dresdner Hauptstaatsarchiv erhalten gebliebenen Theaterentwurf in Verbindung bringen könnte, der von Carl Friedrich Pöppelmann oder Andreas Adam gezeichnet zu sein scheint.⁶⁸ Dann hätte man drei in den frühen 1720er Jahren für Pillnitz entstandene Entwürfe beisammen, die vom selben Entwerfer und von derselben Zeichnergruppe stammen. Und um bei Pillnitz zu bleiben: Die Tempelportikus entspricht mit ihren Säulen natürlich als klassische Variante den ins Chinoise transformierten Säulenportiken von Wasser- und Bergpalais, und Orangeriegebäude beziehungsweise Gewächshäuser wurden schließlich 1724 in Holzbauweise beidseitig an beide Lustschlösschen angebaut.⁶⁹ Neben dem eben diskutierten Lageplan von 1724 überliefern diese Situation auch die Stiche von Alexander Gläßer nach Bernhard Christoph Anckermann.⁷⁰ Dass jene Gewächshäuser nichts anderes sind als Paraphrasen der *Oberen Orangerie* in Großsedlitz (Abb. 3) braucht in Anbetracht des hier Referierten

nicht zu verwundern. Wieder schließen sich Kreise. Man verstehe den vorliegenden Beitrag daher vornehmlich als einen zur Geschichte der Orangeriearchitektur im Kurfürstentum Sachsen abseits des berühmten Dresdner Zwingers, der ja bekanntlich in einer Orangerie seinen Anfang hatte und dessen Galerien bis zur Umwandlung in ein Hofmuseum im Jahr 1728 dazu genutzt worden waren.⁷¹

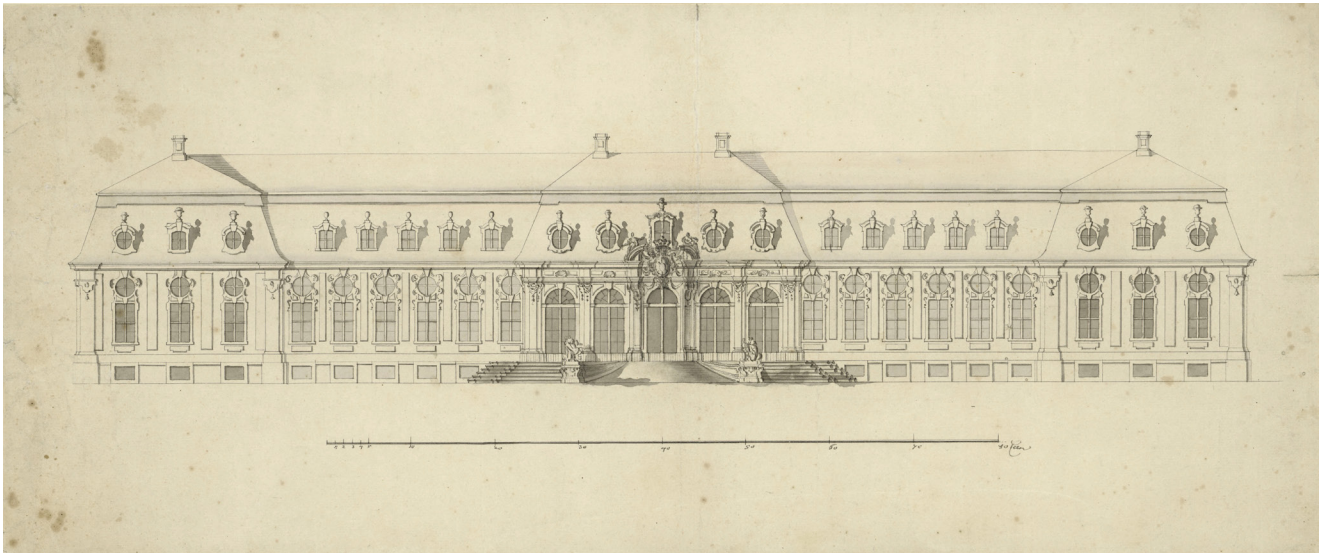
-
- 62 Hentschel 2019 S. 31 f. und Abb. 29 auf Taf. XIX, gefolgt von Magirius, Heinrich: Pillnitz, in: Ausst.-Kat. Pöppelmann 1987 (wie Anm. 22), S. 96–102, hier S. 96, 98 (Nr. 271), ders.: Pillnitz, in: Marx, Harald (Hg.): Matthäus Daniel Pöppelmann. Der Architekt des Dresdner Zwingers, Leipzig bzw. Münster 1989, S. 207–210, hier S. 208 inkl. Abb. 172, Hartmann 1999 (wie Anm. 8), S. 101 f. und Abb. 62. Zuvor hatte letzterer, Hartmann 1981 (wie Anm. 52), S. 49 f. und Abb. 41, gänzlich auf eine Nennung eines Autors verzichtet. Dass das Blatt für M. D. Pöppelmann aus dem Blick geraten konnte, mag auch damit zu tun haben, dass es in den angeführten Publikationen von Hentschel und Hartmann in einer für den Schwarzweiß-Offset-Druck erstellten kontrastreicheren Umzeichnung reproduziert wurde, die jegliche Qualitäten der zeichnerischen Handschrift tilgte.
- 63 Zu den Pillnitzer Zentralbauplanungen vgl. Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 54 f., Abb. 112 f., 115 f.; Hentschel 1969 (wie Anm. 2), S. 31–37, Abb. 30–43, Hartmann 1981 (wie Anm. 52), S. 81 f., Abb. 80–85; kursorisch: Hertzog 2019 (wie Anm. 53), S. 144–147 inkl. Abb. 98 f.
- 64 Mit einer nicht abzusprechenden Ignoranz bemerkt Heckmann 1972 (wie Anm. 6), S. 209, Anm. 204, dass das Hauptschloss weniger auf M. D. Pöppelmanns Mitarbeit hinweisen würde.
- 65 Der Ortswechsel des Zentralbauprojekts hat sicherlich mit der 1727 vollzogenen Verlagerung des Ordensfestes nach Großsedlitz zu tun. Zu dessen Pillnitzer Phase ab 1721 vgl. Hartmann 1981 (wie Anm. 52), S. 50, 51, 55, 90, auch ders. 1999 (wie Anm. 8), S. 177.
- 66 SLUB KS B2757; online verfügbar via <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300041> [13.07.2020]. Vgl. Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 55 f., Abb. 109, Hartmann 1981 (wie Anm. 52), S. 56–58, Abb. 50 (dort fälschlich dem SHStA zugewiesen).
- 67 Zum korrelierenden Aufriss vgl. Franz 1953 (wie Anm. 2), S. 56, Abb. 118, bzw. Hartmann 1981 (wie Anm. 52), S. 82 f. 85, Abb. 87.
- 68 SHStA, 10006 OHMA, Pläne, Cap. 01B, Nr. 39 (Schnitt) und 40 (Grundriss); online verfügbar mit sicherlich falscher Verortung als Opernhaus am Zwing: <https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=0d69e74a-1dd3-4cea-bb6e-d65e72830ce1&prabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat> [13.07.2020]. Soweit der Verf. sieht, sind die Blätter bislang unpubliziert.
- 69 Hartmann 1981 (wie Anm. 52), S. 59.
- 70 Anckermann, Bernhard Christoph: Unterschiedliche architectonische Risse & Anleitungen: theils ganz neu inventiert [...], Augsburg: Martin Engelbrecht, o. J. [um 1750], Taf. 229 (Nr. 5: Schnitte durch den Garten) und 236 (Nr. 12: Lageplan); online verfügbar z. B. via URL: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70400859> [13.07.2020].
- 71 Vgl. speziell Balsam, Simone: »L'Orangerie Royale de Dresden« – Garten der Hesperiden, in: Paulus/Pohlack/Striefler (Hg.), Orangeriekultur (wie Anm. 12), S. 34–46; diesbezüglich allgemeiner z. B. auch Welich, Dirk: Der Zwinger. Dresdens berühmter Festbau, Leipzig 2002, S. 15–17 und 33 f.



2 Johann Christoph Knöfel (?), Grund- und Aufrissentwurf für eine Orangerie (für den Brühlschen Garten in Dresden-Friedrichstadt?), grau und grün lavierte Risszeichnung, ca. 44 × 68,5 cm, Maßstab zu 60 Einheiten = 32,9 cm, um 1740? (Foto: LfDS, Plansammlung, M 29. E. Bl. 7; Fotograf: Martin Schuster)



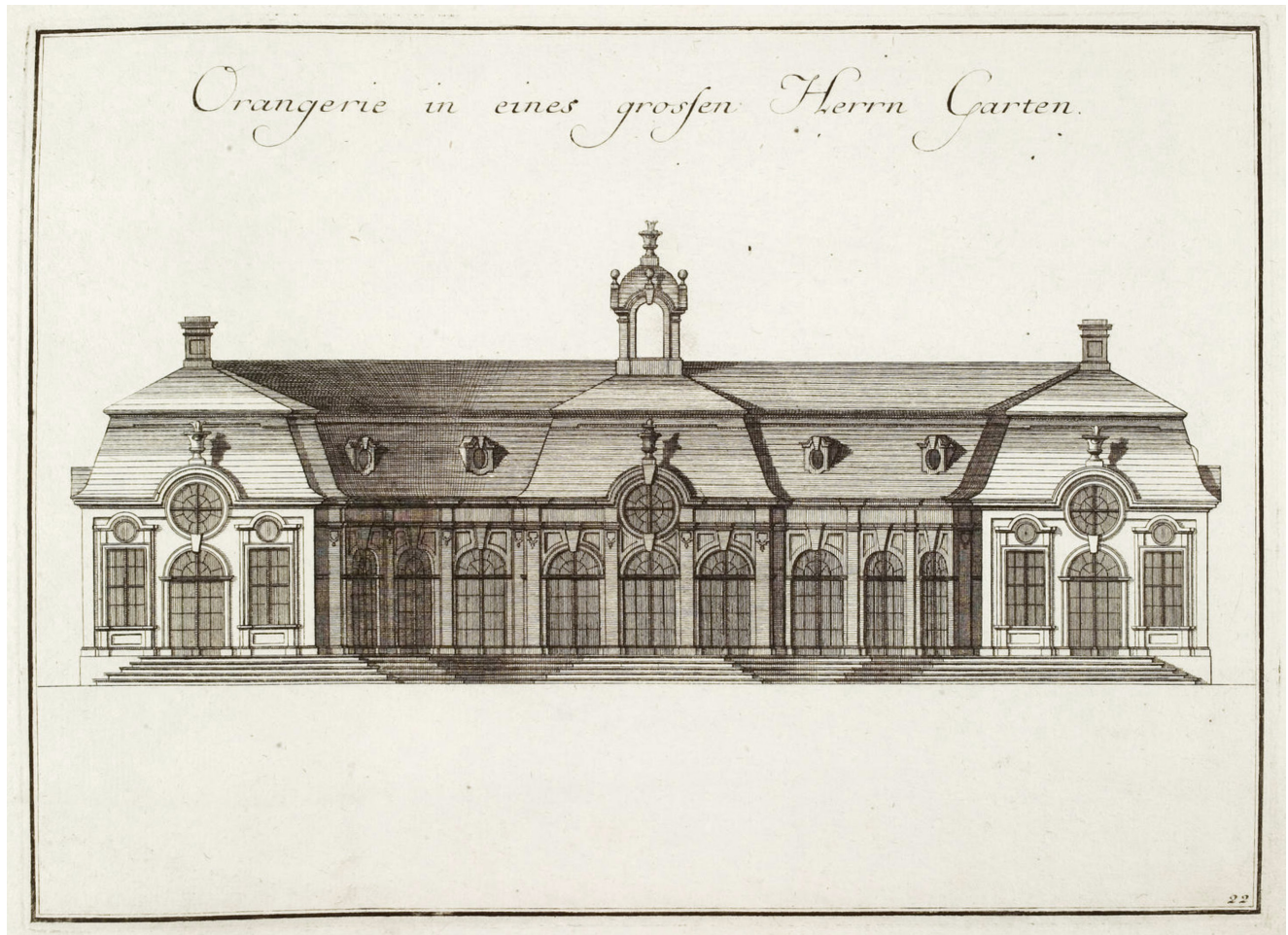
3 Johann Christoph Knöfel, Grund- und Aufrissentwurf für die Obere Orangerie im Schlossgarten Großsedlitz (Ausführungsentwurf), grau lavierte Risszeichnung, 43 × 56 (o.)/53,5 (u.) cm, Maßstab zu 60 »Ellen« = 24,0 cm, 1720 (Foto: LfDS, Plansammlung, M 29 E, Bl. 3; Fotograf: Martin Schuster)



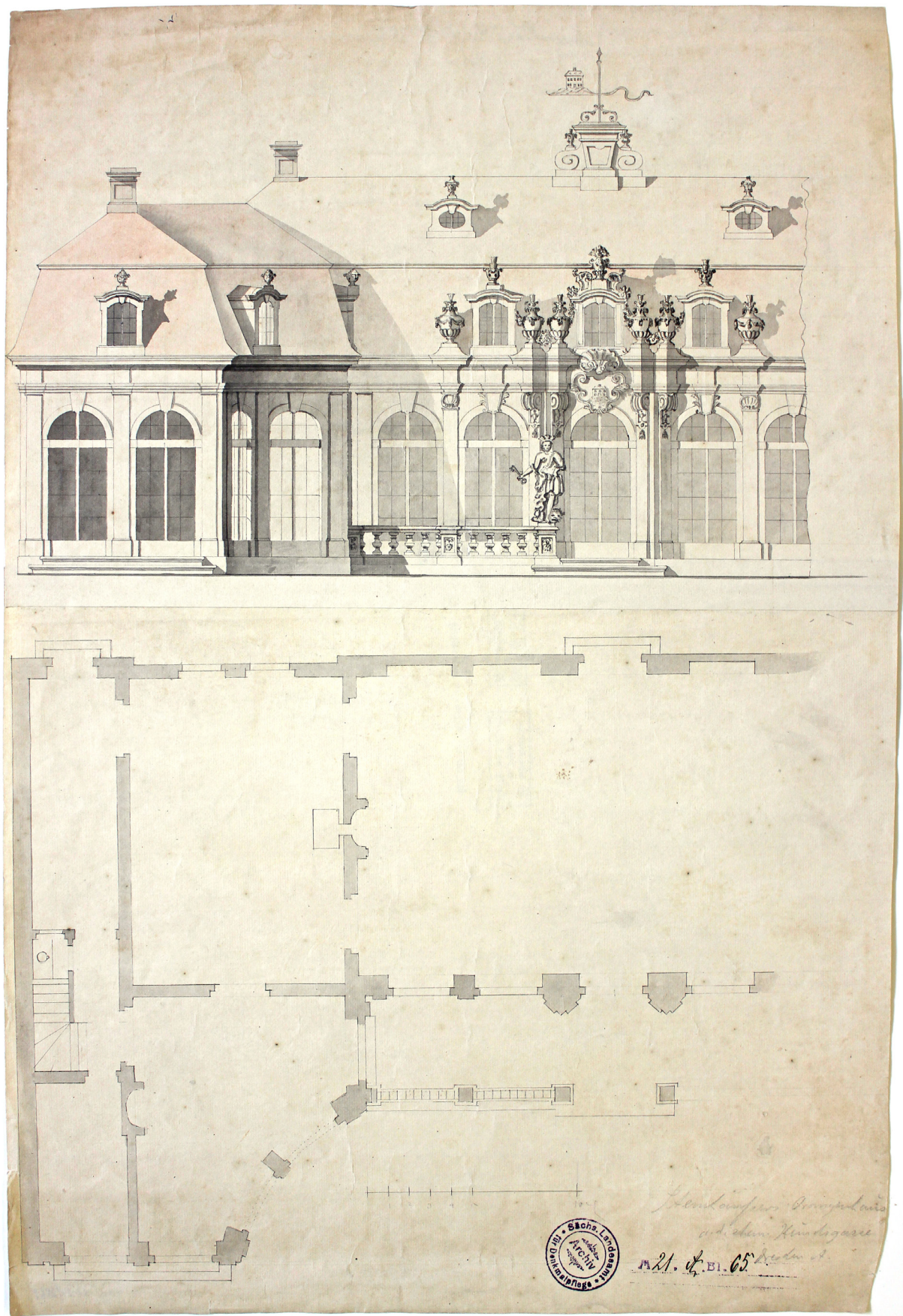
4 Matthäus Daniel Pöppelmann (Entwerfer)/Carl Friedrich Pöppelmann (Zeichner, zusammen mit einem weiteren Bauzeichner), Aufrissentwurf für eine Orangerie, grau lavierte Risszeichnung (auf Karton aufgezogen), 27 × 64 cm, Maßstab zu 80 »Ellen« = 32,5 cm, um 1720? (Foto: Berlin, SMB-PK, Kunstbibliothek, HdZ 5685)



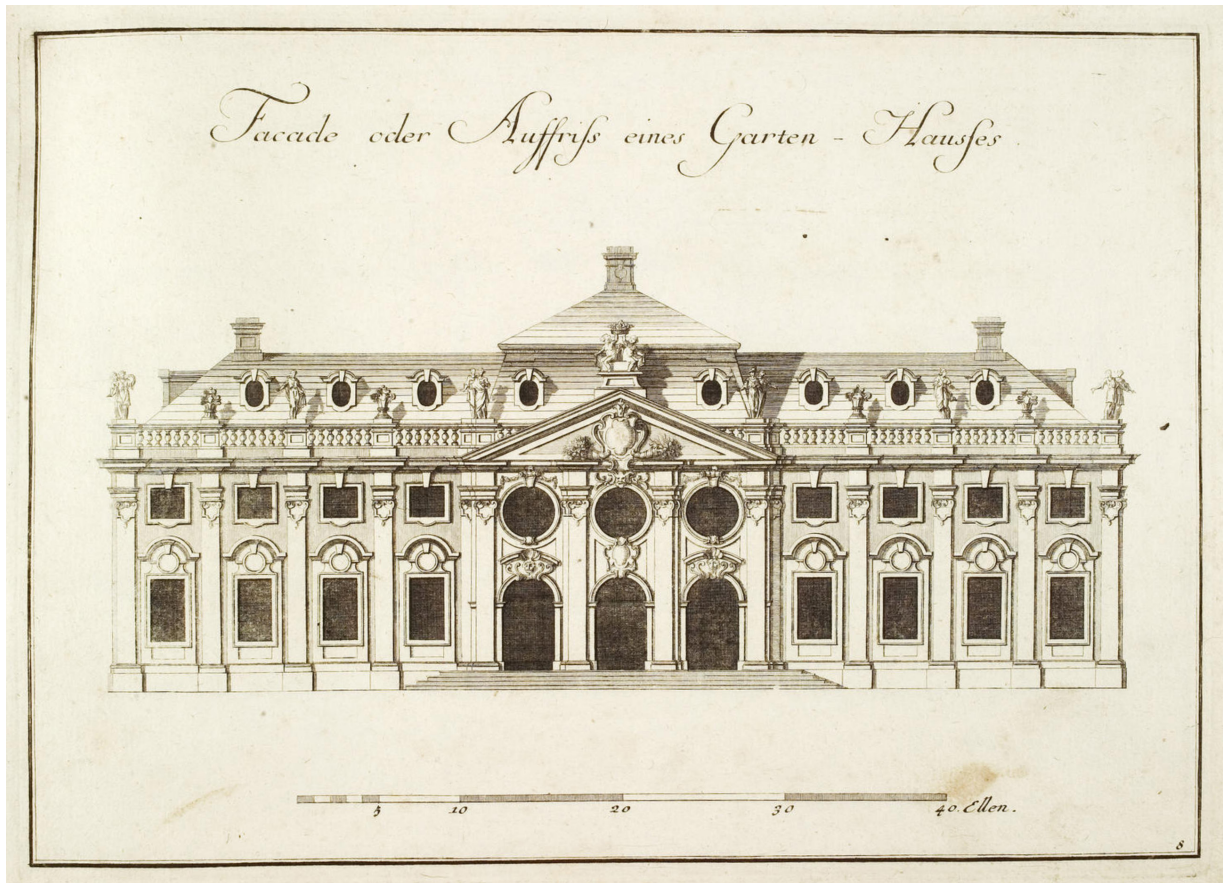
5 Matthäus Daniel Pöppelmann (Entwerfer)/Carl Friedrich Pöppelmann oder Andreas Adam (Zeichner, zusammen mit einem weiteren Bauzeichner), Aufrissentwurf für ein Lustschloss, grau lavierte Risszeichnung, 47,0 (li.)/47,3 (re.) × 91,2 cm, ohne Maßstab, um 1720? (Foto: SLUB, HS Mscr. Dresden L4, Bl. 33)



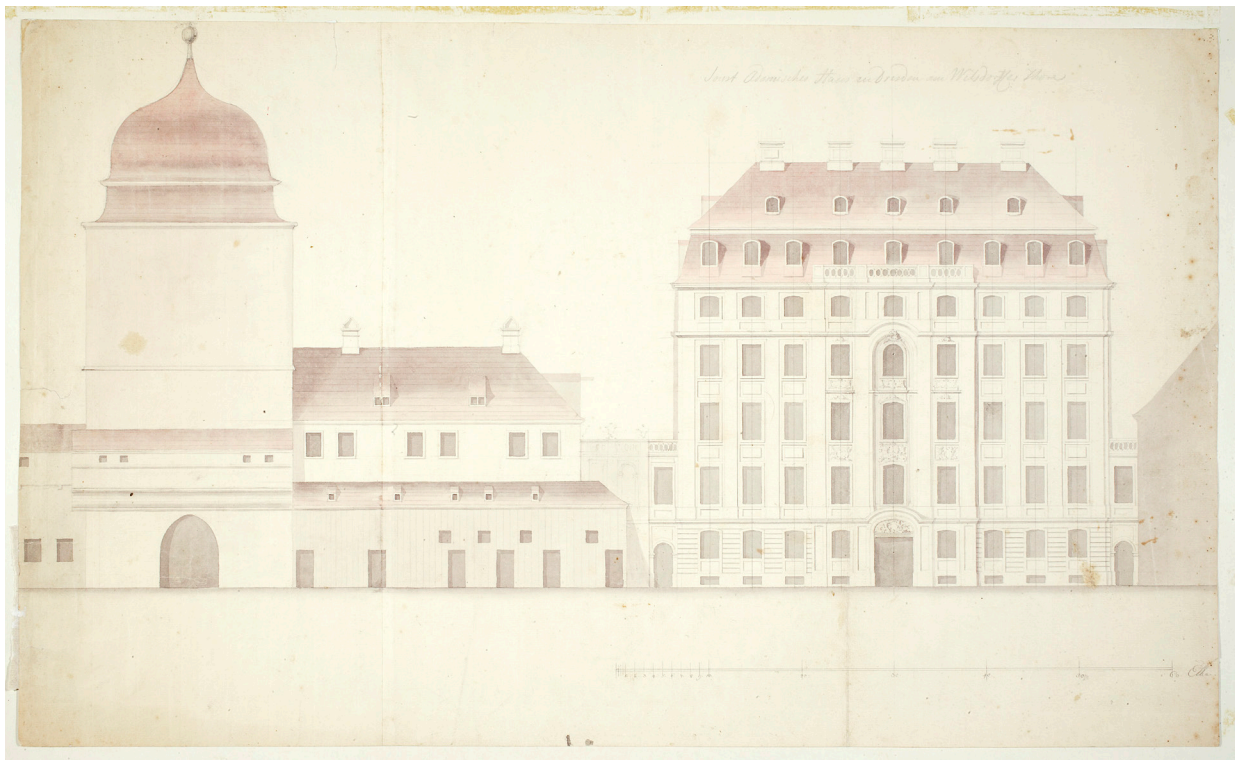
6 Johann Rudolph Fäsch, Aufriss der »Orangerie in eines grossen Herrn Garten«, Radierung, aus ders.: *Anderer Versuch seiner architectonischen Wercke*, Teil I, Nürnberg 1723, Taf. 22 (Foto: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. T 2119 RES)



7 Anonymer Baumeister aus dem Umkreis des kursächsischen Oberbauamts bzw. Matthäus Daniel Pöppelmanns, Grund- und Aufrissentwurf für sog. Steinhäuser'sches Orangeriehaus, grau und rot lavierte Risszeichnung, 61 × 40 cm, Maßstab zu 10 »el[en]« = 9,75 cm, um 1720 (Foto: LfDS, Plansammlung, M 21. A. Bl. 65; Fotograf: Tobias Knobelsdorf)



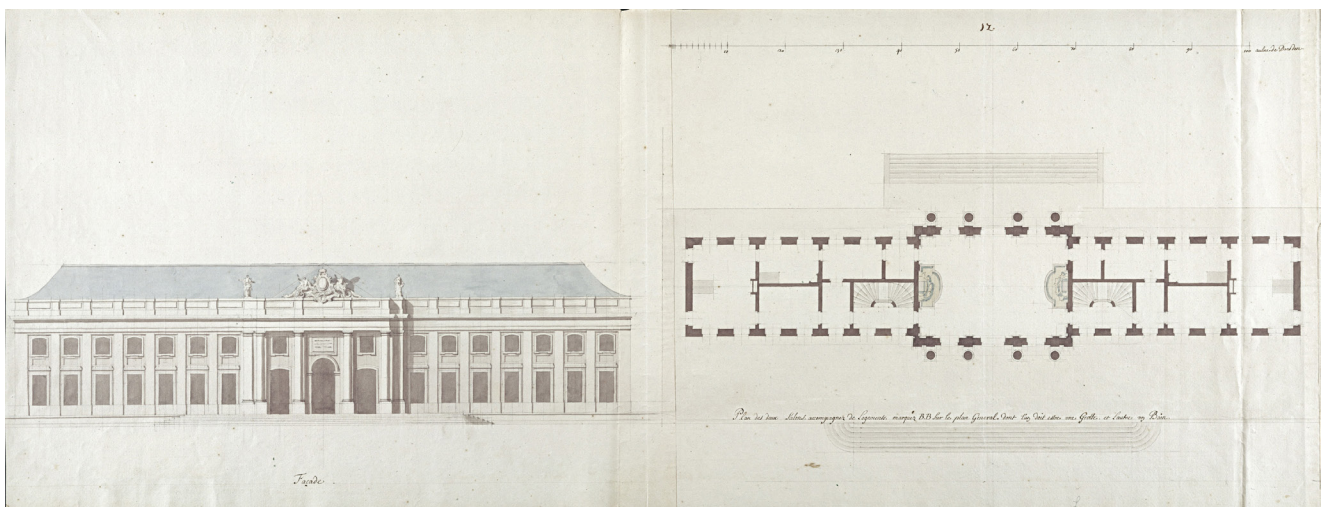
8 Johann Rudolph Fäsch, »Faciade oder Aufriss eines Garten Hauses«, Radierung, aus ders.: Anderer Versuch seiner architectonischen Werke, Teil I, Nürnberg 1723, Taf. 8 (Foto: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. T 2119 RES)



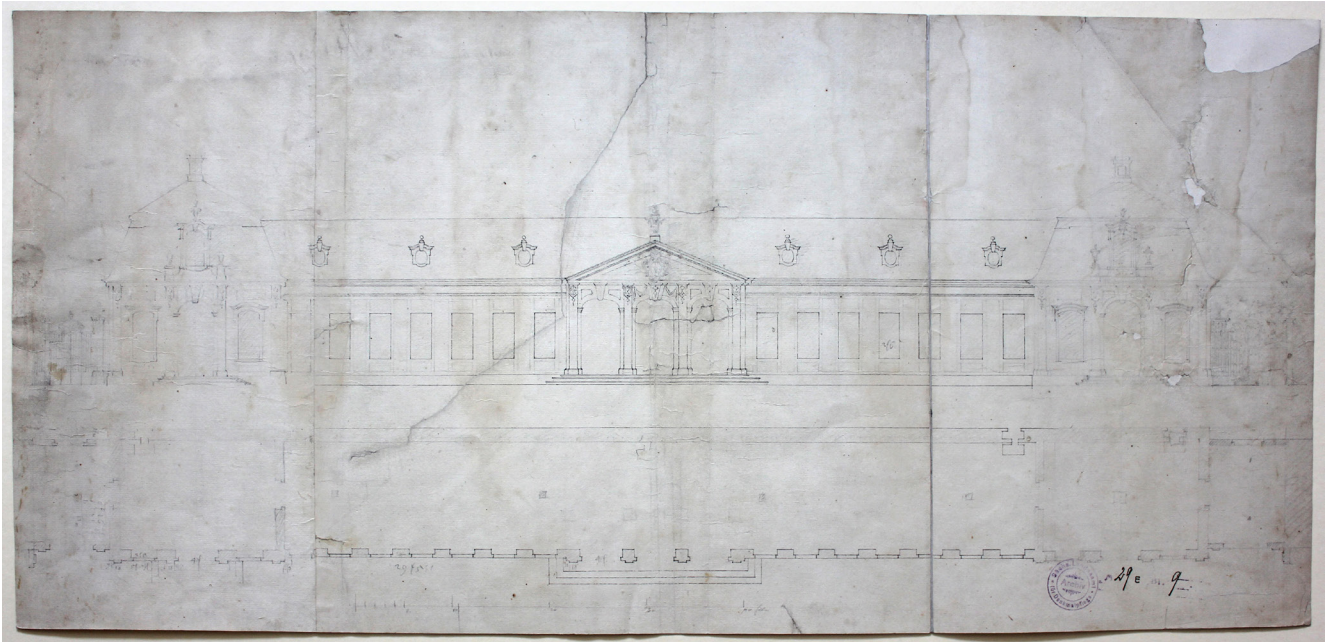
9 Andreas Adam, Aufrissentwurf für das eigene Dresdner Wohnhaus (sog. Adamsches Haus beim Wilsdruffer Tor), grau und rot lavierte Risszeichnung, 43 × 71,5 cm, Maßstab zu 60 »Ellen« = 33,2 cm, 1744 (Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie, NB 3420 MNW; Fotograf: Piotr Ligier)



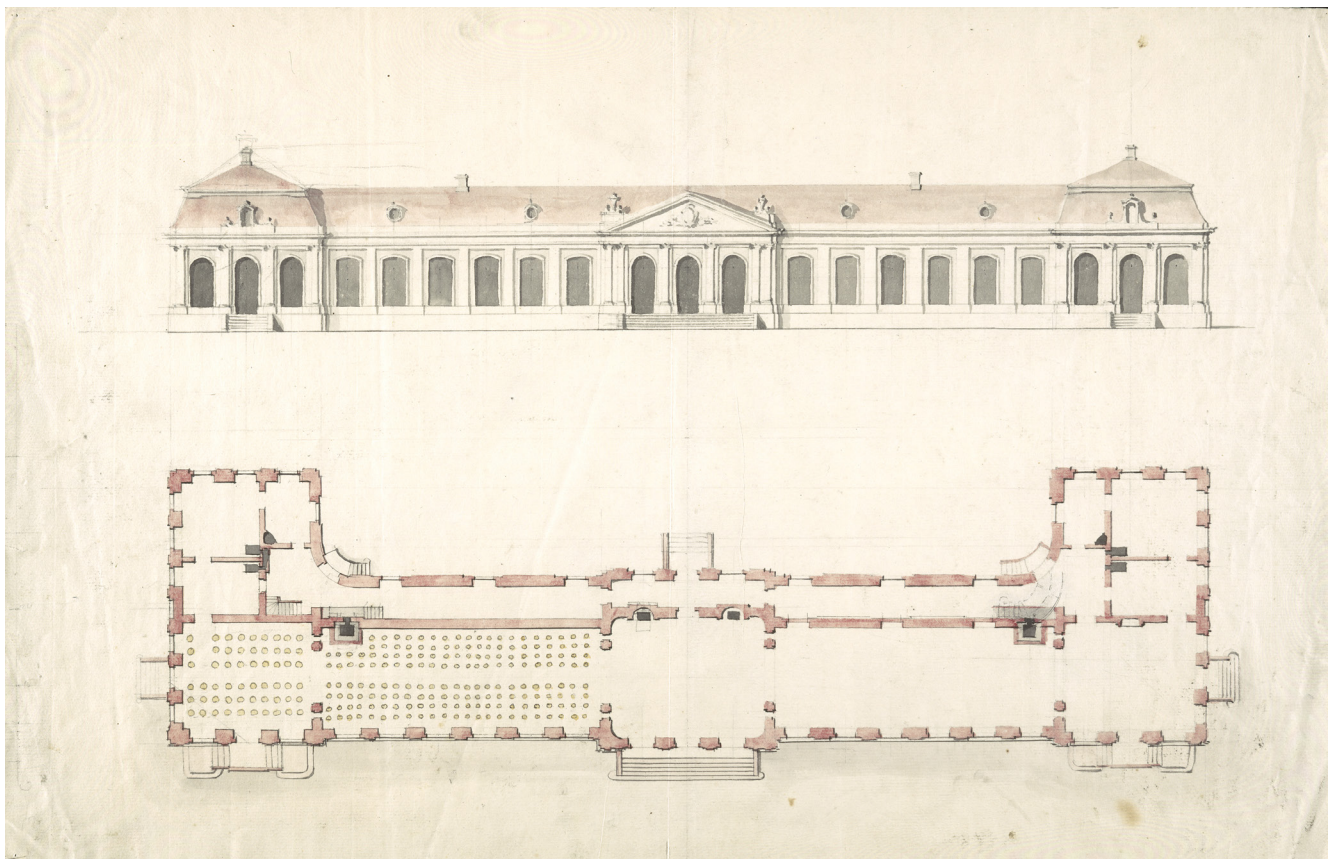
10 Carl Friedrich Pöppelmann (Entwerfer)/Andreas Adam (Zeichner), Aufrissentwurf für den schlossartigen Ausbau des sog. Grand Salons im Sächsischen Garten zu Warschau, Ehrenhoffassade, grau, gelb und grün lavierte Risszeichnung, 33 × 59 cm, Maßstab zu 100 »Ellen« = 21,4 cm, 1728/29 (Foto: SHStA, 12884 Karten und Risse, Schr 007, F 089, Nr 001Ahh)



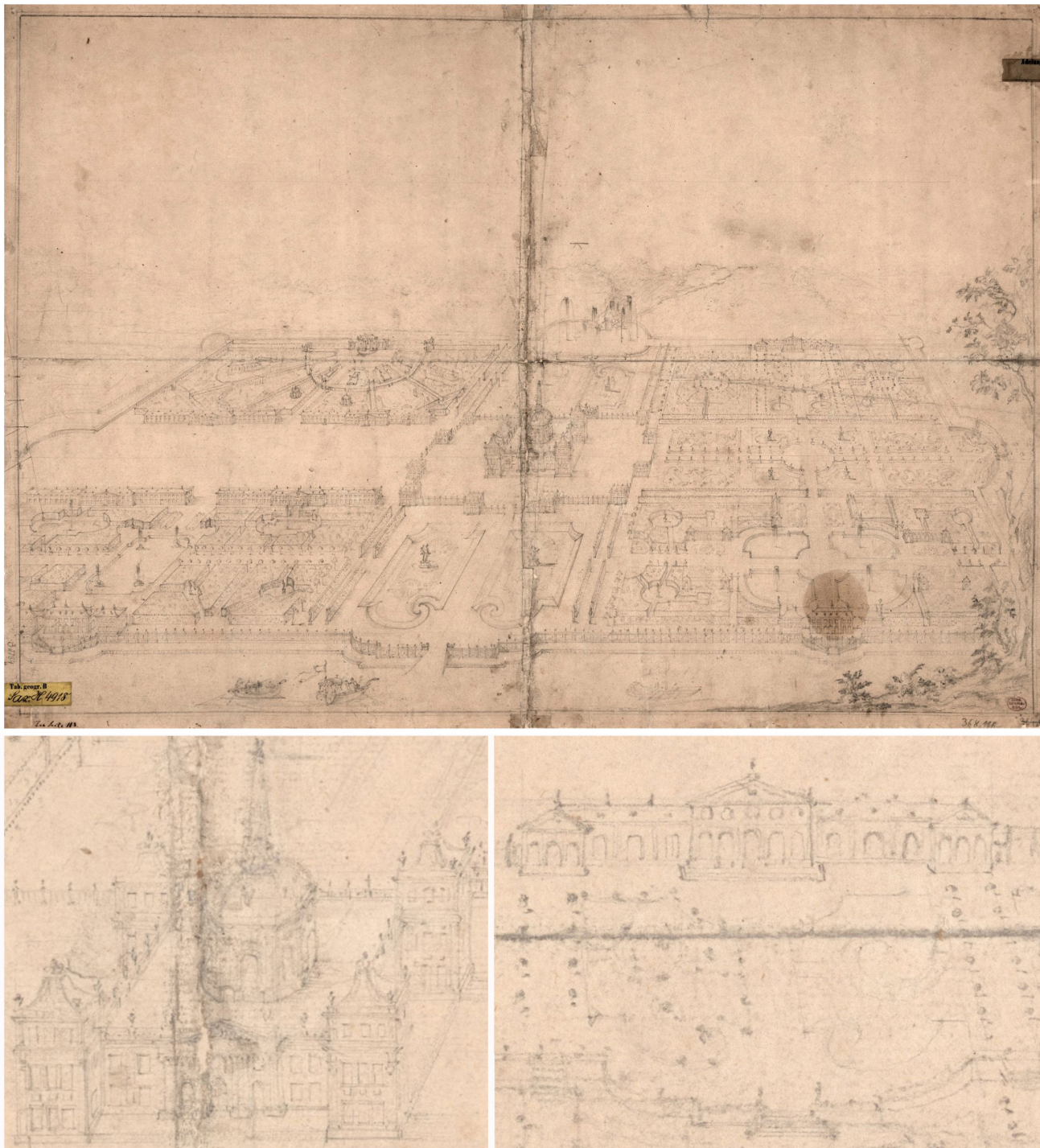
11 Zacharias Longuelune, Entwurf für ein gedoppelt auszuführendes Lustgebäude im Pillnitzer Garten in Fassadenriss, Grundriss und zwei Schnitten, grau, rot und blau lavierte Risszeichnung, ca. 46 × 169 cm, Maßstab zu 100 »aulne de Dresden« = 52,8 cm, um 1723/25, Ausschnitt mit Fassadenriss und Grundriss (Foto: SHStA, 10006 OHMA, Cap. 06, Nr. 17, Bl. 12)



12 Johann Christoph Knöffel (zusammen mit einem Bauzeichner), Grund- und Aufrissentwurf für die Obere Orangerie im Schlossgarten Großsedlitz (Vorentwurf), Risszeichnung in Tusche und Grafit, ca. 40 × 86 cm, Maßstab zu 40 »Ellen« = 25,4 cm, 1720 (Foto: LfDS, Plansammlung, M 29. E. Bl. 9; Fotograf: Martin Schuster)



13 Carl Friedrich Pöppelmann, Grund- und Aufrissentwurf für eine Orangerie im Sächsischen Garten zu Warschau, grau, rot und grün lavierte Risszeichnung, ca. 39,5 × 61 cm, Maßstab zu 40 Einheiten = 14,0 cm, um 1745 (Foto: SHStA, 12884 Karten und Risse, Schr 007, F 089, Nr 011q)



14 Matthäus Daniel Pöppelmann, perspektivischer Vogelschauentwurf für die Schloss- und Gartenanlage Pillnitz (sog. Großer Plan), Grafitzzeichnung, 53 × 77,5 cm, 1720 (Foto: SLUB, KS B2754) sowie Ausschnittvergrößerungen desselben mit Zentralbauschloss und Orangerie

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Christian Jentzsch

AUGUST CHRISTOPH VON WACKERBARTH ALS SOLDAT IN SÄCHSISCHEN DIENSTEN

Vom Pagen zum Generalfeldmarschall

Zusammenfassung

August Christoph von Wackerbarth erwarb seinen Ruf in erster Linie im sächsischen Bauwesen. Doch gleichzeitig trug er den Rock seines Königs als Uniform und war den größten Teil seines Lebens neben den vielen anderen Funktionen Offizier in der kursächsischen Armee. Der Beginn seiner militärischen Laufbahn glich mustergültig der Schablone frühneuzeitlicher Karrieren, doch ab einem bestimmten Zeitpunkt durchbrach Wackerbarth den üblichen Referenzrahmen und stieg bis zum höchsten sächsischen Militär auf. In dem Aufsatz werden die wesentlichen Stationen seines militärischen Werdeganges dargestellt und einzelne Aspekte detaillierter betrachtet.

Abstract

August Christoph von Wackerbarth gained his reputation primarily as a result of his building work in Saxony. However, alongside his many other activities he spent most of his life wearing the King's uniform as a serving officer in the Saxon army. Initially Wackerbarth's military career followed a classic trajectory, however at a certain point he broke free of the usual frame of reference and rose to the very top of the Saxon military establishment. The article describes the essential stages of his progression through the ranks of the military and examines certain aspects of his career in greater detail.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781992> · <https://doi.org/10.25366/2022.9>

Autor

Dr. Christian Jentzsch, Fregattenkapitän, Historiker, Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr, Zeppelinstraße 127-128, 14471 Potsdam, christianjentzsch@bundeswehr.org

Empfohlene Zitierweise

Jentzsch, Christian: August Christoph von Wackerbarth als Soldat in sächsischen Diensten. Vom Pagen zum Generalfeldmarschall, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 52–61 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-781992>].

AUGUST CHRISTOPH VON WACKERBARTH ALS SOLDAT IN SÄCHSISCHEN DIENSTEN

Vom Pagen zum Generalfeldmarschall¹

Der 1692 auf Gut Kogel im Herzogtum Lauenburg geborene Adelige August Christoph von Wackerbarth wurde im Augusteischen Zeitalter zu einem der bekanntesten Politiker des Kurfürstentums Sachsen. Noch heute hallt der Name »Wackerbarth« glanzvoll in Sachsen nach. Seinen Ruf erwarb er in erster Linie im sächsischen Bauwesen, doch trug er gleichzeitig auch den Rock seines Königs als Uniform und

war den größten Teil seines Lebens neben den vielen anderen Funktionen auch Offizier in der kursächsischen Armee. Der Beginn seiner militärischen Laufbahn glich mustergültig der Schablone frühneuzeitlicher Karrieren, doch ab einem bestimmten Zeitpunkt durchbrach Wackerbarth den üblichen Referenzrahmen und stieg bis zum höchsten sächsischen Militär auf. Hier soll diese andere Seite des sächsischen Ministers und Verantwortlichen des Bauwesens stärker ausgeleuchtet werden. Dazu werden die wesentlichen Stationen seines militärischen Werdeganges dargestellt und einzelne Aspekte detaillierter betrachtet. Da bisher keine, wissenschaftlichen Maßstäben genügende Biografie vorliegt, werden hier aus der Literatur zum sächsischen Militär des Augusteischen Zeitalters die einzelnen Stationen des militärischen Werdeganges Wackerbarths zusammengetragen.²

Für die aus einfachen Adelsfamilien stammenden Söhne, wie August Christoph, stellte oftmals eine Karriere in der Artillerie oder dem Ingenieurswesen das typische Betätigungsfeld im Militär dar. Angesehene Kavallerie- und Infanterieregimenter, oder sogar die Garde waren zumeist alteingesessenen sächsischen Familien vorbehalten.³ Als ruhmreicherer Weg galten die Regimenter der Linie und nicht die Einheiten der technischen und logistischen Unterstützung, wie es die Ingenieure nun einmal waren. Dabei waren die Bildungsvoraussetzungen für einen jungen Mann in den technisch anspruchsvollen Hilfswaffengattungen sogar höher.⁴ Das drückte sich in der sächsischen Armee sogar in der Besoldung aus, so erhielt ein Ingenieur in Sachsen um 1691 48 Taler, wogegen ein Kapitän der Infanterie mit 25



¹ Generalfeldmarschall August Christoph von Wackerbarth und der schwedische Feldmarschall Graf Magnus Gustafsson Stenbock, Druck, 1737 (Foto: https://www.europeana.eu/portal/sv/record/90402/RP_P_2016_1197.html [21.06.2021])

- ¹ Die folgenden Ausführungen wurden angeregt und inspiriert von Uwe Müller aus Dresden.
- ² Das im Hauptstaatsarchiv Dresden vorhandene Schriftgut von und über August Christoph Wackerbarth bietet eine reichhaltige Fundgrube für eine biografische Studie über Wackerbarths militärische Tätigkeit. Der bisherige Schwerpunkt der Publikationen, in denen Wackerbarth als Soldat dezidiert betrachtet wurde, beschränken sich auf die Zeit des Großen Nordischen Krieges.
- ³ Dethloff, Andreas: Das kursächsische Offizierskorps 1682–1806. Sozial-, Bildungs- und Karriereprofil einer militärischen Elite, Hamburg 2019, S. 53 f. und 114; Querengässer, Alexander: The Saxon Mars and his Force. The Saxon Army during the Reign of John George III. 1680–1691, Warwick 2019, S. 57.
- ⁴ Demeter, Karl: Das Deutsche Offizierskorps in Gesellschaft und Staat 1655–1945, Frankfurt am Main 1965, S. 1–3.

auskommen musste.⁵ Während für einen Kavalleristen die klassische Adelsbildung und vor allem das Reiten ausreichten, mussten die Ingenieure Mathematik und Trigonometrie beherrschen.⁶

Und genau das brachte Wackerbarth bereits mit, als er 1685 als Page an den Dresdner Hof kam. Neben einem regen Verstand und körperlicher Fähigkeit für den Offiziersberuf zeichnete er sich vor allem durch seine mathematische Begabung aus.⁷ Gerade die Aspekte der Ingenieurwissenschaften schienen seinem Naturell zu liegen. Deshalb verwundert es auch nicht, dass er durch das Studium bei Wolf Caspar von Klengel gezielt durch den Kurfürsten Johann Georg III. gefördert wurde. Dort traf er auch auf den zweiten Prinzen in der Erbfolge: Friedrich August, den späteren Kurfürsten August den Starken. Friedrich August hatte selbst beim Oberst der Artillerie Klengel Artillerie- und Ingenieurwesen studiert und die Artillerieprüfung abgelegt.⁸ Der spätere Kurfürst sollte Wackerbarths größter Förderer und Unterstützer werden. 1687 schickte ihn sein Vater auf Studienreise durch Europa, um dezidiert Fortifikationen zu studieren.⁹

Seine militärische Karriere begann Wackerbarth 1688 als Ingenieur in der kurfürstlich sächsischen Armee unter Kurfürst Johann Georg III. Er sammelte bei der Belagerung, Zernierung und Einnahme von Mainz 1689 wertvolle Erfahrungen. Dabei schien er sich zu bewähren und konnte seine Kontakte zur kurfürstlichen Familie vertiefen und pflegen. 1691 verstarb der sächsische Kurfürst auf dem Feldzug in Tübingen. Wackerbarth fand seine militärische Bewährung im Pfälzischen Erbfolgekrieg (1688–1697) und im Großen Türkenkrieg (1683–1699). Bei letzterem diente er 1695, obwohl er als Ingenieur verpflichtet wurde, schon als Generaladjutant des 1694 unerwartet zum Kurfürsten ernannten Friedrich August.¹⁰ Auch wenn der Landesherr glorreiche Taten anstrebte, ruhmreich war dieses sächsische Engagement in Ungarn 1695/96 nicht. Geschadet hatte es Wackerbarth nicht, denn im militärischen Dienstgrad stieg er weiter auf. So wurde er 1699 im Alter von 37 Jahren Artillerieobrist, im modernen Deutsch also Oberst.¹¹ Dem höfischen Protokoll folgend bedingten sich zivile und militärische Ämter zumeist gegenseitig. Der Aufstieg in einem Bereich zog oft den kumulativen Aufstieg in einem anderen Bereich nach sich. Als Oberst nahm er 1700/01 während des Livlandfeldzugs¹² an dem August des Starken Leben so prägenden Großen Nordischen Krieg (1700–1721) im Baltikum teil. 1702 wurde Wackerbarth Chef des Ingenieurkorps und der sächsischen Feldartillerie und erhielt den Dienstgrad eines Generalmajors der Infanterie; also den niedrigsten Generalsrang.¹³

In dieser Funktion befehligte er beispielsweise am 19. Juli 1702 in der Schlacht bei Klissow die sächsische Artillerie.¹⁴

Als Chef des Ingenieurkorps fand er sich damit im Bauwesen wieder, also jenem Metier, das ihm auch militärisch besonders lag. Damit verbunden war das Amt des Generalintendanten der Militär- und Zivilgebäude in Sachsen.¹⁵ Besonders am Herzen lag Wackerbarth aber das Ingenieurkorps. Dieses war zu diesem Zeitpunkt noch Bestandteil des

Artilleriekorps. Er hatte diesen Posten bis 1715 inne. Als Chef setzte er sich immer wieder für die Belange des Korps ein und strebte nach mehr Einfluss und gleichzeitiger Unabhängigkeit desselben. So löste er 1712 die Ingenieure aus dem Artilleriekorps heraus und schuf unter maßgeblicher eigener Mitarbeit damit das erste eigenständige Ingenieurkorps in einem deutschen Staat.¹⁶ Die Herkunft der Ingenieure aus dem Artilleriewesen drückte sich bis ins 19. Jahrhundert auch in der fast identischen grünen Uniform der Ingenieure und Artilleristen aus.¹⁷ Die Chefs des Ingenieurkorps waren bis 1745 Generalintendanten der Militär- und Zivilgebäude Sachsens und standen gleichzeitig an der Spitze des Oberbauamtes.¹⁸

5 Querengässer 2019 (wie Anm. 3), S. 57–59.

6 Demeter 1965 (wie Anm. 4), S. 1–3.

7 Frigander: Leben und Thaten des Weltberühmten August Christoph Graf von Wackerbarth, Eisenach 1738, S. 10.

8 Gurlitt, Cornelius: August der Starke. Ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock. Bd. I, Dresden 1924, S. 24; Kretzschmar, Alfred von: Die Geschichte der Kurfürstlich und Königlich Sächsischen Feld-Artillerie von 1620–1820, Berlin 1876, S. 140. Darin gibt Kretzschmar fälschlicherweise den Dienstgrad Generalmajor für Klengel an. Querengässer (verwendet aber den korrekten Dienstgrad. Querengässer 2019 (wie Anm. 3), S. 82.

9 Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 12; Poten, Bernhard von: Wackerbarth, August Christoph Graf von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 40 (1896), S. 449–451, hier S. 450; Gurlitt 1924 (wie Anm. 8) Bd. I, S. 339 f.

10 Vehse, Eduard: Geschichte der Höfe des Hauses Sachsen. Sechster Theil, Hamburg 1854, S. 2.

11 SächsHSTA Dresden 11237/10908/8; Die jeweiligen biografischen Angaben grenzen die Waffengattung nicht ein. Vgl. Frigander, Leben und Thaten, S. 39. und Poten 1896 (wie Anm. 9), S. 450. Vehse gibt bereits das Jahr 1697 als Oberst der Artillerie an. Vehse 1854 (wie Anm. 10), S. 2.

12 Querengässer, Alexander: Das kursächsische Militär im Großen Nordischen Krieg 1700–1717 (Krieg in der Geschichte Bd. 107), Paderborn 2019, S. 115–156.

13 Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 76; Kretzschmar 1876 (wie Anm. 8) nennt das Jahr 1700, nachdem Hans Caspar von Klengel seinen Abschied von der Artillerie nahm. Schuster/Francke geben als Nachfolger des Chefs der Feldartillerie 1701 Oberst von Borau an. Schuster, Oskar Wilhelm/Francke, F. A.: Die Geschichte der Sächsischen Armee: von deren Errichtung bis auf die neueste Zeit, 3 Bde., Leipzig 1885, S. 143.

14 Dabei ging die gesamte Artillerie verloren. Die leichten Geschütze verloren ihre Mannschaften durch Waffeneinwirkung und die schwere Artillerie musste zurückgelassen werden. Doch wurden die Kanonen wie üblich in diesem Fall vorher vernagelt, so dass sie dem Gegner nicht von Nutzen war. Siehe: Kretzschmar 1876 (wie Anm. 8), S. 9; Insgesamt wurde die Funktion Wackerbarths in dieser Schlacht bisher deutlich unterbewertet. In der ausführlichen Darstellung Querengässers wird er nicht einmal genannt. Querengässer 2019 (wie Anm. 12), S. 190–198.

15 Hansch, Friedrich Wilhelm: Geschichte des Königlich Sächsischen Ingenieur- und Pionierkorps (Pionier- Bataillons Nr. 12), Dresden 1898, S. 44; Gurlitt 1924 (wie Anm. 8), Bd. II, S. 313 f.

16 Es hatte damals einen Umfang von 25 Offizieren. Ebd., S. 61.

17 Kretzschmar 1876 (wie Anm. 8), S. 134–136.

18 Das ging einher mit dem Tod Jean de Bodt's am 3. Januar 1745, der Wackerbarths Nachfolger als Generalintendant der Zivil- und Militärgebäude und Chef des Ingenieurkorps wurde. Bis zu seinem Tode war de Bodt auch Chef des zivilen Oberbauamts. Hansch 1898 (wie Anm. 15), S. 71 und 111.



2 August Christoph Graf von Wackerbarth, Druck von Johann Christoph Syfang, 18. Jahrhundert (Foto: [https://de.wikipedia.org/wiki/August_Christoph_von_Wackerbarth#/media/Datei:August_von_Wackerbarth_\(1662%E2%80%93931734\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/August_Christoph_von_Wackerbarth#/media/Datei:August_von_Wackerbarth_(1662%E2%80%93931734).jpg) [21.06.2021])

Wackerbarth nahm von 1703 bis 1704 mit 6.000 sächsischen Hilfstruppen unter dem Kommando von Generalleutnant Matthias Graf von der Schulenburg am Spanischen Erbfolgekrieg im Reich und am Rhein teil und kämpfte gegen Frankreich und Bayern.¹⁹ Im selben Jahr übernahm er das in Leipzig liegende Infanterieregiment »Wackerbarth«, ehemals Regiment »Beichlingen«, als namensstiftender Regimentsinhaber.²⁰ Das Regiment »Wackerbarth« stand bis Ende 1704 in Polen und diente vom August 1705 bis Januar 1707 im österreichischen Hilfskorps.²¹ Danach stand eines der Bataillone des Regiments bis 1713 im Dienst der Seemächte.²² Ab 1712 fand es seinen militärischen Einsatz wieder in Norddeutschland gegen Schweden.

Militärische Erfolge waren in Flandern selten und kaum ein sächsischer Offizier vermochte sich mit Ausnahme Schulenburgs positiv zu profilieren. Geschadet hat es Wackerbarth nicht, denn im Februar 1705 ernannte man ihn zum »Obrist über die gesamte Artillerie, Oberinspekteur der Fortifikation und Militärbauwerke, Oberkommandant der Festung Sonnenstein und Haus- und Landzeugmeister«.²³ Am 27. August des Jahres wurde August Christoph durch Kaiser Joseph I. zum Reichsgrafen von Wackerbarth erhoben.²⁴ Zu diesem Zeitpunkt war er Oberkommandierender des Säch-

sischen Hilfskorps der Reichstruppen am Rhein²⁵ und auch Kommandant der Stadt Haguenau. Umsichtig verteidigten die Sachsen die Stadt gegen eine überlegene französische Armee, mussten aber nach dem Verbrauch sämtlicher Munition und fehlenden Entsatzes am 11. Mai 1706 kapitulieren und begaben sich dann in französische Gefangenschaft.²⁶ Mit dem Verbrauch der Munition galt eine Kapitulation als ehrenhaft und Graf von Wackerbarth hatte nicht mit Sanktionen durch seinen Dienstherrn zu rechnen. Lediglich eine vorzeitige Kapitulation empfanden die Zeitgenossen als unehrenhafte Handlung. Deshalb zahlte Kurfürst Friedrich August auch das übliche Lösegeld an den französischen Kommandeur aus und er stand erneut im Rang eines Generalmajors im Dienste Sachsens. Es muss festgehalten werden, dass Wackerbarth als ein im Festungskampf äußerst erfahrener Mann galt, in der Defensive als auch in der Offensive. Dabei orientierte er sich, sicherlich geprägt durch seine lange Erfahrung in den Niederlanden an deren Vorbild des Festungskampfes und nicht am neuen Französischen.

Parallel dazu verlor Sachsen im Großen Nordischen Krieg immer weiter an Boden und musste am 24. September 1706 den Frieden von Altranstädte akzeptieren. Doch bis zum erneuten Beginn der Kampfhandlungen im Osten nach der Schlacht von Poltawa 1709 waren Teile seiner Armee auch weiterhin im Spanischen Erbfolgekrieg gebunden.

1707 kommandierte Wackerbarth ein Hilfskorps von 5.000 sächsischen Soldaten unter dem Kommando von Prinz Eugen.²⁷ 1708 übernahm General von der Schulenburg das Kommando über die aufgewachsenen sächsischen Truppen. Noch im selben Jahr rief ihn August der Starke nach Sachsen zurück. Er übertrug ihm danach erneut diplomatische Auf-

19 Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 154–156; Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 77.

20 Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 144.

21 Ebd., S. 166.

22 SächsHSTA Dresden 11237/1170 und 11237/10907/06; Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 178–181.

23 Dazu die Bestände: SächsHSTA Dresden 11237/0221 und 11237/0243. Schuster/Francke geben mit der Ernennung die Beförderung zum Generalleutnant an, was aber erst 1707 geschah. Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 144. Im Dezember 1707 wird Wackerbarth bereits als Generalleutnant am Hofe aufgeführt. Vgl. SächsHSTA Dresden 10006/G/Nr.16, Bl. 164.

24 Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 87; Poten 1896 (wie Anm. 9), S. 450; Vehse gibt anscheinend falsch das Jahr 1708 an. Vehse 1854 (wie Anm. 10), S. 5.

25 Das Korps bestand aus fünf sächsischen Bataillonen. Dazu: SächsHSTA Dresden 11237/10816/08.

26 Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 166; Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 86; Poten 1896 (wie Anm. 9), S. 450; Hansch gibt als gefangenen Ingenieur lediglich den Kapitän (Hauptmann) Krakow an, der im Folgejahr aus der Gefangenschaft ausgestaucht wurde. Insgesamt gingen ca. 1400 Sachsen in Gefangenschaft und kehrten 1707 wieder nach Sachsen zurück. Hansch 1898 (wie Anm. 15), S. 50.

27 Dazu: SächsHSTA Dresden 11237/0515; Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 176.

gaben in Wien.²⁸ Graf von Wackerbarth wurde nach seiner Rückkehr 1709 zum General der Infanterie ernannt. Alle Beförderungen der höheren Offiziere wurden übrigens vom Kurfürsten selbst entschieden und vorgenommen. Insofern ist seine Beförderung auch immer als Anerkennung seiner Leistungen zu sehen, die nicht immer nur auf dem Gebiet des Militärischen stattfinden mussten. Ämter und Titel waren schließlich Belohnungen am Hofe und damit integraler Bestandteil barocker sächsischer Herrschaftspraxis.²⁹ Günstlinge wurde bei entsprechender Leistung gefördert und wie der Fall Wolf Dietrich Graf von Beichlingens 1703 zeigte auch entsprechend hart fallengelassen.³⁰ Während Beichlingen in Ungnade fiel und auf dem Königstein inhaftiert wurde, übernahm Wackerbarth dessen Regiment.

Erneut zog Wackerbarth unter dem Kommando General von der Schulenburgs in die Spanischen Niederlande. Die Alliierten nahmen unter den schillernden Persönlichkeiten Prinz Eugen und des Duke of Marlborough die Stadt und Festung Tournai ein, wobei sich der Sachse dadurch auszeichnete oft bei den Mineuren in den Laufgräben gewesen zu sein.³¹ Schulenburg nahm an der Schlacht von Malplaquet am 11. September 1709 teil, für Wackerbarth ist dies nicht gesichert.³² Damit war das sächsische Kontingent unter Schulenburg und auch Wackerbarth Teil der blutigsten Schlacht des Spanischen Erbfolgekrieges. Was er dort leistete oder nicht leistete, ist unbekannt. Schon im Folgejahr rief der Kurfürst Wackerbarth nach Sachsen zurück. Damit endete seine Verwendung im Spanischen Erbfolgekrieg. Graf von Schulenburg urteilte über Wackerbarth einmal so: »Er ist ein braver Mann, ein guter Freund aber den Krieg versteht er nicht. Lord Marlborough kann ihn nicht ausstehen, der Prinz Eugen will ihm wohl, in so weit, als man ihn in Wien machen läßt, was man will, ...«.³³ Damit urteilen die großen Generale der Epoche ziemlich vernichtend, dass Wackerbarth nicht von ihrem Schlage war. Er war eben ein Ingenieur und kein Truppenführer vom Formate Schulenburgs oder Jakob Heinrich Flemmings. Sein Metier waren der Festungskampf und die Organisation. Das sollte sich bei der Belagerung Stralsunds 1715 und bei der Planung des Zeitheiner Lustlagers von 1730 zeigen.

1712 begleitete Wackerbarth seinen Dienstherrn beim Einmarsch sächsischer Truppen in Pommern. Seit 1709 war Friedrich August wieder polnischer König und das bisher siegreiche Schweden befand sich in der Defensive. In Allianz mit Preußen, Dänemark und Hannover versuchte Sachsen-Polen, Karl XII. endlich in die Schranken zu weisen. Die Führung des sächsischen Armeekorps wurde Wackerbarth am 9. Januar 1712 übertragen, wobei der König aber dezidiert auf einer defensiven Operationsführung bestand. Aus diversen Gründen verschlechterte sich das Verhältnis in Pommern zwischen Sachsen und Dänemark, weshalb August ihm noch im selben Jahr das Kommando wieder entzog. Auch sein Nachfolger Generalleutnant Ludwig Nikolaus von Hallart vermochte diese Entwicklung nicht aufzuhalten, weshalb auch er abgesetzt wurde. Doch im Gegensatz zu Wa-

ckerbarth empfand er dies als ehrabschneidend, weshalb er seinen Dienst quittierte. Danach teilten sich Flemming und Generalmajor Prinz Johann Adolph von Sachsen-Weissenfels diese Funktion und scheiterten ebenfalls an dieser diplomatischen Aufgabe. Für eine gemeinsame alliierte Operationsführung waren das denkbar ungünstige Vorzeichen. In der am 20. Dezember 1712 geschlagenen Schlacht bei Gadebusch verloren die dänischen und sächsischen Truppen erneut. Das war unter anderem auf die Differenzen zwischen Scholten und Flemming zurückzuführen, die eine katastrophale Koordination der eigenen Truppen zur Folge hatte.³⁴

Seine größte Bewährungsprobe im Krieg war die Belagerung von Stralsund. Im Frühjahr 1715 wurde ihm die Führung des sächsischen Korps bestehend aus 8.124 Soldaten übertragen.³⁵ Dieser Feldzug bestand aus dänischen, brandenburgischen und sächsischen Truppen. Nach vielem Exerzieren im Frühsommer begann die Belagerung am 15. Juli und sollte sich fast ein halbes Jahr hinziehen. Dabei konnte Wackerbarth seine ganze Begabung als ehemaliger Ingenieuroffizier einbringen. Mit dem preußischen König Friedrich Wilhelm I. besprach er mehrfach das weitere Vorgehen. Während die Alliierten noch zögerten, begann er bereits mit der Vorbereitung der sächsischen Truppen und zog diese näher an die Festung heran. Wackerbarth erkannte, dass das defensive Vorgehen der Alliierten kaum eine Einnahme Stralsunds noch 1715 aussichtsreich erscheinen ließen. Deshalb bereitete er eine Denkschrift vor, die auf die Offensive setzte und den Gegner zwang, seine Kräfte aufzuteilen. Im Einklang mit Flemming, der sie in Warschau las, wurde sie dem preußischen König vorgelegt, der den Angriffsplan Wackerbarths akzeptierte und ihm daher auch die Leitung der Belagerungsarbeiten übertrug.³⁶

28 Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 89.

29 Neben der Beförderung zum Generalleutnant wurde Wackerbarth auch gleichzeitig Wirklicher Geheimer Rat und Geheimer Kabinettsminister. Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 173 f.

30 Schlechte, Horst: »Beichling, Wolf Graf von«. In: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 17 f. (<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118894528.html#ndbcontent> [05.03.2021])

31 Vgl. Frigander 1738 (wie Anm. 7), S. 152–171.

32 Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kuenste, Bd. 52, Leipzig 1747, S. 373; Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 178 f.; Poten wiederum gibt seine Teilnahme in der Schlacht an. Poten 1896 (wie Anm. 9), S. 450. Während das bei Wackerbarth anscheinend nicht der Fall war, so ist aber festzustellen, dass sich wenigstens das Regiment Wackerbarth in dieser Schlacht namentlich auszeichnete. Weber, Harald: Militärgeschichte des Churfürstenthums Sachsen und Ihrer Königl. Maj. In Polen 1613–1733, Bergstadt 2008, S. 186.

33 Brief von Schulenburg an Graf Werthern. Zitiert nach: Vehse 1854 (wie Anm. 10), S. 9.

34 Zur Schlacht bei Gadebusch und dem Feldzug von 1712: Meier, Martin: Der Stenbocksche Feldzug 1712/1713. Ein operationsgeschichtlicher Beitrag, in: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit 16/2 (2012), S. 197–217; Querengässer 2019 (wie Anm. 12), S. 466–472.

35 Ebd., S. 483.

36 Voges, Hermann: Die Belagerung von Stralsund im Jahre 1715, Stettin 1922, S. 24–29.



3 Das Zeithainer Lager, Ölgemälde von Johann Alexander Thiele, um 1730/31 (Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister)

Weil die Preußen keine Ingenieure zur Belagerung mitbrachten und die Sachsen auch nur drei Offiziere hatten, ließ Wackerbarth in Holland zwei weitere Offiziere anwerben. Bis Ende Oktober brachte er den Belagerungsring immer näher in drei Gräben an die Stadt heran. Im Einklang mit Friedrich Wilhelm erarbeitete er für Anfang November einen Plan für einen Überraschungsangriff. Die Preußen verfügten zwar über ausreichende Belagerungsgeschütze, aber nicht über genügend Artilleristen, weshalb Wackerbarth sächsische Mannschaften stellte.³⁷ Wackerbarth hatte zwar Erfolg beim Angriff am 4./5. November und konnte wichtige taktische Punkte für die weitere Belagerung einnehmen, aber eine handstreichartige Besetzung der Stadt scheiterte.³⁸

Weil es an Ingenieuroffizieren mangelte, war Wackerbarth selbst täglich in den Gräben und überwachte die Schanzarbeiten. Da kam ihm sein Hintergrund als Ingenieur entgegen. Er tat auch viel für bessere hygienische Verhältnisse. Problematisch gestalteten sich der viele Regen und der steigende Grundwasserspiegel. Alles in allem tat er sich persönlich hervor und trat für seine Soldaten ein.³⁹ Das war nicht ganz ungefährlich, denn bei einem Erkundungsritt wurden ihm und einem Ingenieur die Pferde unter dem Sattel weggeschossen.⁴⁰ Als begnadeter Belagerer war ihm klar, dass gute und ausgiebige Schanzarbeit Blut während des Sturmangriffes sparen würde: »... daß wir unter unseren Ingenieuren bereits Tote, Blessierte und Kranke haben und also in den Zustand gefallen sind, daß ich selbst einen Ingenieur mit abgeben muß, soll anders die Arbeit mit succès vor sich ge-

hen, und das Volk nicht ohne Not auf die Schlachtbank geführt werden.«⁴¹

So wie 1712 traten auch hier wieder Probleme zwischen den Alliierten auf, die den Erfolg bedrohten. Doch dieses Mal intervenierte Wackerbarth aktiv und verhandelte direkt mit Friedrich Wilhelm I. und dem dänischen General Scholten. Zum Jahresende hin nahm die Zahl der Angriffe zu und um einen schnellen Fall der Stadt herbeizuführen, stimmte Wackerbarth entgegen seiner Überzeugung einem Bombardement der Stadt zu, dass er zum Schutz der Gebäude und Bevölkerung eigentlich vermeiden wollte. Mehrere Angriffe und Gegenangriffe wechselten sich im Dezember ab. Die Lage schien so hoffnungslos, dass der schwedische König am 22. Dezember die Stadt verließ und diese am 23. kapitulierte.⁴²

Wie gut die Leistung Wackerbarths war, zeigte das Lob, welches er von Friedrich Wilhelm I. erhielt. Dieser teilte dem sächsischen Kurfürsten mit, dass die Hauptleistung der Eroberung Stralsunds dem sächsischen General zuzuschreiben

37 Ebenda, S. 40 f.

38 Ebd., S. 84.

39 Ebd., S. 92–96.

40 Hansch 1898 (wie An. 15), S. 66.

41 Ebd., S. 66.

42 Voges 1922 (wie Anm. 36), S. 137–151; Querengässer 2019 (wie Anm. 12), S. 495–499.

sei.⁴³ Insofern kann dies als Krönung seiner militärischen Ingenieursleistung angesehen werden. Zudem bewies dies auch die Leistungsfähigkeit des sächsischen Ingenieur- und Artilleriekorps. Neben seinem Talent im Belagern und Organisieren zeigte er hier auch nachweislich persönliche Tapferkeit. Dieses Feld war sein Metier und nicht die offene Feldschlacht. Auch nach dem Krieg setzte er sich für den Erhalt der Dienstposten im Ingenieuroffizierkorps ein, das deshalb weniger reduziert wurde als das Artilleriekorps. 1717 umfasste es 29 Offiziere.⁴⁴ Bei der Erneuerung der Befestigungsanlagen Warschau und anderer polnischer Städte ab 1716 war ihm das Ingenieurkorps von immenser Hilfe.⁴⁵

1718 trat er die Nachfolge des verstorbenen Barons von Eberstedt an und wurde dadurch zum Gouverneur von Dresden und zum Oberkommandierenden über Neu- und Altdresden, über die Festungen Stolpen, Königstein und Sonnenstein ernannt.⁴⁶ Zugleich kommandierte er nun auch

ein Regiment Ritterpferde, worunter eine berittene adelige Einheit zur Landesdefension zu verstehen ist.⁴⁷ Es handelte sich dabei in etwa um eine Miliz. Friedrich August verlieh ihm 1719 den polnischen Weißen Adlerorden. Diese Ehrung wurde noch in Pillnitz und nicht in Großsedlitz vorgenom-

43 Kretzschmar 1876 (wie Anm. 8), S. 14 f.

44 Hansch 1898 (wie Anm. 15), S. 69.

45 So waren allein 14 Ingenieuroffizier neben Wackerbarth auf Polen verteilt und führten diese Arbeiten durch. Ebd., S. 68; Vehse 1854 (wie Anm. 10), S. 6; Zedler 1747 (wie Anm. 32), S. 376.

46 Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 196 f.; Poter 1896 (wie Anm. 9), S. 451.; Fellmann kommt zu einer sehr schlechten Bewertung von Wackerbarths Befähigung als Soldat und folgte dabei einer Aussage von General Friesen. Vgl. Fellmann, Walter: Heinrich Graf Brühl. Ein Lebens- und Zeitbild, Würzburg 1990, S. 38.

47 Zedler 1747 (wie Anm. 32), S. 377.



4 »Prospect, Grundris und Gegent der Königl. Schwed. Vestung Stralsund wie solche den 15 July 1715 von den Nordischen Hohen Allyrten ist belagert worden«, Druck von Johann Baptist Homann, Nürnberg 1716 (Foto: https://www.google.com/search?q=Prospect,+Grundris+und+Gegent+der+K%C3%B6nigl.+Schwed.+Vestung+Stralsund+wie+solche+den+15+July+1715+von&rlz=1C1GCEJ_enDE871DE874&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjJ54H-vavxAhXChf0HHYnsBYsQ_AUoA-noECAEQBA&biw=935&bih=900&safe=active&ssui=on#imgsrc=GdC8trKfYzBxbM [22.06.2021])

men. Das Schloss und den Garten gab es in dieser Zeit noch nicht. Als Gouverneur war er auch Leiter der Kadettenschule. An dieser Institution erkannte er viele Defizite. Korrigierende Eingriffe Wackerbarths behoben einen Teil dieser. Sein Reglement für das Kadettenkorps wurde auch in Johann Friedrich von Flemmings »Der vollkommene Teutsche Soldat« 1726 abgedruckt.⁴⁸ Diese Institution erlangte noch zu Lebzeiten des Marschalls europaweiten Ruf.⁴⁹ Hier zeigte sich sein Talent im Organisieren. Für die Schule ließ er von 1728 bis 1730 ein modernes Gebäude errichten.⁵⁰ In der Planung und der Aufsicht über Bauvorhaben oder der Anlage von Befestigungen und der Durchführung von Belagerungen zeigte sich, dass das strukturierte Organisieren anscheinend eines seiner größten Talente war.

Als Gouverneur von Dresden hatte Wackerbarth auch »polizeyliche« Aufgaben zu übernehmen, die ihn sogar zum Einsatz des Militärs in der Residenzstadt zwangen. Im Rahmen konfessioneller Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten eskalierte die Lage in der Stadt 1726 derart, dass für Katholiken Lebensgefahr bestand. Als Gouverneur sah er sich daher genötigt, einer ungewöhnlichen Situation mit ungewöhnlichen Maßnahmen zu begegnen. Zwei Regimenter Infanterie und zwei Regimenter Kavallerie rückten in die Residenzstadt ein. Kanonen bezogen auf dem Altmarkt Stellung. Hochstehende Geistliche bekamen Schutzwachen. Es kam in der Folge zu keinem weiteren Zwischenfall mehr. Zwei ganze Jahre verblieben die Kanonen auf dem Altmarkt.⁵¹ Was aus heutiger Perspektive befremdlich anmutet, entsprach durchaus den Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts, denn es gab die Trennung von militärischen und polizeilichen Aufgaben noch nicht. In seiner Funktion als Gouverneur setzte er deshalb das Militär ein, um die öffentliche Ruhe und Ordnung im Festungsbezirk von Dresden zu wahren.

August Christoph Graf von Wackerbarth beauftragte gegen Ende des Jahres 1719 den sächsischen Baumeister Johann Christoph Knöffel, übrigens auch ein Zögling Wackerbarths, mit dem Bau seines Alterssitzes im 1715 erworbenen Gelände bei Großsedlitz.⁵² Nur zwei Stunden entfernt von der Residenz bot dieser Ort einen Ruheplatz, von dem aus Wackerbarth trotzdem in kurzer Zeit nach Dresden reisen konnte. Als Generaladjutant der sächsischen Armee, Generalintendant für Bauwesen in Sachsen und Gouverneur der Stadt Dresden war Graf von Wackerbarth eine der einflussreichsten Personen am Hofe geworden und enger Vertrauter von August dem Starken. Sofort setzte in Großsedlitz rege Bautätigkeit ein. Ungefähr 1000 Soldaten waren gleichzeitig zur Gestaltung des durch ein Tal geprägten Geländes eingesetzt und sollten ganze Berge umgesetzt haben. So konnte bereits am 20. Juli 1720 das Schloss mit einem prachtvollen Bankett in Gegenwart des Kurfürsten eingeweiht werden.⁵³ Während Moritzburg der Jagd und Pillnitz dem Vergnügen diente, sollte Großsedlitz der Ort werden, an dem das Fest des Weißen Adlerordens begangen würde. August der Starke hat nur 40 Individuen zum »Ritter des Weißen Adlers«

ernannt. Bis 1745 fanden hier die Feste zur Verleihung des Weißen Adler Ordens statt.

1725 gab Generalfeldmarschall Flemming sein Kommando über die sächsische Armee aus Altersgründen ab und Wackerbarth übernahm die Geschäfte.⁵⁴ Damit wurde er General en Chef der kursächsischen Armee, das heißt er war Oberkommandierender aller im Lande stehenden sächsischen Truppen.⁵⁵ Am 16. April 1730 wurde er zwei Jahre nach dem Tod seines Vorgängers im Amt, des Reichsgrafen Jacob Heinrich von Flemming, schließlich auch noch Generalfeldmarschall.⁵⁶ 1730 war der Höhepunkt in Wackerbarths Karriere: Er war nun der Minister mit der größten Ämteranhäufung in Sachsen. Dies zeigt Friedrich Augusts großes Vertrauen in seinen Marschall und Staatsminister.⁵⁷

Eine seiner größten militärisch-organisatorischen Leistungen war das Zeithainer Lustlager von 1730. Bereits 1726 befahl Friedrich August seinem Generalfeldmarschall Flemming, 1733 die größte Militärschau in der damaligen Zeit zu veranstalten. Die Unterbringung und Versorgung der gesamten sächsischen Armee benötigte ein genügend großes Areal, welches schließlich in der Nähe von Zabeltitz gefunden wurde. Flemmings hohes Alter und der schlechte Gesundheitszustand des Monarchen zwangen dazu, die Planungen auf 1730 vorzuverlegen. Durch den Tod Flemmings 1728 musste ein Nachfolger gefunden werden und 1730 wurde dies General Wackerbarth.⁵⁸

Wackerbarth nahm als zukünftiger Generalkommandant des Lustlagers in Zabeltitz Quartier und überwachte gleichzeitig die Organisation der anstehenden Truppenschau. So wurde das »Campement bey Radewitz undt Mühlberg« in der Nähe von Großenhain, unweit des Wohnsitzes von Wackerbarth, abgehalten. Aber trotz des zeitgenössischen Namens ging es als Zeithainer Lustlager in die Geschichtsschreibung ein. Das gesamte Areal wurde landschaftlich umgestaltet. Pöppelmann als Leiter aller Baumaßnahmen musste alle anderen Projekte zurückstellen, »auf das das Lager an Gestalt gewinnt«.

48 Flemming, Johann Friedrich von: *Der Vollkommene Teutsch Soldat*, Leipzig 1726.

49 Salisch, Marcus von: *Treue Deserteure. Das kursächsische Militär und der Siebenjährige Krieg*. (Militärgeschichtliche Studien 41. Hrsg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt), München 2009, S. 173.

50 Gurlitt 1924 (wie Anm. 8), Bd. I, S. 140.

51 Piltz, Georg: *August der Starke. Träume und Taten eines deutschen Fürsten*, Berlin 1989, S. 353 f.; Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 197.; Gurlitt 1924 (wie Anm. 8), Bd. II, S. 96.

52 Piltz 1989 (wie Anm. 51), S. 228.

53 Gurlitt 1924 (wie Anm. 8), Bd. II, S. 332 f.; Piltz (wie Anm. 51) 1989, S. 255 f.

54 Dazu: SächsHSTA Dresden 11237/10922/02.

55 SächsHSTA Dresden 1025/04683/01 Bl. 101 ff.

56 Poten 1896 (wie Anm. 9), S. 451.

57 Dazu gibt es durchaus auch andere Interpretationen. Zum Beispiel: Piltz 1989 (wie Anm. 51), S. 362.

58 Fellmann 1990 (wie Anm. 46), S. 39–41.

Es war eine grandiose Truppenschau Augusts des Starken, verbunden mit der Darstellung königlicher Pracht, die vom 31. Mai bis zum 28. Juni 1730 unweit von Großenhain stattfand. Es sollte die Wirtschaftskraft Sachsens, die königliche Macht und die Schlagkraft der Sächsischen Armee allen Ländern Europas, insbesondere dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm I. vor Augen führen.⁵⁹

Das »Campement« war eine organisatorische Meisterleistung, die europaweit für Aufsehen sorgte. Es war nicht nur eine militärische Leistungsschau, man betrachtete es auch als das gigantischste Barockfest der Zeit. Neben der Hochzeit seines Sohnes Friedrich August II. mit Maria Josepha von Österreich 1719 war es das »Spektakel des Jahrhunderts«, welches wegen seiner Pracht und Üppigkeit bis heute als Inbegriff barocker Lebensart gilt. Teil der Inszenierung waren auch osmanische Staatszelte, von denen heute zwei in der »Türkischen Kammer« im Dresdner Residenzschloss zu besichtigen sind.⁶⁰

Vor 48 geladenen europäischen Fürsten und deren militärischen Begleitern präsentierte Friedrich August seine 27.120 Mann umfassende sächsische Armee. In choreografierten Manövern sollten Drill, Disziplin und Schlagkraft der einzelnen Waffengattungen präsentiert werden. Besonders beeindruckend wirkte auf viele Zeitgenossen die sächsische Artillerie. Pontoniere schlugen eine Brücke über die Elbe. Dadurch wurde der »Feind« umgangen und die Armee Wackerbarths trug den Sieg davon.⁶¹ Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I.⁶² notierte hierzu anerkennend: »Die drei Regimenter, über eines davon hatte Wackerbarth das Kommando, Kronprinz gut, Weissenfels gut, Wackerbarth sehr gut. Pflugk sehr miserabel, schlecht. Befehlsgebung gut. Von der Kavallerie habe ich Kommandos gesehen, die finde ich sehr propre in Mundur und Reiten guht und ist guht.«⁶³ Zudem soll er gegenüber seinem Generalfeldmarschall Leopold I. von Anhalt-Dessau, dem »Alten Dessauer«, geäußert haben: »Schaffe man mir eine Armee wie die des Polnischen Königs und des sächsischen Kurfürsten«. Einige der Handgriffe, welche die Sachsen vorführten, übernahm der Preußenkönig für seine Armee.⁶⁴

Insgesamt betrachtet kam die Planung des Feld- und Lustlagers Wackerbarth durchaus entgegen, denn Organisieren und Konstruieren waren Dinge, die er auf unterschiedlichsten Ebenen beherrschte. Fairerweise sollte aber festgehalten werden, dass das neue Exerzierreglement von seinen Vorgängern Flemming und Schulenburg erarbeitet und die Armee im Wesentlichen bereits durch Ersteren reformiert wurde.⁶⁵ Deshalb glänzte Wackerbarth bei dem was er beherrschte. Auf die Armee war bereits Verlass und so konnte er das Fest als solches von einem Truppenmanöver auf den Status eines unvergesslichen kulturellen Ereignisses heben. Dies ist gleichzeitig auch ein gutes Beispiel für die Durchdringung von Militär- und Zivilgesellschaft durch den Adel.

Neben dem militärischen und höfischen Schaulaufen stellte Sachsen auch seine neuesten Technologien vor. Erstmals stand Böttger-Porzellan auf den Tischen. Der König in Preu-

ßen schien zu diesem Zeitpunkt erkannt zu haben, welchen Fehler er beging, Böttger so einfach entkommen zu lassen: »Der heillose Apothekergeselle hätte wohl auch in meinem Berlin bleiben können. Das braune Zeug ist besser, als ich mir's imaginieret.«⁶⁶ Der Versuch, ein solches Feldlager noch einmal 1732 in Polen zu wiederholen, misslang in Hinblick auf Größe und Ausstattung.⁶⁷

1733 befahl Friedrich August II. zum Vollzug der Krönungsfeierlichkeiten Wackerbarth als Inhaber des Generalkommandos nach Warschau. Mit der gesamten sächsischen Armee marschierte der Generalfeldmarschall nach Polen. Tatsächlich nahm das Kommando aber wegen seines schlechten Gesundheitszustandes schon sein Adoptivsohn Anton Gabaleon Graf von Wackerbarth wahr. Trotz seiner angeschlagenen Gesundheit hielt Wackerbarth dennoch die Krönungsrede und kehrte nach Dresden zurück. Das dürfte seine letzte größere militärische Amtshandlung gewesen sein. Am 14. August 1734 starb August Christoph Wackerbarth im Alter von 72 Jahren.⁶⁸ Beigesetzt wurde er auf seinem Gut in Zabeltitz.⁶⁹ Prinz Eugen kondolierte beim Tod Wackerbarths mit den Worten: »Ich bin aufrichtig betrübt Sie verlieren einen fähigen Mann der unter einer eingeübten

59 Göse, Frank: Friedrich Wilhelm I. Die vielen Gesichter des Soldatenkönigs, Darmstadt 2020, S. 392 f.

60 Dazu vor allem die Beschreibungen bei: Beschorner, Hans: Beschreibungen und bildliche Darstellungen des Zeithainer Lagers von 1730, in: Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde. 27 (1906), S. 103–151; und Ders.: Das Zeithainer Lager von 1730, in: Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde 28 (1907), S. 50–113 und S. 200–252. und auch: Müller, Reinhold: Die Armee Augusts des Starken. Das sächsische Heer von 1730 bis 1733, Berlin 1984, S. 13–18; Böhm, Uwe-Peter: Die Kursächsische Armee im Zeithainer Lager von 1730, in: 900-Jahr-Feier des Hauses Wettin. 1089–1989. Festschrift des Vereins zur Vorbereitung der 900-Jahr-Feier des Hauses Wettin e.V., hrsg. von Hans Assa von Polenz und Gabriele von Seydewitz, Bamberg 1989, S. 105–125.

61 Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13); Piltz (1989 (wie Anm. 51), S. 358 und S. 366–368) und Müller (1984) nennen 30.000 Soldaten, folgen aber im Ablauf Schuster/Francke sowie Beschorner und Gurlitt (1924, Bd. IS. 148–150). Der genaue Umfang der Soldaten lässt sich nicht mehr feststellen, denn Schuster und Francke führten die Sollstärken der Truppen an. Eine tagesaktuelle Erfassung ist anscheinend nicht erhalten. Die tatsächlich auf dem Feld vorhandenen Truppenstärke dürfte sich daher noch unter der Zahl von 27.120 bewegt haben.

62 Zur Haltung Friedrich Wilhelm I.: Göse 2020 (wie Anm. 59), S. 392–394.

63 Zitiert nach: Piltz 1989 (wie Anm. 51), S. 367.

64 Und das obwohl Friedrich Wilhelm I. seine Armee schon auf dem höchsten Stand des damaligen Exerzierwesens betrachtete. Beschorner 1906 (wie Anm. 60), S. 241 Anm. 1.

65 Böhm, Die Kursächsische Armee im Zeithainer Lager von 1730. S. 107–111.

66 Zitiert nach: Beschorner 1906 (wie Anm. 60), S. 202.

67 Müller kommt aber zu der Bewertung, dass das Lager von Czerniachow vom 31. Juli bis 18. August 1732 dennoch ausreichte, den polnischen Hochadel ausreichend zu beeindrucken. Müller 1984, S. 15–18).

68 Schuster/Francke 1885 (wie Anm. 13), S. 212–214; Vehse 1854 (wie Anm. 10), S. 7; Zedler 1747 (wie Anm. 32), S. 379.

69 Ebd., S. 380; Poter 1896 (wie Anm. 9), S. 451.

Gleichgültigkeit alle nur denkbare Beweglichkeit verbarg. Er hat seinem Herrn gut und lang gedient und ich habe ihn stets geschätzt.«⁷⁰

Was bleibt also festzuhalten vom Soldaten Christoph August von Wackerbarth? Er war ein begnadeter Ingenieur und Organisator und dieser Fähigkeiten wegen wurde er auch von drei sächsischen Herrschern geschätzt und gefördert. Sein Aufstieg als Ingenieur kann durchaus mit der des großen Sébastien Le Prestre de Vauban in Frankreich verglichen werden. Solange Wackerbarth wie in Flandern, Stralsund und Zeithain in dieser Funktion ein Betätigungsfeld fand, glänzte er und scheute auch das persönliche Risiko nicht. Aus diesem Grund spiegeln seine zivilen Ämter auch diese

Charakteristika wider. So wie im Militär die großen Schlachtenhelden die erste Reihe der Heroen anführen, verhielt es sich auch im Zivilen – er war eben kein Flemming. Ruhig und organisiert bestritt er eine atypische Karriere, die ihn als Ingenieur mit mäßiger Begabung für Feldschlachten dennoch zum Generalfeldmarschall avancieren ließ.

⁷⁰ Im Original: «J'en suis véritablement fâché, vous perdez un habil homme, qui sous un flegme étudié, cachoit toute la vivacité imaginable. Il a bien servis son maitre, & long temps, & je l'ay toujours estimé.»
Zedler 1747 (wie Anm. 32), S. 382.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Dietmar Enge

AUGUST CHRISTOPH VON WACKERBARTH

Diplomat – Baumeister – Kunstsammler

Zusammenfassung

Wer den Namen Wackerbarth hört, denkt in der Regel an Sekt, vielleicht auch an das Schloss, selten jedoch an den Reichsgrafen von Wackerbarth – sein Wirken als Militär, Diplomat, Baumeister und Kunstsammler. Den Höhepunkt seiner militärischen Karriere bildet die Ernennung zum Generalfeldmarschall und sein Wirken als militärischer Chef des Zeithainer Lustlagers. Ab 1685 ist er Generalintendant des Bauwesens in Dresden. Unter Wackerbarth als Auftraggeber und Knöffel als Architekt entstehen mehrere, zum Teil heute noch erhaltene Objekte in und um Dresden. Dazu zählen die drei Gartenanlagen Großsedlitz, Wackerbarths Ruh und Zabeltitz.

Abstract

Normally when people hear the name Wackerbarth, they think of sparkling wine, or perhaps also of the castle in Radebeul. Rarely does anyone think of Count von Wackerbarth in relation to his activities as a soldier, diplomat, architect and art collector. The high point of his military career came with his appointment as Field Marshal General and his role as Chief of the Zeithainer Lustlager military showground. From 1685 onwards he was Director of Construction in Dresden. With Wackerbarth as commissioner and Johann Christoph Knöffel as architect, a number of major construction projects were completed in and around Dresden. Several of these, such as the gardens at Großsedlitz, Wackerbarths Ruh and Zabeltitz, have survived until today.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782009> · <https://doi.org/10.25366/2022.10>

Autor

Dietmar Enge, Heimatforscher, Zabeltitz

Empfohlene Zitierweise

Enge, Dietmar: August Christoph von Wackerbarth. Diplomat – Baumeister – Kunstsammler, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 62–72 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782009>].

AUGUST CHRISTOPH VON WACKERBARTH

Diplomat – Baumeister – Kunstsammler

Wer den Namen Wackerbarth hört, denkt in der Regel zuerst an Sekt, vielleicht auch an das Schloss, selten jedoch an den Reichsgrafen von Wackerbarth – an sein Wirken als Militär, Diplomat, Baumeister¹ und Kunstsammler (Abb. 1).

Wackerbarth führte folgende Titel beziehungsweise besaß unter anderem folgende Ämter:

- des Heiligen Römischen Reiches Graf von
- Königlich-Polnischer und Kurfürstlich-Sächsischer Generalfeldmarschall
- Geheimer Kabinetts- und Staatsminister
- wirklicher Geheimer Rat
- Gouverneur der Residenz Dresden und (Dresden-) Neustadt
- Oberkommandant der Festungen Königstein, Sonnenstein (Pirna) und Stolpen
- diplomatischer Gesandter am kaiserlichen Hof in Wien
- General-, Haus- und Landzeugmeister
- Generalintendant der Zivil- und Militärgebäude und
- Ritter des Polnischen Weißen-Adler-Ordens.

Wer war Graf von Wackerbarth?

Das Wackerbarthsche Geschlecht wird bereits im 12. Jahrhundert im Lauenburgischen erwähnt. Zu seinem Besitz zählte unter anderem das Gut Kogel. Das heutige Herrenhaus ist ein Umbau aus dem Jahre 1918 unter Einbeziehung des alten Wackerbarthschen Hauses aus dem 18. Jahrhundert. An der Rückseite erinnert noch eine eingelassene Steinplatte mit den Wappen an das hier über Jahrhunderte ansässige Wackerbarthsche Geschlecht.

August Christoph Graf von Wackerbarth wird 1662 als Sohn des Joachim von Wackerbarth im Lauenburgischen geboren. In den meisten Quellen, älteren wie neueren, wird das Gut beziehungsweise Schloss Kogel als Geburtsort angegeben.² In den letzten Jahren wurde auch das Geburtsdatum 12. März von mehreren Autoren ungeprüft übernommen. Trotz weiterer Recherchen³ ist es bis heute nicht gelungen, den genauen Geburtsort und das Geburtsdatum exakt nachzuweisen.

Über Wackerbarths Kindheit ist nur überliefert, dass er 1679 als Page nach Heidelberg an den Hof der dänischen Prinzessin Wilhelmine Ernestine, Gemahlin des Pfalzgrafen und Kurfürsten von der Pfalz, Carl, kommt. Als Carl 1685 stirbt, geht Wilhelmine Ernestine nach Sachsen an



1 August Christoph von Wackerbarth (Foto: Sammlung Dietmar Enge)

- 1 Der Begriff »Baumeister« bezieht sich hier ausschließlich auf August Christoph von Wackerbarth als Auftraggeber für die Anlagen in Großsedlitz, Wackerbarthsrud und Zabeltitz und nicht auf sein Amt als Generalintendant und Oberinspektor aller Zivil- und Militärgebäude, das er seit 1696 innehatte.
- 2 Professor Fiedler schreibt als erster in seinem Beitrag zur Geschichte des Kurländer Palais, dass August Christoph von Wackerbarth am 12. März 1662 zu Kogel bei Ratzeburg geboren wurde, gibt hierfür jedoch keine Quelle an. Fiedler, A.: Dresdner Geschichtsblätter, hrsg. vom Verein für Geschichte Dresdens, XII. Jg., 1903, Nr. 1, S. 149.
- 3 Auf welche Quelle A. Fiedler für die Festsetzung dieses Datums zurückgreift, ist nicht mehr zu ermitteln. Durch umfangreiche Recherche mehrerer Personen, u. a. Carl Niedner (Neues Archiv für sächsische Geschichte, Bd. 31, 1910, S. 86) sowie auch mehrmalige Anfragen nach Eintragungen zu Geburt bzw. Taufe von August Christoph von Wackerbarth durch Rudolf Hartwig (Cottbus) Mitte der 1990er Jahre und Dietmar Enge (Zabeltitz) 2008 und 2011 an den Ostelbischen Kirchenkreis konnten keine Einträge in den Geburts- bzw. Taufbüchern der Kirchgemeinde Sterly nachgewiesen werden.

den Dresdner Hof zu ihrer Schwester Anna Sophia, der Gemahlin des Kurfürsten Johann Georg III. von Sachsen – und nimmt den 23-jährigen Pagen mit.

In Dresden lernt Wackerbarth die mathematischen Wissenschaften kennen und beschäftigt sich intensiv mit dem Studium der Bau- und Ingenieurskunst. Damit er sein Wissen festigen und neue Erfahrungen sammeln kann, schickt ihn Kurfürst Johann Georg III. auf Bildungsreisen, unter anderem nach Griechenland, Italien und Ungarn. Auf den Reisen gilt Wackerbarths erster Blick immer dem Bau- und Festungsbauwesen. Mit größter Sorgfalt nimmt er Fortifikationsanlagen in Augenschein und fertigt davon Zeichnungen, Risse und Beschreibungen an. Diese Kunst führt er sein Leben lang fort. So gelingt es ihm, im Laufe der Zeit eine der umfangreichsten Sammlung auf diesem Gebiet anzulegen, die jedoch beim Brand seines Hauses in Dresden am 18. Januar 1728 vernichtet wird.

(Militär-)Diplomat – Baumeister – Kunstsammler

In militärischer Mission ist August Christoph von Wackerbarth in halb Europa unterwegs – ob am Oberrhein, in Italien, Ungarn, Livland oder vor Riga und Stralsund. Als Ingenieur nimmt er 1695 am Feldzug nach Ungarn teil. 1702 wird er in den Rang eines Generalmajors der Infanterie erhoben und zum Generalhaus- und Landzeugmeister sowie zum Generalintendanten der Zivil- und Militärgebäude ernannt. Kaiser Joseph I. selbst erhebt Wackerbarth am 26. August 1705 in den Reichsgrafenstand. Anschließend ernennt ihn der sächsische Kurfürst Friedrich August zum General-Lieutenant.

Reichsgraf von Wackerbarth nimmt an weiteren militärischen Einsätzen in Flandern und in den Niederlanden teil. Anfang 1710 muss er auf Befehl des Kurfürsten seinen militärischen Dienst in den Niederlanden beenden und nach Wien abreisen. Dort trifft er am 7. Februar 1710 ein und wird sächsischer Gesandter im Rang eines Ministers am kaiserlichen Hof. Kurz nach dem Tod des Kaisers Joseph I. am 17. April 1711 verlässt er Wien und reist zu Kurfürst Friedrich August I. nach Polen. Dort angekommen, bestätigt dieser die schon 1710 an den Reichsgrafen von Wackerbarth verliehenen Titel eines wirklichen Geheimen Rats, eines Geheimen Kabinettsministers und eines Generals der Infanterie.

Bei der Belagerung der von den Schweden besetzten Stadt Stralsund⁴ im Jahr 1715 treffen sich am 14. Juli die sächsischen Truppen unter Führung von Generalfeldmarschall Graf von Flemming und Reichsgraf von Wackerbarth, die preußischen unter Fürst von Anhalt-Dessau und die dänischen unter Herzog von Württemberg-Neustadt und schließen den Belagerungsring. Die Könige von Preußen und Dänemark befinden sich bei ihren Truppen. Wackerbarth macht sich ausführlich mit den örtlichen Gegebenheiten vertraut und schlägt dem Preußenkönig, der auf ein Bombardement setzt, die Berufung fachkundiger Ingenieure vor, um

sofort mit den Schanzarbeiten zu beginnen. Wackerbarth kann mit seinen Argumenten überzeugen und wird nachfolgend immer wieder mit der Ausarbeitung von verschiedenen militärischen Operationen beauftragt, wenngleich es gelegentliche Unstimmigkeiten mit den Dänen gibt. In drei Denkschriften weist Wackerbarth auf Unzulänglichkeiten im Belagerungsablauf hin und fordert eine schnelle Beseitigung, nicht immer mit Erfolg. In mehreren Etappen werden Teile der Befestigung erobert, ab 5. November beginnend mit dem Angriff auf die Befestigungslinie vor dem Frankentor. Die Belagerung zieht sich bis zum Dezember 1715 hin. Ab 18. Dezember erfolgen mehrere Verhandlungen zur Übergabe der Festung, die am 23. Dezember mit der Kapitulation der Schweden enden. Am 24. Dezember ziehen keine Grabenwachen mehr auf, die Schweden räumen alle Außenwerke der Befestigungsanlage und der dänische König Friedrich IV. besetzt mit seinen Truppen Stralsund. Am 28. Dezember beginnt der Abmarsch des dänischen Heeres; am 29. reisen der preußische und der dänische König ab. Als letztes Kontingent treten die sächsischen Truppen unter Generalleutnant Freiherr von Seckendorff den Heimmarsch an. Nachdem er Vorsorge für die Kranken und Verwundeten in Greifswald getroffen hat, reist auch Wackerbarth ab.

Sein persönlicher Verdienst bei diesem militärischen Unternehmen: Kein sofortiger verlustreicher Sturm auf den gut verschanzten Feind, sondern langsame Zermürbung seiner Befestigungen durch einen genauen Einsatz von Artillerie und dann stückweise Besetzung unter Schonung der eigenen Truppen.

Im August 1718 kommt Wackerbarth aus Wien zurück nach Dresden und wird sogleich vom Kurfürsten als Gouverneur und Oberkommandant über Alt-Dresden (Dresden-Neustadt), Königstein, Sonnenstein und Stolpen eingesetzt. Den Höhepunkt seiner militärischen Karriere bildet 1728 die Ernennung zum Generalfeldmarschall und sein Wirken als militärischer Chef des Zeithainer Lustlagers 1730, eine der größten militärischen Schauen dieser Zeit.

Diplomat – Baumeister – Kunstsammler

Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird Wackerbarth als Geheimer Rat mit der Bearbeitung der außenpolitischen Korrespondenz beauftragt. Dies wird bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts beibehalten. In Vorbereitung der Wahl Friedrich August I. zum polnischen König erhalten die Geheimen Räte die Genehmigung zum Empfang von Gesandten anderer Höfe. Gespräche mit den Gesandten bleiben jedoch dem Kurfürsten vorbehalten. Nach der Krönung Friedrich Augusts I. zum König August II. von Polen beginnt

4 Ausführlich dazu: Voges, Hermann: Die Belagerung von Stralsund im Jahre 1715, Stettin 1922.

um 1700 der weitere Ausbau der diplomatischen Beziehungen Sachsens zu den Höfen Europas.

Bereits 1697 wird August Christoph von Wackerbarth als sächsischer Gesandter nach Wien geschickt. Mit dieser neuen Tätigkeit beginnt auch sein Aufstieg bis zum General. Seine Besoldung mit jährlich über 5.000 Talern bereits in den Anfangsjahren war außergewöhnlich hoch. Bis 1718 hat er, mit Unterbrechungen, immer wieder eine Stelle als sächsischer Gesandter am kaiserlichen Hof in Wien inne. Hier lernt Wackerbarth auch die seit 1703 in Wien lebende italienische Gräfin Catharina von Salmour⁵ kennen, die sich selbst »Madame de Brandenbourg« nennt. Sie wird als eine sehr schöne Frau beschrieben, die »gut gebildet in höfischen Manieren und in politischen Dingen« ist, und gute Kontakte zu Kaiser Joseph I., seiner Gemahlin und der Hofgesellschaft unterhält. Die Heirat findet im Mai 1707 statt.⁶

Eine Episode über die außerordentliche Redegewandtheit Wackerbarths soll an dieser Stelle erwähnt werden: 1708 weilt Wackerbarth als außerordentlicher Gesandter am kaiserlichen Hof in Wien. Dort empfängt er am 9. August 1708 im Namen des Kurfürsten von Sachsen, Friedrich August I., die Kursächsischen Reichslehen und am 14. August die Königlichen Böhmisches Lehen vor dem kaiserlichen Thron. In einer wortgewandten Rede stellt Wackerbarth den Lehnsantrag, worauf der Reichs-Vize-Kanzler ihm antwortet. Als der mit ihm erschienene Königliche Hofrat Seeligmann zum Abschluss der Verhandlungen vor dem kaiserlichen Thron eine kurze Dankesrede halten soll, fällt dieser in Ohnmacht und muss aus dem Saal gebracht werden. Da ergreift Wackerbarth das Wort, und hält, ohne sich vorbereitet zu haben, eine so »geschickte und wohlgesetzte Rede, daß der Kayser und alle Umstehende sich höchlich darüber verwunderten«.⁷

Um Jakob Heinrich Graf von Flemming als Kabinettsminister für Auswärtige Angelegenheiten zu entlasten, werden im September 1710 Georg von Werthern und August Christoph von Wackerbarth zu Kabinettsministern ernannt. Im Zuge der Aufteilung der diplomatischen Zuständigkeiten in Nord- und Südbereich sowie das Reich betreffend werden Wackerbarth die Länder Österreich, Italien und Spanien zugewiesen.

Im Jahr 1717 muss er wiederum an den kaiserlichen Hof nach Wien. Dort soll er den Grundstein legen für eine Verbindung des sächsischen Thronfolgers Friedrich August II. mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha. Sein Einsatz ist von Erfolg gekrönt. Am 26. Februar 1718 findet die Verlobung und am 20. August 1719 die Eheschließung statt.

Im Mai 1718 endet Wackerbarths Tätigkeit als Gesandter in Wien und er kehrt nach Dresden zurück.

Diplomat – Baumeister – Kunstsammler

August Christoph Graf von Wackerbarth hat ab 1685 den Rang eines Generalintendanten/Oberinspektors des Bauwesens in Dresden inne. 1695 wird er Nachfolger von Ober-

landbaumeister Johann Georg Starcke, unter dem als einer der ersten Barockbauten Dresdens, das Palais im Großen Garten entstand.

Wackerbarth leitet ab 1697 das kurfürstlich-sächsische Bauwesen und wird 1706 Generalintendant der Zivil- und Militärbauten sowie des zivilen Oberbauamtes, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, dass er – bedingt durch seine militärischen Abkommandierungen und als Gesandter am Wiener Hof – die meiste Zeit außerhalb Sachsens weilt.

Das Bauwesen im Augusteischen Zeitalter orientiert sich an Frankreich und übernimmt größtenteils diese Kriterien. Doch der französischen »Verschwendungssucht« beim Bauen wird in Sachsen durch verschiedene Bauordnungen und Reglements entgegengetreten. Bereits um 1700 strebt Johann Friedrich Karcher an, dass die geltenden Maßstäbe für die Qualität des Bauens nicht nur für die königlichen Gebäude und die Stadt Dresden gelten, sondern im gesamten Sachsen zur Anwendung kommen.⁸ Er fordert von den Baumeistern bessere Kenntnisse und Fertigkeiten, damit durch ihre Arbeit die Qualität des Bauens verbessert wird. Auch Wackerbarth unterstützt als Generalintendant diese Forderungen. So wird am 4. März 1720 in Sachsen ein neues Baureglement eingeführt, das in 43 Punkten das Bauen vorschreibt. Von nun an dürfen nur steinerne Häuser und keine Fachwerkbauten mehr errichtet werden, Stroh- und Holzschindeldächer sind verboten. Die Anzahl der Stockwerke⁹ wird je nach Straßenbreite begrenzt, ebenso die Höhe der Stockwerke. Die Häuser müssen durch einen Brandgiebel getrennt sein; weiterhin wird die Gestaltung der Fassade zur Straße empfohlen.

Die Umsetzung dieses Baureglement mit den darin festgeschriebenen Anordnungen und Empfehlungen bildet den Grundstein für ein baulich einheitliches Straßenbild in Bezug auf Fassadengestaltung und Bauhöhe, so dass sich ein städtebauliches Gesamtbild ergibt. Auch wenn bei der Errichtung der »Prunkbauten« des Adels andere Maßstäbe als

5 Maria Catharine Albiano wird 1670 als viertes Kind Alberic Albianos und Marthe Maria Bensos in Chieri (bei Turin) geboren. Sie stirbt am 15. Dezember 1719 in Dresden und wird im Kloster Mariaschein (heute Bohusodov) beigesetzt.

6 Catharina Albiano war in erster Ehe verheiratet mit Michael Gabaleon Graf Salmour (gefallen 1690) und in zweiter Ehe mit Karl Philip Markgraf zu Brandenburg († 13.07.1695). Wackerbarth und Catharina Albiano führen von Wien aus zurück nach Dresden. Am 13. Mai 1707 bitten sie bei einem Zwischenhalt in Prag den dortigen Erzbischof, sie zu trauen. Dieser verweigert dies jedoch und so führt die Rückreise nach Dresden weiter bis nach Lobositz (heute Lovosice) in Böhmen. Da der Bischof von Leitmeritz (Litoměřice) gerade in der Stadt weilt, führt er auf Bitten die Trauung durch. Das frisch vermählte Paar kommt am 14. Mai 1707 in Dresden an.

7 Gekürzt aus: Zedler, Johannes Heinrich: Großes vollständiges Universallexikon, 64 Bde. 1732–1750 Leipzig und Halle, Bd. 52, S. 272.

8 SächStA Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 4449 Verschiedene Bauangelegenheiten im Kurfürstentum Sachsen 1483–1698, darin auch den Schlossbau zu Zabeltitz betr.

9 Vgl. auch die Verordnungen zur Beschränkung der Bauhöhen von Gebäuden aus den Jahren 1708 und 1711.

bei dem städtischen oder gar dem ländlichen Bauen gelten, versucht Wackerbarth eine bestimmte Qualität von allen Baubeteiligten zu erreichen und durchzusetzen. Natürlich beeinflusste Wackerbarth nicht als Einzelperson das sächsische und vor allem das Dresdner Baugeschehen, sondern es war ein Zusammenspiel – eine gemeinsame Arbeit – mit allen anderen Baumeistern und Künstlern dieser Zeit, die den Dresdner Barock des beginnenden 18. Jahrhunderts prägten. Genannt seien hier stellvertretend: Balthasar Permoser, Matthäus Daniel Pöppelmann, George Bähr (seit 1693 in Dresden), Zacharias Longuelune (seit 1715 in Dresden) und besonders Johann Christoph Knöffel, der von Wackerbarth entdeckt und gefördert wurde.

Unter Wackerbarth als Auftraggeber und Knöffel als Architekt entstehen mehrere, zum Teil heute noch erhaltene Objekte in und um Dresden. Dazu zählen die sich im Wackerbarthschen Besitz befindlichen drei Gartenanlagen in Großsedlitz, Wackerbarths Ruh und Zabeltitz, für die Knöffel im Auftrag von Wackerbarth Entwürfe fertigt.

Großsedlitz

Im Jahr 1719 kauft Wackerbarth das nahe bei Dresden gelegene Rittergut Sedlitz. Dazu gehören das abgebrannte Herrenhaus nebst Wirtschaftsgebäuden, Teiche, Felder und Wald sowie die zwei Dörfer Groß- und Kleinsedlitz. Bereits im gleichen Jahr wird mit dem Neubau des Schlosses



2 Großsedlitz, Friedrichsburg/Obere Orangerie (Foto: Dietmar Enge)

(Abb. 2) begonnen; es folgen Garten (Abb. 3) und Orangeriehäuschen. Die dafür gefertigten Pläne werden Johann Christoph Knöffel zugeschrieben.

Als Wackerbarths Frau Catharina im Dezember 1719 mit nur 49 Jahren verstirbt, baut dieser zunächst weiter. Bis 1720/21 entstehen die Friedrichsburg und die Obere Orangerie. Diese Anlage, von Grund auf neugestaltet, weiht August Christoph Graf von Wackerbarth in Gegenwart des Kurfürsten Friedrich August I. mit einem festlichen Bankett am 20. Juli 1720 ein.

In einem Brief vom 9. September 1722 willigt der 60-jährige Wackerbarth ein, dass sein Ruhe- und Alterssitz, die eigenste Schöpfung, die er mit unendlicher Liebe in drei



3 Großsedlitz, Barockgarten (Foto: Dietmar Enge)

Jahren von 1719 an geschaffen hatte, an den Kurfürsten verkauft wird. In einem geheimen Vertrag erwirbt dieser 1723 die Anlage. Nach Plänen von Knöffel, Pöppelmann und Longuelune wird ab 1726 ein Barockgarten mit Orangerien, Wasserkünsten, Treppenanlagen, Parterres, Broderien sowie Sandsteinskulpturen von Johann Benjamin Thomae und Johann Christian Kirchner geschaffen. 1732 wird der Bau eingestellt und bleibt somit unvollendet. Anlässlich des Namenstages von August dem Starken wird 1727 erstmals das Fest des Polnischen Weißen Adlerordens begangen, wobei bis 1745 Großsedlitz im Mittelpunkt dieser Feste, auch unter dem neuen Kurfürsten Friedrich August II., steht.

Wackerbarths Ruh

Reichsgraf Christoph August von Wackerbarth erwirbt 1727 einige Weinberge und Grünflächen auf Naundorfer Flur (ab 1839 Gemeinde Niederlößnitz) und lässt bis 1730 hier als Alterssitz Schloss Wackerbarths Ruh (Abb. 4) und Belvedere (Abb. 5) erbauen sowie den Französischen Garten anlegen. Nach Wackerbarths Tod 1734 erbt das Anwesen sein Stiefsohn Joseph Anton Gabaleon von Wackerbarth-Salmour. Dieser bestimmt in seinem Testament, dass mit seinem Tod Schloss Wackerbarth zugunsten Dresdener Witwen und Waisen zu versteigern ist. Eigentümer werden nun Freiherr



5 Belvedere, Wackerbarths Ruh (Foto: Dietmar Enge)



4 Schloss, Wackerbarths Ruh (Foto: Dietmar Enge)

Christian Friedrich von Gregory und ab 1808 Rauhgraf August Josef Ludwig von Wackerbarth, ein Großneffe des Reichsgrafen, der den Besitz jedoch durch Konkurs 1816 wieder verliert. Wackerbarths Ruh wird eine Knabenerziehungsanstalt, bis es August Josef Ludwig von Wackerbarth 1824 erneut kauft und 1846 wieder versteigern lassen muss.

Auf Schloss Wackerbarth leben Albert von Carlowitz (bis 1874), Freiherr Adolf von Tümping (1875 Umgestaltung des Schlossgebäudes im Stil italienischer Renaissance), Hofrat Johann Georg Theodor Grässe (bis 1885) und Fabrikant Alfred Tiedemann (weiterer Umbau 1916/1923) bis es 1928 durch Zwangsversteigerung in Staatsbesitz kommt. Heute steht das Ensemble von Schloss Wackerbarth unter Denkmalschutz. Die Anlage wird von der Sächsischen Staatsweingut GmbH Schloss Wackerbarth genutzt.

Zabeltitz

Im Januar 1728 brennt das Gouvernementshaus in Dresden, Wackerbarths Wohnsitz nieder. Wackerbarth erleidet dadurch den Verlust all seiner Habe – die kostbaren Möbel, Tapeten, Spiegel und besonders seine Bibliothek und die einmalige Sammlung von Rissen, Zeichnungen und Berichten werden Opfer der Flammen. Als Ersatz schenkt ihm Kurfürst Friedrich August I. das Schloss und das wichtige Amt Zabeltitz mit allen dazugehörigen Dorfschaften. Im Gegenzug muss Wackerbarth das Dresdner Palais wieder zurückgeben.

Am 3. April nimmt Wackerbarth in Zabeltitz die »Huldigung« entgegen und reist am 7. April wieder nach Dresden. Das Rittergut Zabeltitz lässt er völlig neugestalten. Ebenfalls wird mit dem Umbau des vorhandenen Wohnschlosses zu einem barocken Palais (Abb. 6) und mit der Anlage eines Gartens (Abb. 7) begonnen.

Diese baulichen Maßnahmen greifen rapide in die bestehende Bausubstanz ein. Die aus dem 16. Jahrhundert datierenden Wirtschaftsgebäude müssen weichen und werden östlich hinter dem kurfürstlichen Stallgebäude (heute »Altes Schloss« genannt) wieder neu errichtet. Das Wohnschloss, ebenfalls aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammend, wird baulich neugestaltet. Entgegen älterer Planungen unter August dem Starken wird die Hauptachse nicht mehr über das Alte Schloss geführt, sondern verläuft in Ost-West-Richtung: Torhäuser – Obst- und Weingarten – Ehrenhof – Palais – Spiegelbassin – Flaschenbassin – AHA hinaus in die Auenlandschaft der Röder. Beidseitig der Achse sind symmetrisch weitere Wasserflächen, Teiche und Bassins angeordnet. Alleen und Hecken fassen das Wegenetz ein. Sandsteinskulpturen vervollständigen die barocke Ausstattung der Gartenanlage.

In den sechs Jahren bis zu seinem Tod 1734 konnte August Christoph von Wackerbarth diesen Garten nicht vollenden. In diesen Zeitraum fallen auch der weitere Ausbau von Wackerbarths Ruh und die Bauten in Dresden. Zeitgleich ist Wackerbarth auch der Chef des militärischen Teils des im Mai und Juni 1730 stattfindenden Zeithainer Lustlagers, das eine einjährige Vorbereitungszeit erforderte.



6 Zabeltitz, Palais (Foto: Dietmar Enge)



7 Zabeltitz, Barockgarten, Inselteich, im Hintergrund das »Alte Schloss« (Foto: Dietmar Enge)

Nach Wackerbarths Tod fällt Zabeltitz an seinen Stief- und Adoptivsohn Joseph Anton Gabaleon Reichsgraf von Wackerbarth-Salmour (1685–1761). In seiner Ära wird die Gestaltung der barocken Gartenanlage in ihrer Grundstruktur ihren Abschluss finden. In den nachfolgenden Jahrzehnten unter Prinz Xaver und seiner Schwester Elisabeth erhält der Garten seine endgültige Form. Auch die nachfolgenden Besitzer pflegten die Gartenanlage, so dass bis heute die barocke Grundstruktur mit Teilen der originalen Substanz erhalten ist.



8 Dresden, Medaillon am Johanneum (Verkehrsmuseum) (Foto: Dietmar Enge)

Weitere Beispiele der Bautätigkeit Wackerbarths sind: Auf eigene Kosten baut er ab 1723 sein Palais in der Dresdner Neustadt als Ritterakademie (später Kadettenhaus) mit Reit- und Exerzierhalle sowie Fechtboden. Die Ritterakademie wird am 18. Februar 1726 eingeweiht. Der Lehrbetrieb beginnt bereits 1725. Im Zweiten Weltkrieg wird das Wackerbarthsche Palais zerstört und 1962/63 abgerissen. An der Kopfseite besaß dieses Gebäude in der mittleren Fensterachse zwischen dem ersten und zweiten Geschoss ein Medaillon mit dem Porträt Augusts des Starken, geschaffen von Johann Benjamin Thomae (1728). Es wurde vor dem Abbruch geborgen und befindet sich inzwischen am wiederaufgebauten Johanneum, dem heutigen Verkehrsmuseum (Abb. 8).

Im Januar 1728 weilt der preußische König für einige Tage zu Besuch beim sächsischen Kurfürsten in Dresden und logiert bei Wackerbarth im Gouvernements-Haus, das gleichzeitig auch dessen Wohnsitz ist. In der Nacht von 17. zum 18. Januar bricht in diesem Haus ein so starker Brand aus, dass das Gebäude innerhalb kurzer Zeit vollständig niederbrennt. Auf der Brandstelle wird unter Leitung des Oberlandbaumeisters Johann Christoph Knöffel das Gebäude wieder neu errichtet. Am 30. November 1729 findet die Einweihung des neuen Gouvernment-Gebäudes¹⁰ statt.

¹⁰ Dieses Gebäude wird heute als Kurländer Palais bezeichnet, benannt nach Herzog Carl von Kurland, der ab 1744 das Haus bewohnte.



9 Kurländer Palais (Foto: Dietmar Enge)

Vor dem Brand befand sich an dieser Stelle ein einstöckiger Bau aus dem 16. Jahrhundert, der seit 1718 der Amts- und Wohnsitz von Wackerbarth als Festungs-Gouverneur von Dresden ist und nicht wie öfters berichtet wird, das Wackerbarthsche Palais. Dieses befand sich auf der Neustädter Seite und wurde erst 1723 errichtet.

Im 19. Jahrhundert ist im Kurländer Palais eine Chirurgisch-Medizinische Akademie eingerichtet; ab 1924 nutzt es der Landesverein Sächsischer Heimatschutz. Beim Bombenangriff 1945 zerstört, überdauert das Gebäude als Ruine die Zeit bis zum Wiederaufbau 2006 (Abb. 7).

Unter Anregung und Aufsicht von August Christoph von Wackerbarth entstanden so bedeutende Schlossbauten wie der Zwinger und das Holländische (heute Japanische) Palais. Weitere Bauten waren: die Frauenkirche, die Matthäuskirche, die Dreikönigskirche, das Pyramiden-Gebäude an der Elbe (Neustädter Wache, heutiges Blockhaus) und mehrere Privatpaläste in Dresden.

Diplomat – Baumeister – Kunstsammler

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind in Sachsen die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges noch sichtbar. Finanzen und Kunst waren zwei Dinge, über die kaum jemand spricht. Die bedeutenden Künstler hatten Sachsen den Rücken gekehrt und jüngere waren nicht ausgebildet worden. Auch nach dem Ende des Krieges und dem Abzug der schwedischen Truppen entwickelt sich die Kunst nur langsam, bleibt vorwiegend auf kurfürstlichen und kirch-

lichen Bereich beschränkt. Um 1685 setzt jedoch eine verstärkte künstlerische Entwicklung in allen Bereichen ein, ob in der Baukunst, Malerei oder Musik. Es ist der erste, wenn auch zaghafte Beginn, dass die Kunst auch durch bürgerliche Auftraggeber gefördert wird. Nach 1700 entstehen private Kunstsammlungen, so auch diejenige von Wackerbarth.

Wackerbarth ist ein verständnisvoller und erfolgreicher Förderer der Gemäldesammlung des Kurfürsten. Sofort nach dem Machtantritt Augusts im Jahr 1697 erhält der in Italien weilende Wackerbarth den Auftrag »von schönen Zeichnungen, sauberen Rissen, Schildereyen und dergleichen, soviel mitzubringen, als ihm zuhanden stossen möchte.« Die zum Ankauf benötigten Geldmittel werden zur Verfügung gestellt.¹¹

1711 muss Wackerbarth, wenn auch ungern, per Dekret die besten Bestandteile seiner Bildersammlung an August den Starken übergeben. Dass es sich dabei um sehr wertvolle Bilder gehandelt haben muss, beweisen die 24.000 Taler beziehungsweise ein Rittergut von gleichem Wert, die August per Dekret¹² vom 25. Juli 1711 als Gegenwert bietet (aber erst 1728 mit dem Gut Zabeltitz einlöst).

11 Niedner, Carl: Der sächsische Kabinettsminister Graf August Christoph von Wackerbarth ..., Neues Archiv für sächsische Geschichte, Band 31, 1910, S. 94.

12 Dekret vom 25. Juli 1711, SächStA Dresden, 10080 Lehnhof Dresden, O 10145 Zabeltitz Lehn 1501 – 1728, Bl. 17.

Am 12. Januar 1715 wird Wackerbarth als Vermittler und als Ankäufer eingesetzt, um die Bildnisse aus dem Umfeld Kaiser Leopolds I., seiner Frau, Kaiser Joseph I., seiner Frau sowie sämtlicher »Nachkommen« zu besorgen. Überliefert ist zum Beispiel, dass das Portrait Leopolds am 31. Januar 1723 in Dresden ankam.

Prof. Dr. Woermann, Direktor der Königlichen Kunstsammlung stellt in seinen Aufzeichnungen für den Katalog fest, dass bei mindestens 190 Bildern der Königlichen Sammlung Wackerbarth als Beschaffer anzusehen ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese 190 Bilder aus der Wackerbarthschen Sammlung von 1711 stammen, sondern sie wurden durch ihn der königlichen Sammlung zugeführt. Wie er in Besitz dieser Bilder kam, ist nicht eindeutig nachzuweisen.

Wackerbarth sammelt jedoch nicht nur für August dem Starken, sondern auch für sich, um seine eigenen Sammlungen zu ergänzen. Möglichkeiten bieten ihm die Studienreisen, aber auch seine Aufenthalte im Ausland, besonders bei militärischen Abkommandierungen.

Sicher ist davon auszugehen, dass Wackerbarth seiner Sammelleidenschaft treu blieb und erneut Sammlungen anlegte und in seinem Dresdener Palais sowie in den zwei Schlössern Wackerbarths Ruh und Zabeltitz präsentierte. In welchem Umfang er sammelte, aber auch die Bedeutung der Sammlungen ist heute aufgrund fehlender Inventarverzeichnisse nicht überliefert. Allein die Bibliothek wurde auf 16.000 Taler geschätzt.¹³

Über das Leben und Wirken Wackerbarths, nicht nur als Kunstsammler, gibt es noch sehr viele Quellen, vor allem im Hauptstaatsarchiv Dresden, aber auch Archivbestände in Norddeutschland, München, Karlsruhe, Leipzig, Wien und London die auf Einsicht und Auswertung warten.

August Christoph von Wackerbarths Tod

Als 1733 der junge Friedrich August II. in Polen zur Krönung weilt, erhält Wackerbarth das Generalkommando über die sächsische Armee und muss in Polen einrücken – das wirkliche Kommando hat jedoch sein Adoptivsohn Joseph Anton Gabaleon Reichsgraf von Wackerbarth. Tatsächlich verlässt er am 4. Dezember 1733 Dresden in Richtung Polen, um auf die sächsischen Truppen, die sich auf dem Marsch nach Krakau befinden, zu treffen. Aufgrund seines Alters – er ist bereits 71 Jahre alt – und seines Gesundheitszustandes erhält er von Friedrich August II. die Erlaubnis, nach den Krönungsfeierlichkeiten nach Sachsen zurückzukehren, wo er, so ein Zitat aus seiner Zeit »glücklich den 20. März 1734 mit seiner Equipage in Dresden ankommt«.

Doch sein Gesundheitszustand verschlechtert sich zusehends. Wackerbarth stirbt am 14. August 1734 im Alter von 72 Jahren an der Wassersucht, einer durch Nieren- und Kreislaufschwäche hervorgerufenen Flüssigkeitsansammlung im Körper, die in der damaligen Zeit unheilbar war.



10 Zabeltitz, Kirche St. Georg (Foto: Dietmar Enge)

Zu Wackerbarths Tod und Begräbnis schreibt Zedler: »Die Leiche wurde hierauf in dem Gouvernements-Palais im Zeughause den 22. August zum erstenmahl unten in einem ganz schwarz drapierten und mit vielen Wand-Leuchtern erleuchteten Zimmer auf einem kostbaren Parade-Bette gezeigt. Es lag selbige in einem rothsammetenen mit goldenen Schleiffen und Quasten starck bordierten Talar, hatte auf dem Haupte eine grosse Perruque [Perücke], dabey 24 Gueridons [kleine Tische] mit angezündeten Wachs-Lichtern stunden, an diese aber die Geschlechts-Wappen mit schwarzen Flor gebunden waren. Neben dem Parade-Bette hatten 8 Capitains und andere Ober-Officers die Aufwartung, und sassen auf niedrigen Stühlen. Um das Bette sahe man den Marschall-Stab, den mit hohen Feder-Büschen gezier-ten Helm, Sporn und Handschuh auf vier rothsammetnen Küssen; auf dem erblaßten Körper aber lagen das blaue Pohl-nische Ordens-Band nebst dem [Polnischen Weißen Adler-] Orden: Dagegen die Eingeweide neben dem Parade-Bette zum Haupt sich in einem zinnernen Kästgen befanden. Es war drey Tage lang jedermann in der Stadt vergönnet, dieses Parade-Bette zu sehen, biß die Leiche am 25. August Abends um 10 Uhr, nachdem die Alumni der Creutz-Schule eine

¹³ Weber, Carl von: Zur Chronik Dresdens, Leipzig, 1859, S. 135.

Stunde lang eine Trauer-Musick gemacht, auf einem mit sechs Pferden bespannten Leichen-Wagen gesetzt, und in Begleitung des Herrn Grafens von Wackerbarth-Salmour nebst Dero Domestiquen in aller Stille, wie solches der Hochseelige Herr Graf selbst verordnet, über Neustadt nach Zabeltitz zur Entsenckung in dasiger Kirche (Abb. 10) abgeführt worden. Des folgenden Sonntags ward ihm von Herrn

M. Gellio [Gelenio], Pfarr-Herrn in Zabeltitz, eine Trauervolle und sehr gelehrte Gedächtniß-Predigt gehalten.«¹⁴

.....
¹⁴ Zedler, Johannes Heinrich: Großes vollständiges Universallexikon, 64 Bde. 1732–1750 Leipzig/Halle: verlegt Johannes Heinrich Zedler; hier: Bd. 52, S. 379f.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Hartmut Olbrich

DIE FRÜHE PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE DES SCHLOSSPARKS GROSSSEDLITZ

unter besonderer Betrachtung der Wasserversorgung

Zusammenfassung

Der Aufsatz befasst sich mit der Wasserversorgung im Schlosspark Großsedlitz. Ein weitläufiger Terrassengarten erforderte im frühen 18. Jahrhundert reichhaltige Wasserspiele. Nach bisherigen Erkenntnissen war dies in Großsedlitz aufgrund der topografischen Lage auf dem Bergrücken kaum zu gewährleisten. Die jüngste Betrachtung zeigt allerdings, dass der frühe Garten unter Wackerbarth nicht nur auf Größe, sondern auch auf einen sehr nachhaltigen Umgang mit den Wasserressourcen ausgerichtet war. Nach Berechnungen war durch das vorhandene Reservoir nur eine Betriebsdauer der Wasserspiele von dreieinhalb bis vier Stunden möglich.

Abstract

The article deals with the water supply to the Baroque gardens at Großsedlitz. In the early 18th century such extensive terraced gardens demanded the inclusion of an elaborate set of water features. It has been known for some time that the location of Großsedlitz on the crest of a hill made it very difficult to satisfy this requirement. Recent research shows, that in the early Wackerbarth days the gardens were not served by a large and sustainable water supply, and calculations show that the available water reserves were only sufficient to enable the water features to operate for three and a half to four hours at a time.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782011> · <https://doi.org/10.25366/2022.11>

Autor

Dr. Hartmut Olbrich, Bauhistoriker, Görlitz

Empfohlene Zitierweise

Olbrich, Hartmut: Die frühe Planungs- und Baugeschichte des Schlossparks Großsedlitz unter besonderer Betrachtung der Wasserversorgung, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 73–82 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782011>].

DIE FRÜHE PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE DES SCHLOSSPARKS GROSSSEDLITZ

Unter besonderer Betrachtung der Wasserversorgung

Die Blütezeit des Schlossparks von Großsedlitz begann 1719 und erstreckte sich nur über eine kurze Zeitspanne. Schon zehn Jahre später wurde es wieder ruhig um ihn und mit Zerstörung der Wasserkunst 1813 war die Grundlage für einen angemessenen Betrieb nicht mehr gewährleistet. Die frühe Zeit hingegen war geprägt von grenzenlosen Visionen, weitreichenden Planungen und großem Engagement mit dem Ziel, auf dem Land vor den Toren Dresdens ein *Versailles* zu schaffen. Dabei hatte es ganz schlicht begonnen.¹

Phase 1: Der Garten unter Wackerbarth

Als Graf August Christoph von Wackerbarth 1719 das abgebrannte und wirtschaftlich ruinierte Landgut Großsedlitz erwarb, wollte er sich in ländlicher Abgeschiedenheit einen Alterswohnsitz errichten (Abb. 1).² Nach dem Entwurf von Johann Christoph Knöffel (1686–1752) sollte neben Großsedlitz auch in Kleinsedlitz ein kleinerer Garten entstehen, von dem aber nichts ausgeführt wurde.³ Nach sehr kurzer Bauzeit wurden bis 1720 eine breite Zufahrtsallee mit flankierenden Untertanenhäusern errichtet und das Schloss eingeweiht.

Am dahinter abfallenden Gelände war ein großzügiger Terrassengarten geplant. An ein Mittelparterre sollten seitlich je zwei Parterres anschließen (vgl. hier bereits Abb. 2). Mit dem Bau begann man nordöstlich der Mittelachse. Im ersten Seitenparterre errichtete man die *Obere Orangerie*. Davor befanden sich differenziert abgestufte Terrassen, die mit formalen Parterres und Wasserbecken versehen waren. Im nordöstlich daran anschließenden Seitenparterre plante man auf der oberen Ebene ein *Parterre à l'angloise*, das man als *Bowling Green* umsetzte und für höfische Ballspiele nutzte. Vor der ersten Terrassenmauer errichtete man ein langgestrecktes *Gewächshaus*, davor schloss in zwei weiteren Ebenen der *Küchengarten* an. Abschließend lagen in der Senke vor allen Parterres kleine Seen, die in den Quellen als *Fachinen-Teiche* bezeichnet wurden.

Das ganze Areal südwestlich der Mittelachse wurde anfangs noch nicht gestaltet. Dort standen die Wirtschaftsgebäude des *Unteren Kammergutes*, die man aus dem Vorgängerbestand übernommen hatte.

Ein weitläufiger Terrassengarten erforderte im frühen 18. Jahrhundert reichhaltige Wasserspiele. Nach den bis-

herigen Erkenntnissen war dies in Großsedlitz aufgrund der topografischen Lage auf dem Bergrücken aber kaum zu gewährleisten. Die jüngste Betrachtung zeigte allerdings, dass der frühe Garten unter Wackerbarth nicht nur auf Größe, sondern auch auf einen sehr nachhaltigen Umgang mit den Wasserressourcen ausgerichtet war.

Der aus der Landwirtschaft stammende Begriff der *Fachinen-Teiche* meint angestaute Wasserflächen mit einer schlicht gefassten Uferkante. Wackerbarth hatte diese Teiche in der Senke über einem kanalisierten Bach anlegen lassen. So konnte er den oberen Teich allein durch das Anstauen des fließenden Gewässers fluten und damit die unteren Teiche füllen. Darüber hinaus plante er nur kleine Wasserspiele, die wohl über eine damals bestehende Quelle versorgt wurden. So zeigt der Bestandsplan vor den Umbauten Wackerbarths im Bereich der Wasserspiele kleine Teiche mit Abflüssen, die folglich auch bereits damals Zuflüsse gehabt haben müssen.⁴ Für den Notfall hatte man noch einen Brunnen hinter der *Oberen Orangerie* gegraben, der zwar nicht ergiebig war, jedoch im Bedarfsfall zumindest den Erhalt der Orangerie und die Versorgung des Schlosses gewährleisten konnte.

Als August der Starke zu Anfang des Jahres 1723 das Gut Großsedlitz übernahm, war von der bisherigen Planung erst annähernd die Hälfte vollendet.⁵ Graf Wackerbarth war sicherlich nicht abgeneigt die Anlage zu veräußern, hatte sie sich doch als ein sehr kostspieliges Unterfangen herausgestellt, dessen Fertigstellung nicht abzusehen war.

1 Als Grundlage für den Vortrag dient die Untersuchung des Autors zur Planungs- und Baugeschichte des Schlossgartens von Großsedlitz mit einer Betrachtung der Wasserversorgung vom Januar 2018 im Auftrag des Sächsischen Immobilien- und Baumanagement DD 1. Das Gutachten mit allen Literaturangaben und Abbildungen im Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, des Sächsischen Immobilien- und Baumanagements (SIB Dresden I) sowie bei: Academia.edu.

2 Siehe: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M 14 VIIIa Bl. 48.

3 Siehe: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek Plansammlung: Tab. geogr. B Sax H 1533.

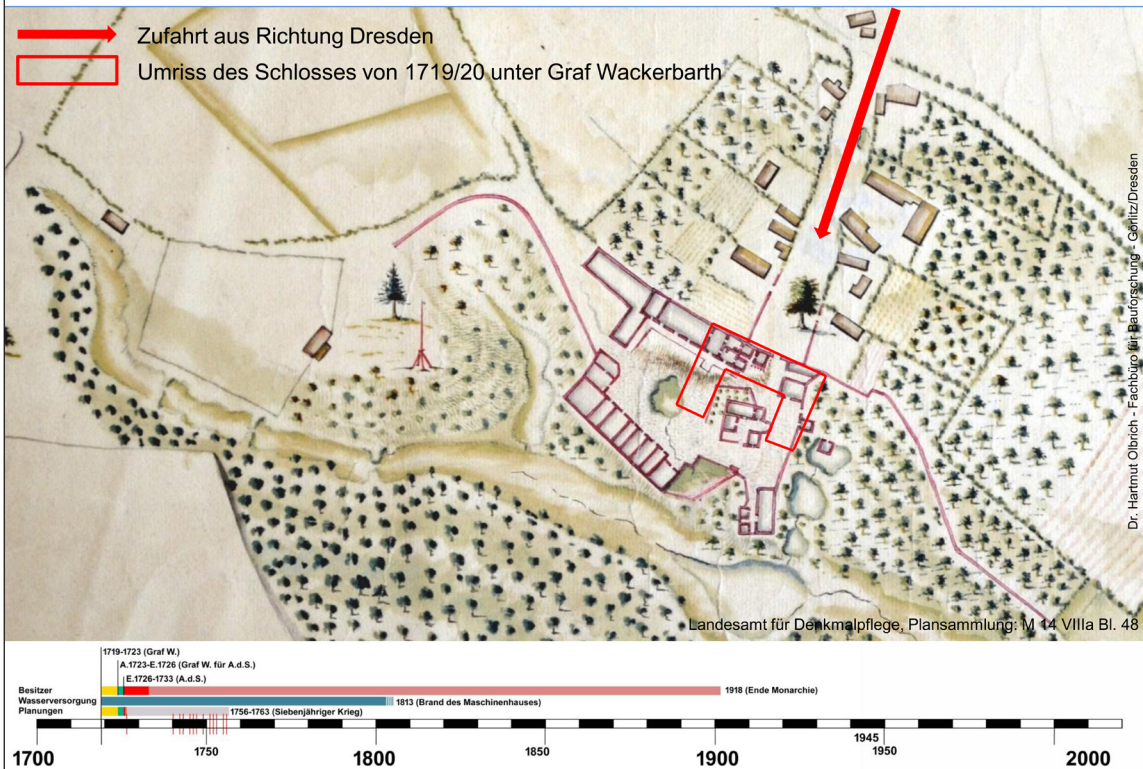
4 Vgl.: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M 14 VIIIa Bl. 48 (wie Anm. 2).

5 Siehe auch: Thiele, Johann Alexander (1685–1752), Das Barockschloss und der Barockgarten in Großsedlitz, 1723, Kupferstich-Kabinett, SKD, Foto: Andreas Diesend, Inv.-Nr. C 1995-1411.

Bestandszeichnung nach dem Brand von 1715, um 1718/19

Abb. 1

- Keine bewusste Gartengestaltung erkennbar



1 Bestandszeichnung des Gutes Großsedlitz nach dem Brand 1715 (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M 14 Villa Bl. 48))

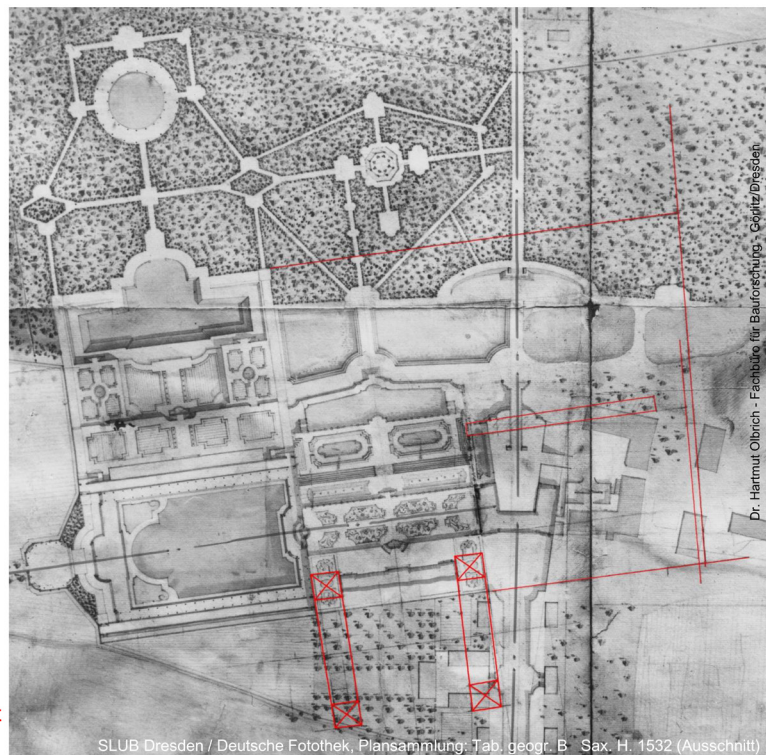
Phase 2A (Anfang 1723 bis Ende 1726)

Abb. 2

- Fortführen der Arbeiten durch den Grafen Wackerbarth für August. d. Starcken

sogen. Bestandsplan
(anonym), um 1723/25

- Garten:
Übernahme Bestand,
Korrekturen der Achsen
- Schloss:
Neukonzeption hinter der
Oberen Orangerie
- Planung wurde nicht ausgeführt



2 Bestandsaufnahme mit Vorplanung um 1723–1725 (Foto: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek, Plansammlung: Tab. geogr. B Sax. H. 1532, Original verschollen)

Phase 2: Der Garten unter Wackerbarth für August den Starken

Mit der Übernahme des Areals im Januar 1723 durch den sächsischen Kurfürsten und König von Polen, August den Starken, verblieb Wackerbarth bis Ende 1726 in den Augen der Öffentlichkeit zunächst offiziell weiterhin Besitzer. Die folgenden Arbeiten am Garten übernahm Wackerbarth in Regie für August den Starken, der wiederum die Finanzierung absicherte. Die darauffolgende Entwicklung ist komplexer als bisher angenommen und für die Wasserversorgung von erheblicher Bedeutung.

Die frühesten fassbaren Maßnahmen dieser Zeit betrafen die Weiterführung der Arbeiten am Garten und die Planung eines repräsentativen Schlosses (Abb. 2).⁶ Die in einem Bestandsplan skizzierte Planung zeigt die Verlegung der Mittelachse in das erste Seitenparterre. Dazu war hinter der *Oberen Orangerie* ein quadratisches Schloss vorgesehen. Der Entwurf bot unter Einbeziehung großer Teile des bestehenden Gartens die einzigartige Möglichkeit, die bisherigen Schwachstellen – das bautechnisch schlecht ausgeführte und nun für einen kurfürstlich königlichen Landsitz zu kleine Schloss sowie das gestalterisch unzureichende Mittelparterre – auszugleichen. Eine Ausführung unterblieb allerdings, denn es folgten kurz darauf weiterführende, größere Planungen.

Im kurz darauf entstandenen ersten Generalplan übernahm man wieder den bestehenden Garten (Abb. 3).⁷ Bei genauer Betrachtung offenbart sich, dass darauf drei Varianten zum Bau eines neuen Schlosses skizziert sind: Ein Entwurf zeigt ein quadratisches Schloss, von zwölf Pavillons umrahmt. Es folgen zwei vorgelagerte Dreiflügelanlagen und abschließend wieder ein mit Pavillons und Gärten umrahmtes Schloss. Alle Entwürfe verdeutlichen, dass man sich nicht entscheiden konnte, ob man die alte Hauptachse aufgreifen oder diese in das erste Seitenparterre verlegen sollte.

Mit dieser unentschlissenen Planung schien sich aber herauszukristallisieren, dass die differenzierte Abfolge der niedrigen Terrassen nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprach und nun großzügige, weite Gartenflächen entstehen sollten. Da der Bauherr sich zudem offenbar für keine der Schlossplanungen entscheiden konnte, wurde erst einmal die Umgestaltung des Gartens vorgenommen. Es entstand der zweite Generalplan (Abb. 4 und Abb. 5).⁸

⁶ Siehe: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek, Plansammlung: Tab. geogr. B Sax. H. 1532 (Original verschollen).

⁷ Siehe: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek, Plansammlung: Tab. geogr. B Sax. H. 1531.

⁸ Siehe: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29. G. Bl. 46.

Phase 2B (Anfang 1723 bis Ende 1726)

- Fortführen der Arbeiten durch den Grafen Wackerbarth für August d. Starken



3 1. Generalplanum um 1723/25 mit den unter Graf Wackerbarth ausgeführten Arbeiten im Überblick (Foto: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek, Plansammlung: Tab. geogr. B Sax. H. 1531)

Phase 2C (Anfang 1723 bis Ende 1726)

Abb. 4

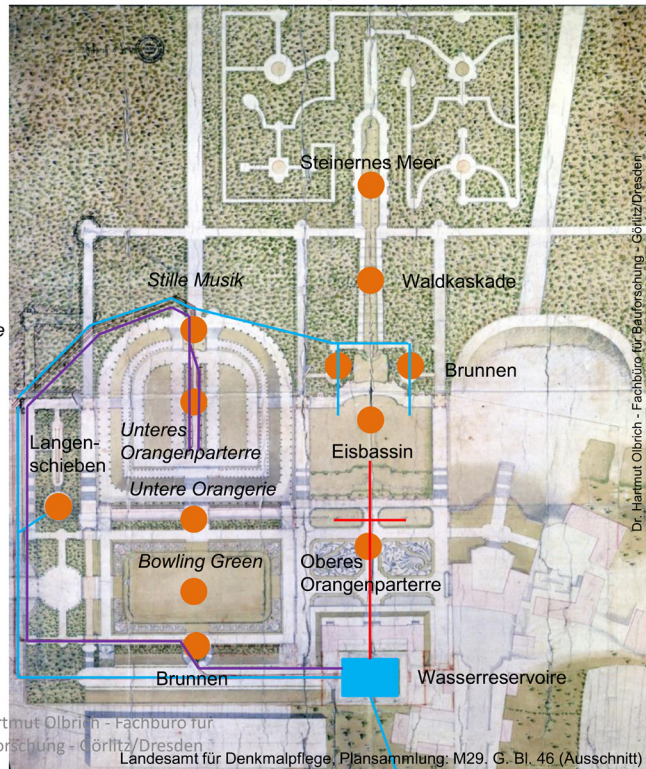
- Fortführen der Arbeiten durch den Grafen Wackerbarth für August d. Starken

2. Generalplan (anonym), um 1725

- Garten:
 - Neukonzeption
 - Mittelparterre: bleibt weitgehend unfertig
 - 1. Seitenparterre: *Obere Orangerie, Oberes Orangeriparterre, Eismeer, Rundbrunnen und Waldkaskade*
 - 2. Seitenparterre: *Brunnen mit Bowling Green, Untere Orangerie, Unteres Orangeriparterre, Langenschieben, Stille Musik*
- Schloss:
 - vorläufig Übernahme des bestehenden Schlosses

- Planung wurde weitgehend ausgeführt

-  Wasserreservoir
-  Wasserleitung 1
-  Wasserleitung 2
-  Wasserleitung 3
-  Neubau Architektur unter August dem Starken



4 2. Generalplanum um 1725 mit den unter Wackerbarth ausgeführten Arbeiten (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29, G. Bl. 46)

Phase 2C (Anfang 1723 bis Ende 1726)

Abb. 5

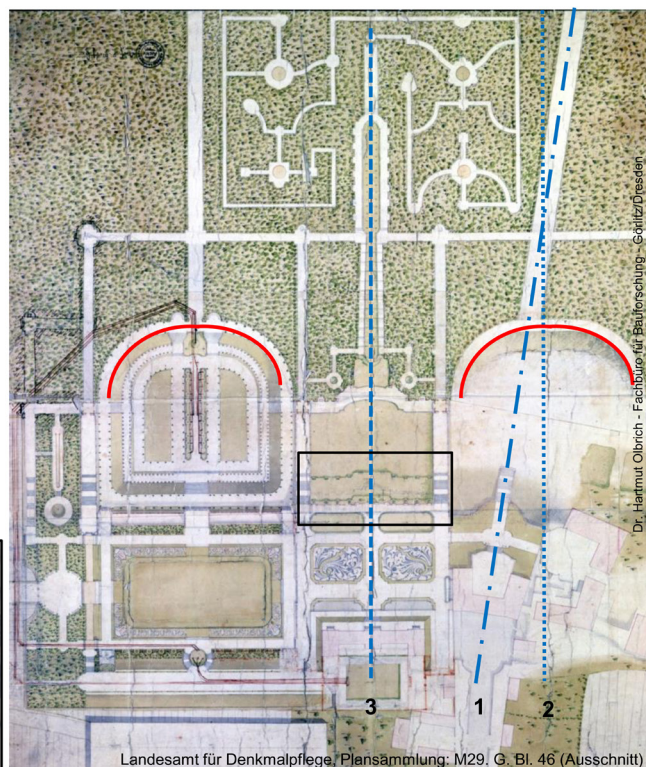
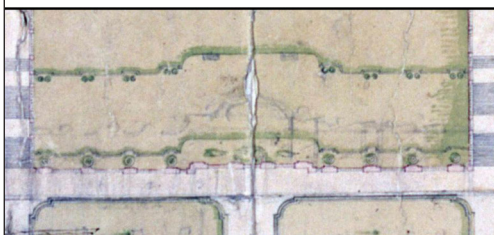
- Fortführen der Arbeiten durch den Grafen Wackerbarth für A. d. Starken

2. Generalplan (anonym), um 1725

- Garten:
 - Neukonzeption
- Schloss:
 - vorläufig Übernahme des bestehenden Schlosses

- Planung wurde weitgehend ausgeführt

Plandetail



5 2. Generalplanum um 1725 mit Hinweisen zum Bau des Eisbassin und zur zweiten Exedra. (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29, G. Bl. 46)

Dieser ließ für eine künftige Schlossplanung alle Möglichkeiten offen: das Beibehalten des bestehenden Schlosses mit der schräg verlaufenden Mittelachse (Achse 1 in Abb. 5); ebenso möglich war aber auch das rechtwinkelige Ausrichten der Mittelachse mit einem Neubau eines Schlosses (Achse 2 in Abb. 5). In beiden Fällen sollte der Garten im Südwesten noch gespiegelt werden. Darüber hinaus waren die Reduzierung der Planung und die Verlegung der Mittelachse in das ehemals erste Seitenparterre möglich (Achse 3 in Abb. 5).

Mit der Umgestaltung des Gartens nach Vorgabe des zweiten Generalplanes verschwanden die alten Gartenterrassen unter meterhohen Aufschüttungen. Lediglich die *Obere Orangerie* sowie das bestehende Schloss und die Wirtschaftsgebäude im Südwesten verblieben im Bestand. Es entstanden das *Obere Orangerparterre*, das Wasserparterre mit dem *Eisbassin*, der *Waldkaskade* und den flankierenden *Rundbrunnen* sowie das *Bowling Green* mit der oberen Brunnen- und Treppenanlage, die *Untere Orangerie*, das *Langenschieben* sowie das *Untere Orangerparterre* mit der *Stillen Musik* (Abb. 4).

Es wurde bereits erkannt, dass für den erheblichen Mehrbedarf an Wasser eine eigene Versorgungsanlage erforderlich war. Dafür entstanden ein Pumpenhaus an der Müglitz, ein Wasserturm als Zwischendepot sowie ein großes Reservoir hinter der *Oberen Orangerie*, von dem aus die einzelnen Brunnen über drei Hauptleitungen versorgt wurden.⁹ Dazu nutzte man die üblichen Fallleitungen aus durchbohrten Holzstämmen und Druckleitungen aus Blei. Es ist unbestritten, dass die meisten der neu errichteten Architekturen fertiggestellt wurden und ihre Wasserspiele in Funktion gingen. Ausnahmen bildeten der untere Teil des Wasserparterres mit dem *Eisbassin* und die *Waldkaskade*. Da sie baulich scheinbar nicht vollendet wurden, hatte man ihre Funktion bislang nicht weiter in Erwägung gezogen und näher betrachtet.

Die neuerliche Auswertung der schriftlichen und bildlichen Quellen sowie der Baubefunde ergeben jedoch, dass Ende 1726 auch das Wasserparterre mit dem *Eisbassin* und die *Waldkaskade* zumindest in großen Teilen fertiggestellt waren. Das Wasserparterre sah allerdings anders aus, als man es heute kennt, und von der *Waldkaskade* sind heute nur noch Teile erhalten.

Nach dem zweiten Generalplan entspricht nur das unterste *Eisbassin* im Wasserparterre dem heutigen Bestand. Darüber zeigt der Plan dagegen nur ein sehr schmales Wandbecken direkt vor der hochaufragenden Stützmauer zum *Oberen Orangerparterre*, das nicht dem heutigen Baubestand entspricht (Abb. 5).¹⁰ Das heutige Becken ist jedoch in Bleistift verzeichnet, so dass sich hier eine Umplanung abzeichnet. In einem weiteren Plan, der das *Obere Orangerparterre* sowie das *Bowling Green* sehr detailliert wiedergibt, ist ebenfalls das schmale Becken vor der Stützmauer verzeichnet.¹¹ Darin sind in der Mittelachse eine zentrale Brunnenarchitektur mit einer Muschel und seitlich jeweils vier Podeste für Vasen beziehungsweise Skulpturen eingetragen.

Beide Pläne lassen sich in die Zeit zwischen 1723 und 1726 datieren, so dass sie in die Jahre fallen, als Graf Wackerbarth die Arbeiten für August den Starken weiterführte und der Landsitz noch nicht offiziell übergeben war. Die schriftlichen Quellen haben außerdem gezeigt, dass in diesem Bereich nur noch das Aufsetzen der Skulpturen vor der Stützmauer fehlte, so dass wohl alle Becken weitgehend fertiggestellt waren.

Betrachtet man den Baubefund im *Eisbassin*, wird verständlich, warum die obere Mauerspange vor der Stützmauer nicht fertiggestellt worden war. Sie stellt eine nachträgliche Zutat dar. Dies zeigt sich auch an den Anschlüssen zu den seitlichen Wänden. Im Gegensatz zur unteren Mauerspange ist die Wand nicht in das Gliederungssystem der Seitenwände eingebunden. Teile des schmalen Beckens vor der Stützmauer könnten sich daher noch unter Niveau erhalten haben. Für die Stützmauer bedeutet der Befund, dass diese in der ersten Bauphase höher auftrug und andere Proportionen aufwies, als dies heute der Fall ist.

Bislang konnte die von Wackerbarth in einem Brief vom 8. Januar 1727 erwähnte Planung für diese Stützmauer nicht identifiziert werden. Im Bestand der Plansammlung des Landesamtes für Denkmalpflege sind aber Zeichnungen erhalten, die offenbar frühe Entwürfe dieser Schauwand überliefern. Demnach war anfangs eine weite Exedra mit großen Wandbrunnen und Skulpturen geplant (Abb. 6 oben).¹² Technisch gesehen hatte dieser Entwurf jedoch kaum Chancen auf Realisierung, da die dafür erforderlichen Wassermengen nicht zur Verfügung standen.

Ein späterer Entwurf zeigt im unteren Teil eine gerade Wand mit zentralem Brunnen und seitlichen Skulpturen, während die obere Terrasse mit einem Laubengang als *Berceau* beziehungsweise als *Treillage* aus Gehölzen abschließt (Abb. 6 unten).¹³ Als Variante zeigt sich der obere Laubengang auf einer Seite als Exedra und auf der anderen Seite als gerader Riegel. Beide Entwürfe sind archivalisch nicht ausdrücklich Großsedlitz zugewiesen, sie passen jedoch von den Proportionen in die Gestaltung der Frühzeit. Es liegt auch nahe, dass man mit dem zweiten Entwurf, der ohne große Wasserspiele auskommt, bereits die Realitäten in Großsedlitz anerkannt hatte.

⁹ Aus: Funke, Hans: Wasserversorgung des Barockgartens Großsedlitz, Eine technische Betrachtung der Versorgung der Wasserspiele des Gartens, unpubliziertes Gutachten vom Mai 2017 im Archiv des SIB Dresden I.

¹⁰ Siehe: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29. G. Bl. 46.

¹¹ Siehe: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29. G. Bl. 9.

¹² Oben: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M24. Ia. Bl. 14 und unten: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M14. Ia. Bl. 24.

¹³ Siehe: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M 23 AI Bl. 1.

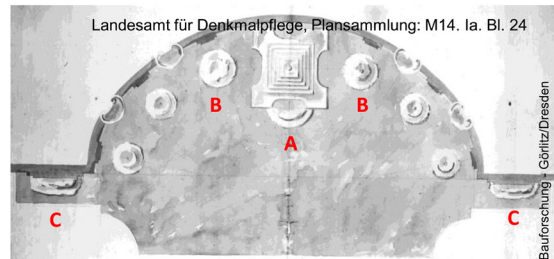
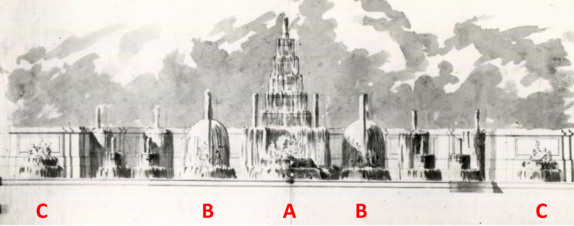
Phase 2C (Anfang 1723 bis Ende 1726)

Abb. 6

- Gestaltung der Brunnenwand oberhalb des *Eisbassins* (?)

Entwurf A mit Gestaltung einer Exedra, um 1726

Landesamt für Denkmalpflege, Plansammlung: M24. Ia. Bl. 14



Entwurf B mit zentraler
Brunnenarchitektur,
um 1726



6 Gestaltungsvarianten der Brunnenwand über dem Eisbassin (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M24. Ia. Bl. 14; M14. Ia. Bl. 24 sowie M 23 Al Bl. 1)

Aus technischer Sicht war die Betreibung des Wasserparterres problemlos möglich. Wie die *Fachinen-Teiche* unter Wackerbarth konnten man das heutige *Eisbassin* und auch das unterste Wasserbecken der *Waldkaskade* nach der baulichen Fertigstellung jederzeit durch das Anstauen des überbauten Baches fluten. Dagegen sollten die Brunnen an der hohen Stützmauer sicher nur aus dem Überlauf der Bassins im *Oberen Orangerieparterre* gespeist werden, wofür höchstens eine zusätzliche Leitung zur Verstärkung der Wasserspiele aus dem Hauptreservoir notwendig wurde.

Die größte Herausforderung in der Planung war jedoch die Inbetriebnahme der oberen Becken der *Waldkaskade*. Die vergleichende Auswertung der Pläne zeigt, dass die Planung dafür bereits 1725 einsetzte. Mit der Ausführung platzierte man das oberste Becken der *Waldkaskade*, das sogenannte *Steinerne Meer*, nahezu auf gleicher Höhe wie das Hauptreservoir hinter der *Oberen Orangerie*.¹⁴ Sicher wollte man es anfangs mittels kommunizierender Röhren aus dem Hauptreservoir befüllen. Da dies aufgrund der Reibung und des Druckverlustes nicht möglich war, kamen nur zwei Alternativen in Betracht: Der bislang immer vermutete Bau eines neuen Pumpwerkes mit Wasserturm seitlich der *Waldkaskade* oder – was viel wahrscheinlicher ist – der Bau einer neuen Druckleitung vom *Steinernen Meer* zum bestehenden Wasserturm, der höher lag als das Hauptreservoir hinter der *Oberen Orangerie*. Auch wäre eine Leitung ab dem Zwi-

schenanstieg bis zum Steinernen Meer möglich, da diese entsprechende Höhendifferenz ebenfalls ein Füllen des oberen Beckens gewährleistet hätte. Das *Steinerne Meer* hätte der *Waldkaskade* als Reservoir gedient und ihren Betrieb für einige Stunden gewährleistet.

Noch ist eine entsprechende Leitung nicht nachgewiesen. Man scheint anfangs noch unter der Prämisse gebaut zu haben, dass ein Befüllen des Steinernen Meeres möglich ist. Erst als man dies im weiteren Bauverlauf ausschließen musste, scheint man nach einer neuen Möglichkeit gesucht zu haben, diese Versorgung zu gewährleisten. Möglicherweise finden sich Reste einer Leitung bei künftigen Sondierungen oder aber sie wurde nie ausgeführt. Denn als sich die Arbeiten in der einen Gartenhälfte der Vollendung näherten, beschloss August der Starke Ende 1726, das alljährlich an seinem Namenstag, dem 3. August, stattfindende Ordensfest des Polnischen Weißen Adlerordens im kommenden Jahr 1727 in Großsedlitz abzuhalten. Mit diesem Entschluss begannen wieder neue Planungen, die zeitweise das gesamte Dresdner Hofbauamt beschäftigten.

¹⁴ Oben: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M 69 X Bl. 8 und unten: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29. G. Bl. 5.

Phase 3: Der Garten unter August dem Starken

Der Entschluss, das Ordensfest 1727 in Großsedlitz abzuhalten, war wohl der Auslöser für die offizielle Übernahme des Gartens durch August den Starken zum Jahreswechsel 1726/27. Somit konnte der König freier agieren und kurzfristiger über das Areal verfügen. Sofort begannen groß angelegte Planungen für ein neues Schloss mit weitläufigen Gartenanlagen, die jedoch keine Aussicht auf Realisierung hatten.¹⁵

Aus diesen frühen Überlegungen muss zu Beginn des Jahres 1727 der sogenannte *Dritte Generalplan* von Zacharias Longuelune entstanden sein, der den nun bestehenden Garten größtenteils einbezog.¹⁶ Das Wasserparterre sollte neue Mittelachse werden, der Garten beidseitig eine Erweiterung erfahren und darüber hinaus ein neues Schloss anstelle der *Oberen Orangerie* entstehen. Im Hofbauamt wurden dafür in kürzester Zeit zahlreiche Entwürfe angefertigt, die in weiten Teilen bereits bearbeitet und ausgewertet sind. Auch diese Schlossplanung hatte keine reelle Aussicht auf eine zeitnahe Umsetzung.

Bis zum Ordensfest kam es jedoch im Garten zu einem regen Baubetrieb. Wackerbarth, Knöffel und Pöppelmann waren mehrmals in Großsedlitz. Auch August der Starke hatte mit einer größeren Entourage im Juni 1727 den Besitz nochmals besucht und zusätzliche Anweisungen gegeben. Es entstanden Wege, die Pavillons und Galerien aus Nagelwerk um das *Bowling Green*, sicher auch die Pavillons über den Wegen und den Wegekreuzungen sowie eine abschließende Bepflanzung.

Es zeichnete sich jedoch ab, dass man zum Fest nicht alle Gartenarchitekturen baulich vollenden und zugleich auch die dauerhafte Versorgung der Wasserspiele gewährleisten konnte. August dem Starken blieb nur die Option, vom Schloss wie auch vom Wasserparterre die großartigen Entwürfe zu präsentieren. Er ließ daher einen Bauzustand schaffen, der Großes für die Zukunft versprach. Das untere *Eisbassin* konnte er fluten lassen und darüber ließ er die zusätzliche Wassertreppe einbauen. Er verwandelte dadurch die bereits bis auf die Skulpturen und die Wasserspiele fertige Anlage wieder in eine Baustelle. Es ist davon auszugehen, dass er dies bewusst tat, um die Anlage bis zum Ordensfest nicht vollständig betreiben zu müssen und zugleich die Möglichkeit zu erhalten, seine neuesten Planungen präsentieren zu können. So mag einerseits sicher die Aufwertung des Parterres durch den Bau der weiteren Wasserstufe Hintergrund der Umbauten gewesen sein, andererseits ging es wohl um das Kaschieren der unfertigen Anlage und das verheißungsvolle Versprechen einer kommenden, großartigen Ausführung.

Darüber hinaus fehlten zum Ordensfest an der *Waldkaskade* noch Teile der mittleren Wasserstufen und es bestand noch keine Wasserversorgung für die Anlage. August der Starke ließ bis zum Ordensfest daher nur den unteren Abschluss der *Waldkaskade* in Betrieb nehmen. Den unfertigen Bereich darüber trennte er durch eine Schauwand beziehungsweise einen Pavillon ab.¹⁷

Der Baubefund zeigt deutlich, dass für den Betrieb im unteren Teil der Kaskade bauliche Voraussetzungen geschaffen wurden. So sind an den beiden oberen Wasserstufen Abflüsse eingeschlagen, mit denen man die Becken entleeren konnte (Abb. 7). Zudem zeigen diese beiden Wasserstufen an der Oberseite verbleite Dübellöcher und Einarbeitungen an den Anschlüssen zu den seitlichen Beckenrändern (Abb. 8). Sie dienten zur Befestigung von Metallblechen als Wasserlippen. Mit ihrer Hilfe konnte man, zumal wenn wenig Wasser zur Verfügung stand, den Wasservorhang genau einrichten und ein einheitliches Bild bei den Wasserspielen gewährleisten. Ein entsprechender Befund zeigt sich auch an den darunterliegenden Stufen, nur wurde dort das Blech an der Oberseite in einer Nut eingelassen (Abb. 9). Im oberen Teil der *Waldkaskade* bestehen keine vergleichbaren Befunde. Dies verdeutlicht, dass nur der untere Teil zeitweise in Betrieb war.

Da sich die Befunde zur Entleerung der Becken sowie die Dübellöcher und die seitlichen Einarbeitungen für die Verblechung auch an der obersten Wasserstufe zeigen, ist zu erwarten, dass ehemals weitere Becken dahinter anschlossen und diese auch in Betrieb waren. Zudem zeigt der Befund, dass die heute abgängigen Bodenplatten aus Sandstein im oberen Kaskadenteil ehemals verbaut waren und, wie die Quellen überliefern, wohl zu Beginn des 19. Jahrhunderts entfernt wurden. Wenngleich die *Waldkaskade* wahrscheinlich auch nicht vollständig fertiggestellt wurde, belegen die Befunde, dass wir heute nur ein Fragment der tatsächlich ausgeführten Anlage vor uns haben. Entgegen aller bisherigen Vorstellungen war zudem der untere Teil der *Waldkaskade* funktional zumindest kurzzeitig auch in Betrieb.

Nach dem Hofzeremoniell fand das Ordensschießen am 3. August 1727 in den fünf Stunden zwischen 14 und 19 Uhr im *Unteren Orangerieparterre* statt. Neben den bekannten Wasserspielen hatte man dafür sicherlich die unteren Becken am *Eisbassin* sowie der *Waldkaskade* geflutet und Seen geschaffen, die sich für Bootsfahrten ebenso eigneten wie auch als ruhige, reflektierende Wasserflächen. Obgleich die Wasserführung noch nicht belegt ist, hatte man als zusätzlichen Höhepunkt gewiss auch den unteren Teil der *Waldkaskade* in Betrieb genommen. Dessen ansteigendes Flimmern wie auch die weiten Wasserflächen waren von den großzügigen Terrassen aus sichtbar. Darin spiegelten sich das Sonnenlicht, die Pavillons, die zahlreichen Skulpturen und die Bepflanzung des Gartens, was den Eindruck von der Weitläufigkeit der Anlage noch erheblich verstärkte.

15 Siehe: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung: M29. G. Bl. 12.

16 Siehe: Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. Cap. 07, Nr. 02, Bl. 01a.

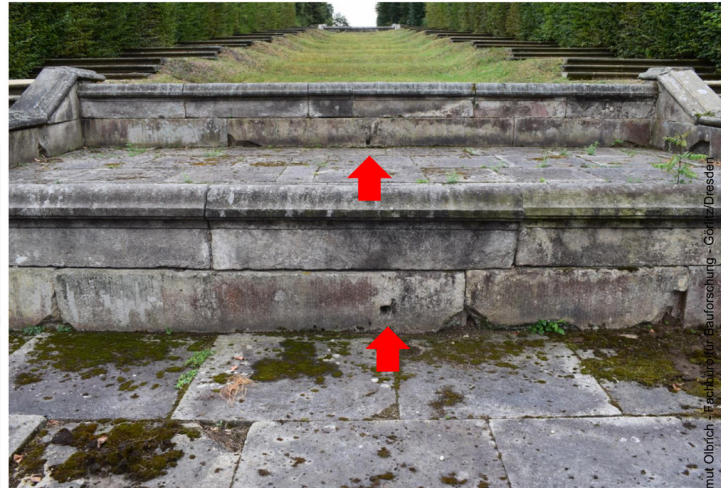
17 Nach den Quellenrecherchen von Simone Ruby (Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen gGmbH) wurde die *Waldkaskade* durch einen ephemeren Pavillon abgeschlossen. Ich danke Frau Ruby für den mündlichen Hinweis am 26. Oktober 2018, als ich die Ergebnisse erstmals vorstellen konnte.

Phase 3B (1. Hälfte 1727)

Abb. 7

• Gestaltung *Waldkaskade* : unterer Abschluss

- Wasserauslässe zum Entleeren der Becken an den Stufen



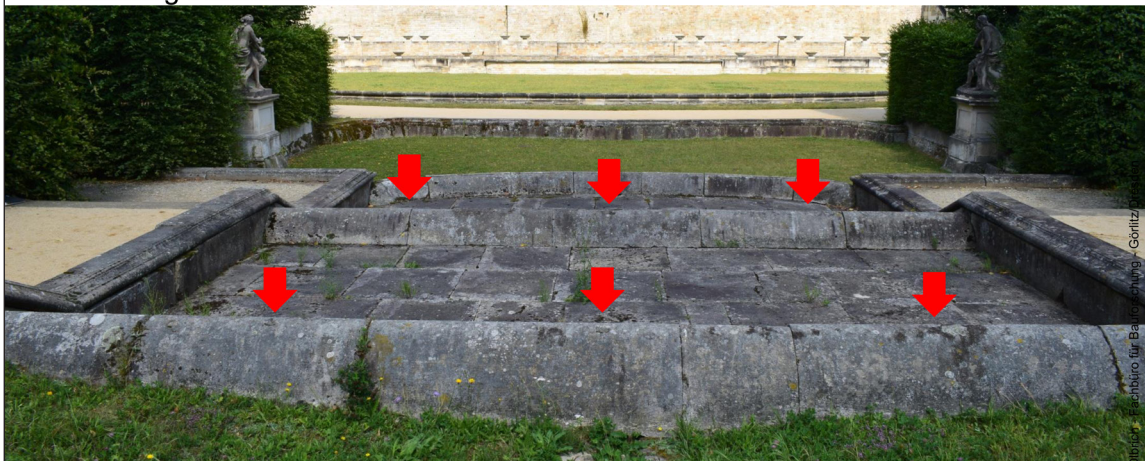
Dr. Hartmut Olbrich - Fachbüro für Bauforschung - Görlitz/Dresden

7 Unterer Abschluss der Wandkaskade mit den Befunden zur Brunnenentleerung (Foto: Hartmut Olbrich)

Phase 3B (1. Hälfte 1727)

Abb. 8

• Gestaltung *Waldkaskade* : unterer Abschluss



- Dübellöcher an der Stufenoberseite zur Befestigung einer Verblechung
- Aussparungen für Wasserlippen aus Metallblech an den seitlichen Anschlüssen der Beckenwandung



8 Unterer Abschluss der Wandkaskade mit den Befunden zur Befestigung einer Wasserlippe aus Metallblech (Foto: Hartmut Olbrich)

Nach den Berechnungen von Hans Funke war durch das vorhandene Reservoir aber nur eine Betriebsdauer der Wasserspiele von dreieinhalb bis vier Stunden und zwar ohne die *Waldkaskade* möglich. Ungetrübter Genuss war also trotz größter Anstrengungen nicht gegeben.

Sicher war dies ein Grund, warum in Großsedlitz die Umsetzung der weitreichenden Visionen keine Fortführung fand. August der Starke wandte sich anderen Projekten zu.

In Schloss Hubertusburg stand von 1726 bis 1728 die Vollendung des ersten Schlosses an, zudem wurde dort der weitläufige Barockgarten angelegt. In Schloss Moritzburg baute man zu dieser Zeit an den umgebenden Terrassen und es lief der Innenausbau, in Schloss Pillnitz begannen die Planungen für den barocken Umbau und im Dresdner Zwinger stand die erste Sanierung und die nachträgliche Wölbung der gerade fertiggestellten Galerien an.

Phase 3B (1. Hälfte 1727)

Abb. 9

- Gestaltung *Waldkaskade* : unterer Abschluss



- Nut zum Einbau einer Verblechung am unteren Becken

9 Unterer Abschluss der Wandkaskade mit den Befunden zur Befestigung einer Wasserlippe aus Metallblech (Foto: Hartmut Olbrich)

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Simone Balsam

DAS IRDISCHE PARADIES IM GARTEN

Barocke Orangerien und ihre Pflanzen

Zusammenfassung

Orangeriebestände und ihre Winterhäuser waren für eine barocke Hofhaltung von außergewöhnlich repräsentativem Wert. Im Barockgarten Großsedlitz kündeten gleich zwei große Orangeriebauten von der einstigen Bedeutung, die sowohl Graf Wackerbarth als auch später August der Starke dieser Pflanzensammlung beimaßen. Zitrus- und zahlreiche weitere empfindliche Gewächse vermittelten metaphorisch die Tugenden guten Herrschens.

Abstract

The orangery and winter gardens of a Baroque court were extremely important symbols of its prestige and wealth. At Großsedlitz the two large orangery buildings in the Baroque garden demonstrate the importance of this botanical collection to both Count Wackerbarth and Augustus the Strong. Citrus and many other delicate plants are displayed as metaphorical representations of the virtues of enlightened governance.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782025> · <https://doi.org/10.25366/2022.12>

Autor

Dr. Simone Balsam, Kunsthistorikerin, Dresden

Empfohlene Zitierweise

Balsam, Simone: Das irdische Paradies im Garten. Barocke Orangerien und ihre Pflanzen, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 83–92 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782025>].

DAS IRDISCHE PARADIES IM GARTEN

Barocke Orangerien und ihre Pflanzen

Die Metapher des irdischen Paradieses ist geläufig, wenn in Texten des 17. und 18. Jahrhunderts von den Orangerien die Rede ist. »Gleich als wenn man in ein irdisches Paradies käme« – so fühlte man sich beim Gang durch ein Pflanzenhaus im Winter. Der Titel des Beitrags nimmt Bezug auf ein Zitat des erfahrenen Gärtners Heinrich Hesse, der im 18. Jahrhundert in vielen Gärten leitend tätig war.¹ Er beschrieb 1710: »Denn wenn im Winter vor Frost und grosser Kälte alles erstorben / ja alles mit tieffen Schnee bedeckt ist / und der grausame Nord-Wind dermassen wüet / daß er

nicht anders läßt / als wenn er die gantze Natur bestürmen und über einen Hauffen werfen wollte / so siehet man in diesen herrlichen Paradies-Garten / mit der allergrösten Verwunderung / wie die allerschönsten und raresten Bäumlein in so mancherley Gestalt / daher grünen und blühen / eines hat weisse liebliche wohlriechende Blumen ein anders gelbe / daß dritte rothe / das vierdte Purpurfarben / und dergleichen / das eine hat zeitige / das andere unzeitige Früchte / alles mit dem allerschönsten durchdringenden Geruche / und muß ja einen Menschen / als in einen steten Frühling eine neue Erquickung geben.«²

Der Spaziergänger durch den »Paradies-Garten« bei Heinrich Hesse erfreut sich an duftenden weißen Blüten, reifen und unreifen Früchten nebeneinander – eine typische Charakterisierung der Zitruspflanzen (Abb. 1). An der weiteren Beschreibung der Pflanzen merkt man aber, dass nicht nur von Zitrusbäumen die Rede sein kann – denn er erwähnt auch gelbe, rote, purpurfarbene Blüten.

Mit systematischer Sammelleidenschaft und wissenschaftlichem Interesse waren seit der Renaissance und im Zuge des erwachten Interesses an antiker Kunst und Kultur, an Natur und allerlei exotischen Dingen, nicht nur Kunstkammern, sondern auch große Pflanzensammlungen entstanden. So schufen beispielsweise die Medici in Italien Mitte des 16. Jahrhunderts berühmte Zitrusammlungen, deren Reichtum der Maler Barolomeo Bimbi (1648–1729) auf großen Gemälden festhielt.³ Unser heutiges Verständnis weit überragend, war eine barocke Orangerie nicht nur das Gebäude, das wir heute mit diesem Begriff bezeichnen.⁴ Eine



1 Blüten und Früchte der Zitrone (*Citrus limon*) (Foto: S. Balsam, 2017)

- 1 Heinrich Hesse arbeitete u. a. in den Gärten von Gottorf, Mainz und Nassau-Idstein. Vgl. Hesse, Heinrich: *Neue Garten-Lust*, Leipzig 1703, S. 4f.
- 2 Ebd., S. 35, 36.
- 3 Vgl. Heilmeyer, Marina: *Italien, das Land, wo die Zitronen blühen ...*, in: Schirarend, Carsten; Heilmeyer, Marina (Hg.): *Die Goldenen Äpfel. Wissenswerte rund um die Zitrusfrüchte*, Berlin 1996, S. 58–60; Gröschel, Claudia: *Dekoration und Herrschaftszeichen. Orangeriepflanzen als Motiv in der höfischen Kunst*, in: ICOMOS, *Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLIII: Orangerien in Europa. Von fürstlichem Vermögen und gärtnerischer Kunst*, München 2007, S. 7–12.
- 4 Vgl. Balsam, Simone: *Orangerien – Bauten im Spannungsfeld zwischen Architektur und Natur*, Phil. Diss. Marburg 1998; Wimmer, Clemens Alexander: »Von denen Lust- und Blumen-Bäumen«. *Das Kübelpflanzensortiment in Renaissance und Barock*, in: *Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Allerley Sorten Orangerie (Schriftenreihe Bd. 3)*, Dresden 2001, S. 72–87.

Orangerie war zunächst die Pflanzensammlung – und Zitrus waren hierin zwar die namensgebenden und beliebtesten Pflanzen, bei weitem jedoch nicht die einzigen aus fremden Ländern. Es gehörten weitere mediterrane und exotische Gewächse hinzu, zumeist die schon bei antiken Autoren genannten »klassischen« Pflanzen, wie Lorbeer, Buchsbaum, Jasmin, Myrte, Granatapfel. Aber auch Nelken, Rosen und viele weitere wurden in der Orangerie kultiviert.⁵

Aber natürlich galt die Leidenschaft bei einer Orangeriesammlung den verschiedenen, häufig durchaus bizarren Früchten der Gattung Zitrus. Da die Zitrus zur Selbstbestäubung neigen und Hybriden nahezu mühelos entstehen, boten sie solchen Sammelleidenschaften ein ideales Betätigungsfeld. Eine wichtige und außergewöhnliche Orangerie legte zum Beispiel der gelehrte Kaufmann Johann Christoph Volkamer in seinem Garten in Nürnberg-Gostenhof an. 1708 veröffentlichte er auf der Grundlage seiner Erfahrungen das aufwendigste deutsche Zitrusbuch des 18. Jahrhunderts, wichtiges Lehrbuch zur Kultivierung und Bestimmung der Zitruspflanzen, mit dem Titel *Nürnbergische Hesperides*; im Jahr 1714 folgte ein zweiter Band (Abb. 2).⁶ Mancher Gärtner orientierte sich daran bei Pflege und Aufbau seiner Sammlung. Auch Volkamer stellte in seinen beiden Werken nicht nur Zitrus, sondern im Anhang weitere Pflanzen dar, die in Deutschland in einer Orangerie überwintert werden sollten, im ersten Band unter anderem: Ficoides (*Mesembryanthemum*), Apocynum (*Apocynum*), Leonurus (*Leonotis leonurus*), Cereus Americanus (*Selenicereus grandiflorus*, Königin der Nacht), Olive (*Olea europaea*), Laurus (*Laurus nobilis*), Arbutus (*Arbutus unedo*), Pistacia (*Pistacia vera*) oder im zweiten Band: Ananas (*Ananas comosus*), verschiedene Palmen und Baumwolle (*Gossypium herbaceum*).

Darüber hinaus vertieft Volkamer in seinem Buch die mythologischen Zusammenhänge und die metaphorische Bedeutung der Zitruspflanzen. Denn zu einer Orangerie gehörten so sinnliche Komponenten wie der Duft der Blüten, die Schönheit dunkel glänzenden Laubes, leuchtender Früchte, der gesunden und kräftigen Bäume mit ebenmäßig geschnittenen Kronen – darüber hinaus aber allegorische Bedeutungsschichten, die in der antiken Mythologie wurzelten.

Die Leidenschaft des Barock beim Sammeln von Zitruspflanzen gründete in der Verknüpfung mit dem Herkules-Mythos vom Raub der Goldenen Äpfel der Hesperiden, mit denen die Pomeranzen gleichgesetzt wurden. Diese Früchte vom Baum der Götter verliehen Unsterblichkeit, so dass mit ihrem Besitz jeder Herrscher als ein tugendhafter Herkules erschien, sein Geschlecht von ewiger Jugend, seine Taten unsterblich.

Die berühmteste Darstellung des Herkules, der die drei goldenen Äpfel geraubt hat und nun in der Hand hinter seinem Rücken birgt, ist wohl der sogenannte Herkules Farnese. Diese Statue des 2. Jahrhunderts n. Chr., wahrscheinlich eine römische Marmorkopie nach einer griechischen Bronze, wurde 1546 in den Caracalla-Thermen in Rom aufgefunden und danach im Palazzo Farnese aufgestellt. Unzählige Ko-



2 Volkamer, Johann Christoph, *Nürnbergische Hesperides*, Nürnberg 1708, pag. 156b, »Aranzo fiamato«, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Fotograf: Daniel Lindner)

prien dieser Skulptur wurden in der Folge gefertigt – auch in Großsedlitz steht ein Herkules Farnese (Abb. 3). Für die Landesherren des 16. bis 19. Jahrhunderts war eine Orangerie, und zwar sowohl die Pflanzensammlung als auch das zur Überwinterung benötigte Gebäude, dank der mit ihr verbundenen Metaphorik eines der kostspieligsten, aber auch wichtigsten Repräsentationsobjekte.

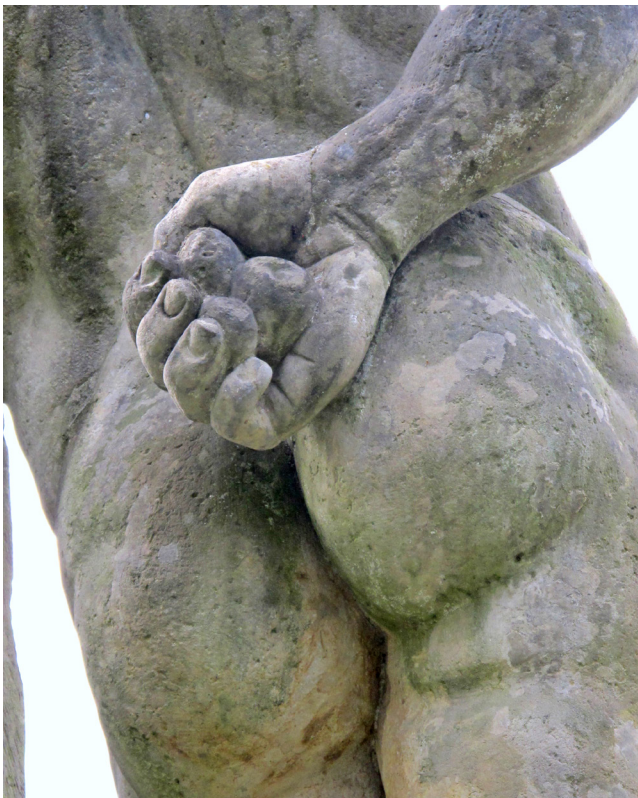
Da man sich in Fragen der Kultivierung an Italien orientierte, pflanzte man die Orangerie zunächst als Hain in die freie Erde, wozu nur ein sonniger Standort in Frage kam. Im Herbst umgab man sie mit einem meist hölzernen und abschlagbaren Winter- oder Pomeranzenhaus. Seit dem 16. Jahrhundert gehörte diese im Grund stehende Orangerie, die in verschiedenster Form weiterentwickelt wurde, zur

⁵ Vgl. Wimmer, 2001 (wie Anm. 4).

⁶ Volkamer, Johann Christoph: Continuation der Nürnbergischen Hesperidum, Nürnberg 1714.



3 Nachbildung des Herkules Farnese im Barockgarten Großsedlitz, um 1730, mit drei Früchten in der Hand auf seinem Rücken (Fotos: S. Balsam, 2017)



repräsentativen Ausstattung eines Lustgartens. Erst allmählich wurden die Pflanzen dann auch in beweglichen Kübeln und Kästen gezogen und ein massives Gebäude als Winterschutz errichten.

Die Pflanzensammlung gab dem Garten »Zierde und Ansehen«. Deshalb war ein erfahrener Gärtner zur Betreuung einer Orangerie erforderlich. Auch die gärtnerische Technik gehörte zur Orangeriekultur: das Gießen und Düngen, Schneiden, Verpflanzen, Bewegen, die Pflanzgefäße. Als Orangerie wurde schließlich auch der Platz bezeichnet, auf der man die bewegliche Pflanzensammlung im Gartenzusammenhang präsentierte. Vielfach geschah dies direkt vor den Winterungsbauten, auf rechteckigem oder auch auf halbrundem Grundriss. Erst um 1740 ging man dazu über, das Gebäude ebenfalls als Orangerie zu benennen (Abb. 4).

Zur Biografie August Christoph Graf von Wackerbarths (1662–1734) ist in anderen Tagungsbeiträgen ausführlich die Rede. Als er 1719 das Rittergut Großsedlitz erwarb, war er, mit nunmehr 57 Jahren, weit herumgekommen, besaß erheblichen Einfluss und Macht. Zahlreiche der prächtigen Schlösser, Gärten und Orangerien, die nach den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges neu entstanden, wird er gekannt haben.⁷ Er war aus Heidelberg gekommen, dessen hoch gelegenes Schloss und die zugehörige Gartenanlage des »Hortus Palatinus« bereits um 1620 weithin berühmt waren. Auch hier gab es einen Pomeranzengarten mit abschlagbarem Winterhaus und einen gewölbartigen Orangeriebau.⁸ Was aber hatte er in Dresden vorgefunden?

Seit Beginn des 16. Jahrhunderts erreichten zunächst Zitrusfrüchte – als Zutaten für die Hofküche – später auch erste Pflanzen den Dresdner Hof.⁹ Kurfürst August von Sachsen (1526, reg. 1553–1586) erhielt im Jahre 1575 vier Pomeranzenbäume als persönliches Geschenk von Kaiser Maximilian II. aus Prag.¹⁰ Wo diese im Anschluss verwahrt wurden, ist derzeit unbekannt. Ab 1535 waren auf einem Gartengelände in der Dresdner Wilsdruffer Vorstadt, in Nachbarschaft des Schlosses und unmittelbar vor den mittelalterlichen Befestigungsanlagen der Stadt gelegen, ein Baumgarten und Vorwerk des Schlosses entstanden. Hier ließ Kurfürst

-
- 7 Wackerbarth hatte eine Grand Tour unternommen, war zudem auf privaten bzw. geschäftlichen Reisen sowie als Offizier vielfach unterwegs, unter anderem in Frankreich, Flandern, Österreich und Italien.
 - 8 Vgl. Hamann, Heinrich: Bemerkungen zur Entwicklung des abschlagbaren Pomeranzenhauses in Deutschland, in: Die Gartenkunst des Barock, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees Bd. XXVIII, München 1998, S. 125–130.
 - 9 Vgl. Puppe, Roland: Orangen und Orangerien am Sächsischen Hof, in: Oranien – Orangen – Oranienbaum, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung DessauWörlitz Bd. 9, Hg. vom Vorstand der Kulturstiftung DessauWörlitz, München/Berlin 1999, S. 111–120, hier S. 111.
 - 10 Vgl. Puppe, Roland: Zur Geschichte der Orangerie-Garten-Kultur am Sächsischen Hof, in: Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Orangerien – Von fürstlichem Vermögen und gärtnerischer Kunst (Schriftenreihe Bd. 4), Dresden 2002, S. 6–28, S. 6f.



4 »Der Königl. und Churfürstl. Sächs. Zwinger-Garten in Dresden«, Kupferstich von Gabriel Bodenehr, vermutlich um 1730 (Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett)

Christian (1560, reg. 1586–1591) im Jahr 1591 für seine Gemahlin Sophia (1568–1622) einen Lustgarten ausmessen und mit dessen Anlage beginnen.¹¹ In diesem Kurfürstlichen Lustgarten vor dem Wilsdruffer Tor, später auch »Der Herzogin Garten« oder »Pomeranzen Garthen« genannt, wurde 1591/92 ein steinernes Pomeranzenhaus errichtet, ein sehr bemerkenswerter Umstand zu einem Zeitpunkt, zu dem in Deutschland überwiegend abschlagbare Häuser entstanden. Der Renaissance-Lustgarten entwickelte sich nachfolgend zum Orangerie- und Wirtschaftsgarten der Hofgärtnerei mit spezialisierten Gebäuden für die Anzucht seltener und begehrter Gewächse (Feigen-, Lorbeer- und Ananashäuser).¹² Weitere Orangeriesammlungen mit den unabdingbar notwendigen Gebäuden gab es auch im Italienischen Garten, um 1670¹³, sowie im Großen Garten, um 1690.¹⁴

Mit Friedrich August I., August der Starke genannt (1670, reg. 1694, König von Polen 1697–1733), begann in Dresden die Glanzzeit der Orangerien. Große Pflanzenbestände erwarb der Kurfürst ab 1709 vielfach persönlich auf der Messe in Leipzig oder ließ sie aus Hamburg auf der Elbe liefern.¹⁵ Er überzog sein Territorium mit einem Netz von Lustschlössern, Gärten und Orangerien: wichtige Veranstaltungsorte

für die großartigen Hoffeste. Gegenüber der Anlage »Der Herzogin Garten« entstand ab 1709 der Zwinger, »l'Orangerie Royale«, als um einen Hof geschlossene Orangerieanlage,

- 11 Vgl. Puppe, Roland: »... fand weit und breit seinesgleichen nicht«. Der Herzogin Garten zu Dresden – Vom Auf und Ab des ersten außerhalb der Stadtbefestigung gelegenen Hofgartens, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen 2004, Jahrbuch Band 12, Dresden 2005, S. 20–31.
- 12 Der Herzogin Garten war später auch zuständig für die Überwinterung der Zwinger-Orangerie. So entstanden im Herzogin Garten nacheinander mehrere große Orangerien und weitere Pflanzenhäuser an der Ostra-Allee. Vgl. Puppe, 1999 (wie Anm. 10). Von der letzten Orangerie im Herzogin Garten, 1841 durch Otto von Wolframsdorf (1803–1849) errichtet, war nach Zerstörung im Zweiten Weltkrieg nur noch die Ruine des nordöstlichen Seitenpavillons erhalten. Dieser wurde in den letzten Jahren saniert, die Orangerie in veränderter Form als Wohnhaus neu errichtet.
- 13 Vgl. Bechter, Barbara: »Etwas von denen Kostbarkeiten des Türckischen Gartens auf der Plauischen Gasse vor Dresden«, in: Die Gartenkunst 13 (2001), Heft 2, S. 185–209.
- 14 Vgl. Balsam, Simone: Orangeriekultur in Sachsen. Ein Überblick, in: Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Orangeriekultur in Sachsen. Die Tradition der Pflanzenkultivierung, (= Orangeriekultur Bd. 12), Berlin 2015, S. 13–33.
- 15 Vgl. Puppe, 2002 (wie Anm. 11).

die in Europa einzigartig ist. Inmitten der reich mit Skulpturen geschmückten Baugruppe aus gebogenen Orangerieflügeln, Pavillons und Galerien standen im Sommer die Orangenbäume. Dass August der Starke im Jahr 1709 nicht den Neubau des durch Brand zerstörten Residenzschlosses, sondern den Bau einer Orangerie beauftragte, zeigt, wie wichtig ihm diese Pflanzensammlung als Repräsentationsobjekt war; sie stand als Sinnbild seiner guten Herrschaft, als Metapher des irdischen Paradieses.¹⁶ Er selbst ließ sich auf dem Wallpavillon als Herkules darstellen, der das Himmelsgewölbe schultert.

Orangeriepflanzen konnten in Sachsen auf den Leipziger Messen erworben werden. Gerade auf den Frühjahrmessen wurden Zitruspflanzen verschiedenster Größen und Wuchsformen durch italienische Händler angeboten. Manches wurde auch durch Hamburger Kaufleute über die Elbe geliefert. August der Starke pflegte persönliche Freundschaften mit den Leipziger Kaufleuten Apel und Bose, erwarb seine Pflanzen vielfach persönlich auf Leipziger Messen und konnte sie vorübergehend in den Gärten seiner Freunde unterbringen.¹⁷ Weithin berühmt waren die Gärten der mit August dem Starken befreundeten Kaufleute Andreas Dietrich Apel (1662–1718) und Caspar Bose (1645–1700). Die Orangerie im sogenannten Großbosischen Garten, um 1690 angelegt, entstand am ansteigenden Gelände einer ehemaligen Kiesgrube und könnte eine erste Inspiration für die Anlage des Zwingers gegeben haben.¹⁸ Bogenförmige Terrassen waren zur Aufstellung der Pflanzensammlung vorgesehen¹⁹, während das Orangeriegebäude als langgestreckter Bau den Scheitel der obersten Terrassenmauer einnahm.

Graf Wackerbarth seinerseits wählte 1719 in Großsedlitz einen Bauplatz auf dem Lande. Er schätzte an diesem, dass er »sich delociren, und nachgehend wieder mit so viel aufgemunterten Gemüthe, zu seinen Verrichtungen schreiten« – sich also erholen könne.²⁰ Fernab der Residenzstadt und ihrer begrenzenden Mauern konnte Wackerbarth hier ambitionierte Pläne großartiger Gartenanlagen in Angriff nehmen, auch in großem Stil der Passion für das Sammeln von Orangeriepflanzen nachgehen. Von Beginn seiner Gartenplanungen an scheint Graf Wackerbarth eine umfangreiche Sammlung fremdländischer Pflanzen in Großsedlitz aufgebaut zu haben. In Briefen des Jahres 1727 spricht er davon, dass er eine große Orangerie zusammengetragen habe. Gleichzeitig war ihm bewusst, dass gute Winterhäuser zu deren erfolgreicher Kultivierung unabdingbar waren.²¹

Seinen umfangreichen Orangeriebestand betreute von 1721 bis 1727 der tüchtige »Lust-, Baum- und Küchengärtner« Johann Wolfgang Meyer.²² In einer Beschreibung von 1725 heißt es, dass er »mehr als 20.000 rare Indianische und andere ausländische Gewächse« kultivierte. Von diesen »Indianischen Gewächsen« werden »zwei amerikanische Aloen [...], die wohl in kurzer Zeit zur Blüte getrieben werden dürften« besonders erwähnt.²³ Zu den sogenannten »Indianischen« oder »Ostindischen« Gewächsen« gehörte die damals

als Aloe bezeichnete *Agave americana*. Sie kam aus Mittelamerika und wurde meist durch die Spanier nach Europa eingeführt. Auch die Feige (*Ficus indica*) zählte hierzu, auch sie war in Großsedlitz im Bestand. Die »hundertjährige Aloe« wurde häufig in den Orangerien kultiviert, ihre Blüte war eine der größten Attraktionen der Zeit. Viele Jahre können vergehen, ehe die Pflanze den Blütenstamm in die Höhe schiebt, an dem dann viele Tausend Blüten zu sehen sind. Zu diesen Ereignissen wurden an den Höfen Medaillen geprägt, Ölgemälde oder Grafiken angefertigt, wie das Beispiel aus Leipzig des Jahres 1700 zeigt (Abb. 5).²⁴ Sogar eigene Türme wurden um solch blühende Pflanzen errichtet, damit man die Blüten aus der Nähe betrachten konnte.

Welche weiteren »ausländischen Gewächse« den Großsedlitzer Orangeriebestand bildeten, ist für die Zeit unter Wackerbarth nicht im Detail bekannt, aber aus weiteren Archivalien lassen sich Rückschlüsse ziehen. Als 1723 Friedrich August I. Großsedlitz mit seinem Orangeriebestand von Graf Wackerbarth übernahm, nutzte er den Kauf, um seine eigenen Sammlungen im Dresdner Herzogin Garten und Zwinger auszubauen. 1728 wechselten »480 Stück Orange

16 Balsam, Simone: »L'Orangerie Royale de Dresden« – Garten der Hesperiden, in: Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Orangeriekultur in Sachsen. Die Tradition der Pflanzenkultivierung, (= Orangeriekultur Bd. 12), Berlin 2015, S. 34–46, S. 36.

17 Die wohlhabenden Leipziger Kaufleute ließen um 1700 einen Kranz von Lustgärten um ihre Stadt entstehen. Um 1730 war wohl die höchste Anzahl dieser Prachtanlagen erreicht, die Adressbücher nennen 31 Lustgärten. Leider sind diese seit dem 19. Jahrhundert mit der Ausdehnung der Stadt überbaut worden. Vgl. Balsam, 2015 (wie Anm. 15), S. 18f.

18 S. Rüdiger, Birthe: Die Boseschen Gärten in Leipzig in schriftlichen Quellen und zeitgenössischen Darstellungen. Eine Würdigung zum 300. Todestag von Georg und Caspar Bose, in: Die Gartenkunst 13 (2001), Nr. 1, S. 130–156.

19 Sie überwand einen Höhenunterschied von 20 Ellen, ca. elf Metern.

20 Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (im Folgenden: HStA Dresden), Amtsgericht Pirna, Nr. 1612, Bl. 1f., zit. nach Mertens, Klaus: Der Park zu Großsedlitz. Eine Untersuchung der Planungen, Diss. Technische Universität Dresden 1962, S. 230, Anlage 4; vgl. Balsam, Simone: Im irdischen Paradies – Aspekte der Orangeriekultur im Barockgarten Großsedlitz, in: Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Orangerie. Die Wiederentdeckung eines europäischen Ideals. Festschrift zum 40. Jahrestag der Gründung (Orangeriekultur Bd. 16|17), Berlin 2020, S. 154–169.

21 Aus dem Briefwechsel erfahren wir auch, dass Wackerbarth seine Orangerie August den Starken zu einem günstigen Preis anbot. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, 1727–1728, Loc. 00713/08.

22 Ruby, Simone: Die Entwicklung der Orangeriepflanzenbestände im Barockgarten Großsedlitz zwischen 1725 und 1929, in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): 30 Jahre Gartendenkmalpflege in Sachsen (= Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen), Beucha 2007, S. 125–130, S. 125.

23 Crell, Johann Christian (Iccander): Das fast auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit prangende Königliche Dresden, Leipzig 1726, zit. nach: Koch, Hugo: Sächsische Gartenkunst, Beucha 1910, S. 155.

24 Digitale Sammlungen der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Link: urn:nbn:de:bvb:29-bv042497367-9 (23.05.2020).



5 Agavenblüte im Bosischen Garten in Leipzig im Jahr 1700, Legende:
 »Eigentliche Abbildung der Americanischen Aloe. So zu Leipzig im Bosischen Garten vor dem Grimmischen Thore Ao. 1700 d. 13 May den Stengel anfangen zutreiben und den 13. Augusti darauf die erste Blume aufgeblühet. Sie ist 24 Werckschuch hoch mit 35 Ästen auff welchen 5138 Blumen zu zehlen. Soviel man Nachricht haben können ist sie 28 Jahr alt und im 17. Jahre Ao. 1689 in obgedachten Garten gebracht worden. Darinnen sie bis zu ihrer Blüthe fort und und auffgewachsen unter Wart und Pflégung des Gaertners Elias Peinen welcher diesen nach dem wahren Leben hat laßen in Kupffer bringen und heraus gegeben.« Einblattdruck, farbiger Kupferstich (Foto: Peter Schenk von Amsterdam, Leipzig, 1700, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg)

Bäumen«²⁵ von Großsedlitz in den Herzogin Garten, der größte Teil vom Gärtner selbst vermehrt. Der Begriff »Orangen-Bäumen« steht wohl auch hier verallgemeinernd für unterschiedliche dekorative Sorten der beliebten Pomeranzen (*C. × aurantium*) beziehungsweise für diverse Zitrusarten und -sorten. Hinzu kamen weitere Orangeriepflanzen; bis 1734 wurden 4 Feigenbäume, 10 Myrten (*Myrtus communis*), 39 »Cypressen« (*Cupressus sempervirens*), und 13 Agaven sowie jeweils fünf Granatapfelbäume (*Punica granatum*), Kirschlorbeer (*Prunus laurocerasus*) und Oleander (*Nerium oleander*) von Großsedlitz in die Orangerie des Herzogin Gartens gegeben.²⁶ Dies bedeutet, dass diese im Großsedlitzer Bestand bereits zuvor in nennenswerter Anzahl und guter Konstitution vorhanden gewesen sein müssen.

Drei stattliche Orangeriegebäude plante Graf Wackerbarth für seine Gartenanlage, zwei davon wurden nahezu zeitgleich mit dem Herrenhaus verwirklicht – die heute noch bestehende Obere und der Vorläufer der Unteren Orangerie.²⁷

In direkter Nachbarschaft zum dreiflügeligen Schloss wurde die Obere Orangerie in nur einem Jahr Bauzeit 1720/21 sehr repräsentativ gestaltet. Neben der winterlichen Nutzung als Pflanzenquartier konnte sie mit ihrer festlichen Galerie und den Pavillons im Sommer als Festsaal die Schlossräume erweitern und größeren Gesellschaften Raum bieten. Gleichzeitig ist sie als Pflanzenhaus sehr zweckmäßig gestaltet, zur Sonne ausgerichtet und mit hohen Fenstern versehen (Abb. 6). Eine Orangerie ist ein Kalthaus. Die in ihr überwinterten Kübelpflanzen benötigen eine Vegetationspause um zwei bis acht Grad Celsius, es soll in ihr keine Kultivierung stattfinden. Für die Grundbedürfnisse der Pflanzen benötigte man wenig Wärme aber ausreichend Licht und Luft. Eine Orangerie musste gut ausgerichtet sein – vorwiegend nach Süden/Südwesten, sollte gut durchlichtet sein, trockene und gut gefügte Mauern besitzen, gut gedeckt und mit einem Fußboden versehen sein, auf dem sich keine Stauunässe bildet. Zudem musste sie über eine funktionale Heizung verfügen. Um 1850 ersetzte man die Einzelöfen durch eine Rauchgas-Kanalheizung mit einer zentralen Heizstelle im westlichen Teil der Galerie. Von ihr ist heute noch ein Fragment erhalten. Bis in den Winter 1928/29 muss diese Heizung in Betrieb gewesen sein. Nach 1945 wurde sie erneut durch eine Warmluftheizung ersetzt, mit der die Orangerie bis 1995 der Überwinterung von Kübelpflanzen diente.

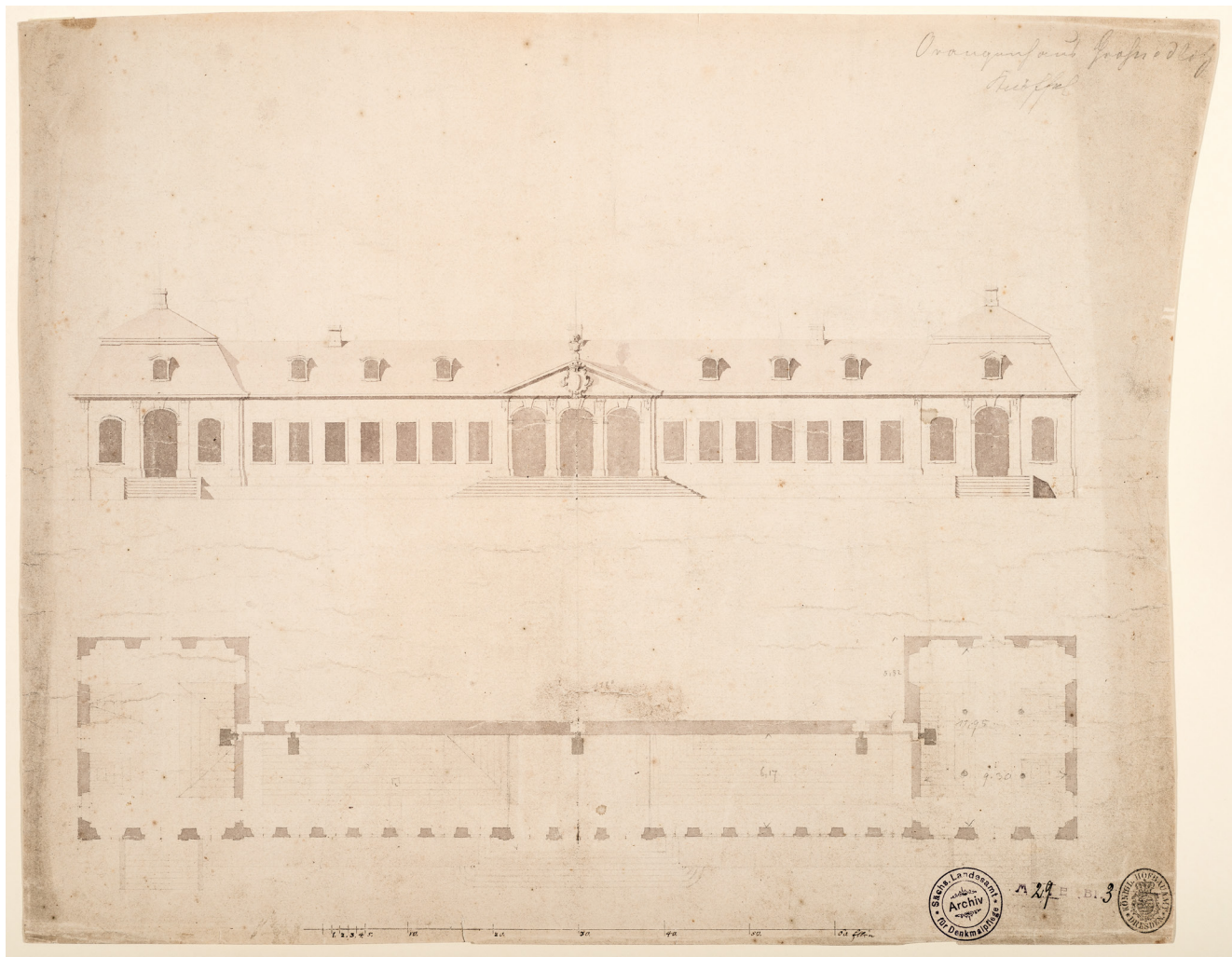
Während die Obere Orangerie unmittelbar dem Schloss zugeordnet war, es in seiner Bedeutung betonte und im Sommer zusätzliche festliche Räume bot, war die Untere Orangerie im Wackerbarth'schen Garten in einen Nutzgarten eingebettet. Um 1722 entstand das erste Pflanzenhaus, am Fuß der mächtigen Stützmauer, noch deutlich kleiner als der heutige Bau. Unter August dem Starken wurde sie nach 1725 umfassend umgestaltet.²⁸ Die Inneneinrichtung der Unteren Orangerie ist im Plan von 1720 sehr einprägsam zu sehen. Hier sind sogar die Orangeriepflanzen auf den Stellagen eingetragen, man sieht die Anordnung der hochstämmigen Bäume in ihren eisenbeschlagenen Holzkübeln (Abb. 7).

25 HStA Dresden, 10010 Hausmarschallamt R XVI Nr. 53, Akte Nr. 241: Inventarium über die im Herzoglichen oder Orange-Garten befindlichen Bäume, 1734. Die bei Ruby, 2007 (wie Anm. 23), S. 125 genannte Zahl von 1025 Zitrusgewächsen beruht wohl auf einer Fehlinterpretation der Angaben im Inventar.

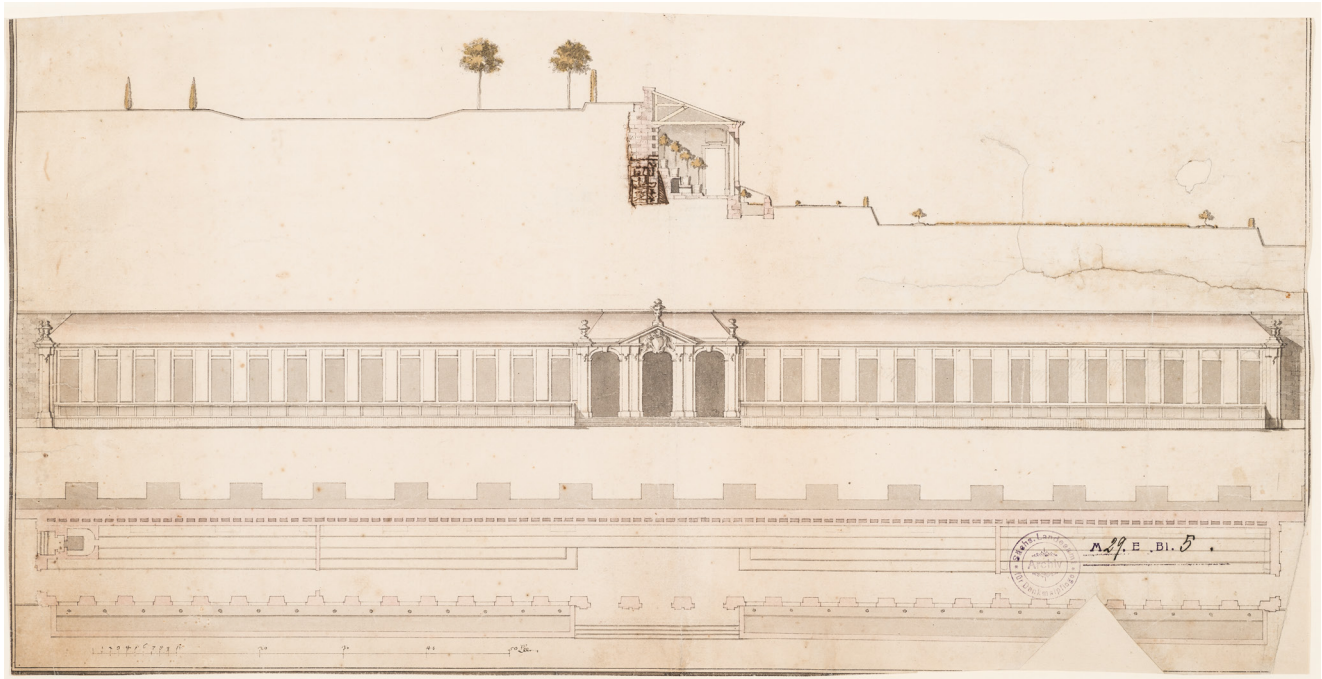
26 HStA Dresden, 10010 Hausmarschallamt R XVI Nr. 53, Akte Nr. 241: Inventarium über die im Herzoglichen oder Orange-Garten befindlichen Bäume, 1734.

27 Vgl. Mertens, 1962 (wie Anm. 21); Anwand, Jens-Uwe: Die Orangerien im Barockgarten Großsedlitz, in: Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Orangerien – Von fürstlichem Vermögen und gärtnerischer Kunst (Schriftenreihe Bd. 4), Dresden 2002, S. 29–44; Balsam, 1998 (wie Anm. 4).

28 Vgl. Anwand, 2002 (wie Anm. 27); Schlüter, Dorothee: Die Untere Orangerie im Barockgarten Großsedlitz, in: ebd., S. 51–55.



6 Grund- und Aufriss der Oberen Orangerie, Entwurfszeichnung, Johann Christoph Knöfel zugeschrieben, um 1720 (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden, M 29 E Bl. 3)



7 Grund-, Aufriss und Schnitt der Unteren Orangerie zu Großsedlitz, getuschte Zeichnung, Johann Christoph Knöfel zugeschrieben, um 1720 (Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden, M 29 E Bl. 5a)

Die Lage war für eine Orangerie sehr gut geeignet: Südhänge mit Terrassen oder Futtermauern sind ein windgeschützter Ort, der die Wärme speichert, also ideale Plätze zur Aufstellung oder Kultivierung einer Sammlung kälteempfindlicher Pflanzen. In einem Garten mit größeren Höhenunterschieden wurde ein solcher Platz gern gewählt, wie auch im Großbosischen Garten in Leipzig und am Wall des Zwingers. Berühmtestes Vorbild war die Orangerie von Versailles, die Jules Hardouin-Mansart von 1684 bis 1686 unter der Terrasse des Parterre du Midi errichtet hatte. Problematisch war bei den Orangerien in Hanglage immer – und auch hier in Großsedlitz – die Isolierung gegen eindringende Feuchtigkeit, auch im Hinblick auf die Gestaltung des Daches. Wie andere Terrassenorangerien besaß die Untere Orangerie ehemals ein Pultdach; das heutige Flachdach mit der begehbaren Terrasse entstand erst durch einen Umbau um 1930. Eindringende Feuchtigkeit stellt noch heute ein Problem dar.

1723 erwarb August der Starke von Graf Wackerbarth die Großsedlitzer Anlage mit dem kleinen, wenig repräsentativen Schloss und einer unfertigen Gartenanlage – aber mit einer großen Orangeriepflanzenansammlung und im Verhältnis zur Anlage stattlichen Pflanzenhäusern. Offensichtlich sah er das Potenzial, diese Anlage zu etwas Außergewöhnlichem zu entwickeln. Dies zeigen die sofort veranlassten umfangreichen Planungen zur Neugestaltung und Erweiterung von Schloss und Gartenanlage, während der Kauf bis 1726 geheim blieb.

Bei der großen Neuordnung hätte die Obere Orangerie einem repräsentativen Zentralbau des Schlosses mit ausgedehnten Vorhöfen und zahlreichen Nebengebäuden weichen sollen. Die Gartenanlage sollte neu strukturiert und erheblich erweitert werden. Jedoch gediehen die großartigen Pläne letztlich nicht über die Anfänge hinaus, der Neubau des zentralen Schlosses unterblieb aus ungeklärten Gründen. Zum Fest des polnischen Weißen Adlerordens 1727 wurden alle Arbeiten zu einem vorübergehenden Abschluss gebracht.

Umbau und Erweiterung des alten Gewächshauses im ehemaligen Küchengarten nach 1725 werden Hofbaumeister Zacharias Longuelune (1669–1748) zugeschrieben. Die Orangerie wurde erheblich erweitert, besteht nun aus einem dreiachsigen Mittelpavillon, zwei langen Flügeln und zwei seitlich hinzugefügten Pavillons. Eine umlaufende Balustrade sollte die Pultdächer der Flügel zumindest zum Teil verbergen, die flachen Dächer der Pavillons konnte man betreten. Eine Kanalheizung sorgte für die notwendige Temperierung im Winter. In den folgenden Jahren wurden die Pflanzensammlungen erweitert – die stattliche Großsedlitzer Orangerie erlebte ihre Blütezeit unter August dem Starken.

Kriege zogen die Großsedlitzer Anlage im 18. Jahrhundert mehrfach in Mitleidenschaft. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts waren in Großsedlitz 60 Orangenbäume vorhanden, die im harten Winter 1928/29 infolge mehrerer Ausfälle der Heizung starke Schäden erlitten. Letzte Bäume wurden anschließend nach Pillnitz gebracht, wo man bessere Kultivierungsbedingungen hatte. Zu Beginn der 1990er Jahre waren

beide Orangerien dringend sanierungsbedürftig. Die umfangreiche Sanierung beider Häuser erfolgte in den Jahren von 1993 bis 1999. 1997 bis 1999 wurde ein einheitlicher Pomeranzenbestand neu erworben, 2014 kamen 81 Pomeranzen zur Aufstellung im Zwinger hinzu. Die historischen Orangerien dienen diesem neu aufgebauten Orangeriebestand auch heute wieder als Winterungsgebäude.

Aus dem Jahr 1736 stammt das früheste Großsedlitzer Inventar, das die verschiedenen hier vorhandenen Pflanzen auflistet.²⁹ Der unter August dem Starken erreichte Orangeriebestand wurde nun nach seinem Tod bei der Übergabe an seinen Sohn und Nachfolger aufgezeichnet.

Seit 1727 betreute Johann Christoph Erdmann (1697–1764) als verantwortlicher »Lust- und Ziergärtner« die »Orangerie und andere Gewächse«. Im Detail regelte sein Vertrag: »Nicht nur täglich, sondern auch zur Winters Zeit des Nachts fleißige Absicht tragen, daß die Orangerie und Gewächse gebührend gewartet, begossen, geputzet, verschnitten versetzt, zur rechten Zeit aus den Gewächshäusern und wieder hinein geschafft, in den Gewächshäusern eine temperierte Lufth durch die Sonne oder das Einheizen gemacht, und sie damit in einem solchen Stande erhalten werden, damit die Früchte, Blüten und Blätter nicht verwelken noch herabfallen, [...]. Wenn die Pommeranzen, Citronen und anderen Bäume mit Blüten und Früchten übermäßig angefüllt sind, selbige zu rechter Zeit abnehmen und verkaufen oder wan der Hof Conditor etwas verlangte, ihm solches gegen Bezahlung überlassen, [...]«³⁰

Aus den detaillierten Anweisungen ist ersichtlich, welch hohen Stellenwert die gärtnerische Betreuung der Orangerie besaß. Gleichzeitig wird ihr Nutzen für die Hofküche und als Einnahmequelle erkennbar, wofür nicht nur Früchte, sondern auch Blüten Verwendung fanden.

Die unterschiedlichen Pflanzen werden in dem Inventar von 1736 nach Höhe und Dicke der Stämme sortiert aufgezählt, außerdem Schäden und andere Besonderheiten vermerkt wie: »hat oben am Stamm ein grosses Loch, und ist ao: [im Jahr] 1728 von Apeln erkaufft worden.«³¹ Dieser Vermerk verweist wiederum auf die engen Verbindungen nach Leipzig. Den größten Posten im Verzeichnis bilden wiederum 1287 »Orangen-Bäume«, die nicht näher spezifiziert werden. Die Mehrzahl der Bäume war stattliche zwei Meter hoch, die drei größten Exemplare sogar etwa 2,50 Meter, und rund 50 Zentimeter stark im Umfang.

29 HStA Dresden, 10010 Hausmarschallamt R XVI Nr. 95, Akte Nr. 283: Inventarium über die Orangerie u. andere Gewächse im Lustgarten zu Sedlitz, 1736.

30 Zit. nach Ruby, 2007 (wie Anm. 23), S. 125.

31 HStA Dresden, 10010 Hausmarschallamt R XVI Nr. 95, Akte Nr. 283: Inventarium über die Orangerie u. andere Gewächse im Lustgarten zu Sedlitz, 1736, S. 3.

Häufig haben die historischen Pflanzennamen eines barocken Pflanzenverzeichnisses nicht viel mit den heutigen Namen gemein, da eine einheitliche Nomenklatur noch nicht existierte, und die Namen durch barocke Gärtner oder Schreiber meist nach Gehör aufgeschrieben wurden. Das Inventar verzeichnet neben den Pomeranzen 103 »Taxis-Bäume«, Gemeine Eibe (*Taxus baccata*), 316 »Buxis-Bäume« (*Buxus sempervirens*) sowie 40 »Cypressen« (*Cupressus sempervirens*). Es wird auch erwähnt, dass diese als »Formbäume« zu verschiedenen architektonischen oder ornamentalen Figuren geschnitten waren. Die Buchsbäume beispielsweise waren zu kleinen und großen Pyramiden oder Kugeln, zu Pfauenschwänzen und Hähnen geformt. Diese standen zum Teil vor der Unteren Orangerie und sorgten für Akzente, wie acht Stück zu beiden Seiten der Treppen in Form eines Postaments mit einer bekronenden Kugel.

Darüber hinaus gab es 54 »Feigen-Bäume« (*Ficus carica*), ihrer köstlichen Früchte wegen besonders beliebt, zwei »Granat-Bäume«, Granatapfel (*Punica granatum* »Pleniflora«), zehn »Mirthis«, Myrten (*Myrtus communis*), zwei »Oliven-Bäume«, Ölbaum (*Olea europaea*), zwei »Acrifolium«, Stechpalme (*Ilex aquifolium*), zwei »Aloe« (*Agave americana*), zwei »Agnus Gastus«, Mönchspfeffer (*Vitex agnus-castus*), ein »Ala Ternis«, immergrüner Kreuzdorn (*Rhamnus alaternus*), zwei »Spina Christi«, Judendorn (*Paliurus spina-christi*), und zwei gelbe »Jesmin«, womit der gewöhnliche gelbe Jasmin (*Jasminum humile*) gemeint war.

Der Bestand war von den Zitruspflanzen, vor allem Pomeranzen, dominiert und enthielt darüber hinaus weitere typische Orangeriepflanzen. Der Großteil dieser Pflanzen ließ sich gut in Form schneiden, was ja auch als Besonderheit im Inventar erwähnt wird. Der Bestand lässt sich als sehr einheitlich charakterisieren, verglichen beispielsweise mit den Beständen im Herzogin Garten, 1734, oder im Großen Garten zu Dresden von 1706, wo eine wesentlich größere Vielfalt an Gattungen und Arten vorhanden war.³²

Als wichtiges Detail bleibt zu erwähnen, dass der größte Teil der Großsedlitzer Orangerie ehemals im Frühjahr im oberen östlichen Gartenbereich, dem Bowlinggreen aufgestellt wurde. Man betrat einen eingehegten Gartenbereich, der bereits durch seinen Figurenschmuck als Reich von Flora und Pomona, als Hesperidengarten gekennzeichnet ist – mit der sommerlichen Aufstellung der Pflanzensammlung Orangerie wurde er dem irdischen Paradies gleich.

32 HStA Dresden, 10010 Hausmarschallamt R XVI Nr. 53, Akte Nr. 241: Inventarium über die im Herzoglichen oder Orange-Garten befindlichen Bäume, 1734; HStA Dresden, Loc. 32453, Rep. XX., Dresden Nr. 337: Inventarium Über Aller und jeder, in den Königl. Und Churfürstl. Sächß. Großen Garthen vorm Pirnaischen Thore sich befindenden Gewächßen [...]. Anno 1706.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Marcus Köhler

DIE BAROCKEN GARTENANLAGEN IN KASSEL

Anmerkungen zur Ikonografie

Zusammenfassung

Die barocken Gartenanlagen Kassels sind schon vielfach besprochen worden, wobei Karlsberg und Karlsaue kaum gemeinsam betrachtet wurden. Komplizierte Bauentwicklungen sowie die komplexe Biografie des Landgrafen Carl haben zu verschiedensten Interpretationen geführt. Der Aufsatz versucht, eine über Jahrzehnte seitens des Landgrafen kontinuierlich entwickelte Ikonografie aufzuzeigen, die mythologisch als Spiegel seiner Person aufzufassen ist. Eine historische Verdichtung, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Kassel vorgenommen wurde, ist für einen Reichsfürsten von seinem Stand ungewöhnlich. Sie stellt eben nicht ein übliches allegorisches Programm, sondern die Macht eines erstarkenden Hauses Hessen-Kassel dar.

Abstract

There has already been much discussion about the Baroque gardens of Kassel, although Karlsberg and Karlsaue have rarely being considered together. Complex developments in construction, as well as the complicated biography of Landgrave Carl (Charles I 1654–1730, Landgrave of Hessen-Kassel 1670–1730), have led to a variety of interpretations. On behalf of Carl, the article attempts to present an iconography which has developed continuously over centuries, and which reflects the personality of the landgrave. An intense programme of construction, such as that which took place in Kassel at the start of the 18th century, is unusual for an imperial prince of Carl's standing. The article will show that this was not a conventional allegorical programme, but rather an expression of the growing power of the House of Hessen-Kassel.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782032> · <https://doi.org/10.25366/2022.13>

Autor

Prof. Dr. Marcus Köhler, Landschaftsarchitekt, Technische Universität Dresden, Institut für Landschaftsarchitektur, 01062 Dresden, marcus.koehler3@mailbox.tu-dresden.de

Empfohlene Zitierweise

Köhler, Marcus: Die barocken Gartenanlagen in Kassel. Anmerkungen zur Ikonografie, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 93–100
[<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782032>].

ANMERKUNGEN ZUR IKONOGRAFIE DER BAROCKEN GARTENANLAGEN IN KASSEL

Wer einen Stadtplan Kassels zur Hand nimmt, sieht auch heute noch, dass die von der Herkulespyramide ausgehende fünf Kilometer lange Weißensteiner (heute Wilhelmshöher) Allee einst bis zum Königstor und – als Sichtachse verlängert – genau bis zum Orangerieschloss in der Karlsaue reicht. »Demnach sollten beide Anlagen – stärker als bisher geschehen – als Einheit betrachtet werden«, schreibt Urte Stobbe 2008 (Abb. 1).¹



¹ Landgraf Carl vor der Orangerie mit Blick auf den Herkules, aus: Sammlung Fürstlich Hessischer Landes-Verordnungen, hrsg. von Christoph Ludwig Kleinschmidt, Kassel 1777 (Foto: http://dfg-viewer.de/show/cache.off?tx_dlf%5Bpage%5D=126&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Farchiv.ub.uni-marburg.de%2Ffeb%2F2010%2F0357%2Fmets-3198.xml&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=1cb85871ec9efaecc57c3816b28754c6 [S. 126; 14.04.2020])

Zahlreiche Untersuchungen haben gerade in den letzten Jahren wichtige Details und Daten zu den Kasseler Bauten zu Tage gefördert und zu diversen Interpretationen geführt. Die fruchtbarste und ikonografisch umfangreichste stammt von Stefanie Heraeus.² Auf ihre Erkenntnisse baut 2004 Agnes Tieze in ihrem Büchlein »Von Herkules gekrönt« auf, wobei sie jedoch zu keiner Gesamtdeutung kommt.³ Stobbe hingegen wägt verschiedene Ausdeutungen ab, geht jedoch nicht ins Detail und kommt deshalb zum Schluss: »Es werden damit am Karlsberg die (Entwicklungs-)Stufen von der wilden zur gebändigten Natur des Wassers vorgeführt, womit der Akt der Naturbeherrschung einen inszenatorischen Effekt erhält.«⁴ Auch die neueren Kataloge werden dem von Heraeus angedeuteten großartigen Gesamtkonzept nicht gerecht und vermitteln eher allgemeine Aussagen.

Ursache für diese »offenen« Interpretationen ist sicherlich die Tatsache, dass in Kassel zunächst kein einheitliches künstlerisches Konzept vorzuliegen scheint, da die Bauten Jahrzehnte brauchten, um fertig gestellt zu werden. Mehr noch: Die aufgeklärten Reisenden des ausgehenden

- ¹ Stobbe, Urte: Kassel-Wilhelmshöhe. Ein hochadeliger Lustgarten im 18. Jahrhundert. München, Berlin, Deutscher Kunstverlag 2009. (= Diss. phil. 2008: »Ein Garten der Literatur. Kulturelle Transformationen der Gartenkunst in Kassel-Wilhelmshöhe 1700–1806«), vor allem S. 25–41.
- ² Heraeus, Stefanie: »Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen«, Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen, in: Lukatis, Christiane/Ottomeyer, Hans (Hg.): Herkules, Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe, Eurasburg 1997, S. 79–98; s. a. Winter, Gundolf: Der Heros im Garten – Gedanken zum Kasseler Herkules, in: Kray, Ralph/Oettermann, Stephan (Hg.): Herakles/Herkules, Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt, Basel, Frankfurt a. M. 1993, Bd. 1, S. 111–130; hinzuweisen sind auf die neueren Kataloge: hrsg. von Gräf, Holger Th./Kampmann, Christoph: Bernd Küster Landgraf Carl (1654–1730). Fürstliches Planen und Handeln zwischen Innovation und Tradition, Marburg 2017. Hierin vor allem: Balsam, Simone: Naturkundliches Interesse Pflanzensammlung und Repräsentation – Gedanken zur Orangerie in der Aue und weiteren Orangerien des Landgrafen Carl, S. 286–294. Groß Gedacht! Groß gemacht?, Landgraf Carl in Hessen und Europa, Katalog der Museumslandschaft Hessen Kassel, Bd. 65, Petersberg 2018. Zur Entwicklung im 19. Jahrhundert: Hoß, Siegfried: Entwicklung der romantischen Wasserkünste im Schloßpark Wilhelmshöhe und Möglichkeiten der Instandsetzung, Diss. Uni Kassel 2018 (<https://kobra.uni-kassel.de/handle/123456789/11080#> (14.04.2020)).
- ³ Tieze, Agnes: Von Herkules gekrönt, Kassel 2004.
- ⁴ Stobbe, wie Anm. 1, S. 34.

18. Jahrhunderts schwankten nicht selten zwischen schierer Bewunderung der technischen Leistung, die mit dem Kassadenbauwerk verbunden war, und Ablehnung, da sie die ungewöhnlichen Architekturen nicht einordnen konnten, ihnen die Aussagen fremd blieben und sie deshalb meinten, nur eine Verschwendung von Ressourcen vor sich zu haben.⁵ Tatsache ist, dass der Bauherr, Landgraf Carl von Hessen-Kassel, keine offensichtliche Erklärung abgab, sondern sehr subtil und seiner Zeit entsprechend Hinweise streute, die ich an dieser Stelle zu einem Bild zusammenzufügen versuchen möchte.

Mitten in dem von 1701 bis 1714 dauernden Spanischen Erbfolgekrieg, als Landgraf Carl sich meistens bei seinen Truppen aufhalten musste, gab der römische Architekt Giovanni Francesco Guerniero 1705/06 das Stichwerk »Delineatio montis« heraus, das die Planungen für den Kasseler Habichtswald vor allem Fremden vorstellen sollte, um Ihnen – wie es ausdrücklich im Vorwort genannt wird – die nicht nach Kassel kommen können, einen Eindruck zu geben. Die mitgelieferte kurze Erläuterung ist zumeist deskriptiv; Skulpturen beziehungsweise Bauteile werden nicht genauer inhaltlich bezeichnet. Die einzige Ausnahme bildet die Benennung einer Zyklopengrotte sowie eines hierzu sich auf dem Kupferstich in passender Weise unter einem Steinhaufen emporreckender Arm, der im Text jedoch keine Erwähnung findet und von der Forschung bisher auch nicht erwähnt wurde (Abb. 2). Bei der baulichen Umsetzung der Pläne wurde diese Motividee jedoch durch eine riesenhafte im Wasserbecken liegende Steinfigur ergänzt, aus deren Mund bis heute eine Fontäne empor schießt.

Es handelt sich bei diesen wenigen Andeutungen um Verweise auf die antike Titano- oder Gigantomachie. In ihr lehnen sich die sterblichen, von der Erde – also der Göttin Gaia – gezeugten menschenähnlichen Riesen gegen eine himmlisch-göttliche Ordnung auf. Die antiken Quellen und Überlieferungen sind so vielgestaltig, dass es kaum möglich ist, eine lineare Nacherzählung zu geben. Es sind vielmehr Bilder, die diese Auseinandersetzung vor Augen stellen, wie etwa die im Kampfe den Göttern helfenden Zyklopen oder die hunderthändigen Hekatoncheiren, die die Titanen unter einem Steinhaufen begraben. Beides mag man in Kassel zitiert haben. Daneben sind es vor allem Zeus und Athena-Minerva, die den Kampf entscheidend prägten.

Den Göttern wurde jedoch geweissagt, dass sie allein nicht die Giganten besiegen könnten, wenn sie nicht die Hilfe Sterblicher in Anspruch nehmen. Hierauf treten die beiden Halbgötter Herkules und Bacchus auf, die etliche der Riesen töten, bis sich diese Feinde schließlich, so sie nicht schon unter Inseln und Bergen begraben wurden, unter die Erde zurückziehen. Diodor weist schon im ersten nachchristlichen Jahrhundert darauf hin, dass mit den Giganten gottlose Menschen gemeint sind. In Johannes Herolds 1554 in Basel erschienen »Diodorus... Heydenweltd Vnd [und] irer Götter anfängcklicher vrsprung [Ursprung]: durch was verwähnungen den selben etwas vermeynter macht zugemes-



2 Giovanni Francesco Guerniero: Delineatio montis, Kassel 1706: Prospectus Fontis in area ubi sunt scalae (Foto: <https://daten.digital-sammlungen.de/0006/bsb00065660/images/index.html?id=00065660&groesser=&fip=xsyztsxdsyde-ayaeayaxdsydeayaeayawqeyaya&no=58&seite=56>)

sen, vmb dero wille[n], sie von den alten verehert worden«, erschließt der Autor dem reformierten Gläubigen die mythologischen Geschichten als sinngebende Gleichnisse.⁶ Auch er sieht hier einen Kampf der wahren Religion über die Ungläubigen. Herold ist nicht der einzige, der die antikische Götterwelt für seine Zeit fruchtbar macht, doch müssen wir auf seine Auslegung noch einmal zurückkommen.

Festhalten kann man auf jeden Fall, dass man ikonografisch auf dem so genannten Karlsberg eine Götterschlacht nachstellte, die soeben siegreich beendet wurde. Hierfür lassen sich auch biografische Details des Bauherrn anführen: Zwischen 1688 und 1697 nahm Landgraf Carl als Heeresführer der kaisertreuen Armee am Pfälzer Erbfolgekrieg gegen die Franzosen teil, der mit dem Frieden von Rijswijk beendet wurde. Zwischen 1701 und 1714 kämpfte er er-

5 Stobbe, wie Anm. 1, S. 183–190. Schmid, F. Carlo: »Das achte Wunderwerk der Erden«, Die Bauten und der Park am Karlsberg in Beschreibungen des 18. und 19. Jahrhundert, in: Lukatis/Ottomeyer (Hg.): Herkules, 1997, S. 121–139.

6 Hinweis ebd., auf Diodorus Siculus, V. Buch, S. 339.



3 Giovanni Francesco Guerniero: Delineatio Montis, Titelblatt der ersten, Ausgabe Kassel 1706 (Foto: (<https://daten.digital-sammlungen.de/0006/bsb00065660/images/index.html?id=00065660&groesser=&fip=xsyztsxdsydeayaeayaxdsy-deayaeayaeayaeay&no=58&seite=7>, 14.04.2020)

neut auf Seiten des Reiches und der Alliierten im Spanischen Erbfolgekrieg wiederum gegen die Franzosen. Er beteiligte sich dabei weniger in seiner Rolle als Reichsfürst am Geschehen, sondern als Führer eines sehr gut ausgebildeten hessischen Söldnerheeres, das für solcherlei Dienste Subsidien aus den Niederlanden und England erhielt. Dies bedeutete zum einen, dass er mit vielen militärischen und politischen Führern jener Zeit engen Kontakt hatte und monatelang in Heereslagern mit ihnen zubringen musste, in denen es reichlich Zeit gab, sich auch intellektuell auszutauschen. Die Tatsache, dass Mitte August 1704 die Alliierten – unter ihnen Prinz Eugen von Savoyen, der Herzog von Marlborough, der »Türkenlouis« Ludwig Wilhelm von Baden und der Landgraf selber – einen phänomenalen Sieg bei Höchstädt errangen, war wahrscheinlich der Auslöser, ein paar Monate später die »Delineatio montis« herauszubringen.⁷ Die im viersprachigen Vorwort genannten Fremden sind wahrscheinlich keine anderen, als die gerade genannten fürstlichen Kriegskameraden des Landgrafen. Mit der Publikation empfahl er sich ihnen als siegreicher Bundesgenosse und ambitionierter Landesherr.

Aus den Stichen kann man neben dem angedeuteten Titanenkampf, der ikonografisch noch nicht verdichtet zu sein

scheint, vor allem viel über die zugrundeliegende ingenieurstechische, das heißt hydraulische Meisterleistung erfahren, die vor allem unter Militärs Aufmerksamkeit erregt haben muss.

Landgraf Carl muss jedoch damals schon weitreichendere Pläne verfolgt haben, wie die zur gleichen Zeit errichtete Orangerie und die Titelvignette der »Delineatio« erahnen lassen. Auf ihr sieht man links und rechts des hessischen Hauswappens Herkules und sowie die Göttin Minerva, die von Waffen umgeben sind (Abb. 3). Tieze sieht hier lediglich einen zeittypischen Allegorienschatz bedient. Dies ist zunächst einmal richtig, da die Herkules-Ikonografie im 16. Jahrhundert um die Habsburger entstand und immer dann herangezogen wurde, wenn es um die militärische Verteidigung der kaiserlichen Reichsinteressen ging. Es verwundert deshalb nicht, dass man auf einem Kupferstich, der den Rechtsanspruch Karls III. von Habsburg auf den spanischen Thron geltend machen sollte, eine Darstellung des Keulen schwingenden Herkules findet. Er symbolisiert im Prinzip die kämpfenden fürstlichen Feldherren.⁸ Dass solcherlei Bildsprachen auch seitens der gegnerischen Partei bedient wurden, zeigt die 1702 von Sebastián Durón in Madrid komponierte Oper »La Guerra de los Gigantes«, die den französischen Anspruch – unter anderen mit einem Duett von Herkules und Minerva – zu untermauern hilft.⁹ Diese Art der Propaganda bedient sich somit auf beiden Seiten einer intellektuellen Bildsprache, die jedoch – da vordergründig und situativ vorgetragen – Motive gegenüberstellt, die schnell den Charakter der Beliebigkeit bekommen können. Aber wie ist es in Kassel? Handelt es sich auch hier wirklich nur um eine belanglose Allegoriensprache?

Nach dem Frieden von Utrecht im Frühjahr 1713 begann Carl auf der Pyramidenspitze – gleichsam als Krönung der Weißensteiner Grottenanlage – die Kolossalfigur des ruhenden Herkules Farnese zu errichten, der die goldenen Äpfel der Hesperiden in einer Hand hinter seinem Rücken hält. Landgraf Carl ergänzte mit dieser Figur das Programm des Titanenkampfes, indem er nicht nur dem siegreichen Herkules, sondern auch sich ein Denkmal setzte, zumal er auch als Büste im Untergeschoss der Pyramide auftauchte. Auf einer programmatischen Medaille, die im Folgejahr (also

7 Diesen Umstand belegt Heraeus, in: Lukatis/Ottomeyer, Herkules, 1997, S. 81.

8 Blatt von Francois de Keersgieter, in: Groß gedacht!, 2018, S. 236. Zur Herkules Ikonographie siehe: Irle, Klaus: Herkules im Spiegel der Herrscher, in: Lukatis, Ottomeyer: Herkules, 1997, S. 61–78. Polleross, Friedrich: From the »exemplum virtutis« to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture, in: Iconography, Propaganda, Legitimation, hrsg. von Allan Ellenius (The Origins of the Modern State in Europe 13th–18th Centuries 7), Oxford, New York 1998, S. 37–62.

9 Oper für Philipp V. und Luisa Gabriela von Savoyen, siehe: Durón, Sebastián. Angulo Díaz, Raúl und Antoni Pons Seguí (Hg.): Ópera escénica deducida de la guerra de los gigantes. Música escénica 1. Madrid: Ars Hispana, 2017.



4 Georg Ludwig Schepp: Medaille auf die Fertigstellung der Wasserspiele auf dem Carlsberg (Foto: Auktion Künker (220), 2012, Lot 7614, S. 66: Abb. https://books.google.de/books?id=ozNfcpGmbfOC&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 14.04.2020)

1714) geprägt wurde, sieht man auf der einen Seite das Porträt des Landgrafen, auf der anderen aber Minerva, wie sie mit einem Szepter auf die Spitze der Weißensteiner Pyramide zeigt, flankiert von Herkules und dem Geschichtsschreiber Chronos (Abb. 4). Die Widmungsinschrift¹⁰ setzt das königliche Bauwerk mit dem Sieg der alliierten Truppen und dem eingetretenen Frieden in Bezug. Wie auch schon bei der Titelvignette in der Delineatio erscheint das Götterpaar diesmal jedoch nicht von Kriegswaffen umgeben, sondern friedlich das Wasser-Kunstwerk betrachtend.

Ganz anders wird das antike »Paar« noch in einem Kupferstich dargestellt, der 1710 anlässlich der Hochzeit der Landgräfin Marie Luise von Hessen-Kassel mit dem designierten niederländischen Erbstatthalter Johann Wilhelm Friso gedruckt wurde (Abb. 5). Rechterhand sieht man wie Minerva und Herkules gemeinsam in Fell gekleidete Feinde in den Abgrund werfen, links hält ein Löwe – Wappentier beider Familien – einen Orangenweig in den Klauen. Dies-

mal sind es keine Giganten, sondern Wilde – die im Sinne des oben genannten Herold – Gottlose sind, die vertrieben werden und die Maske der Falschheit vor sich tragen.

Als 1711 der Erbstatthalter auf tragische Weise umkam, brach ein Streit los, in dem der Landgraf die Anrechte seines neugeborenen niederländischen Enkels auf die Statthalter-schaft aber auch (und möglicherweise) auf den englischen Thron verteidigte. Hierbei muss man sich vor Augen führen, dass 1688 mit Wilhelm und Maria zwei oranische Fürsten den englischen Thron illegitim bestiegen hatten und deshalb von den meisten europäischen Monarchen nicht akzeptiert wurden. Ihre Herkunft aus den calvinistischen Linien der Stuarts und der Oranier verschärfte diesen Konflikt, da die katholischen und lutherischen Höfe diesen kleinen Kreis reformierter Fürstenfamilien gleichsam mit Argwohn betrachteten. Carl, der selber dem Calvinismus angehörte, versuchte sich im Zusammenspiel – aber manchmal auch in milder Opposition – gegen das mächtige und reformierte Haus Brandenburg-Preußen als eine politische Alternative aufzustellen, wobei er geschickt und erfolgreich zwischen den kaiserlich-reichspolitischen und calvinistischen Lagern lavierte. Diese Rolle galt es also zu betonen.

Tatsächlich zeigten sich für Carl immer wieder Möglichkeiten, die Macht seines Hauses zu steigern. Die in Folge des Spanischen Erbfolgekrieges verhängte Reichsacht über die beiden wittelsbachischen Kurfürsten in München und Köln setzte zwei Kurhüte frei, die viel Hoffnung auf eine Standeserhöhung nährten. Im Fall von Kassel wurden diese jedoch erst 1803 mit der Verleihung der Kurwürde erfüllt. In Betracht der oranischen Nachfolge – speziell in den Niederlanden – waren die Chancen jedoch besser, sie



5 Arnold Houbraken: Allegorie auf den Einzug des Fürsten Johann Wilhelm Friso und seiner Gemahlin in Leeuwarden (Foto: MHK, Graphische Sammlung, Inv. GS 10374, <https://datenbank.museum-kassel.de/32462/0/0/0/s3/0/100/objekt.html>, 20.04.2020)

10 Die Inschrift lautet: Aedes Carolin: In Monte Herculis Deo Auspice et Pace in Foederatorum Gloria Parta extractae et confectae. 1714.

für beziehungsweise mit dem Haus Hessen zu sichern, was letztendlich auch gelang. Hierzu trug zum einen sicherlich die Tatsache bei, dass die Landgrafen aus dem herzoglichen Hause Brabant stammten, zum anderen aber auch, dass sie sich stets siegreich für die niederländische Politik und den calvinistischen Glauben einsetzten.¹¹

Gerade letzteres wird in den damaligen biografischen Schriften über Carl immer wieder betont; auch weisen allegorische Darstellungen wie der oben genannte Kupferstich oder ein kleines Elfenbeinrelief von 1726 auf solche Umstände hin: Dort werden recto Herkules und Minerva zusammen mit den Personifikationen von Glauben und Freiheit (verso) gezeigt (Abb. 6). Sie flankieren das Monogramm des Landgrafen. Aus diesen Umständen lässt sich eine erste Interpretation ableiten: Stellt also der Gigantenkampf, der im Kasseler Bauwerk eingeschrieben ist, nicht nur den Sieg einer göttlichen beziehungsweise politischen Ordnung, sondern auch den des Glaubens über den Unglauben dar, so fiel es den Zeitgenossen vermutlich nicht schwer, dies mit biografischen Details des Landgrafen zu verbinden: Sein vor Wien errungener Sieg gegen die Osmanen, die Aufnahme von Glaubensflüchtlingen aus Frankreich und ihre Ansiedlung in Hessen, die Absicherung der Unabhängigkeit der cal-

vinistischen Generalstaaten, die Befreiung des Kaiserreiches von den französischen Feinden und so weiter stellen ihn als herkulesgleichen Retter dar.

Und Minerva? Im pantheonartigen Oranjeaal des um 1650 errichteten Schlosses Huis den Bosch befindet sich eine von Christiaan Gillisz van Couwenbergh gemalte allegorische Darstellung, wie Herkules und Minerva dem Frieden die Türe öffnen (1651) (Abb. 7). Beide werden hier als

11 Zu den Verdiensten, siehe: Lamigue, Isaac: *Het Leven van Johann Wilhelm Friso*, Amsterdam, Oosterwijk 1716, Vorwort: Widmung an Landgraf Carl.



6 Jacob Dobbermann: *Felicitas Publica*, Allegorie auf die Regierung Landgraf Carls, Elfenbein (Foto: MHK, Sammlung Angewandte Kunst, Inv. KP B VI/II.28, Abb. <https://datenbank.museum-kassel.de/22209/0/0/0/s19/0/100/objekt.html>, 14.04.2020)



7 Christiaan Gillisz van Couwenbergh: *Minerva und Herkules öffnen die Türen für den Sieg*, Oraniensaal, Huis den Bosch, 1651 (Foto: wiki commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minerva_and_Hercules_opening_the_doors_for_Victory,_by_Christiaan_Gillisz_van_Couwenbergh.jpg, 10.04.2020)



8 Henrik de Quitter und Söhne Hermann und Magnus: Allegorie der Weißheit und der Stärke, vor 1730 (Foto: MHK, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK 1196, <https://datenbank.museum-kassel.de/33741/0/0/0/s3/0/100/objekt.html>, 14.04.2020)

Mittel zum Zweck vorgestellt, nämlich den Frieden zu ermöglichen und zu schaffen. In jenen Zeiten wird dann auch aus der einst kriegerischen Göttin eine Schutzpatronin der Künste und Wissenschaften, so zumindest taucht sie auch in einem Gemälde auf, das für das so genannten Kunsthause in Kassel angefertigt wurde (Abb. 8). Und genau darauf kam es Carl an, der sich nicht nur als siegreicher Feldherr sah, sondern als Förderer der Künste. Zahlreiche selbstinitiierte Bauprojekte, seine Kunst- und Instrumentensammlung, die Förderung der Landesvermessung und des Kanalbaus, die Gründung wissenschaftlicher Gesellschaften und so weiter zeichnen sein Schaffen aus. Will man der oben beschriebenen Medaille folgen, brach diese Zeit genau 1714 an. Dies entspricht auch in mehrfacher Hinsicht den historisch verbürgten Tatsachen, wusste man zu jener Zeit doch auch schon, dass die seit Jahren laufenden Eheverhandlungen zwischen dem Kasseler Erbprinzen Friedrich und der schwedischen Thronerbin Ulrika Eleonora erfolgreich verlaufen würden. Damit hegte Landgraf Carl die Hoffnungen, entsprechend Hannover-Englands und Sachsen-Polens eine dynastische Personalunion zu installieren. Obwohl man auf Seiten Kassels damit zwangsläufig in den langjährigen Nordischen Krieg hineingezogen wurde, bewies der hessische Landgraf in dieser Auseinandersetzung ein glückliches und diplomatisches Geschick, das man im Nachhinein als Friedfertigkeit auslegen kann.

Es ist erstaunlich, dass der Landgraf etwa ein Jahr nach der Eheschließung, also 1716, nicht eines seiner diversen Schlossbauprojekte zu realisieren suchte, sondern zunächst einmal ein kostspieliges Ausbauprojekt in der Karlsaue wieder aufnahm, nämlich den Badepavillon; zwischen ihm und der Orangerie endet die vom Herkules ausgehende Weißensteiner Sichtachse. Badeanlagen – sei es die Badenburg in München oder die Thetisgrotte in Versailles – entstanden, wie Michael Petzet es gezeigt hat, immer als ein symbolischer Ort der Rekreation nach einem Krieg: Hier ruht sich der Held – und sei es auch nur symbolisch – aus.¹² Das Kasseler Marmorbad ist insofern interessant, da die Olympischen Götter, die auf dem Karlsberg noch den Titanenkampf führten, hier wieder zusammenkommen. Verschiedenste Szenen der Metamorphosen werden dargestellt, um nicht zu sagen: das Leben der Götter mit all ihren Facetten. Auffällig ist dabei, dass der im Titanenkampf bedeutsame Bacchus und die Göttin Minerva als dominante Vollfiguren dargestellt werden. Letztere taucht noch einmal zusammen mit der Fama, dem Frieden und dem Überfluss um das Relief des Landgrafen auf (Abb. 9). Das beigefügte Schwert ist mit einem Lorbeerzweig verbunden, die Instrumente der Architektur, Musik und Malerei sind ausgepackt. Agnes Tieze konstatierte ein Fehlen einer Herkulesfigur, und fand sie abseits in einem Bassin wieder, wobei sie eine weitere in der Orangerie geplante übersah.¹³ Die Vakanz dürfte auch einem Zeitgenossen aufgefallen sein, der nicht um Ecken und hinter Mauern schauen konnte, sondern lediglich in der Lage war, den im Marmorbad fehlenden Herkules durch den Landgrafen selber zu ersetzen. Und genau dies scheint hier gemeint zu sein.



9 Marmorbad, Badesaal: Kaminachse mit dem Porträt des Landgrafen Carl (Foto: Landgraf Carl 2017, S. 275, Abbildung u. a.: <https://museum-kassel.de/de/museen-schloesser-parks/staatspark-karlsaue/marmorbad>, 14.04.2020)

- 12 Petzet, Michael: Die Thetisgrotte in Versailles, in: *Gartenkunst des Barock*, Bd. 28 (1998): ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, S. 27–49.
- 13 Die Herkulesstatue stand auf einer Insel im Großen Bassin, s. Schmincke, Friedrich Christoph: Versuch einer genauen und umständlichen

All diese Beobachtungen gewinnen noch einmal an Relevanz, wenn man die von Elisabeth Burk im 2018 erschienen Katalog zu Landgraf Carl gemachten Überlegungen über zwei von Pierre-Étienne Monnot geschaffenen Terrakotta-Figuren verfolgt – nämlich einer bacchantischen Tänzerin und eines Paris.¹⁴ Sie gingen nie nach Kassel, sondern blieben im römischen Atelier, wobei Burk nachweist, dass Paris hier in direkten Zusammenhang mit seinem Fehlurteil und dem Trojanischen Krieg zu verstehen ist. Da Bacchus bereits im Marmorbad vertreten war, wäre eine Doppelung durch eine beliebige Bacchantin unsinnig, wie auch der Paris eine vollkommene Fehlbesetzung gewesen wäre, geht es doch im Marmorbad nicht um den Beginn eines neuen Krieges, sondern um einen ewigen Frieden, nämlich einem goldenen Zeitalter.

Um 1750/60 wird Friedrich II. in Preußen die Paris-Ikonografie in seinen Gärten und in den Bauten von Sanssouci aufgreifen, um seine Kriege damit künstlerisch zu legitimieren. In der Rolle eines atheistischen Königs greift er zur der von ihm bevorzugten Leitkunst der Oper und lässt den Krieg im Wasserbassin von Sanssouci beginnen und mit dem Deckengemälde des göttlichen Friedensmahl im Neuen Palais enden. Auch diese Erzählung endet mit dem Beginn des Goldenen Zeitalters, allerdings dem Geist des Rokokos entsprechend ausgehend von der philosophischen Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit, Schönheit und Verstand, für die Paris die Grundlage bietet.¹⁵ Die existenzielle Erzählweise dieser Geschichte um eine wieder hergestellte, ewige Ordnung, wie sie sich in der barocken Idee um Herkules und den Titanenkampf in Kassel offenbarte, lag ihm fern.

Helmut Eberhard Paulus hatte mehrfach darauf hingewiesen, dass Orangerien immer ein Zeichen des Goldenen Zeitalters und ewigen Friedens sind.¹⁶ Wie auf der oben vorgestellten Medaille von 1714 ist es Chronos – also die Zeit – die die Fama Carls auf ewig festschreibt und dieses noch einmal im Marmorbad tut. Wie auch die immergrünen, zur gleichen Zeit blühenden und fruchtenden Orangenbäume zeigen, wird Zeit in Ewigkeit verwandelt. Ob dies tatsächlich von allen verstanden wurde, muss dahin gestellt bleiben, doch gelang es Carl ein machtpolitisches »Markenzeichen« zu setzen, das noch bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts von König Jérôme von Westphalen und seiner Gemahlin Katharina von Württemberg auf den Staatsgemälden zitiert wurde und heute zum Welterbe der Menschheit gehört (Abb. 10).¹⁷



10 François-Joseph Kinson: Bildnis Jérôme und Katharina von Westphalen, 1810. (Kopie von Sebastian Weygand, um 1810 (Foto: https://malerei19jh.museum-kassel.de/show.html?kuenstler_id=228&nr=1&id=31049&sort=W&bio=1, 14.04.2020; Bild, siehe: https://www.nzz.ch/hoefischer_prunk_und_neue_freiheit-1.741375)

Beschreibung der Hochfürstlich-Hessischen-Residenz- und Hauptstadt Cassel, Kassel 767, S. 132; dort auch Erwähnung des Enkelados. Siehe Zeichnung von Johann Oswald Harms: Entwurf für die Deckenmalerei der Kasseler Orangerie, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Z 3806, abgebildet in: Groß gedacht!, 2018, S. 380.

- 14 Burk, Elisabeth, in Groß gedacht!, 2018, S. 384f. (mit weiterführender Literatur).
- 15 Buttlar, Adrian von/Köhler, Marcus: Tod, Glück und Ruhm in Sanssouci: Ein Führer durch die Gartenwelt Friedrichs des Großen, Berlin 2012.
- 16 U. a. Paulus, Helmut-Eberhard: Orangerieträume in Thüringen, Orangerieanlagen der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Regensburg 2005.
- 17 Die Rückübertragung der Herkules-Minerva-Allegorie in die Zeit Heinrich II. von Hessen-Kassel findet sich beispielsweise bei Kleinschmidt, Christoph Ludwig, Sammlung, Bd. 1, 1767, [S.46]. Abb.: http://dfg-viewer.de/show/cache.off?tx_dlf%5Bpage%5D=42&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Farchiv.ub.uni-marburg.de%2F2010%2F0354%2Fmets-3192.xml&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=2de6c8f27a281f81ee47857745572551 (Zugriff 14.4.2020). Louis Dupré (?): Eid auf die westfälische Fahne, Musée Napoléon, Chateau Fontainebleau, N 27; abgebildet in: König Lustik. Jérôme Bonaparte und der Modellstaat Königreich Westphalen, Katalog der Museumslandschaft Hessen Kassel, Bd. 39, München 2008, Nr. 275, S. 376.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Felix Ruppricht

»HAUSIERER« ODER »EHRliche HANDELSLEUTE«?

Italienische Kaufleute in Dresden und Bautzen

Zusammenfassung

Zitrusfrüchte scheinen heute alltäglich. Zur Zeit des Barock galten diese goldenen Früchte als exklusive Waren. Fürsten wie August der Starke ließen Orangerien anlegen, um sich mit Zitrusfrüchten zu versorgen. Wohlhabende wollten dem fürstlichen Vorbild gerne nacheifern. Wer sich keine eigene Orangerie leisten konnte, versorgte sich oft bei italienischen Händlern mit der begehrten Ware. Ob dieser Handel legal war, wurde in Kursachsen heftig diskutiert, wie das Dresdener und Bautzner Beispiel zeigen.

Abstract

Today citrus fruits seem to be part of everyday life. In the Baroque period these golden fruits were seen as rare and precious commodities. Monarchs like Augustus the Strong commissioned the creation of orangeries to ensure a regular supply of citrus fruits. Other wealthy citizens were keen to copy the tastes and habits of their rulers. Those who could not afford to build their own orangery often used Italian dealers to supply them with the coveted goods. The legality of this trade was fiercely discussed in Electoral Saxony, as the Dresden and Bautzen examples show.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782049> · <https://doi.org/10.25366/2022.14>

Autor

Felix Ruppricht, Gymnasiallehrer, Dresden

Empfohlene Zitierweise

Ruppricht, Felix: »Hausierer« oder »ehrliche Handelsleute«? Italienische Kaufleute in Dresden und Bautzen, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen. Jahrbuch 2021, S. 101 – 105 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782049>].

»HAUSIERER« ODER »EHRliche HANDELSLEUTE?«

Italienische Kaufleute in Dresden und Bautzen

Als Referendar an einer Schule ist mir die Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wichtig. Dieses Anliegen möchte ich im Folgenden näher erläutern.

Zitrusfrüchte eigneten sich hervorragend für die fürstliche Repräsentation. Doch nicht nur am Hof waren die Früchte, die schon Herakles in der antiken Mythologie aus dem Garten der Hesperiden gestohlen haben soll, äußerst begehrt. Denn seien wir ehrlich: Auch in der heutigen Zeit übt die gelungene Selbstdarstellung eine Faszination aus, die gerne kopiert wird. Als angehender Lehrer kann ich täglich sehen wie Instagram-Vorbilder kopiert werden und durch kleine Nuancierungen zur eigenen Identifikation beitragen. Wenn nun vier 15-jährige Mädchen während einer zehnminütigen Busfahrt gefühlt 200 Fotos schießen, um möglichst nah an ihr Idol zu reichen, KANN man in dieser Szene den Untergang der menschlichen Intelligenz sehen. Etwas entspannter kann man das Geschehen aber aus der historischen Sicht beurteilen. Was heute Instagram leistet, nämlich die öffentliche Zurschaustellung seiner Besitztümer (oder Grimassen), musste in einer vordigitalen Welt anders geleistet werden.

Und was könnte sich besser eignen der Umwelt seinen eigenen hohen Lebensstandard zu zeigen als Früchte in grellen Farben? (Abb. 1). Perfektioniert haben diese Darstellung die barocken Fürsten. Bis heute kann man im Dresdner Zwinger sehen, wie Friedrich August I., passend zu seinem Beinamen »der Starke«, als Herakles die Welt schulterte. Zu seinen, in Sandstein gemeißelten Füßen, befanden sich in barocken Zeiten wahrscheinlich Hunderte von Zitronen- und Orangenbäumen. Auch das Gebäude, in dem wir uns heute treffen ist ein lebendiger Zeuge dieses Geltungsbedürfnisses.

Um den Instagram-Vergleich wieder aufzunehmen: August der Starke war ganz klar ein Influencer seiner Zeit. Doch wie sollten ihm Menschen nacheifern, die weder einen Kurhut noch eine polnische Krone ihr Eigen nennen konnten?

Die naheliegendste Antwort hierauf: An der Quantität sparen, nicht aber an der Qualität. Entsprechend wollten auch Augusts Untertanen und insbesondere die in Kursachsen lebenden Adligen in den Genuss der goldenen Früchte kommen. Aber woher bezog man diese am besten?

Die Antwort scheint greifbar einfach. Wenn man sich im barocken Kursachsen mit exklusiven Gütern versorgen wollte, war die Messestadt Leipzig sicher eine gute Wahl. Die Verkäufer, auf die man hier traf, sprachen nicht selten italienisch. Und diese italienischen Händler fand man im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts nicht mehr nur in Leipzig,¹



1 Heute Alltagsgegenstand, in der Vergangenheit exklusive Repräsentationsmittel: Zitronen, Orangen, Wein, Oliven und ausländische Stoffe (© F. Ruppricht)

1 Für einen ausführlichen Blick auf die italienischen Händler und ihre Netzwerke v. a. rund um die Messestadt Frankfurt vgl. Reves, Christiane, Vom Pomeranzengänger zum Großhändler? Netzwerke und Migrationsverhalten der Brentano-Familien im 17. und 18. Jahrhundert (Studien zur historischen Migrationsforschung (SHM), Bd. 23), Paderborn 2012.

sondern sie lieferten ihre exquisite Ware auch direkt an die Haustür. Wer aber waren diese Händler?

Einen der ersten Namen, den man in den Quellen greifbar zuordnen kann, ist Antonio Brentano. Er kam zusammen mit seinem Bruder Giacomo in den 1670er Jahren aus Leipzig in die Residenzstadt Dresden² und begann hier erfolgreich unter anderem mit Zitrusfrüchten zu handeln. Während die Namen und Lebensdaten der beiden halbwegs gesichert sind, ist es schwieriger konkret zu bestimmen, wann sie sich in Dresden aufhielten. Denn von ihrer Existenz wissen wir nur durch einen Streit mit der ansässigen Dresdner Kramerinnung. Worum ging es in diesem Streit?

Als die Brentano Brüder nach Dresden kamen, fanden sie eine komplexe Marktsituation vor. Der Markt war keineswegs ein freier Markt. Denn in der Stadt gab es seit 1656 eine vom Kurfürsten konfirmierte Kramerinnung. Laut den Bestimmungen der Innungsordnung durften, außerhalb der Jahrmärkte, nur Innungsmitglieder in der Stadt mit Waren handeln. Auswärtigen Händlern war der Verkauf von Waren explizit verboten und bei Zuwiderhandlung sollten diese mit einer Strafe belegt, oder die Ware konfisziert werden. Die italienischen Händler wie den Brentanos blieb der Zutritt zur Kramerinnung selbst bis ins 19. Jahrhundert verwehrt. Denn in der Innungsordnung war auch festgehalten, dass nur Dresdner Bürger Innungsmitglieder werden durften.³ Als Katholiken konnten die italienischen Händler aber keine Bürger der urprotestantischen Stadt Dresden werden. Somit scheint die Sachlage ziemlich eindeutig: Sie durften nicht in der Stadt handeln. Aber es gab mehrere Ausnahmegenehmigungen von den Festlegungen der Innungsordnung. So privilegierte beispielsweise ebenfalls 1656 Johann Georg I. den Italiener Bartholomäus Martini Leon, mit dem Exklusivrecht des Verkaufes von Zitronen und Pomeranzen innerhalb des Kurfürstentums. Nicht unwesentlich für die Verleihung des Privilegs war der finanzielle Beitrag von 500 Talern, die Martini jährlich direkt in die kurfürstliche Rentkammer im Gegenzug einzahlte.⁴

Ab 1681 entwickelte sich aus diesen beiden widersprüchlichen Privilegien ein jahrzehntelanger Streit in Dresden. Dabei schien der aufkommende Konflikt schon im April 1681 beigelegt. Kurfürst Johann Georg III. verfügte, dass die Italiener in der Stadt nur Zitronen, Pomeranzen und *solche Waren, welche ins gemein sonst nicht in Handlungen geführt*,⁵ verkaufen sollten. Doch welche Waren bis 1681 noch nicht geführt wurden, war nicht schriftlich fixiert. Entsprechend offen war der Interpretationsspielraum der kurfürstlichen Anordnung, welcher von den italienischen Händlern auch offensiv genutzt wurde.

Diese sahen sich selbst als *ehrlche Handelsleute* und waren empört darüber, dass man ihnen Verstöße gegen geltende Ordnungen vorwarf. Außerdem sprachen sie der Kramerinnung ein Verbotungsrecht ab, weil sie ausschließlich mit ausländischen Waren handeln würden. Da diese zuvor nicht erhältlich gewesen wären, unterlagen sie laut Meinung der italienischen Händler auch nicht den Bestimmungen der In-

nungsordnung. Zudem betonten die Brentano Brüder und die anderen italienischen Händler in der Stadt ihren Nutzen für das Allgemeinwohl. Denn als Schutzverwandte beteiligten sie sich ebenfalls an der Abgabenlast, der Preis ihrer Ware wäre günstiger und sie hätten Dresden auch während der Pestepidemie 1680 die Treue gehalten.⁶

Die Kramerinnung hielt dagegen, indem sie auf ihre verbrieften Innungsprivilegien verwies. Außerdem sprach sie den Italienern ab, dass ihre Ware ausschließlich aus dem Ausland käme. Beispielsweise bestünden die italienischen Servitatswürste aus *aus guthen teutzschen Schweinefleisch*.⁷

In der Folgezeit wurden kaum noch neue Argumente vorgebracht, aber die Intensität der gegenseitigen Polemik nahm zu. Besonders heftig entflammte der Konflikt immer dann, wenn sich neue italienische Händler in der Stadt niederlassen wollten. Als Beispiel hierfür kann ein Zitat aus einem Beschwerdebrief der Kramerinnung gegen die Niederlassung von Sandro Sandinell 1692 dienen. Demnach würden die Italiener *nur das ihrige zu versilbern wissen, im Winter aber wie die Schwalben davon ziehen*.⁸ 16 Jahre später bezeichnete die Kramerinnung die italienischen Händler sogar als *Egyptischen Plage*.⁹

Als äußerst effektiv erwies sich in dem Konflikt die von italienischer Seite eingesetzte Verschleppungstaktik. Wenn Beschwerden seitens der Dresdener Kramerinnung vorgebracht wurden, erbaten sich die Italiener zunächst eine Abschrift und verfassten dann selbst eine Stellungnahme dazu. Zu dieser wurden wiederum oft weitere Meinungen, wie zum Beispiel der Dresdener Viertelsmeister, eingeholt.¹⁰ Verkompliziert wurde dieses ohnehin schon langwierige Prozedur durch die vormoderne Verwaltung. Der Streitfall zwischen ansässigen und italienischen Kaufleuten beschäftigte zwischen 1681 und 1725 den Dresdner Rat, eine eigens eingesetzte Kommission, die Landesregierung und das Geheime Konsilium. Dazu kamen noch kurfürstliche Anweisungen, die sich immer wieder in den laufenden Konflikt einschalteten. Bemerkenswert ist dabei das voneinander abweichende Verhalten der Involvierten. Der Dresdener Rat folgte in der Regel der Argumentation der Kramerinnung und versuchte auch Strafmaßnahmen gegen die verletzte Innungsordnung durchzusetzen. So beschlagnahmte man im Juli 1706 einige wertvolle Stoffbänder von Johann Baptista Rainery, da den Italienern nur der Handel mit Zitrusfrüchten erlaubt wäre.¹¹

2 Vgl. Stadtarchiv Dresden, Ratsarchiv (nachfolgend StA Dresden, RA), C.XXIV.28., fol. 60v.

3 Vgl. Vgl. StA Dresden, RA, C.XXIV.23.

4 Vgl. StA Dresden, RA, C.XXIV.29, fol. 7v–8v.

5 StA Dresden, RA, C.XXIV.28, fol. 3v.

6 Vgl. StA Dresden, RA, C.XXIV.28, fol. 1v–84v.

7 StA Dresden, RA, C.XXIV.28, fol. 19r.

8 StA Dresden, RA, C.XXIV.28, unpaginiert.

9 StA Dresden, RA, C.XXIV.32, fol. 6r–7v.

10 Vgl. z. B. StA Dresden, RA, C.XXIV.28, fol. 51v–56v.

11 Vgl. StA Dresden, RA, C.XXIV.29, Bd.1, fol. 17v–18r.

Nachdem sich Rainery aber an das Geheime Konsilium gewendet hatte, wurde von landesherrlicher Seite die Rückgabe der Ware verordnet.¹² Dieses Muster lässt sich auch in mehreren weiteren Fällen nachweisen. Die vom Rat verordneten Strafen wurden von landesherrlicher Seite ausgehelt.

Erst 1725 konnten sich die Konfliktparteien in einem vor der Landesregierung ausgehandelten Rezess auf eine Einigung verständigen. Neben dem Handel mit Zitronen und Pomeranzen war den italienischen Händlern weiterhin der Verkauf von verschiedenen Delikatessen und italienischen Weinen gestattet. Hinzu kamen noch weitere einige exquisite Kleidungsstücke. Damit war der Konflikt aber noch lange nicht beendet. Ihn in allen Einzelheiten hier weiter auszuführen, würde allerdings im Rahmen der Veranstaltung zu weit führen. Lohnender ist dagegen noch einmal der vergleichende Blick nach Bautzen.

Selbst in dem Nebenland des kursächsischen Herrschaftsbereiches lassen sich italienische Händler nachweisen – und zwar bereits ab dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts. Auch hier ist ihre Existenz vor allem durch einen Streit mit den ortsansässigen Händlern überliefert. Denn im Mai 1672 beschwerte sich Carl Antonius Via beim Kurfürsten, dass seine Waren beschlagnahmt wurden. Bautzner Händler warfen Via vor, mit seinen Waren zu hausieren und damit gegen ein kurfürstliches Mandat zu verstoßen. Ähnlich empört wie die italienischen Händler in Dresden verwies Via auf seinen *ehrlichen Handel*. Seiner Meinung nach könnte er kein Hausierer sein, da er keineswegs heimlich handelte, sondern am helllichten Tag die Ware in seinem Laden feilbot. Außerdem hatte er stets alle Zölle und Abgaben ordentlich bezahlt.¹³ Wie der Streit um Vias Waren endete, ist nicht überliefert. Gut 40 Jahre später wiederholte sich der Streit aber mit anderen Beteiligten.

Denn im Dezember 1718 wurden den Brüdern Antonio und Melchior Toscana Kleidungsstücke vom Bautzner Gerichtsdiener abgenommen. Laut dem Bautzner Rat hätten die Gebrüder gegen ein bestehendes Hausierverbot verstoßen. Empört wiesen die Toscana Brüder diesen Vorwurf zurück und verwiesen darauf, dass die zu beliefernde Kundin zudem adlig war. Demnach unterstand sie nicht der Jurisdiktion des Rates, was den Fall verkomplizierte.¹⁴ Ähnlich wie in Dresden begann damit ein Streit um Handelsrechte, der sich bis zum Ende des Jahrhunderts ziehen sollte. Die Stretdauer erklärt sich unter anderem durch die komplexe Gemengelage der beteiligten Obrigkeiten. Neben dem Bautzner Rat beteiligten sich der Landeshauptmann, der Oberamts-hauptmann, das kurfürstliche Geheimes Konsilium und das Bautzner Domkapitel an dem Streit. Das Domkapitel mischte sich in den Streit ein, da es den italienischen Händlern in der Stadt Verkaufsräume anbot. Für das Domkapitel waren die Italiener willkommen, um die bescheidene Herde der Katholiken in der Oberlausitz zu vergrößern.¹⁵ Als Grundherren fiel dem Domkapitel zudem die Gerichtsbarkeit über die Italiener zu. Dies war ein entscheidender Vorteil für die italienischen Händler. Denn innerhalb der »Ständerepublik«

der Oberlausitz lag es im Ermessen des jeweiligen Grundherren Anweisungen in die Praxis umzusetzen.¹⁶ Das Domkapitel als Grundherr sah wiederum keinen Anlass die vom Rat verhängten Handelsverbote umzusetzen.

Neben diesem Vorteil lässt sich noch ein weiterer Grund für die Ansiedlung italiensischer Händler in der Oberlausitz feststellen. Sie konnten die Adligen der Umgebung mit exquisiter Ware versorgen. Denn während der Kundenkreis in Dresden schemenhaft bleibt, lassen sich im Bautzner Fall ganz klar Adlige als Hauptkundschaft der italienischen Händler benennen. Diese schätzten die Qualität der Waren, die von italienischer Seite angeboten wurden – sehr zum Verdruss der ortsansässigen Händler. Wohl unter anderem aus diesem Grund erhielten die Toscana Brüder ihre beschlagnahmte Ware zurück. Der Streit ob sie weiter handeln durften, wurde erst durch den Tod von Antonio Toscana 1730 beendet. Andere italienische Händler wie Jacob Cardona hielten sich aber weiterhin in Bautzen auf. Die Unterstützung durch das Domkapitel wird im Fall Cardona noch deutlicher. Während die Tochter von Jacob Cardona, trotz immer neuer Beschwerden seitens der Bautzner Kramerinnung, den Laden des Vaters mit ihrem Ehemann weiterführte, schlug der Sohn von Jacob Cardona eine geistliche Laufbahn ein. Carl Laurenz Cardona wurde 1735 Kaplan in Lauban, 1742 Kanonikus des Domkapitels Bautzen und 1772 Domdekan und damit auch Apostolischer Administrator der Oberlausitz.¹⁷

Während im Bautzner Fall die Nachfahren italienischer Händler also bis zum höchsten katholischen Kirchenamt der Oberlausitz aufstiegen, konnten sie sich auch in Dresden erfolgreich halten. In dem bereits erwähnten Rezess von 1725 konnten acht italienische Händler ein Handelsrecht für sich beanspruchen.¹⁸ Von diesen acht Handlungen waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts drei noch hervorragend im Geschäft und gehörten fest zum Stadtbild. Während des gesamten Konfliktes versuchten im Übrigen weder die Dresdner noch die Bautzner Kramerinnung das Handelsrecht der Italiener mit Zitrusfrüchten anzutasten. Hier genossen die italienischen Händler einen Expertenstatus. Dieser war so

12 Vgl. StA Dresden, RA, C.XXIV.9, fol. 1v–13r.

13 Vgl. Diözesanarchiv des Bistums Dresden-Meißen, Akten bis 1921, 0426ter, unpaginiert.

14 Vgl. Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Geheimes Kabinett, Loc. 05819/03, fol. 38v-r.

15 Vgl. Seifert, Siegfried, Die katholische Kirche nach der Reformation, in: Von Budissin nach Bautzen. Beiträge zur Geschichte der Stadt Bautzen, hrsg. v. Stadtarchiv Bautzen, Bautzen 2002, 110–121, hier S. 115f.

16 Vgl. Blaschke, Karlheinz, Das Markgraftum Oberlausitz – Eine Ständerepublik im sächsischen Staatsverband, in: Beiträge zur Geschichte der Oberlausitz. Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Blaschke, Karlheinz (Mitteilungen des Zittauer Geschichts- und Museumsvereins Beiheft, 1), 2., durchges. Aufl., Görlitz 2003, 108–113, hier S. 108–111.

17 Vgl. Seifert, Siegfried, Cardona, Carl Laurenz, in: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches. 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon, hrsg. v. Gatz, Erwin, Berlin, 58–59.

18 Vgl. StA Dresden, Innungsakten, H2, fol. 703.

gut untermauert, dass sie herangezogen wurden den Wert der Überseewaren aus dem Nachlass von Graf von Brühl zu schätzen.

Der Streit um den Warenverkauf wurde schließlich in beiden Städten am Ende des 18. Jahrhunderts beigelegt. Im Dresdener Fall verbündeten sich Kramerinnung und italienische Händler sogar, um sich gegen neu zugewanderte österreichische Zittrushändler zu beschweren.¹⁹ Durch den nachlassenden Streit verlieren sich die Spuren der italienischen Händler in den Archiven.

Heute gibt es jedoch wieder einen Laden mit italienischer Feinkost in der Schloßstraße in Bautzen. Dieser befindet sich nur etwa 100 Meter entfernt vom historischen Ort seiner Vorgänger. Auch für die Zukunft können wir aus dem

Streit um die italienischen Zitronenhändler vielleicht lernen. Nicht alles was von Zeitgenossen zu einer *Egyptischen Plage* hochstilisiert wurde, führte schließlich tatsächlich zum Ende einer guten Ordnung.

¹⁹ Vgl. Hochmuth, Christian, Distinktionshändler. Die Integration des Kolonialwarenhandels im frühneuzeitlichen Dresden, in: Stadtgemeinde und Ständegesellschaft. Formen der Integration und Distinktion in der frühneuzeitlichen Stadt, hrsg. v. Schmidt, Patrick / Carl, Horst (Geschichte. Forschung und Wissenschaft, Bd. 20), Berlin 2007, 225–251, hier S. 249.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Eva Lukášová

VEDUTEN DER BAROCKGÄRTEN

in den Sammlungen der böhmischen und mährischen Burgen und Schlösser

Zusammenfassung

Darstellungen von Schlössern inmitten von Gärten und deren näheren und weiteren Umgebung waren ein fester Bestandteil von Familienbildergalerien. In Böhmen und Mähren haben sich solche Bilder in größerem Umfang in den Sammlungen von Adelsitzen seit dem 17. und vor allem seit dem 18. Jahrhundert erhalten. Dazu kamen Ansichten von berühmten Gärten Europas, zum Beispiel Versailles. In dem Aufsatz werden neun Veduten beschrieben, die Barockgärten in ihrer historischen Gestalt zeigen, darunter Nové Dvory, Kuks und Duchcov.

Abstract

Images of palaces set in their surrounding parks and gardens were a favourite feature of family picture galleries. Many such pictures from the 17th, and more particularly the 18th century, along with views of other famous European gardens such as Versailles, have survived in the art collections of aristocratic residences in Bohemia and Moravia. The article describes nine vedutas, which show Baroque gardens in their historical form, including Nové Dvory, Kuks and Duchcov.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782059> · <https://doi.org/10.25366/2022.15>

Autor

Dr. Eva Lukášová, Kunsthistorikern, Národní památkový ústav, územní památková správa v Praze, Sabinova 373/5, 130 00 Praha 3,
lukasova.eva@npu.cz

Empfohlene Zitierweise

Lukášová, Eva: Veduten der Barockgärten in den Sammlungen der böhmischen und mährischen Burgen und Schlösser, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 106–116 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782059>].

VEDUTEN DER BAROCKGÄRTEN

in den Sammlungen der böhmischen und mährischen Burgen und Schlösser

»... Innerhalb von wenigen Jahren entstand ein wunderschönes Schloss (fertiggestellt 1686) ... Über eine doppelte breite Treppe, die mit Statuen und anderen Zeichen geschmückt war, betrat man den Garten an der Nordwestseite ... Der Garten wurde von Věžník ordentlich angelegt, er stattete ihn mit vielen Gewächshäusern aus, in denen Südfrüchte angebaut wurden, und er baute dort ebenfalls einen Pavillon, der im Jägerstil eingerichtet war und Salettl genannt wurde. In der Mitte des Gartens stand eine schöne Wasserfontäne ... In der Nähe standen ein Wassertank und ein Springbrunnen, wohin das Wasser durch ein am Teich stehendes Wasserwerk befördert wurde ... Ein solcher Garten war nach dem Urteil von Experten weit und breit nicht noch einmal zu finden ...«

JOSEF LEDR, Historiker, über den Barockgarten des Grafen Věžník in seinem 1884 erschienenen Werk über das Schloss und Gut Nové Dvory bei Kutná Hora¹

Der Historiker Josef Ledr, Autor einer ausführlichen Geschichte der Herrschaft Nové Dvory, stützte sich bei der Beschreibung des Barockschlosses, des Gartens und der Stadt Nové Dvory bei Kutná Hora auf die erhalten gebliebenen Chroniken, Memoiren und Archivalien, die im Archiv von Kutná Hora aufbewahrt werden, und auf das Grundbuch, das in der Bibliothek bzw. im Grundbuchamt in Kutná Hora aufbewahrt wird, sowie auf weitere Quellen. Josef Ledr hatte für diesen Teil seiner Arbeit noch eine weitere außergewöhnliche Quelle, und zwar bildlicher Art. In der bedeutsamen Bibliothek des neoklassizistischen Schlosses Kačina, welches zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf dem Gutshof errichtet wurde, blieb ein bemerkenswertes großes Gemälde aus dem nahe gelegenen ursprünglich herrschaftlichen Barocksitz erhalten. Es stellte die lokale, breitere Landschaft mit der Stadt, dem Schloss und seinem Barockgarten dar.² Dieses Miniatur-Ölgemälde stammt aus dem frühen 18. Jahrhundert. Es zeigt das Schloss mit seinen Gärten und die umgebende barocke Landschaft zur Zeit der damaligen Besitzer des Anwesens im kleinen Format. Die Vedute aus der Vogelperspektive stellte viele Gebäude und Orte, sowohl erhalten gebliebene als auch untergegangene, sowie die gesamte weiträumig komponierte Barocklandschaft veristisch dar. Kleine Details deuten jedoch darauf hin, dass einige Teile davon idealisierte Darstellungen waren, vielleicht auf Wunsch des Besitzers oder als Grundlage für einen Plan, der nie realisiert wurde.³

Darstellungen von Schlössern inmitten von Gärten, und deren näheren und weiteren Umgebung, waren früher ein

fester Bestandteil von Familienbildergalerien und in Böhmen haben sich solche Bilder in größerem Umfang in den Sammlungen von Adelssitzen seit dem 17. und vor allem seit dem 18. Jahrhundert erhalten. Es waren auf dem Gebiet des Königreichs Böhmen und der Habsburger Monarchie und darüber hinaus nicht nur die Besitztümer selbst, sondern auch Gemälde und Stiche mit Ansichten der berühmten Gärten von Versailles und anderer französischer Schlösser, der Gärten der Schlösser der Habsburger Monarchen, deutscher Herrscher, italienischer Villen und auch viele ideale Darstellungen von Gärten mit ihrer Architektur und Vegetation. Sie dienten sowohl als Inspiration und Vorbild als auch als eigenständige Inneneinrichtung. Einige ideale Darstellungen von Gärten in Form von großformatigen Panneaux bedeckten ganze Wände und schufen eine gartenähnliche Umgebung in Innenräumen, die manchmal auch direkt als »Gartenzimmer« bezeichnet wurden. So ergänzten sie die Themen, die in den Innenräumen der Herrenhäuser in Form von Wandmalereien und ab der Renaissance auch durch Ensembles bestimmter Arten von Grünpflanzen sowie Wandteppichen mit Garten-, Blumen- und Pflanzenmotiven, die alle Wände der Räume bedeckten, realisiert wurden.

In den Sammlungen der Fürsten von Schwarzenberg auf dem Schloss Český Krumlov wird eine bemerkenswerte Reihe von Ansichten ihres eigenen Anwesens aus dem 17. und 18. Jahrhundert aufbewahrt, die die Form betonen, die diesen Veduten durch die berühmten perspektivischen Gemälde und Fresken gegeben wurde, welche von italienischen Familien erworbene Paläste, Villen und Gärten aus der Zeit der Renaissance darstellen. Auch in der Sammlung von Renaissance- und frühbarocken Porträts und Veduten, die von den Grafen von Hohenems im 18. Jahrhundert nach Böhmen in das neu erworbene Schloss Bystré bei Polička gebracht wurden, befinden sich Veduten mit Ansichten des eigenen

1 Ledr, Josef: Děje panství a města Nových Dvůrů, Kutná Hora, 1884, S. 72–73.

2 Während der Nachkriegskonfiskationen des Schlosses und seiner Sammlungen gelangte dieses Gemälde in den Besitz der Stadt Nové Dvory, in deren Gemeindeamt es bis heute aufbewahrt wird.

3 Lukášová, Eva, in: Pavelec, Petr ed.: Hradby a zámky objevené a opěvované. Průvodce výstavou. České Budějovice, 2014, S. 70, 75–77.

Anwesens.⁴ Die Ensembles der Ansichten von Schlössern und einige der festgehaltenen Gartenanlagen, die von den Fürsten von Trauttmansdorf auf dem führenden Familiensitz in Horšovský Týn aufbewahrt wurden, waren Bestandteil der fürstlichen Sammlungen der Liechtensteiner Schlösser, der Kaunitz-Sammlungen in Slavkov, der Questenberg- und Kaunitz-Sammlungen in Jaroměřice nad Rokytnou und Sammlungen vieler anderer Orte, wo sie bis heute aufbewahrt werden. In den Depositorien wurden Veduten von Herrenhäusern aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit Gärten anderer Familien, darunter der Nostitz-Rienecks, Mansfelds und Hrzans von Harasov, in denen aus den Schlössern entnommene Einrichtungsgegenstände aufbewahrt wurden, die nach dem Zweiten Weltkrieg der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren und eine andere Verwendung hatten. Die wundervollen Gärten der böhmischen und mährischen Schlösser sowie die der Wiener Paläste, die in der Barockzeit nach französischen Vorbildern erbaut wurden, wurden wie ihre ausländischen Vorbilder in Stichen festgehalten und in eigenen Sammlungen aufbewahrt sowie unter Verwandten und anderen Adelsfamilien verbreitet. Berühmt geworden sind auf diese Weise unter anderem die Mansfeldschen Gärten auf der Burg Dobříš, die Liechtensteinischen Gärten in Lednice in Mähren und im Gartensitz in Hetzendorf bei Wien und die Gärten des Bistums (später Erzbistums) Olomouc in Kroměříž.

Unter den Ansichten der berühmten Gärten der Herrscher und Aristokraten anderer europäischer Länder, die in den Interieurs böhmischer und mährischer Schlösser zu Zeiten ihrer Besitzer aufbewahrt und präsentiert wurden, hatten – wie auch anderswo – die Landschaften aus Versailles ihren prominentesten Platz. Man findet sie in den Sammlungen der meisten aristokratischen Herrenhäuser. Einige der Besitzer haben sie in großen Serien erworben. Aus den Dietrichsteiner Sammlungen blieb zum Beispiel ein großer Satz kolorierter Stiche von Antoine Avelin aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Schloss Libochovice, mit Ansichten der berühmten Burgen, Schlösser und Gärten Frankreichs erhalten. Die Gärten, Wasserwerke und einzelnen Springbrunnen der Gärten von Versailles, dem Trianon, sowie die nahe gelegenen Königsschlösser Marly und Clagny sind ein wesentlicher Bestandteil der Ausstellung. Diese kolorierten Stiche von Avelino im Stil der perspektivischen Ansicht wurden auch zur Betrachtung in einem optischen Gerät, dem sogenannten Zograscop, verwendet, das ein teilräumliches perspektivisches Sehen ermöglichte und damit eine der gesellschaftlichen Unterhaltungen in den adeligen Salons darstellte. Eine bemerkenswerte Serie von neun sehr großen Gemälden auf Leinwand entstand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Ausschmückung eines weiteren Schlosses, in Hořín an der Moldau, des Lustschlosses der Grafen von Czernin von Chudenice und ihrer Erben, der Fürsten von Lobkowitz auf Schloss Mělník. Sie stellen verschiedene Ansichten des Schlosses von Versailles, seiner Gebäude, der Gärten mit Wasserspielen, der Orangerie, der

Menagerie, der großen und kleinen Ställe und des Trianon mit seinen Gärten dar. Ihnen gingen Werke aus den französischen königlichen Sammlungen voraus.⁵

Die auf Versailles und seine Umgebung konzentrierten Stichserien enthielten oft auch Ansichten der Gebäude und Gärten anderer französischer Schlösser und Paläste in Chantilly, St. Cloud, Meudon, Nancy, und die Sammlungen enthielten auch Blätter mit Prospekten der Gärten und Brunnen des Schlosses von Brunoy des Marquis Armand de Brunoy oder der einst berühmten Gärten des Schlosses von Enghien (Anguien) in Wallonien.

Auch Ansichten berühmter italienischer Gärten der Barockzeit waren bei den Besitzern von Schlössern sehr beliebt. Sowohl in der Malerei als auch in der Grafik sind Veduten der römischen Villen und Gärten der Familien Medici, Doria Pamphilia, Borghese, der Paläste der Familie Corsini, Altemps und des Kardinals Cesi sowie des Barockgartens des Colonna-Palastes und der römischen Papstgärten erhalten. Bewundert wurden auch die Gärten der Paläste und Schlösser des habsburgischen Hofes, des Prinzen Eugen von Savoyen im Belvedere und der Gartenpaläste der Aristokratie in den Vororten Wiens. Für die Schlosssammlungen wurden unter anderem Veduten der Gärten der deutschen Landesherren, des Schlosses Schlackenwerth von Julius Henrick, Herzog zu Sachsen, Engern und Westphalen, die an verschiedenen Sitzen erhalten geblieben waren, erworben. Weiterhin erworben wurden auch Veduten der Gärten der rheinischen Residenz Favorita des Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz, Franz Lothar Schönborn, die nach dem Vorbild des Schlosses Ludwigs XIV. in Marly erbaut und auf Stichen von Salomon Kleiner dargestellt wurden. Ebenfalls in den Sammlungen erhalten sind einzelne Blätter mit gerahmten Illustrationen aus Matthias Diesels »Erlustierende Augenweide in Vorstellung herlicher Garten und Lustgebäude«, die erstmals 1717 in Augsburg erschienen sind. Die Ansichten der Schlossgärten sind zudem mit einigen einzigartigen kunsthandwerklichen Objekten geschmückt, die die Besitzer nach ganz bestimmten Vorlagen ihrer Gärten in Auftrag gegeben hatten. Zu diesen bedeutsamen Objekten gehören seltene Darstellungen des Gartens der Grafen Wallenstein in Duchcov auf allen Flächen einer mit Emailminiaturen verzierten Tabatiere aus dem späten ersten bis zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts bzw. Intarsien mit Holzfurnieren auf der Platte eines Parade-Tisches mit einer Darstellung des Lustschlosses Bellaria aus dem Barockgarten der Fürsten von Schwarzenberg in Český Krumlov.

4 Křížová, Květa/Juneck, David: Gemäldegalerie der Grafen von Hohenems. Katalog zur ständigen Schausammlung. 2. Städtisches Museum und Galerie Polička, Polička 1999. Heute ist diese Sammlung im Städtischen Museum in Polička ausgestellt.

5 Heute sind sie in den Innenräumen des Schlosses der Lobkowitz-Filiale in Mělník ausgestellt.

Mit dem Aufkommen neuer Stile bei der Gestaltung von Gärten und der Umwandlung der Umgebung von Landgütern in natürliche Landschaftsparks unter dem Einfluss englischer Entwürfe, die sich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren auszubreiten begannen, stieg die Popularität von Veduten mit Ansichten der berühmten Gärten der europäischen und heimischen Aristokratie weiter. Die Bildersammlungen und die Schlossbibliotheken wurden dann im 19. Jahrhundert um zahlreiche weitere Artefakte dieses Phänomens der bildenden Kunst bereichert, die bis heute einen der bemerkenswertesten Teile der Schlossbildergalerien bilden.

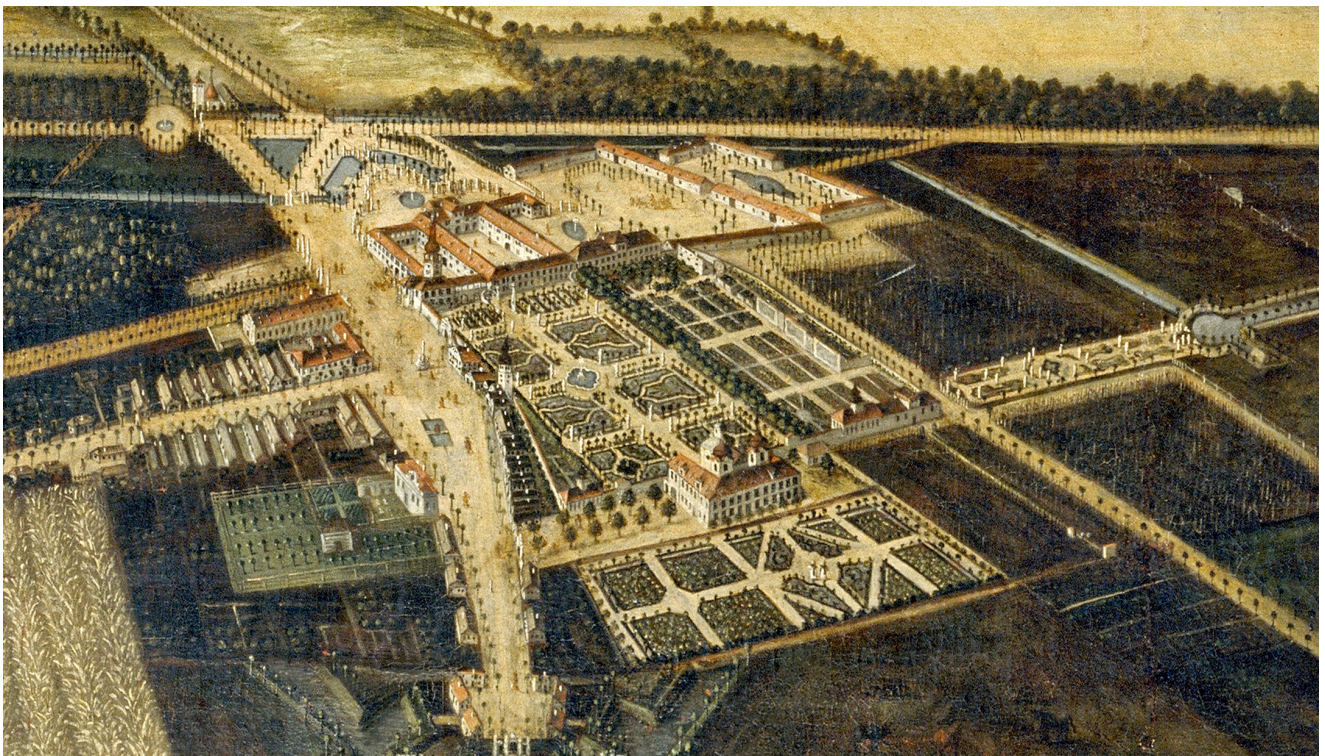
Nové Dvory (Abb. 1)

Das Schloss mit seinem Garten, die Stadt und die umliegende Landschaft. Idealansicht von einem unbekannten Künstler. Detail. Ölgemälde auf Leinwand, frühes 18. Jahrhundert. Gemeindeamt Nové Dvory bei Kutná Hora, ursprünglich aus den Sammlungen der Schlösser Nové Dvory und Kačina

Die Vedute fängt eine ideale Ansicht, vielleicht sogar einen Entwurf des barocken Schlosses, der Stadt und des umliegenden Anwesens des Barons und späteren Grafen Bernard Věžník (1651–1714) ein. Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts baute er Nové Dvory pompös um, mit einem Barockschloss mit Kirche und Reithalle, einem französischen Garten mit Salettl, Springbrunnen, Orangerie und

Gewächshäusern, einem Bauernhof und einem Versorgungsgarten. Er baute eine kleine Stadt mit Häusern für Handwerker, Beamte und Bedienstete, einem Rathaus, einem Armenhospital, einem Brunnen, einer Statue der Jungfrau Maria auf dem zentralen Platz und drei Toren. Später gründete er ein Dominikanerkloster mit der Kirche St. Anna. Er ließ ein Wasserversorgungssystem aus Holzrohren aus entfernten Teilen des Anwesens und ein Wasserreservoir bauen. Auch andere Teile des Anwesens wurden verbessert, er pflanzte Alleen, legte Teiche an und baute ein Lustschloss mit einer Anlegestelle für ein prächtiges Boot. Viele Teile des Gemäldes stellen reale Gebäude, Gärten und Orte dar, darunter eine Ansicht von Kutná Hora am Horizont. Es gibt aber auch Elemente einer idealen Darstellung mit der Landschaft, die mit skulpturalen Artefakten und malerischen Bepflanzungen geschmückt ist, was wohl der Wunsch und Plan des Erbauers war. Eine Kuriosität ist der Teil des Gemäldes in der Nähe des Přelouč-Tors, wo der Maler die Vauban-Befestigung mit dem Kanal und aufgestellten Kanonen dargestellt hat. Eine ähnliche Ansicht des Schlosses und der Stadt, in einem kleineren Format, wurde in einem Grundbuch aus dem Jahre 1703 abgebildet.⁶

6 Ledr, Josef: Děje panství a města Nových Dvůrů, Kutná Hora, 1884, S. 72–73, Lukášová, Eva: Proměny interiéru zámku Kačina, Zprávy památkové péče, Bd. 59, 1999, Nr. 6, a. 194–200, Lukášová, Eva, in: Pavelec, Petr, ed. Hradby a zámky objevené a opévané. Průvodce výstavou. České Budějovice, 2014, S. 70, 75–77.



1 Nové Dvory, Detail mit Blick auf die Stadt, das Schloss und den Garten (Quelle: Eva Lukášová)

Červený Dvůr (Abb. 2)

Ansicht des Schlosses mit Garten, Landschaft und figürlichen Inszenierungen. Anonym, Ölgemälde auf Leinwand, um 1770. Nationales Denkmalamt, Sammlungen des Schlosses Český Krumlov.

Die Renaissance-Villa der Familie Rožmberk vom Ende des 16. Jahrhunderts bei Chvalšín, später Červený Dvůr, wurde von Fürst Jan Kristián von Eggenberg (1641–1710) und seiner Gemahlin Marie Ernestina von Schwarzenberg (1649–1719) zu einem barocken Landschloss ausgebaut und modifiziert. Auch die ursprüngliche Fasanerie, die das Gebäude umgibt, blieb erhalten. Diese wurde Schritt für Schritt in einen Ziergarten im Bereich des Schlosses umgewandelt, 1726 weiter gestaltet und von 1748 bis 1749 um eine Sala terrena im Erdgeschoss des Lustschlosses bereichert. Der weitläufige Barockgarten, der auf einer Vedute aus den 1770er Jahren abgebildet ist, wurde in der Regierungszeit des Fürsten Joseph Adam von Schwarzenberg (1722–1782) angelegt und erhielt eine von einer Mauer umgebene Fläche von 55 Hektar. Dazu gehörten auch landschaftlich gestaltete Teile einer Fasanen- und Biberfarm, wo sternförmige Gartenwege, sogenannte Schießalleen, angelegt wurden. Das Gelände wurde nach und nach in einen Ziergarten mit Springbrunnen und einer Wasserkaskade, Alleen

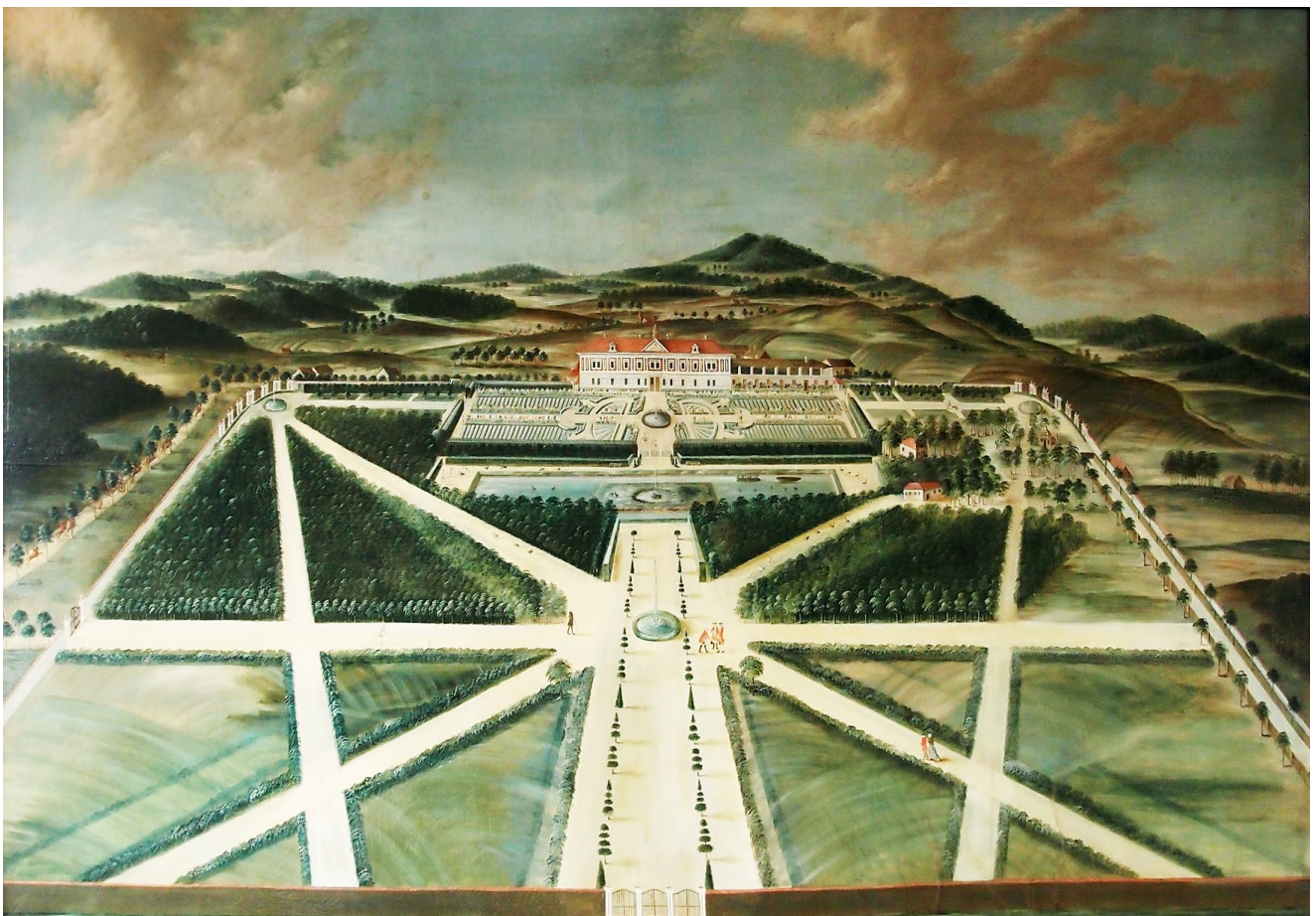
mit geformten Bäumen, Gartenkabinetten, einer Einsiedelei, einem Gartentheater, einem Reitplatz, einem Schießstand und einer Paille-Maille-Bahn umgewandelt.⁷

Kuks (Abb. 3)

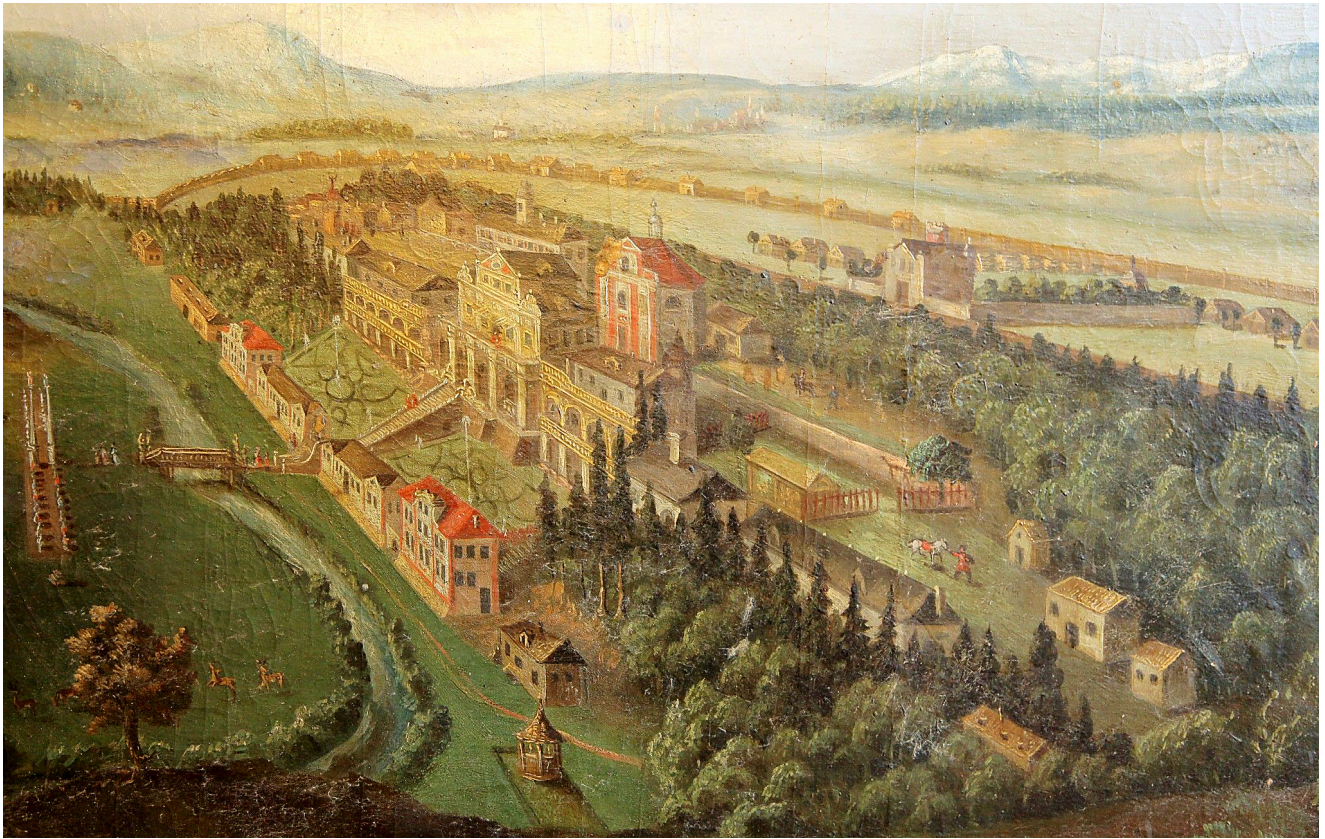
Barocke Kuranlage mit Schloss, Garten, Krankenhaus und Landschaftsgestaltung. Detailansicht des Schlosses mit Terrassengärten und Kaskade. Albert Fiedler (signiert) nach der sogenannten Großen Zeichnung und dem Kupferstich von Michael Heinrich Rentz⁸ aus dem Jahr 1724, Öl auf Leinwand, 1886, Nationales Denkmalamt, Sammlungen des Krankenhauses von Kuks

Der Barockkomplex, ein Werk des italienischen Architekten Giovanni Battista Alliprandi, wurde von Graf František Antonín Špork (1662–1738) im Elbtal an der Stelle erbaut, wo die Wasserquellen entspringen. Der Graf ließ sich deren

-
- 7 Cichrová, Kateřina ed. *Proměny zámku a parku Červený Dvůr*, České Budějovice 2017.
8 Kalábová, Lenka/Konečný, Michal, in: Pavelec, Petr, ed., *Hrady a zámky objevované a opěvované. Průvodce výstavou*. České Budějovice, 2014, S. 84–85.



2 Červený dvůr, Ansicht des Schlosses mit Garten und Landschaftskomposition (Quelle: Eva Lukášová)



3 Kuks, Detail mit Blick auf den Schlosspark mit Gartenanlage (Quelle: Eva Lukášová)

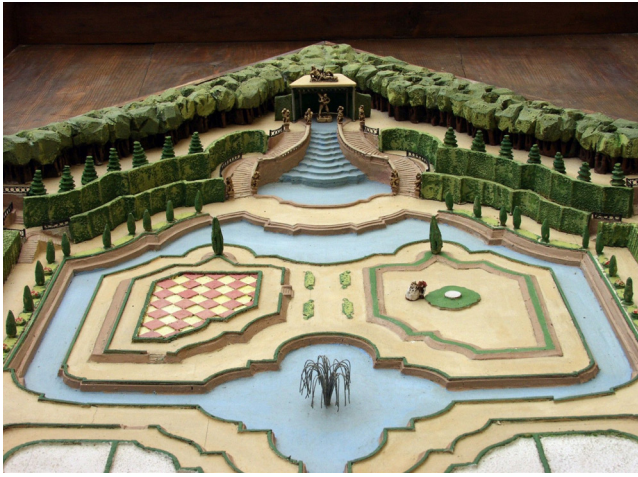
Heilwirkung von Experten in Prag und Leipzig bestätigen. Der ursprüngliche Komplex von Kurgebäuden mit der Kapelle Mariä Himmelfahrt über der Quelle wurde ab 1696 erweitert. Am linken Ufer wurde ein Schloss (heute nicht mehr vorhanden) mit einem französischen Barock-Terrassengarten gebaut, der mit Statuen und einem Springbrunnen mit Kaskaden an den Seiten der zentralen Treppe geschmückt ist. In den Räumen des Erdgeschosses des Schlosses befanden sich die Bäder. Die Häuser darunter dienten als Gästeunterkünfte, außerdem gab es hier ein Theater, ein Billardhaus, ein Gasthaus und Wirtschaftsgebäude. Das Gelände wurde zur Unterhaltung der aristokratischen Besucher des Bades angelegt, mit einer Bahn für Ringwurfspiele, der so genannten »Rummelplatz«, verziert mit Sandsteinfiguren von Zwergen, inspiriert von Zeichnungen und Stichen von Jacques Callot. Es wurden Wanderwege angelegt mit einem Labyrinth, Pavillons, Einsiedeleien, phantasievoll gestalteten Bäumen. Das freistehende Gebäude der Sporker Bibliothek wurde das Haus der Philosophen genannt. Oberhalb des Hanges des gegenüberliegenden Ufers ließ der Graf ein prächtiges Klosterspital mit einer Dreifaltigkeitskirche und Familiengruft errichten, mit umfangreichem Skulpturenschmuck von Matthias Bernard Braun und seiner Werkstatt und weiteren Gartenanlagen.⁹

Velké Losiny (Abb. 4)

Historisches Modell eines Barockgartens. Anonym, Pappmaché, zwischen den 1730er Jahren und dem Jahr 1800, Nationales Denkmalamt, Sammlungen des Schlosses Velké Losiny

Dieses einzigartige historische Modell stellt die Form des Barockgartens des Schlosses Velké Losiny dar, der wie der neuere Teil des Schlossgeländes an die Renaissance-Residenz der Herren von Žerotín angebaut wurde. Der Garten wurde von Jan Ludvík, Graf von Žerotín (1691–1761) in den Jahren von 1734 bis 1741 geschaffen. Das erhaltene gebliebene Pappmaché-Modell in einem verglasten Holzkasten ist undatiert und könnte aus den 1730er Jahren bis aus dem Zeitraum um 1800 stammen, als die nächsten Besitzer, die Fürsten von Liechtenstein, die die jahrhundertealte Residenz Žerotín kauften, den Garten in einen englischen Park verwandelten. Der streng symmetrische Garten, der sich auf der einen Seite zu den Orangerien und auf der anderen Seite zur terrassenförmig angelegten Salettl – Grotte – öffnete, war mit Springbrunnen, Wasserflächen zwischen den Bosketten sowie einer großen und einer dieser gegenüberliegenden kleinen Kaskade geschmückt. Das Modell zeigt auch Skulpturenschmuck mit Statuen von Neptun und Herakles in dem Salettl. Zu den bildhauerischen Verzierungen gehörten auch

9 Reiss, Pavel: František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Prag/Litomyšl 2003.



4 Velké Losiny, Detail des Modells mit Abschnitt auf dem Weg Salettl-Grotte liegend (Quelle: Eva Lukášová)

die aus historischen Beschreibungen bekannten Allegorien der Vier Jahreszeiten und die erhalten gebliebenen Allegorien von Schmerz und Macht.

Milešov (Abb. 5 a und b)

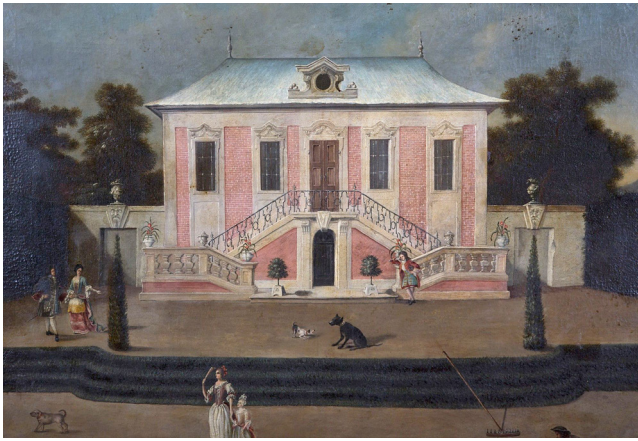
Ansichten von zwei Gartenpavillons mit Umgebung und figürlichen Staffagen, Hieronymus Costa (signiert), Ölgemälde auf Leinwand, frühes 18. Jahrhundert, Nationales Denkmalamt, Sammlungen der Burg Milešov im Schloss Libochovice

Die Pendants mit Blick auf zwei Lusthäuser mit Gartenparterres im französischen Stil stammen aus den Sammlungen der Burg Milešov. Diese mittelalterliche Burg wurde zuerst im Renaissancestil und nach der Mitte des 17. Jahrhunderts im Barockstil von den damaligen Besitzern, den Kapliern von Sulevice, umgebaut. Im Jahre 1701 erbten den Sitz Verwandte in der weiblichen Linie, die Familie Hrzán aus Harasov. Während der Herrschaft von Jan Leopold Hrzán von Harasov (1654–1711) wurde in den Jahren von 1701 bis 1708 ein Lustschloss gebaut, das wegen der Lage des Schlosses auf der ersten der Schlossterrassen mit Gartengestaltungen errichtet wurde. Die Burg Milešov wurde nie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und ihre Sammlungen, sowie auch diese Pendants, wurden nach der Verstaatlichung in die Depots anderer Burgen gebracht. Der italienische Architekt und Maler Girolamo Hieronymus/Jeronymus Costa (ca. 1671–1741) arbeitete für Philipp Hyacinthe, Fürst von Lobkowitz und seine Frau Vilemina, geborene Gräfin Althann aus Mělník, für Clara Aldringen aus Teplice und für Leopold Antonín Salma-Reifferscheidt in Hanšpach/Lipová.¹⁰ Sein erstes Werk in Böhmen ist mit dem Schloss der Hrzáns von Harasov, Červený Hrádek bei Chomutov ver-

10 Honys, Vít: Barokní přestavba kostela sv. Martina ve Rtyni nad Bílinou. Příspěvek k dějinám barokní sakrální architektury na Teplicku, Dějiny staveb, 2001, S. 63–66, Preiss, Pavel: Italští umělci v Praze, 1986, S. 401.



5a Milešov, Detail (Quelle: Eva Lukášová)



5b Milešov, Detail (Quelle: Eva Lukášová)

bunden, wo er sich von 1701 bis 1707 aufhielt. Die beiden Gemälde von Costa, die in den Sammlungen von Milešov aufbewahrt werden, tragen alle Merkmale von idealen Darstellungen, die für die Innendekoration beschafft wurden. Es kann sich auch um Entwürfe handeln, die Costa für die Hrzánys fertigte. Der Mittelteil eines der Lustschlösser mit seinem erhöhten Mittelteil und den niedrigeren Seitenteilen ähnelt in seinem Aussehen einem Gebäude auf der Terrasse des Schlosses Milešov.

Duchcov (Abb. 6a und b)

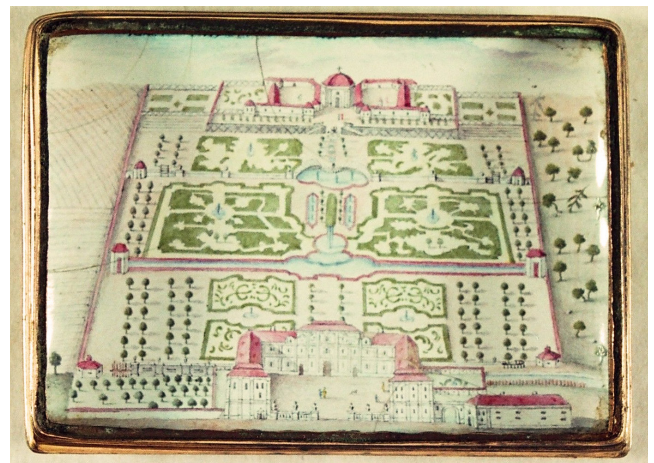
Eine Tabakdose mit Blicken auf das Schloss, den Schlossgarten und das Krankenhaus. Anonym, Kupfer, Emaille, Malelei auf Emaille, Ende des ersten Drittels bis zweites Drittel des 18. Jahrhunderts. Nationales Denkmalamt, Sammlungen des Schlosses Duchcov

Historische Ansichten, die die barocken Gärten des Waldstein-Schlusses Duchcov/Dux zeigen, welche zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einen Landschaftspark umgewandelt und in den 1950er Jahren im Zusammenhang mit (letztlich nicht realisierten) Plänen, hier Kohle abzubauen, weitgehend zer-



6a Duchcov, Tabatiere (Quelle: Eva Lukášová)

stört wurden, sind selten. Abgesehen von ein paar Plänen ist ihr Aussehen einzigartig auf einer Schnupftabakdose erhalten, die in den Sammlungen des Schlosses aufbewahrt wird. Nach der Ähnlichkeit der Figuren in den kleinen Genreszenen der einzelnen Veduten, aus denen sich die Datierung ableiten lässt, könnte die Schnupftabakdose dem Grafen Jan Josef von Wallenstein (1684–1731) gehört haben. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ließ er an dieser Residenz ein barockes Krankenhaus und Gärten im französischen Stil errichten, nach dem Vorbild der römischen Villen des Architekten Jean Baptiste Mathey vom Ende des 17. Jahrhunderts.¹¹ Die Gärten wurden von Matthias Bernard Braun und seiner Werkstatt mit reichem Skulpturenschmuck versehen. Der Auftraggeber der Kasette könnte der Neffe des Grafen



6b Duchcov, Tabatiere, Detail mit Blick auf das Schloss, den Garten und das Krankenhaus (Quelle: Eva Lukášová)

Jan Josef Jiří von Wallenstein (1709–1771) gewesen sein, der das Fideikommiss Duchcov erbte. Auf der Innenseite des Deckels der Kasette befindet sich eine Detailaufnahme des formalen Teils der Gärten mit dem französischen Parterre. Ihre Hauptachse führte vom Schloss mit seiner Terrassentreppe zum bemerkenswerten Spitalgebäude mit der zentralen Rundkapelle und den Seitenflügeln im Erdgeschoss. Die Kasette ist mit sieben Veduten der Schlossanlage aus verschiedenen Blickwinkeln geschmückt, die das Schloss mit der Kirche und dem Ehrenhof, die Gärten mit dem Hospital und dem Salettl, den Wirtschaftshof mit den Obstgärten, das Schloss mit der Stadt und die dekorative Landschaftsgestaltung der Umgebung zeigen.

Grabštejn (Abb. 7)

Eine galante Gesellschaft in einem illusionistischen Garten. Dekoratives Panneau aus einer Serie von drei Gemälden für

¹¹ Hochel, Marián: Valdštejnský špitál a Reinerova freska Nanebevzetí Panny Marie v Duchcově, Opava, 2014.



7 Grabštejn, Panneau mit Terrassengarten (Quelle: Eva Lukášová)

den Salon des Clam-Gallas-Sitzes. Johann Baptist Anton Raunacher, Ölgemälde auf Leinwand, um 1760, Nationales Denkmalamt, Sammlungen der Burg Grabštejn

Für die Burg und das Schloss Grabštejn, die Residenz der Grafen Gallas und Clam-Gallas, wurde in den 1760er Jahren ein Satz von drei großen dekorativen Paneaux erworben, um einen der prächtigen Räume zu schmücken. Das Thema dieser illusionistischen Gemälde war die Kulisse des Schlossgartens, eingefasst in Rocaille-Rahmen mit Blumen. Die zentrale Szene zeigt eine aristokratische Gesellschaft, die sich unterhalb einer großen Wasserkaskade mit Springbrunnen in einem formalen Terrassengarten unterhält, der von einem Brunnen mit einer vergoldeten Neptun-Skulptur gekrönt wird. In anderen Teilen des Gartens, vor dem Lustschloss und dem Brunnen mit der von einer drehbaren Kugel¹² gekrönten Fontäne, und in einer Ecke nahe dem Tor, mit einer Steinkonstruktion für das Gehege der an langen Ketten angebundenen Affen, wurden die Damen und der Kavalier von Seitenpaneaux eingefangen. Der Erschaffer dieses perfekten Ideals eines Schlossgartens jener Zeit war der österreichische Maler Johann Baptist Anton Raunacher (1729–1771). Seine Gemälde, die auf einigen Themen der Stiche von Johann Esaias Nilson (1721–1788) basieren, zeigten hier wie auch auf Schloss Eggenberg, wo der Maler für die Fürstin und Erbin Maria Eleonora von Eggenberg und ihren Gatten Johann Leopold von Herberstein arbeitete, ein »Gartenzimmer«.¹³ Unter den fünf Zimmern, die Raunacher in Eggenberg dekorierte, befindet sich neben den Zimmern »Pastorale«, »Jagd«, »Tanz« und »Spiel« auch ein »Gartenzimmer«, das in einigen Details mit den Dekorationen in Grabštejn identisch ist. Die Grabštejn-Szenen sind

direkt mit den Gemälden des Eggenberger Zyklus verwandt, mit einer stärkeren Akzentuierung von Elementen der Gartenarchitektur in der Komposition.

Zlatá Koruna (Abb. 8)

Gartnerey/Gartenbau. Tableau aus der Reihe der Gemälde der *Zlatokorunsker Schule*, inspiriert durch das Werk von *Orbis sensualium Pictus* von Jan Amos Comenius, Thadeus Schmegger, Öl auf Leinwand, 1770er Jahre (1775), Nationales Denkmalamt, Sammlungen der Burg und des Schlosses Český Krumlov, ausgestellt im Kloster Zlatá Koruna

Der Garten des 18. Jahrhunderts aus einer anderen Perspektive ist auf einem der pädagogischen Tableaus der *Zlatokorunsker Schule*, mit einer Szene namens Gartnerey/ Gartenbau dargestellt. Es zeigt in einem kleinen vereinfachten Schema einen Ziergarten, geschmückt mit einer Statue der Göttin Flora, und die Form eines Nutzgartens, sowie Gärtner, ihre Arbeit im Garten und die Gartengeräte. Im Jahr 1772 gründete der Abt Bohumír Bylanský im bedeutenden südböhmischen Zisterzienser-Kloster Zlatá Koruna im Einklang mit den Bildungsreformen der Habsburger Monarchie die sogenannte Normalschule. In der Didaktik orientierte sich die Schule an dem Werk des tschechischen Denkers und

12 Dieses Panneau ist sichtbar beschnitten, es fehlt ein Teil der Bordüre des Rahmens mit Rocailles.

13 Křížová, Květa: Roková paní na zámku Grabštejn a dílo J. B. Raunachera na zámku Eggenberg. Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Liberci, 2008, S. 27–31.



8 Zlatá koruna, Gärtnerey, Gemälde aus der Serie der Zlatokorunsker Schule (Quelle: Eva Lukášová)

Schriftstellers des 17. Jahrhunderts Jan Amos Comenius, *Die Welt in Bildern – Orbis sensualium Pictus* (1658) und dessen Idee eines anschaulichen Unterrichts. Eine Gesamtheit von 69 großen Tafeln mit mehreren hundert Gemälden in Sets namens *Orbis Pictus*, Porträts und Katechismus präsentierte in Bildern eine Enzyklopädie der Begriffe, Kartenwerke und eine Reihe von Porträts wichtiger Persönlichkeiten der Philosophie und Theologie, Wissenschaft, Kultur und Kunst. Nach der Auflösung des Klosters gelangten die Tafeln in die Sammlung der Fürsten Schwarzenberg in Český Krumlov.¹⁴

Die Figuren derjenigen, die die Gärten von Hand angelegt haben, erscheinen in kleinen Genreszenen auf den Veduten der Adelssitze. Diese Szenen stellen manchmal Gärtner dar, die mit ihrer Arbeit beschäftigt sind oder irgendwohin zu ihrem Ziel eilen, ausgestattet mit Gartengeräten als Attribut ihres Berufs. Wie sehr die Rousseau'sche Rückbesinnung auf die Natur den Wunsch mancher Aristokraten beeinflusste, diesem Aspekt ihrer Gärten näherzukommen, wenn auch oft in romantischer Form, zeigen die Neubauten von ornamentalen Farmen und anderen dekorativen Bauten, die ursprüng-

Zahrádky (Abb. 9)

Porträt eines Adligen, wahrscheinlich Johann Adolf II. Graf Kaunitz, als Gärtner. Barbara Krafft (signiert), Öl auf Leinwand, Ende des 18. Jahrhunderts, Nationales Denkmalamt, Sammlungen von Schloss Zahrádky/Neuschloss bei Česká Lípa, ausgestellt im Schloss Mnichovo Hradiště

14 Ouredová, Ludmila: Zlatá Koruna – přehled vývoje bývalého klášterního sídla od založení do 20. století. Fák, Jiří: Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny, sborník příspěvků ze semináře konaného v Plasích a Mariánské Týnici ve dnech 11. – 13. května 2005, S. 176; Stehlíková, Štěpánka: Obrazy zlatokorunské školy. In: Gaži, Martin: Dějiny, památky, lidé, S. 313–317.



9 Gärten, Porträt des Grafen Kaunitz (Quelle: Eva Lukášová)

lich von praktischem Nutzen waren und ab dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts auf vielen Gütern in England und dann vor allem ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf dem Kontinent gebaut wurden. Beeinflusst von einer romantischen Sicht auf die Natur, vergnügte sich die aristokratische Gesellschaft hier bisweilen mit ausgewählten Arbeiten rund um Garten und Landschaft. Inwieweit einzelne Adelige ein ernsthafteres Interesse an dem Thema und

dieser Tätigkeit hatten, geht aus einer überlieferten Korrespondenz hervor. Ein informelles Bildnis des Grafen Kaunitz als Gärtner, eines der bemerkenswertesten Porträts der Wiener Malerin Barbara Krafft, könnte in diesem Zusammenhang auch von einer etwas engeren Beziehung zum Garten zeugen.¹⁵ Es ist in der Sammlung des Schlosses Zahrádky/Neuschloss erhalten, die seit den 1950er Jahren im Schloss Mnichovo Hradiště untergebracht ist. 2019 entdeckten und identifizierten wir in den Depots ein bisher unbekanntes Pendant zu diesem Gemälde, mit dem Konterfei eines Adligen als Bauer, ebenfalls signiert von Barbara Krafft. Nach anderen Bildnissen aus der Familiengalerie ist Michael Karl Graf Kaunitz (1745–1820), der Besitzer der Burg Zahrádka und der Stadt Česká Lípa und Erbe des Fideikommisses des böhmischen Zweiges der Familie Kaunitz, hier als Bauer abgebildet. Sein jüngerer und einziger Bruder, Johann Adolf II. Graf Kaunitz (1750–1826), der das Familiengut Osov (Vossov) erbt, ist wahrscheinlich als Gärtner dargestellt. Sein Vater, Johann Adolf I., baute hier das Schloss im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts im barocken Stil um und ließ ausgedehnte Gartenanlagen im französischen Stil anlegen. Interessant ist auch, dass wir in diesen Porträts der Gebrüder Kaunitz die Gesichter der UrurEnkel von Albrecht von Waldstein, Herzog von Friedland, sehen, der Nachkommen seines einzigen überlebenden Kindes, der Tochter von Maria Elisabeth von Waldstein, Herzogin von Friedland, verheiratet mit der Gräfin Kaunitz..

15 Kaltenbrunner, Regina: Barbara Krafft nata Steiner 1764–1825, Ausstellungskatalog im Salzburg Museum, Salzburg 2019, S. 76–77, S. 205.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

František Šuman

DER ROSENGARTEN DES SCHLOSSES DĚČÍN

Ein vergessenes Juwel der barocken Gartenkunst

Zusammenfassung

Der Rosengarten des Schlosses Děčín wurde zum großen Teil in den Jahren von 1677 und 1678 angelegt. Besonders bemerkenswert waren seine zahlreichen Wasserspiele und die herausragende Architektur der Gloriette. Der Name des Architekten ist unbekannt. Das ikonografische Programm erinnert stark an den Mirabellengarten in Salzburg. Die beiden Anlagen sind durch die Person des Grafen Maximilian von Thun und Hohenstein verbunden. Der ursprüngliche Barockgarten wurde während der Napoleonischen Kriege zerstört. Erst in den 1880er Jahren wurde hier das berühmte Rosarium angelegt. Der heutige Garten stammt aus den 1950er Jahren.

Abstract

The Rose Garden at Děčín Castle was for the most part laid out in the years 1677–78. Particularly noteworthy are the numerous water features and the outstanding architecture of the Gloriette. The name of the architect is unknown. The iconography is strongly reminiscent of the Mirabell Garden in Salzburg. Both sites are connected through their association with Count Maximilian von Thun and Hohenstein. The Baroque garden was destroyed during the Napoleonic Wars. The famous Rosarium was not built until the 1880s, and the garden as we see it today dates from the 1950s.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782064> · <https://doi.org/10.25366/2022.16>

Autor

PhDr. František Šuman, Historiker, Oblastní muzeum v Děčíně, p.o., Čs. mládeže 1/31, 405 02, suman@muzeumdc.cz

Empfohlene Zitierweise

Šuman, František: Der Rosengarten des Schlosses Děčín. Ein vergessenes Juwel der barocken Gartenkunst, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 117–137 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782064>].

DER ROSENGARTEN DES SCHLOSSES DĚČÍN

Ein vergessenes Juwel der barocken Gartenkunst

Rosengarten ist der Name eines kleinen barocken Ziergartens, der in erhöhter Lage am Rande des Felsmassivs gegründet wurde, auf dem das gesamte Schloss Děčín steht. Er gilt allgemein als der schönste und wertvollste Teil des Schlossparks. Er war deshalb das Einzige, was schon zu Zeiten, als das gesamte Schloss als Kaserne diente, restauriert und zugänglich gemacht wurde. Paradoxiertweise ist er gleichzeitig eines der am schlechtesten erforschten Teile. Bis vor Kurzem war er nie Gegenstand wissenschaftlicher Texte, die länger als eine DIN-A4-Seite waren. Außerdem hat sich die größte Aufmerksamkeit auf sein zweites Leben – nach der Gründung des Rosariums – konzentriert. Dieser Beitrag beleuchtet seine barocke Phase näher, die zu ihrer Zeit auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik absolut faszinierend und einzigartig gewesen sein muss.

Beginnen wir mit einer Beschreibung. Der Garten befindet sich auf einer schmalen, langgestreckten Fläche, die im Norden durch den Rand des Felsmassivs und im Süden durch die Mauer der Zufahrtsstraße zum Schloss, der sogenannten *Dlouhá jízda* (Lange Fahrt), begrenzt wird. Er misst 113 Meter in der Länge und variiert in der Breite zwischen neun und 16 Metern, je nach der Form des Felsens. Der Höhenunterschied über dem Gelände beträgt etwa sechs bis zwölf Meter und nimmt nach Osten hin noch zu. Dadurch hat man einen herrlichen Blick auf die Stadt, den unteren Schlossgarten und das Elbtal. Eben diese Gründung auf der erhöhten Felsterrasse und die damit verbundenen Ausblicke auf die umliegende Hügellandschaft machten die Gärten in gewissem Sinne zu etwas Einzigartigem.

Da das Gelände des Gartens nach Osten hin abfällt, ist es heute in drei Terrassen unterteilt, die durch Treppen miteinander verbunden sind. Auf der Ostseite wird die Gartenfläche durch die *Sala terrena* und auf der Südseite durch einen Aussichtspavillon, heute *Gloriette* genannt, begrenzt. Auf der Südseite wird der Garten von der Mauer der Lange Fahrt begrenzt, auf der Nordseite von einer Balustrade, die mit drei (ursprünglich vier) Aussichtsädikulä erweitert ist. Der Felsen darunter wird durch zwei ältere, abgerundete Artilleriebasen befestigt. Insgesamt elf Statuen antiker Götter oder Helden, vier Löwen mit den Wappen des Gartengründers Maximilian von Thun und seiner drei Ehefrauen, vier dekorative Sandsteinvasen mit Motiven der Taten des Herkules, zwei *Jardinières* und zwei Blumenvasen sind auf der Balustrade und auf der *Gloriette* erhalten. Alle diese Elemente

werden als Überbleibsel des ursprünglichen Barockzustandes betrachtet.

Der Name Rosengarten ist ein neuzeitlicher Name. In den Quellen taucht das Gebiet, um das es hier geht, zunächst unter dem Namen »Blumen Gärtel« auf, später setzt sich die Bezeichnung »kleines«, »oberes« oder der Diminutiv *Gärtel* (*Gärtel*) durch. Damit sollte er sich vom unteren oder großen Garten unterscheiden, der bereits seit 1665 auf dem unter dem Schlossfelsen aufgekauften Land angelegt worden war. Im 18. Jahrhundert wurde die Bezeichnung *Logegarten* oder *Logegartl* (oder *Loschegarten*) für den kleinen oberen Garten übernommen. Das französische Wort »loge« bezeichnet, wie sein italienisches Äquivalent »loggia«, in diesem speziellen Fall, ein kleines freistehendes Gebäude, dessen eine (oder mehrere) Seite(n) zur freien Fläche hin offen ist/sind. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde es sowohl für die *Sala terrena* als auch, jedoch seltener, für die gegenüberliegende *Gloriette* verwendet, genauer gesagt für deren oberen Teil. Der Name »Rosengarten« hat sich seit den 1880er Jahren erhalten, als hier ein Rosarium eingerichtet wurde.

Eine gründliche Untersuchung der Geschichte des kleinen Gartens wird dadurch erschwert, dass der in der Zweigstelle Podmokly des Staatlichen Regionalarchivs in Litoměřice aufbewahrte Fundus des Großguts Děčín, der Informationen über die Bautätigkeit im Schloss Děčín aufbewahrt, nie inventarisiert wurde und für Forschungen seit einigen Jahren fast unzugänglich ist. Es sind nur Buchführungsregister verfügbar. Zur Zeit des großen barocken Umbaus, als der Garten angelegt wurde, weisen sie leider nur eine Gesamtsumme für Bautätigkeiten im gesamten Schloss aus, ohne nähere Unterscheidung. Nach Abschluss der größeren Umbauten sind die Buchhaltungsunterlagen aussagekräftiger, zeigen aber dennoch nur kleinere Wartungsarbeiten. Dennoch können sie die Daten anderer Quellen bestätigen oder präzisieren. Detailliertere Informationen liefern die Baubücher, die jedoch nur in einem kleinen Fragment erhalten blieben,¹ sowie die von unseren Vorgängern dokumentierten Abrechnungen im Fonds des Großguts Děčín, beziehungsweise die früher im Fonds des Familienarchivs Děčín Thun deponiert waren.

1 Die Baubücher sind nur für die Jahre 1670, 1674–1676, 1678, 1679 und 1786–1850 erhalten. Siehe Staatliches Regionalarchiv Litoměřice, Zweigstelle Děčín-Podmokly, Fonds Velkostatek Děčín (im Folgenden Vs Děčín genannt), Baubücher.

Angesichts der gravierenden Lücken im Buchungsmaterial und des völligen Fehlens von Bauplänen² werden wir anhand zweier zeitgenössischer Beschreibungen das barocke Erscheinungsbild des heutigen Rosengartens rekonstruieren. Urheber der ersten ist der Jesuit Bohuslav Balbín, der im Herbst 1680 Děčín besuchte. Sein Bericht wurde ein Jahr später im dritten Band seiner *Miscellanea* veröffentlicht.³ Die zweite Beschreibung stammt ebenfalls von einem Mönch, dem Zisterzienser Mauritius Vogt aus Plass. Sie wurde 1712 in seinem Werk – wörtlich im Ausgangstext: *Das jetztlebende Königreich Böhmen* veröffentlicht.⁴ Vogts Textbericht ergänzt perfekt eine Vedute von Děčín des hiesigen Malers Lorenz Pfeiffer aus dem Jahr 1711 (Abb. 1).⁵ Es wurde bereits mehrfach festgestellt, dass Veduten oder Broschüren nicht als ge-

naue Darstellungen der Realität verstanden werden können.⁶ Pfeiffers Werk kann jedoch mit anderen Quellen oder mit Elementen, die bis heute erhalten geblieben sind, konfrontiert werden. Wir wissen also, dass er tatsächlich versucht hat, das Schloss und die Stadt ziemlich originalgetreu nach-

2 Aus dem 18. Jahrhundert sind mehrere militärische Pläne erhalten, die das Gartengelände aber nur schematisch zeigen und daher für uns wenig aussagekräftig sind.

3 Balbín, Bohuslav: Liber III. Dekadis I. Miscellaneorum historicorum Regni Bohemiae, Topographicus et chorographicus, qui fines et terminos totius Bohemiae, tum ipsorum districtuum figuras, arces, oppida & urbes..., Pragae 1681. Die Beschreibung der Burg in Děčín befindet sich im unpaginierten Anhang. Für weitere Zitate arbeite ich mit der Übersetzung von Jan Mareš, PhD, die für die Bedürfnisse des SHP-Rosengartens im Jahr 2020 angefertigt wurde.

4 Vogt, Mauritius: Das Jetztlebende Königreich Böhmen in einer historisch- und Geographischen Beschreibung vorgestellt wie solches sowohl an Städten, Clöstern, Schlössern, Herzschaften, und heilsamen Gesund-Brunnen u. anjetzo zu sehen ist, nebst einer kurtzen Lebens-Beschreibung Aller Böhmischen Herzoge und Könige bis auf jetzt-regierende Römische Kayserliche Majestät Carolum VI. Ingleichen mit vielen Kupffern und einer accuraten Land-Charte gezieret, Frankfurt und Leipzig 1712.

5 Die Arbeit von Vogt wird von einem Kupferstich von Děčín von J. Ziegler begleitet. Es ist jedoch völlig abhängig von seiner Vorlage, die Pfeiffers Gemälde war. Der Urheber des Stiches war offenbar nie in Děčín gewesen und hat deshalb bei der Übertragung des Bildes eine Reihe von Verzerrungen begangen. So fehlt der Gloriette in seiner Version die charakteristische Kante an der Ostseite, an der Nordseite sind drei statt zwei runde Bastionen dargestellt, über der Kaskade verläuft eine Balustrade quer durch den Garten, die den Zugang zur Gloriette verhindert hätte, im unteren Garten wachsen aus den Rundbrunnen nicht die Wasserströme, sondern Bäume usw. Daher beziehe ich mich im folgenden Text nicht auf diese Gravur.

6 Über Veduten und Prospekte von Adelssitzen und -gütern und die Grenzen ihrer Aussagekraft bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands der Schlösser, Šimůnek, Robert: *Obraz šlechtického panství v Čechách 1500–1750*, Prag 2018.



1 Älteste Ansicht des Logen- (heute Rosen-)Gartens, Ausschnitt aus einem Gemälde von Lorenz Pfeiffer aus dem Jahr 1711 (Foto: Nationales Denkmalamt, regionale Denkmalverwaltung in Prag [NPÚ, ú.p.s. Praha])

zubilden.⁷ Um die Veränderungen zu dokumentieren, die im 18. Jahrhundert im Garten stattfanden, werden wir auch zwei Gemälde verwenden, die die Ereignisse des Siebenjährigen Krieges in Děčín darstellen.⁸

Die Familie von Thun-Hohenstein

Die Entstehung des Gartens ist mit dem Wirken der Familie Thun verbunden, der Děčín von 1628 bis 1932 gehörte. Die Familie stammte aus Südtirol und erlebte im 16. und 17. Jahrhundert im Dienste der Habsburger einen großen Aufstieg, was sich zum Beispiel in der Verleihung des Titels eines Freiherrn im Jahr 1604 niederschlug. Die Schlüsselfigur der Familie wurde dann Christoph Simon von Thun (1582–1635), Hauslehrer und späterer Hofmeister des Königs von Böhmen und Ungarn und des späteren Kaisers Ferdinand III. Seine außergewöhnliche Stellung nutzte er nicht nur zur Beförderung der Familie in den Grafenstand (1629; mit dem Titel von Thun und Hohenstein), sondern auch zum Erwerb umfangreicher Besitzungen in Nord- und Ostböhmen, die er letztendlich seinem Neffen Johann Siegmund von Thun (1594–1646) vererbte.

Christoph Simon erlebte den Moment nicht mehr, als sein Mündel den Kaiserthron bestieg; er starb zwei Jahre zuvor, 1635.⁹ Die Familie hatte zwar einen mächtigen Fürsprecher in einer sehr einflussreichen Position verloren, bald wuchsen ihr aber neue nach. Die beiden Söhne Johann Siegmunds, Guidobald (in den Jahren 1653–1668) und Jan Arnošt (1687–1709), wurden Fürsterzbischöfe von Salzburg, dem bedeutendsten und reichsten Bistum in Mitteleuropa. Ein weiterer Sohn, Wenzel, bekleidete darüber hinaus die Ämter des Fürstbischofs von Passau (1664–1673) und Gurk. Sie alle waren bedeutende Bauherren und Kunstmäzene.¹⁰

Trotz des Erwerbs umfangreicher Ländereien in Böhmen schlug die Familie von Johann Siegmund hier nur langsam Wurzeln und die endgültige Entscheidung, sich hier niederzulassen, fiel erst in den 1650er Jahren. Die geplünderten Waren brachten keinen Gewinn, und außerdem lasteten Schulden auf ihnen. Finanziell hielt sich die Familie mit den Einnahmen aus dem Tiroler Besitz über Wasser. Auch der traditionelle böhmische Adel hieß die Thuns nicht gerade herzlich willkommen, und die Heiratsstrategien der Familie orientierten sich bis zum Ende des Jahrhunderts völlig außerhalb des böhmischen Königreichs.¹¹ All dies, zusammen mit einem gerichtlichen Streit mit einem anderen Zweig der Familie über das Erbe von Christoph Simon, machte den endgültigen Umzug nach Böhmen höchst unsicher.

Die Ungewissheit wurde erst durch eine Vereinbarung zwischen den zerstrittenen Linien der Familie bestätigt. Die Nachkommen von Johann Siegmund mussten den größten Teil der Tiroler Besitzungen aufgeben, aber alle böhmischen Besitzungen blieben ihnen erhalten. Die Brüder Michael Oswald, Maximilian und Romedius Konstantin konnten so drei böhmische Linien der Familie mit Zentren in Klášterec nad

Ohří, Děčín und Choltice begründen. Mit Unterstützung ihrer Geschwister, die durch ihre kirchlichen Pfründe gut versorgt waren, begannen sie ein großzügiges Bauprogramm, das das Erscheinungsbild der bisherigen Sitze völlig veränderte. Mit dieser Geste machten sie die dauerhafte Ansiedlung ihrer Familie in Böhmen deutlich, vor allem aber auch ihr Bestreben, sich in der neuen Umgebung zu etablieren.¹²

Der Begründer der Děčín-Linie der Familie war Maximilian von Thun und Hohenstein, der älteste Sohn von Johann Siegmund aus dritter Ehe. Nach dem Tod seines Vaters erbte er Děčín und einige Dörfer am rechten Elbufer. Zwischen 1659 und 1662 unternahm er eine Kavaliertour, die ihn nach Frankreich, Spanien, England, in die Niederlande und natürlich nach Italien führte, wo wir nach Inspirationsquellen für den kleinen Garten suchen können. Nach seiner Rückkehr musste er vor allem seine missliche finanzielle Lage klären, die seine Ehe mit einem Mitglied einer anderen bedeutenden Tiroler Familie, den Lodrons, fast durchkreuzte hätte. Durch Vereinbarungen mit seinen jüngeren Geschwistern erwarb er deren Anteile und schuf ein größeres Vermö-

7 Mehr über das Bild und seinen Künstler: Šuman, František (Hg.): *Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku*, Děčín, Děčín 2014, S. 168–170.

8 Das erste geschilderte Ereignis, ein schneller Ausfall der kroatischen Kavallerie gegen die Preußen, die damals das Schloss und die Stadt hielten, fand im Jahr 1756 statt. Das zweite, ein Lager von 17.000 Soldaten der kaiserlichen Armee vor Decin, ein Jahr später. Die Gemälde sind wahrscheinlich nicht lange danach entstanden. Ihre Autoren sind höchstwahrscheinlich Maler aus Děčín in Diensten von Thun, vielleicht sogar Franz Josef Peschke, der auch im Rosengarten arbeitete. Beide Gemälde befinden sich heute im Besitz des Nationalen Denkmalamts, von wo sie als Dauerleihgabe in die Ausstellung von Schloss Děčín gelangten. Mehr Šuman, František (Hg.), *Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku*, Děčín 2014, S. 174–177.

9 In der älteren Literatur heißt es, er sei an den Wunden aus der Schlacht bei Nördlingen verstorben. In Wirklichkeit musste er jedoch einige Tage vor der Schlacht krankheitsbedingt das Militärlager verlassen. SGA Litoměřice, Fil. Děčín, Fonds Tiroler Abteilung, Karte 198, f. 598, Brief von W. Teufel an Rudolf Thun vom 10.09.1634.

10 Ramisch, Hans: Drei Fürstbischöfe aus dem Hause Thun-Hohenstein als Mäzene barocker Kunst: Guidobald, Erzbischof von Salzburg (1654–1668), Wenzeslaus, Bischof von Passau (1664–1674) und Johann Ernst Erzbischof von Salzburg (1687–1709), *Barockberichte* 31, 2001, S. 30–41. Vlnas, Vít: *Duchovní knížata z rodu Thunů a jejich stopy na poli barokního umění*, in: Mikulec, Jiří/ Polívka, Miroslav (eds.): *Per saecula ad tempora nostra: sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka (= Práce Historického ústavu AV ČR – Opera Instituti Historici Praegae, řada C – Miscellanea, Bd. 18/1)* Prag: Historisches Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, 2007, S. 430–433.

11 Erst Maximilians Sohn Johann Maximilian Andreas heiratete 1694 Maria Theresia von Sternberg.

12 Die Bautätigkeit der drei Brüder ist zusammengefasst in Krpálková, Zdeňka: *Kapitoly z uměleckého mecenátu Michala Osvalda, Maximiliana a Romedie Konstantina Thun-Hohenstein v druhé polovině 17. století*, Diplomarbeit, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Philosophische Fakultät, Palacký Universität in Olomouc, Olomouc 2010. Zur Persönlichkeit des Michael Osvald Thun, dann Pátek, Jakub: *Umělecké objednávky Michaela Osvalda Thuna jako nedílná součást reprezentace českého aristokrata ve 2. polovině 17. století*. Dissertation. Karls-Universität, Fakultät der Künste, Institut für Kunstgeschichte, Prag 2013.

gen, das es ihm unter anderem ermöglichte, den umfangreichen Umbau des Schlosses in Děčín zu beginnen.

Seine genaue Datierung ist recht schwierig. Praktisch seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges wurden in dem stark beschädigten Herrenhaus verschiedene Rekonstruktionsarbeiten durchgeführt, und die Bauausgaben hörten bis zum Ende des Jahrhunderts nicht auf. Die höchsten Zahlungen für Bauarbeiten sind von 1665 bis 1687 und von 1692 bis 1698 zu verzeichnen. Maximilians Umbauten verwandelten den ursprünglichen Sitz der Gotik und Renaissance in eine prächtige Barockresidenz mit allem Drum und Dran, zu dem natürlich auch die Gärten gehörten.

Der Eingang zum Garten

Im gesamten Schlossgelände würden wir kaum einen Ort finden, der sich weniger gut für einen Garten eignet. Der Erbauer wählte eine schmale Stelle zwischen der neu angelegten Zufahrtsstraße, der Lange Fahrt, und dem Rand des Felsmassivs. Einfacher ausgedrückt: ein unbearbeitetes Stück Fels ohne ein Stückchen Erde oder eine Wasserquelle.¹³ Auch der deutlich längliche Grundriss war alles andere als ideal. Maximilian von Thun hingegen bezeichnete sich selbst als souveränen Kunstliebhaber, der keine Kosten scheute und dem sogar der Felsen nachgab. Er sah diese Bedingungen nicht als Komplikation an, sondern als Chance, zu überraschen und zu verblüffen.

Das genaue Datum der Gründung des Gartens kann noch nicht bestimmt werden. Es ist offensichtlich, dass er nicht früher entstanden sein kann als die Lange Fahrt, an die er direkt angrenzt. Laut der erhaltenen Gedenkinschrift am sogenannten Kreuztor stammt diese aus den Jahren 1670/72. Die Děčín-Historikerin Hana Slavíčková erwähnt in ihren Werken wiederholt das Jahr 1672 als das Jahr der Entstehung der Sala terrena im Garten.¹⁴ Offenbar haben auch andere Autoren diese Angabe von ihr übernommen.¹⁵ Leider verweist keines dieser Werke auf die Quellen, so dass eine Verifizierung der Zahl nicht möglich ist. Die vom Bauhistoriker Miroslav Nový entnommenen Proben aus dem Dachstuhl der Sala terrena wurden mit Hilfe der dendrochronologischen Methode auf die Wintersaison 1668/69 datiert.¹⁶ Sie widersprechen dieser Aussage nicht, können sie aber natürlich auch nicht definitiv bestätigen.

Die ersten Dokumente, die zweifelsfrei mit dem Rosengarten in Verbindung stehen, stammen aus dem Januar 1678, als der Steinmetz Georg Laube für die im Vorjahr geleistete Arbeit bezahlt wird. Im zukünftigen *Blumen Gärtel* brach er insgesamt 366 Ellen Stein. Noch im Januar traf der »Welsche Maler« (das heißt Giuseppe Braghalli) auf der Burg ein, der in den folgenden Monaten die Sala terrena und wahrscheinlich auch andere Bereiche bemalte.¹⁷ Im März und Juni berechneten Laube und seine zwei Gehilfen Steine für die Verkleidung der Wände.¹⁸ Im Mai lieferten die Steinmetze Kunert und Funk vier Felssteine für das Gartentor.

Im Oktober wurde Laube für das Brechen von weiteren 104 Ellen Stein entschädigt. Im selben Monat beauftragte Maximilian Thun den Steinmetzlehrling Lorenz Schreiber mit der Herstellung eines Steinbrunnens und einer Balustrade.¹⁹ Aus dem Jahr 1678 finden sich noch Zahlungen an einen Klempner²⁰ und für den Transport einer Neptunstatue,²¹ die anschließend in der Sala terrena aufgestellt wurde.

Aus der vorangegangenen Auflistung schließen wir, dass die Bearbeitung des felsigen Untergrundes und vor allem das Anlegen von Wasserkanälen und Stauseen von Ende 1677 bis Herbst 1678 stattfand. Danach begannen die Arbeiten an den ornamentalen Elementen – dem zentralen Brunnen und der Steinbalustrade. Im Jahr 1679 lieferte der Bildhauer Kitzinger die erste Serie von Statuen, die offenbar über den vier kleinen Brunnen angebracht wurden.²² Im November 1680 war der Garten bereits bepflanzt und der Wasserkanal war weitgehend funktionsfähig.²³ Dreizehn weitere Statuen wurden 1682 hinzugefügt und zwei Steinlöwen und ein Maskaron Anfang 1686.²⁴ Im selben Jahr wurden auch vier neue Steinbalustraden und ein Gesims hinzugefügt.²⁵

Autoren, die in der Vergangenheit noch mit den Rechnungen aus dem Fundus des Großgutes Děčín arbeiten konnten, erwähnen nicht näher spezifizierte Bauarbeiten im Rosengarten bereits im Jahr 1687²⁶ oder allgemein in den

13 Balbín erwähnt ausdrücklich, dass es keine Stelle im Garten gibt, die nicht von Felsen unterlagert ist. In ähnlicher Weise spricht Vogt davon, dass der Garten auf nacktem Fels gegründet ist.

14 Slavíčková, Hana: Děčínská zastavení, Děčín 1997, S. 79.

15 Macek, Petr: Děčín: areál zámku: Sala terrena v Růžové zahradě: stavebně historický průzkum: I. etapa, g Prag 2002. Rkp.

16 Nový, Miroslav/Nováková, Eliška/ŠUMAN, František: Růžová zahrada v areálu děčínského zámku: standardní stavebně historický průzkum, Děčín 2020, S. 160, Tab. 1.

17 Von Braghalli sind zwei Rechnungen überliefert, die durch entsprechende Eintragungen im Baubuch bestätigt werden. Damit können wir bestätigen, dass sich der Begriff »Sala« in einer der Rechnungen tatsächlich auf die Sala terrena im kleinen Garten bezieht und nicht auf einen Raum im Schloss. Es ist auch möglich, die Datierung einer der Rechnungen zu korrigieren, die nicht im April 1679, wie in der bisherigen Literatur angegeben, sondern im August 1678 ausgestellt wurde. Staatliches Regionalarchiv Litoměřice, Zweigstelle Děčín-Podmokly Děčín, Fonds Thun-Hohenstein Familienarchiv Děčín (im Folgenden nur RA Thun), sign. Ein 3 VI 20 und an der gleichen Stelle sign. A 2 III 2, weiterhin Vs Děčín, Baubuch 1678.

18 Vs Děčín, Baubuch 1678.

19 RA Thun-Hohenstein Familie Děčín, sign. A 2 III 2.

20 Vs Decin, Baubuch 1678

21 Vs Děčín, Rechnung 1678.

22 Vs Děčín, Rechnung 1679. Erwägungen über ihre Lage beruhen auf der Beschreibung von Balbín, der nur die Statue des Neptun und badende Götter und Göttinnen erwähnt.

23 Balbín beschreibt ausdrücklich nur die Kanäle und Schalen unter den Statuen. Aus der Erwähnung von Fischen, die bis zu 90 Pfund wiegen, schließen wir, dass es zu dieser Zeit auch ein Fischbecken vor der Gloriette gegeben haben muss.

24 Vs Děčín, sign. D 26, Nr. 4a, Nr. 2.

25 Vs Děčín, sign. D 26, Nr. 1/1, Nr. 39.

26 Belisovi, Jiří und Natálie: Umělci období baroka a klasicismu na děčínském zámku a některých vrchnostenských stavbách v Děčíně. Příspěvek na konferenci Zámek Děčín a jeho majitelé v dějinách Čech a střední Evropy.

1680er und 1690er Jahren, als gleichzeitig Arbeiten an der gegenüberliegenden Reithalle durchgeführt werden sollten.²⁷ In den Rechnungsbüchern sind Ausgaben für den *Gartenbau* von 1696 bis 1698 verzeichnet. Weitere Verbesserungen an den Gärten erfolgten noch um 1710, als das Děčín-Gut nach dem Tod von Maximilian von Thun von seiner Witwe Marie Adelheid von Preyßing verwaltet wurde. Es scheint sich um umfangreichere Arbeiten gehandelt zu haben, denn mehrere Autoren vermuten, dass es Marie Adelheid war, die den gesamten Garten²⁸ nach dem Entwurf des Hofgärtners Andreas Haas anlegen lassen hat.²⁹ In all diesen Fällen müsste jedoch überprüft werden, ob sich die Angaben nicht in Wirklichkeit auf den unteren Garten beziehen.

Sala terrena

Das erste Objekt, das der Besucher nach dem Betreten des Gartens sah, war ein Gebäude, das heute als Sala terrena (in den Quellen auch *Salatrena*, *Salatren*), in der Vergangenheit aber meist *Loge* (auch *Lagi*, *Logie*, *Lossy*) bezeichnet wird. Balbín beschreibt es unter der Bezeichnung *Nympharum domus*. Zum Garten öffnen sich drei Arkaden, die heute verglast, aber in der Barockzeit offen waren. Pfeiffers Gemälde zeigt sogar vier Bögen, während der nördliche (vom Garten aus gesehen der rechte) wohl nur eine Illusion war.³⁰ Laut Vogt hätte sich auf der Fläche vor dem Gebäude eine Kegelbahn befunden.

Die Sala terrena bildet eine kompositorische Einheit mit dem oberen Tor der Lange Fahrt und dem Gebäude der Reithalle, das von der gegenüberliegenden Seite symmetrisch an das Tor angrenzt. Genau wie bei der gesamten barocken Rekonstruktion unter Maximilian von Thun kennen wir den Namen des Architekten nicht. In diesem Fall haben wir jedoch einen möglichen Anhaltspunkt. Der Architekturhistoriker Miroslav Nový findet in der Architektur der Sala terrena einige Gemeinsamkeiten mit Francesco Carattis Entwürfen für das Czernin-Palais beziehungsweise den ihm zugeschriebenen Umbauten des St. Georgs-Klosters auf der Prager Burg.³¹ Es handelt sich insbesondere um das Motiv des fließenden Übergangs der Blindfenster von den Archivolten-Arkaden zur Terrena. Caratti taucht sogar in den überlieferten Rechnungen auf, wenn auch in einer völlig marginalen Rolle. Im Jahr 1676 wurde nach seinem Entwurf ein kupferner Hahn (Wetterfahne) angefertigt.³² Man kann natürlich spekulieren, dass dies die Vollendung eines größeren Projekts war, dessen Realisierung uns ansonsten entgegen würde. Dies ist jedoch immer noch eine mögliche, aber nicht die endgültige Lösung für die Frage der Urheberschaft.

Im Fall der Sala terrena interessiert uns vor allem der Innenraum. Ursprünglich war er zweigeteilt – ein zentraler Raum und ein länglicher, oder vielleicht eher zwei kleine Räume, die an der Nordseite aneinandergereiht waren. Sie waren mit der Haupthalle durch ein Portal verbunden, das heute noch erhalten ist. Dieses wurde jedoch später zugemau-

ert und die nördlichen Räume wurden zu einem Durchgang erweitert, der im 19. Jahrhundert den Haupteingang zum Garten bildete.³³ Der Hauptsaal ist mit Fresken geschmückt, die 1678 von dem Bologneser Maler Guiseppe Braghalli geschaffen wurden. Deren Thema wird in dem Artikel von Radka Nokkala Miltová ausführlich behandelt. Wir werden daher die Galerie von zehn Wappen, die in den Abschnitten des Gewölbes gemalt sind, genauer betrachten. Neben dem Gründer des Gartens und seiner ersten Frau, Maria von Lodron, sind hier zwei Brüder Maximilians und ein entfernter Cousin abgebildet, die zu ihrer Zeit den Rang eines Fürstbischofs oder sogar Erzbischofs erreichten.³⁴ In Verbindung mit dem Thema der zentralen Szene (Apollo als Verkünder des neuen Tages) wird hier der Ehrgeiz Maximilians und des gesamten Hauses Thun deutlich.

Drei erhaltene Nischen an der Rückwand lassen vermuten, dass die Skulpturen Teil der Dekoration des zentralen Raumes waren. Vogt nennt ausdrücklich Neptun, der auf einem Marmorfisch steht. Aus seinem Mund floss ein Wasserstrahl, der den ganzen Raum kühlte, in dem der Adel im Sommer regelmäßig speiste. Auch das Inventar bestätigte diese Nutzung, denn es verzeichnet drei Tische und zwölf Eichenstühle.³⁵ Der Name Speisesaal erscheint sporadisch später im 18. Jahrhundert und sogar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Gebäude einige Jahrzehnte

27 Slavíčková, Hana: Barokní zámecká jízďárna. Děčínské vlastivědné zprávy XI (2001), Nr. 1, S. 11; Bařtová, Miroslava/Lancinger, Luboř: Děčín, hlavní zámekká budova (stavebně historický průřez), Schreibmaschinenmanuskript 1983, S. 16.

28 Vs Děčín, sign. E 39 Nr. 9 ½, Geschichte Tetschens bis 1822. Ebd. Kropf, Wolfgang: Die Herrschaft Tetschen, Handschrift, f. 731v. Offenbar auf der Grundlage dieser Aussagen auch Focke, Franz: Aus dem ältesten Geschichts-Gebiete Deutsch-Böhmens. Eine geschichtliche Durchforschung des Elbe- und Eulau-Thales sammt Umgebung von frühester Zeit bis in die Gegenwart, II. Band, Königswald 1879, S. 7.

29 Dolečková, Hana: Zásluhy Františka Jořta o děčínskou zámekkou zahradu v polovině 19. století. Přírodou Děčínska I, Děčín 1974, S. 122.

30 Zumindest beurteilen wir das nach der Tiefe der Schatten in den ersten drei Bögen, die jedoch im letzten Bogen komplett fehlen. Außerdem befand sich direkt hinter dieser Arkade früher eine Wendeltreppe zum ersten Stock.

31 Nový/Nová/Šuman, Růžová zahrada, S. 160.

32 Vs Děčín, Rechnung 1676.

33 Die Autoren aller touristischen und baulichen Beschreibungen des Schlosses zwischen 1822 und 1882 betraten den Garten vom nördlichen Park aus durch diesen Durchgang. Das Kommunikationsschema änderte sich wahrscheinlich nach der Gründung des Rosario in den 1880er Jahren.

34 Dies waren Maximilians älterer Bruder Guidobald, Erzbischof von Salzburg und Bischof von Regensburg, ein weiterer Bruder Wenzel, Bischof von Passau und Gurk, und ein entfernter Vetter, Alphonse Sigismund, Bischof von Trident und Brixen. Siehe Kasík, Stanislav: Heraldische Denkmäler in Děčín. Aus der Vergangenheit der Region Děčín und Českolipsko IV, Děčín 1985, S. 361–363.

35 NA Prag, Fdk, i.Nr. 145, sign. VII E 39 Fideikomiss der Grafen von Thun-Hohenstein, Karte 1093, Inventar von 1720. Ebd., Inventar vom 17. Januar 1702.

lang als Kutschenhaus genutzt wurde.³⁶ Ein Beleg für die ursprünglich größere Anzahl von Skulpturen ist eine Zahlung für die Überarbeitung von »zwei Statuen in der Loge« im Jahr 1737.³⁷

Kürzlich entdeckte Berichte weisen auf eine sehr interessante Tatsache hin. Noch in den 1960er Jahren war die Freskomalerei nicht nur im Zentralraum, sondern auch im Nordkorridor zu sehen.³⁸ Ihr weiteres Schicksal ist noch nicht geklärt, man vermutet, dass damals keine Mittel für die Restaurierung vorhanden waren und diese deshalb mit einer Putzschicht überzogen wurde. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass sie darunter bis heute erhalten ist. Es wäre interessant herauszufinden, ob es sich um das Werk von Giuseppe Braghalli mit einer späteren Ergänzung von Franz Josef Peschke handelt, oder sogar um das Werk eines ganz anderen Künstlers.

Gloriette

Das Gegenstück zur Sala terrena am östlichen Ende des Gartens ist das Gebäude, das heute Gloriette genannt wird, früher aber beispielsweise *Lußthaus*, Loge (für die oberen beiden Etagen) und meist *Belveder* (*Belvedere*) (Abb. 2). Zusammen mit der Kreuzerhöhungskirche gilt sie allgemein als

der architektonisch wertvollste Teil des gesamten Areals des Schlosses Děčín. Und das, obwohl sein Erscheinungsbild bis vor Kurzem durch eine Reihe von nachträglichen Eingriffen aus dem 19. Jahrhundert entstellt war (und teilweise noch ist), die seine Leichtigkeit und Eleganz beeinträchtigen.

Die Gloriette, wie wir sie heute kennen, hat drei Etagen. Die untere besteht aus einem verglasten Raum auf vier Säulen, zwischen denen sich ursprünglich ein Wasserbehälter (*Bad*) befand.³⁹ Die dahinter liegende Nische lässt vermuten, dass der Wasserkanal an dieser Stelle durch die letzte, leider nirgends beschriebene Szene beendet wurde. Möglicherweise ist es dieser Raum, der im Schatten, mit kühlem Wasser und relativ isoliert von der Umgebung liegt, in einer der Rechnungen als Einsiedelei (*Einsiedlerey*) bezeichnet wird, was wir

36 Ibidem, Register 1094, Baubeschreibung des Schlosses von 1859 und Register 1095, Baubeschreibung des Schlosses von 1873.

37 Vs Děčín, sign. D 26/6a.

38 Němeček, František: Der Rosengarten in Děčín, Heimatgeschichtliche Berichte des Bezirksmuseums in Děčín, September 1965, nestr. Král/Mišová-Čišová/Ondráček/Schwartzová: Bericht über die Restaurierung eines Wandbildes, Prag 1968–1969, nestr.

39 Der Raum führt auch zu einem überdachten Korridor, der zum Oratorium des Herrenhauses in der Kirche der Erhöhung des Heiligen Kreuzes führt.



2 Gloriette nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Obeliskens darüber sind bereits durch ein Gladiatorenpaar ersetzt worden. Auch die wichtige Statue der Aurora ist deutlich zu sehen. Das Gemälde stellt das Lager der kaiserlichen Armee vor Děčín 1757 dar (Foto: NPÚ, ú.p.s. Prag)

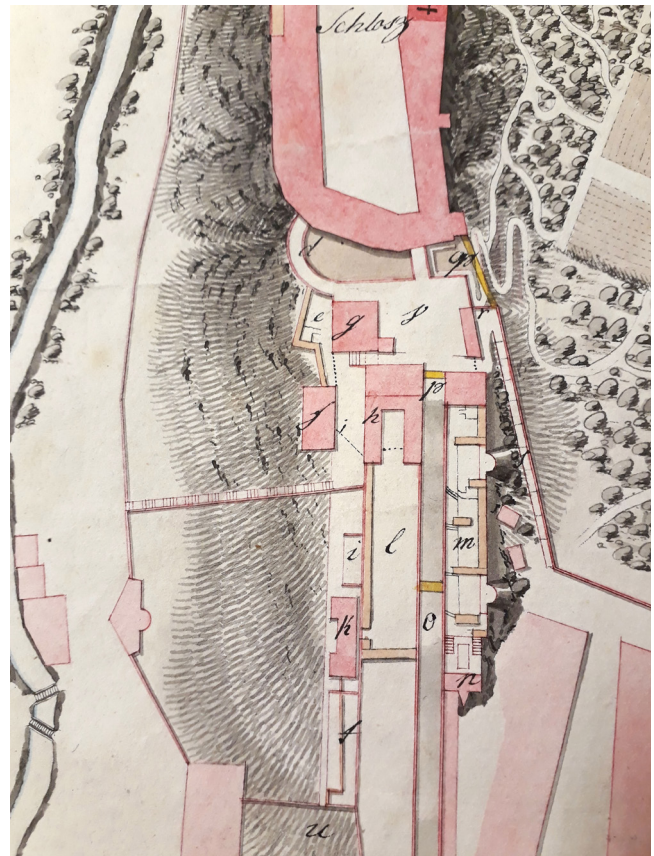
anders ausgedrückt als Raum für ungestörtes Nachdenken und Meditation verstehen.⁴⁰ Funde in der Verfüllung des Beckens lassen vermuten, dass die Wände beziehungsweise das Gewölbe des Raumes mit Muscheln und einer Art Schlacke verziert waren, die erstarrte Lava imitieren sollten. Angesichts der geringen Menge der Fundstücke handelte es sich wahrscheinlich nur um Zierbänder, nicht um eine vollständige Dekoration. Das ursprüngliche Aussehen des Raumes unter der Gloriette kann also mit dem Interieur der Sala terrena im Schloss Jaroměřice verglichen werden.

Der mittlere Teil der Gloriette ist über eine Doppeltreppe erreichbar. Anders als das Erdgeschoss ist es zu verschiedenen Balkonen oder Durchgängen hin offen und bietet Ausblicke in alle Himmelsrichtungen. Im 19. Jahrhundert wurden die vorderen Arkaden aus unbekanntem Grund zugemauert, was das Aussehen des Gebäudes auf der Seite des Gartens grundlegend veränderte.⁴¹ Die Gloriette blieb in diesem Zustand bis 2020, als die verblendeten Arkaden wieder geöffnet wurden. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass ihre heutige Höhe nicht ihren ursprünglichen Abmessungen entspricht, die wahrscheinlich so hoch wie die Arkaden der oberen Aussichtslaube waren. Heute verringern die drei davor platzierten Stufen die Höhe.

Die obere Terrasse der Gloriette wird von einer meisterhaft konstruierten Aussichtslaube gekrönt. Ihre vier Wände sind auf offene Arkaden reduziert. Die abgerundeten Ecken werden von einem Pilasterpaar mit Volutenkapitellen flankiert, das ein markant profiliertes Gesims trägt. Im Inneren hingegen sind die Ecken abgeschrägt und in ihren Zentren befinden sich längliche Nischen mit Sitzen und muschelförmigen Konchen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet besteht die Laube eigentlich aus vier Ruheportalen. Der Innenraum scheint für ein Gewölbe vorbereitet zu sein, doch statt der erwarteten Kuppel bietet sich dem Betrachter durch einen kreisrunden Ausschnitt ein überraschender Blick auf das Himmelsgewölbe.

Von allen Teilen des Gartens ist es die Gloriette, die unter Fachleuten stets das größte Interesse geweckt hat. Auf den ersten Blick ist es ein sehr fortschrittliches Gebäude, ziemlich außergewöhnlich in der Tschechischen Republik. Die Art und Weise, wie sein Schöpfer raffiniert mit unerwarteten Ausblicken spielte, und die Verspieltheit, mit der er die Grenze zwischen geschlossenem und offenem Raum verwischt, lassen es sehr zweifelhaft erscheinen, dass es sich um das Werk desselben Architekten wie die gegenüberliegende Sala Terrena handeln könnte. Leider hat es sich bisher allen Versuchen der Ermittlung einer Urhebererschaft widersetzt. Das Hauptproblem sind die völlig unzureichenden Informationen über seine Entstehung.

Leider sind uns keine Dokumente bekannt, die den Bau der Gloriette dokumentieren. Sie scheint jedoch bereits im Herbst 1680 bestanden zu haben. Bohuslav Balbín beschreibt in seiner Ausarbeitung ein erhöhtes Gebäude mit Balkonen und offenen Laubengängen, auf denen man sich sonnen, eine Nachmittagssiesta halten oder sich im Gegen-



3 Plan der Befestigungsarbeiten im Logengarten 1809. Es ist ersichtlich, dass die geplanten Befestigungselemente den größten Teil der Balustrade betreffen sollten. Die geplanten Querbarrikaden beschädigten anschließend das Wassersystem. Die ursprüngliche zweiteilige Treppe und das Becken vor der Gloriette sind auf dem Plan noch zu erkennen. (Foto: Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA), Karten- und Plansammlung (KPS), Landesbeschreibungen, sign. LB K VII c, 109)

teil vor den Sonnenstrahlen verstecken und gleichzeitig den Garten, seine Blumen und Wasserspiele, die Elbe oder die umliegenden Hügel und Felsen betrachten kann.⁴² Das entspricht genau der Gloriette mit ihren vielen Ausblicken, offenen und überdachten Terrassen oder kühleren Räumen im Erdgeschoss. Natürlich ist es möglich, dass die Gloriette im Rahmen möglicher späterer Umbauten an der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert verändert wurde. Abgesehen von der Entfernung der Balustrade, die ursprünglich den obe-

40 SOA Litoměřice pob. Děčín, Vs Děčín, Geldtagebuch, 1739.

41 Leider können wir diesen Eingriff nicht datieren. Die Baubücher enden 1850 und Rechnungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind nicht vorhanden. Nach der Beschreibung von 1859 scheint es, dass die Gänge damals noch offen waren. Auf den ersten Fotos vom Ende des 19. Jahrhunderts sind sie bereits zugemauert. Theoretisch könnte dieser Eingriff im Zusammenhang mit dem Umbau des Gartens in ein Rosarium stattgefunden haben.

42 Habet idem Hortus Meniana quaedam, & projecturas in alto, iniisque aparta conclavia, ut sive ad Solis radios declinandi, sive meridiandi, sive se aspectu Horti, florum, aquarum, Albis fluminis, ac totium viciniae, & procul eminentium Montium, & Scopulorum grato horrore oblectandi, & recreandi, sive etiam lucubrandi opportunitas hospitibus praebatur.

ren Teil der Aussichtslaube krönte, haben wir jedoch keine Hinweise auf weitere Veränderungen. Auch die laufende Rekonstruktion, bei der man das Gebäude unter dem Putz zum Vorschein brachte, hat in dieser Hinsicht keine neuen Erkenntnisse gebracht (Abb. 3).

Wasser

Wie bereits oben erwähnt, hatte die Wahl des Ortes, an dem der Garten gegründet wurde, eine starke Wirkung auf die Besucher. Ihr Erstaunen wurde noch durch das Wasser verstärkt, das aus dem Felsen zu sprudeln schien und in Mengen durch den Garten floss, die ihn laut Balbín leicht überfluten konnten. Zur Versorgung des Gartens wurde ein ganzer Bach von einem der umliegenden Hügel zum Schloss hinuntergeleitet, der dann über ein komplexes System von Wasserrädern und verschiedenen Leitungen im gesamten Gelände verteilt wurde. Auch in den Fels gehauene Regenwassertanks halfen, den hohen Wasserbedarf zu bewältigen.

Das Wasser im Garten war in mehrere Kreisläufe aufgeteilt, von denen einer die Neptunstatue speiste. Die Hauptversorgung wurde direkt in den Garten geleitet. Hinter der Kegelbahn begann ein durchgehender Wasserstrom, wahrscheinlich auf Höhe der ersten Ädikula. Die Quelle entspringt hier aus dem Maul eines Meerestieres, vielleicht genau aus jener Krabbe oder dem Krebs, der in den Berichten des Bildhauers Kitzinger erwähnt wird. Das Wasser floss dann durch in den Fels gehauene Kanäle. In Abständen von 20 Ellen sprudelte es mit einem angenehmen Glucksen in fünf steinerne Brunnen. Die vier kleineren kann man sich wohl nur als Steinschalen vorstellen, die in den Bach gestellt wurden, über die das Wasser lief und so den gewünschten Klang erzeugte. Nach dem Zeugnis von Balbín wurden an ihnen Statuen von badenden Göttern aufgestellt.

Der größte und interessanteste war der mittlere Brunnen mit den Abmessungen 14×6 Ellen (etwa 8,3×3,5 Meter), aus dem das Wasser bis zu einer Höhe von 6 bis 7 Ellen (etwa 3,5–4 Meter) spritzte. Mit einem speziellen Aufsatz konnte jedoch die Reichweite des Wasserstrahls auf bis zu 10 Ellen (fast 6 Meter) erhöht werden. Es waren mehrere ähnliche Aufsätze verfügbar. Einige erlaubten das Abschießen von Wasserkugeln, während bei anderen der Wasserstrahl Objekte in der Luft balancieren konnte. Zusätzlich zu den Wasserspielen konnten sich die Besucher durch im Wasser suggerierte Szenen unterhalten lassen, wie zum Beispiel einen Regenbogen oder von zwei Jägern, die auf einen Hirsch schießen. Ob es sich um ein auf dem Boden ausgelegtes Mosaik handelt, geht aus Vogts Beschreibung nicht hervor.

Die Beschreibungen können nicht die genaue Form der Wasserkanäle wiedergeben. Deshalb wurde im Rahmen der Sammlung von Unterlagen für die Vorbereitung des Projekts der Rekonstruktion des Rosengartens eine Sondierung durchgeführt, um die ursprüngliche Form des Wassersystems zu ermitteln. Das Ergebnis war überraschend. Anstelle des

erwarteten Systems kleinerer Rinnen wurde eine ziemlich große, in den Sandsteinfelsen eingeschlagene Rinne aufgedeckt. Es war nicht einmal möglich, ihre Breite im Rahmen der Sondierung genau zu messen. Der nicht aufgedeckte Teil maß etwa 3,5 Meter, die tatsächliche Breite dürfte bei etwa 5 Meter gelegen haben. Es schien unmöglich, dass ein so breites Profil vollständig mit Wasser gefüllt werden konnte. Vielleicht war es eine Art Sockel für den mittleren großen Brunnen.⁴³

Eine erneute Lektüre von Balbíns Text liefert eine andere Erklärung. Darin erwähnt der gelehrte Jesuit Fische (Äschen, Brassen und Welse), die direkt in den Blumen zu leben scheinen. Als Teil einer vorteilhaften Symbiose schützte das Wasser die Blumen vor Maulwürfen und anderen Nagetieren, und die Pflanzen schützten im Gegenzug wie scharfe Speere das Wasser und die Fische (vermutlich vor der Sonne und den Vögeln). Wenn eine solche Barriere gegen Maulwürfe funktionieren sollte, musste sie die Pflanzen von allen Seiten umgeben. Die »Blumenbeete und -kissen« wurden also offenbar in Form von Inseln direkt ins Wasser gelegt. Das Wasser floss dann nicht durch den gesamten massiven Kanal, sondern in kleineren Bächen oder Rinnsalen zwischen den einzelnen Beeten. Diese Interpretation wird auch durch eine Ansicht von Pfeiffers Gemälde unterstützt, wo wir den bereits erwähnten geschnitzten Trog in der Mitte des Gartens sehen, mit Punkten, die auf Grünpflanzen hinweisen.

Was ist mit der eigentlichen Bepflanzung? Balbíns Beschreibung von 1680 erwähnt Rosen, viele Tulpensorten und »aus Italien und Übersee importierte Zwergsträucher«. Andere Pflanzen konnte er nicht sehen, weil er den Garten im Spätherbst besuchte. Die Bepflanzung wurde zunächst aus Salzburg importiert, spätere Berichte erzählen vom Kauf portugiesischer Orangen (*Pommarantzen*) und anderer Nussbäume in Wien.⁴⁴ In einer Inventarliste aus dem Jahr 1720 finden wir 87 Lorbeer-, 42 Jasmin-, 33 Zitrus-, 16 Scheren-, 9 Rosen- sowie Pappel-, Wein-, Feigen-, Viburnum- und andere Baumarten. Insgesamt wurden 272 Pflanzen, Bäume und Sträucher im Garten angepflanzt.⁴⁵ Ein Großteil der Bepflanzung war in tragbaren Containern untergebracht, die mit aufgemalten Thuner Wappen verziert waren.⁴⁶ Diese wurden im April ausgebracht und im November weggeräumt.⁴⁷

Nachdem sich der Wasserstrom zwischen den Blumeninseln verteilt hatte, blieb er eine Weile vor den Augen des Betrachters verborgen, um dann die zwölf Stufen der Kaskade mit einem angenehmen Glucksen hinabzufließen und in das Fischbecken (*piscina*) vor der Gloriette zu stürzen. Entlang der Kaskade war es möglich, über eine von zwei be-

43 Mehr Novy/Nová/Šuman, *Růžová zahrada*, S. 88, 102.

44 Vs Dččín, Kassenbücher 1691.

45 NA Prag, Fdk, i. Nr. 145, sign. VII E 39 Fideikomis der Grafen von Thun-Hohenstein, Karte 1093.

46 Vs Dččín, Kassenbücher 1736.

47 Vs Dččín, Kassenbücher 1680, 1681.

quemen Treppen hinabzusteigen. Es gab Wege rund um und eine Holzbrücke über den Teich, von der aus man die im Becken gehaltenen großen Welse beobachten konnte. Das Wasser lief dann in eine Wanne auf der unteren Ebene der Gloriette über und fiel von dort über den Felsen hinunter. Beide Becken wurden direkt in den Fels gehauen und 2020 (im Falle der Piscina leider nur teilweise) im Rahmen der Rekonstruktion der Gloriette wieder freigelegt. Dank dieser wissen wir, dass das Fischbecken vor der Gloriette etwa 14 × 6 Meter maß und eine Tiefe von etwa 1,1 Meter erreichte. Das Bad unterhalb der Gloriette misst 2,9 × 1,7 Meter und ist 1,2 Meter tief. Der Abflusskanal, durch den das Wasser unter dem Felsen verschwand, blieb erhalten.

Die Konzentration von so vielen Wasserelementen auf kleinem Raum und noch dazu auf einem harten Felsen muss einen sehr intensiven Eindruck hinterlassen haben. Wenn wir nach Inspirationsquellen suchen, die bei der Gestaltung eine Rolle spielten, müssen wir uns vor allem an das Jagdschloss der Salzburger Erzbischöfe, das Schloss Hellbrunn, erinnern. Maximilian muss dessen berühmte Wasserspiele von seinen Aufhalten dort sehr gut gekannt haben. Davon zeugt auch die Lange Fahrt, die vermutlich von der Hellbrunner Zufahrt inspiriert wurde.⁴⁸ In beiden Fällen handelte es sich nicht um ein einfaches Kopieren, sondern um eine Inspiration, die kreativ verarbeitet und in die lokalen, viel komplizierteren Gegebenheiten integriert wurde. Der Garten von Hellbrunn selbst war jedoch nur ein Vermittler für die italienische Gartenkunst. Eine weitere Dosis italienischer Inspiration nahm Maximilian während seiner Kavalierstour im Jahr 1661 auf. Leider ist seine Reiseroute nicht genau bekannt, so dass wir nicht wissen, welche der berühmten Gärten er persönlich besuchte. Sollte aber tatsächlich eine Statue eines Krebses oder einer Krabbe am Anfang des Wassergrabens gestanden haben, dann wäre die Skulptur im Garten der Villa Lante a Bagnaia wahrscheinlich ihr Vorbild gewesen.

Skulpturen

Die hohe Lage über der Stadt und die Wasserspiele waren sicherlich faszinierend, aber aus Sicht des Bauherrn hatte vor allem die künstlerische Ausgestaltung einen hohen Aussagewert. Schon bei Braghalis Fresko in der Sala terrena haben wir gesehen, dass die Themen keineswegs zufällig gewählt wurden. Wenn wir eine Erklärung dafür bekommen wollen, was Maximilian Thun mit dem Garten vermitteln wollte, oder woher er seine Inspiration bezog, müssen wir uns auch die Skulpturengalerie ansehen. Leider ist nur ein kleiner Teil davon bis heute erhalten geblieben. Wir werden daher versuchen, das ursprüngliche Ausmaß anhand der Aussagen unserer Autoren zu rekonstruieren, die wir mit den bei der Rekonstruktion gewonnenen Erkenntnissen konfrontieren werden.

Wie bereits angemerkt, erwähnt unser erster Zeuge, Bohuslav Balbín, in seinem Text ausdrücklich nur Statuen, die

mit Wasser in Verbindung stehen – Neptun und badende Götter und Göttinnen. Einerseits gibt er an, dass die Figuren die Werke berühmter Bildhauer sind, aber ein paar Absätze später erklärt er Abraham Kitzinger, »einen glücklichen Nachahmer des alten Stils«, zu ihrem Urheber. Sie waren also vermutlich freie Nachahmungen antiker Skulpturen. Eine Rechnung aus dem Jahr 1679 bestätigt, dass Kitzinger tatsächlich vier figürliche Statuen und einen Krebs geliefert hat, die vielleicht die Dekoration des Wasserkanals bildeten.⁴⁹ Neptun kann nicht sein Werk sein, da er in Děčín auf dem Wasserweg ankam. Nach den überlieferten Rechnungen können wir seine Umladung in Linz und die anschließende Reise nach Prag nachvollziehen.⁵⁰ Da die Statue aus Marmor gewesen sein soll, ist es sehr realistisch, dass sie ursprünglich in Salzburg entstand. Leider sind keine Rechnungen über ihre Herstellung überliefert.

Wenn unsere Überlegung richtig ist, waren die Skulpturen, die für die Wasserspiele genutzt wurden, die ersten, die für den Garten gemacht wurden. Es folgte die bis heute noch teilweise erhaltene Serie antiker Götter und Göttinnen, die irgendwann in der zweiten Hälfte des Jahres 1682 geliefert wurde. Dies geht aus der auf Februar 1686 datierten Rechnung über die Nachzahlung für ihre Herstellung hervor, nach der die 13 figürlichen Statuen dreieinhalb Jahre vorher geliefert worden waren. Im Jahr 1686 wurde die Herstellung von zwei Löwen und einem Maskaron bezahlt.⁵¹

Mauritius Vogt gibt weitere Informationen zum Skulpturenschmuck. Er beschreibt die ersten »künstlerisch gefertigten Skulpturen« für die Fläche vor der Sala terrena. Er lobt besonders die beiden Kämpfer, die noch teilweise erhalten sind.⁵² Sie sind lose Kopien einer antiken Gladiatoren-(Krieger-)Statue aus der Zeit um die Wende vom zweiten zum ersten Jahrhundert v. Chr., die 1610 gefunden wurde. Danach wurde sie Teil der berühmten Sammlung der Familie Borghese und befindet sich heute im Louvre. Die Krieger/Kämpfer standen auf dem ersten Abschnitt der Nordbrüstung zwischen der Ädikula und der Sala terrena, direkt gegenüber dem ursprünglichen Eingang von der Lange Fahrt. Der Zisterzienser von Plasy vermerkt auch die wasserspeienden Werke (ein Meerestier und ein ungewöhnlich großer Maskaron) und erwähnt beiläufig »die große Anzahl von Statuen an den Seiten des Wasserkanals«.

Vogts Bericht wird durch Pfeiffers Gemälde konkretisiert, auf dem wir deutlich vier Statuen vor den Säulen der Sala terrena sehen. Zdeňka Krpálková vermutet, dass es sich

48 Krummholz, Martin: Johann Bernard Fischer von Erlach und Böhmen, Barockberichte 50, S. 273.

49 Vs Děčín, Rechnung 1679. Zusätzlich zu den genannten Statuen wurden zwei Blumenvasen geliefert.

50 Vs Děčín, Rechnung 1678.

51 Vs Děčín, sign. D 26, Nr. 4a, Nr. 2.

52 Leider ist einer von ihnen nur noch in einem erheblich beschädigten Torso vorhanden, da er Anfang der 1980er Jahre von der Gloriette herabgestürzt ist.

um Allegorien des Frühlings, Sommers, Herbsts und Winters handeln könnte, die nach Ovid⁵³ Apollo beim Verlassen des Sonnenpalastes begleiten, dem eigentlichen Thema des Freskos in der Sala terrena.⁵⁴ Dieser Gedanke erhält zusätzliches Gewicht durch die Tatsache, dass man die vier genannten Statuen in späteren Darstellungen vergeblich sucht. Im Gegenteil, die vier Statuen auf der Balustrade vor der Aussichtsterrasse der Gloriette, wo die Figuren der Flora (Frühling), der Ceres (Sommer) und der Pomona (Herbst) bis heute erhalten geblieben sind, erscheinen in beiden Szenen aus dem Siebenjährigen Krieg. Nur die vermutete Vesta (Winter) wurde durch eine Venusstatue ersetzt.

Die größte Konzentration von Statuen ist heute auf der Gloriette zu sehen. Mehrere Umstände lassen jedoch vermuten, dass dies nicht die ursprüngliche Situation war. Die Statuen stehen in wirren Gruppen, die von der Bedeutung her keinen Sinn ergeben. Auch die Architektur selbst trägt nicht zu ihrem Erscheinungsbild bei. Vom Garten aus betrachtet, verschmelzen einige der Figuren mit der steinernen Aussichtslaube, andere verdecken sich gegenseitig. Selbst unsere Informanten sind in dieser Hinsicht zurückhaltend. Balbín erwähnt gar keine Statuen auf der Gloriette, Vogt lachende Pygmäen (Zwerge) und eine große Anzahl von Pyramiden (Obelisken). Dies wird durch Pfeiffers Gemälde von 1711 bestätigt, das tatsächlich vier Obelisken (und eine Balustrade) an der Spitze der Aussichtslaube zeigt. Die Rechnungen für ihre Wartung zeigen, dass sie aus Holz waren.⁵⁵ Weitere sechs Obelisken schmückten offenbar die Balustraden rund um das Bauwerk. Es gibt jedoch auch eine Skulptur im hinteren Teil der Aussichtsplattform auf einer Vedute von Pfeiffer. Alles spricht dafür, dass diese Figur für die Interpretation des gesamten Gartens absolut entscheidend war. Wir werden daher später noch darauf zurückkommen.

Zählt man die Orte, an denen die Statuen stehen, standen oder anscheinend hätten stehen sollen, kommt man zu folgendem Ergebnis: drei Nischen in der Sala terrena, zwei in der Umfassungsmauer zur Dlouhá jízda, eine größere und sieben kleinere in der Gloriette. Außerdem befinden sich 14 Sockel auf der Brüstung der Nordseite und 17 auf der Brüstung der Gloriette. Vier Statuen standen frei vor der Sala terrena. Andere Werke waren Teil des Wasserkanals in der Mitte des Gartens: ein Meerestier, ein Maskaron und Figuren von »badenden Göttern und Göttinnen«. Aber alle Plätze wurden offenbar nie auf einmal besetzt. Der Garten wurde allmählich aufgefüllt, und später wurden Statuen versetzt.

Hinsichtlich der Urheberschaft und Datierung der Skulpturen ist die Situation bisher nicht eindeutig. In der älteren Literatur heißt es gewöhnlich, dass der Urheber der drei Statuen auf der Balustrade vor der Gloriette »um 1700 der Bildhauer Abraham Kitzinger aus Děčín, der später in Prag tätig war« gewesen ist. Schöpfer der Statuen auf der Gloriette soll Ignác František Platzer gewesen sein.⁵⁶ Diese Behauptung gibt es erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist wahrscheinlich durch einen Irrtum entstanden. In den Schlossrechnungen finden wir nämlich den Namen sei-

nes Sohnes Ignác Michal Platzer, der sich ab 1796 am Bau des sogenannten Englischen Tempels im ehemaligen großen Garten unterhalb des Schlosses beteiligte.⁵⁷ Eine ähnliche Verwechslung gab es bereits in der Vergangenheit, als Jan Blažej Santini-Aichel zum Schöpfer des Projekts des Barockumbaus oder zumindest der Kirche des Heiligen Kreuzes erklärt wurde. Doch eigentlich war es sein Vater, der Steinmetz Santini-Aichel, der für die Familie Thun arbeitete.

Auch die Informationen über Abraham Kitzinger sind nicht ganz korrekt. Tatsächlich handelt es sich um zwei Künstler mit fast identischen Namen. Abraham Kitzinger (1624–1688) wurde tatsächlich in Děčín als Sohn des örtlichen Böttchers geboren. Im Jahr 1645 heiratete er und zog nach Litoměřice/Leitmeritz, wo neun Jahre später sein Sohn Abraham Felix geboren wurde. Später arbeitete er in Malešov, wo er 1688 auch starb. Der jüngere Kitzinger ging offenbar bei seinem Vater in die Lehre und übernahm in den 1680er Jahren nach und nach dessen Werkstatt. Nach dem Tod seines Vaters zog er nach Prag, wo er 1691 als Bürger des Stadtteils Malá Strana/Kleine Seite verzeichnet ist. Später arbeitete er im Kloster in Osek.⁵⁸ Interessant ist, dass Kitzingers vakante Stelle des Chefbildhauers in Litoměřice Anfang 1689 von Franz Tollinger, gebürtig im österreichischen Ambras, übernommen wurde, der bis dahin in Děčín in den Diensten der Familie Thun gestanden haben soll.⁵⁹

Wer von ihnen schuf also die Skulpturen für den Rosengarten? Die Quellen sind in diesem Punkt eindeutig. Nach Balbín war der Urheber der Dekoration »Abrahamus Kitzinger patria Tetzniensis«, das heißt der Vater. Seine Beteiligung wird durch eine Rechnung aus dem Jahr 1679 bestätigt. Eine größere Lieferung von 13 figürlichen Skulpturen im Jahr 1682 wird ausdrücklich als Gemeinschaftswerk von Vater und Sohn erwähnt. Die beiden Löwen und das Maskaron von 1686 wurden bereits von Abraham, dem Jüngeren, allein geschaffen. In der Vergangenheit neigten einige Autoren dazu, den jüngeren Kitzinger als den Hauptkünstler zu betrachten.⁶⁰ Die Rechnungen legen eher das Gegenteil nahe. Für die Zukunft wird es sehr interessant sein, die Galerie in Děčín mit der Pestsäule in Litoměřice zu vergleichen. Ihr plastischer Schmuck entstand praktisch zur gleichen Zeit

53 Publius Ovidius Naso: *Proměny*, Prag 1974, S. 55–56.

54 Krpálková, *Kapitoly z uměleckého mecenátu*, S. 74.

55 Vs Děčín, Rechnung 1712.

56 Smetana, Jan: *Od Děčanů k Děčinu*, Děčín 1966, ohne S. Chlebníček, Břetislav et al: *Děčín: Historický průvodce městem*, Děčín 1975, S. 11.

57 SOA Litoměřice, Fil. Děčín, VS Děčín, D 26, 17a. Zit. nach Belis/Belissová, *Künstler des Barock*.

58 Naňková, Věra: *Čtyři generace sochařské rodiny Kitzingerů*, Kulturní měsíčník Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 14, 1978, S. 27–28: *Výtvarní umělci, umělečtí řemeslníci a výrobci hudebních nástrojů v Litoměřicích*, Litoměřice 2007, S. 122.

59 Horák, *Výtvarní umělci*, S. 123.

60 Naňková, *Four Generations of the Kitzinger Sculpture Family*, S. 122; Krpálková, *Chapters in Art Patronage*, S. 75.

(wahrscheinlich 1681/83) und gilt als Werk von Kitzingers Vater.⁶¹ Die Figur des hl. Rochus ist in der Tat dem Vulkan von Děčín sehr ähnlich, während der Heilige Felix gemeinsame Elemente mit Minerva hat. Vielleicht noch interessanter sind die Parallelen zwischen dem hl. Sebastian und den weiblichen Figuren auf der Gloriette.⁶²

Nach 1686 sind keine Belege über die Bezahlung von Bildhauerarbeiten für den kleinen Garten erhalten geblieben. Dennoch können wir erkennen, dass zwischen etwa 1690 und 1712 eine Reihe von neuen Skulpturen in den Garten eingefügt wurden. Während die beiden Löwen, die die Wappen von Maximilians zweiter und dritter Ehefrau tragen, sicherlich aus dem Inland stammten, müssen wir bei den anderen Werken nach Inspiration im Ausland suchen. Als Maximilians jüngerer Bruder Johann Ernst 1687 Erzbischof von Salzburg wurde, startete er ein ambitioniertes Bauprogramm in der Stadt. Er ernannte den erfahreneren Maximilian zum Hofmarschall und betraute ihn mit der Umsetzung von einigen seiner Pläne. Einer davon war die Rekonstruktion des älteren Mirabellgartens. Als Projektant wurde der noch junge Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach ausgewählt. Nach den überlieferten Dokumenten entschied Maximilian über das Dekorationsprogramm und dessen Umsetzung, wobei er auf bewährte Modelle aus Děčín zurückgriff.⁶³ So ist zum Beispiel ein Vertrag mit dem Bildhauer Ottavio Most erhalten, der in Maximilians Auftrag und auf seine direkte Anweisung hin Allegorien des Frühlings, Sommers, Herbsts und Winters schaffen sollte.⁶⁴

Später hingegen wurde die Dekoration des Děčíner Gartens um Elemente ergänzt, die in Salzburg erfolgreich eingesetzt wurden. Dies würde zum Beispiel die Figuren der Borghese-Krieger nahelegen, die jünger erscheinen als die Figuren des Götter- und Göttinnenzyklus,⁶⁵ vor allem aber die Existenz der Zwerge. Wie Günter Bauer gezeigt hat, sind eben diese Mirabell-Zwerge die ersten einer langen Reihe solcher Figuren, die später ein beliebtes Merkmal barocker Gärten wurden. Ihr Schöpfer war Fischer von Erlach, der sich von den Stichen von Jacques Callot inspirieren ließ. Anfang der 1690er Jahre schuf er nach ihrem Vorbild Modelle, die zu Vorlagen für einzelne Bildhauer wurden, die sie dann in Stein übertrugen. Insgesamt wurden 28 Zwerge geschaffen, was genau der Anzahl der antiken Götter und Ziervasen entspricht.

Angeichts der prominenten Rolle von Maximilian von Thun liegt die Vermutung nahe, dass Děčín der erste Ort gewesen sein könnte, an dem dieses Modell nachgeahmt wurde. Leider können wir diese bequem erscheinende Vermutung nicht beweisen. Wir kennen nicht einmal die genaue Anzahl der Děčíner Pygmäen. Vogt vermutet, dass sie alle Treppenaufgänge der Gloriette schmückten. Aber sie sind in Pfeiffers Gemälde nicht sichtbar. Wir gehen daher davon aus, dass sie am Fuß der Gloriette, auf den Sockeln, auf denen heute die Löwen mit den Wappen von Maximilian Thun und seinen drei Frauen stehen, aufgestellt wurden. Darüber hinaus haben sich in der Architektur der Gloriette mindestens sieben

Nischen von 150 cm Höhe und 70 cm Breite erhalten, die ebenfalls für eine Platzierung der Zwerge geeignet wären.⁶⁶

Wie bereits erwähnt, haben wir keine Informationen über die Positionierung von Zwergen oder anderen Statuen im Garten. Als rein theoretische Möglichkeit erwähnen wir einen Namen, der in der Korrespondenz aufblitzt. Im Jahr 1697 teilt der Verwalter des Prager Palastes mit, dass er zwei Marmorstatuen auf Pferdewagen nach Děčín schickt.⁶⁷ Ein paar Tage später wird eine Zahlung an »Ottavio den Bildhauer«, also Ottavio Mosto, erwähnt.⁶⁸ Der »welsche Bildhauer« wird direkt in Děčín 1699 ohne nähere Angaben erwähnt.⁶⁹ Mosto war, wie wir wissen, einer der Schöpfer des Skulpturenschmucks des Mirabellgartens und direkt an der Herstellung der Zwerge beteiligt. Dass seine Arbeit den beiden Brüdern gefiel, beweist die Tatsache, dass er daraufhin den Auftrag für die Stuckdekoration der Thuner Kapelle in der Salzburger Franziskanerkirche Zu Unserer Lieben Frau erhielt. Nach 1695 zog er nach Prag, wo Maximilian Thun offenbar weiterhin seine Dienste in Anspruch nahm. Die Vorstellung, dass Maximilian nicht nur die Entwürfe, sondern auch ihren Schöpfer aus Salzburg übernommen habe, ist verlockend, aber noch nicht bewiesen.

Der Mirabellgarten kann uns bei einer hypothetischen Rekonstruktion der ursprünglichen Zusammensetzung des Děčíner Zyklus der Götter und Göttinnen helfen. Da die Gestaltung beider Gärten von Maximilian von Thun konzipiert wurde, weist ihre Dekoration gemeinsame Merkmale auf. Neben den bereits erwähnten Figuren der Borghese-Gladiatoren und der Zwerge fallen zum Beispiel die meisten Figuren des Zyklus der antiken Göttinnen, nämlich Flora, Ceres, Pomona, Venus und Minerva, auf. Mit ziemlicher Sicherheit befand sich auch Vesta, die den Winter symbolisiert,

61 Adamcová, Kateřina/Gláserová Lebedová, Zdenka/Kovařík, Viktor/Nejedlý, Vratislav/Zahradník, Pavel: Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Ústeckém kraji: okresy Děčín, Chomutov, Litoměřice, Louny, Most, Teplice, Ústí nad Labem, 2012

62 Král, Filip: Sochařská výzdoba Růžové zahrady na děčínském zámku. Bachelorarbeit. Masaryk-Universität, Philosophische Fakultät, Seminar für Kunstgeschichte, Brünn 2020, S. 12.

63 Zu den Ursprüngen des Mirabellgartens siehe z. B. Bauer, Günther G.: Salzburger Barockzwerge, Salzburg 1989.

64 Verträge, die in Maximilians Namen oder mit seinem ausdrücklichen Wissen abgeschlossen wurden, wurden veröffentlicht von Tietze, Hans: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, Wien 1914, S. 159–161

65 Naňková, Čtyři generace, S. 27.

66 Zwei davon, an den Seiten der Treppe zur oberen Terrasse, sind heute zugemauert.

67 In Anbetracht des verwendeten Materials könnte es sich um die Figuren zweier Engel aus dem Hauptaltar der Kirche der Erhöhung des Heiligen Kreuzes handeln, deren Autorenschaft V. Vančura Mosto zuschreibt, siehe Vančura, Václav: Ottavio Mosto, Umění, XLIII 1995, S. 345. Obwohl der Altar durch die Inschrift auf das Jahr 1691 datiert ist, als die Kirche eingeweiht wurde, könnten die Engel später hinzugefügt worden sein. Zumal sie wahrscheinlich nicht vom gleichen Schöpfer stammen wie die anderen Figuren.

68 SOA Litoměřice, Fil. Děčín, Fonds RA Thun Klášterec, Karte 99, Briefe des Prager Verwalters vom 9. Juni und 13. Juni 1697.

69 Ebd., Brief vom 8. August 1699.

in Děčín. In Salzburg gibt es auch Statuen der Diana und der Juno. Bei den männlichen Figuren haben wir weniger Vergleichsmaterial, da in Děčín nur Saturn und Vulkan erhalten blieben. In Salzburg gibt es außerdem noch Statuen von Apollo, Merkur, Herkules, Mars, Jupiter und Bacchus. Die Zahl von 16 Figuren entspricht genau dem vermuteten Standort auf der Nordseite (ursprünglich zwölf Figuren, von denen drei noch heute erhalten sind), und vor der Sala terrena (vier Figuren).

Neben gleichen oder ähnlichen Figuren und Zyklen gab es auch Werke im Garten, die sich in Mirabell nicht wiederholen. Wir können also davon ausgehen, dass sie im Kontext von Děčín eine spezifische Bedeutung hatten. Dazu gehören zum Beispiel die beiden Frauenfiguren, die ab dem 19. Jahrhundert auf der oberen Terrasse der Gloriette standen. Die erste hält eine Schildkröte in der einen Hand und eine Muschel, aus der Wasser sprudelt, in der anderen. Die zweite hält eine Schlange in der linken Hand und ihr Fuß ruht auf einem Krug mit Wasser und einem Fisch. Die eher ungewöhnliche Kombination von Attributen hat noch nicht zu einer eindeutigen Interpretation geführt.⁷⁰ Angesichts der starken Bezüge zum Wasser halte ich es für wahrscheinlich, dass beide ursprünglich in dessen Nähe standen. Eine Möglichkeit ist beispielsweise die Sala terrena, die Balbín sicher nicht ohne Grund als *Nympharum domus* bezeichnete. Heute befinden sich darin keine Nymphen mehr, aber drei Nischen an der Rückwand blieben erhalten. In der Mitte befand sich sehr wahrscheinlich ein Brunnen mit einem marmornen Neptun. Die beiden Nymphen, nach denen Balbín das Gebäude benannte, könnten theoretisch an den Seiten gestanden haben. Außerdem wurde die Sala terrena nicht durch Befestigungsarbeiten während der Napoleonischen Kriege beschädigt (siehe unten). Die Statuen aus dem Inneren blieben mit ziemlicher Sicherheit erhalten und wurden erst im Zusammenhang mit dem Umbau zum Kutschenhaus entfernt. Sie könnten dann nachträglich auf die Gloriette gesetzt worden sein.

Interpretation

Wenn man all den Informationsstücken glaubt, die wir über die ursprüngliche Form des Gartens haben, scheint er ein absolut faszinierendes und komplexes Ensemble gebildet zu haben, in dem Skulpturen, Gemälde, Pflanzen und Wasserspiele miteinander verbunden waren und sich aufeinander bezogen. Die wachsenden Tulpen hatten zum Beispiel ihr Pendant in einer stilisierten Steintulpe auf einer der Ädikulä. Die Rosen schmücken nicht nur das Parterre des Gartens, sondern in Form von Kränzen auch die Köpfe zweier Figuren auf dem Fresko in der Sala terrena und verweisen gleichzeitig auf ein Schlüsselement im Skulpturenschmuck. Ebenso schwammen Fische nicht nur lebendig in den Kanälen und Becken, sie finden sich gleichzeitig auch als Accessoires oder Attribute bei einigen der Skulpturen. Die weiblichen

Figuren des Zyklus der Jahreszeiten hatten ihre männlichen Pendants und alle scheinen gleichzeitig die Zwerge zu parodieren. Leider können wir nicht alle Bedeutungen enträtseln, die Maximilian in den Garten einbaute. Immerhin erkennen wir Hinweise auf die zyklische Natur der Zeit und vor allem einen starken Akzent auf der Propagierung des Hauses Thun.

Die Achse zwischen dem Fresko in der Sala terrena und der weiblichen Figur, die auf der Spitze der oberen Terrasse der Gloriette platziert ist, spielte eine, wenn nicht sogar die entscheidende Rolle bei der Interpretation des Gartens. Von der Sala terrena aus gesehen bildet diese Skulptur, durch die Arkade der Aussichtslaube gesehen, den zentralen *point de vue*. Wahrscheinlich ist sie deshalb auch fast einen Kopf größer als alle anderen erhaltenen Statuen. Aus diesem Grund glauben wir auch, dass sie, im Gegensatz zu den anderen Statuen auf der Gloriette, an ihrem ursprünglichen Standort steht. Sie wurde bereits von Pfeiffer und auch auf den beiden Gemälden des Siebenjährigen Krieges dargestellt, die sogar den Größenunterschied gegenüber den anderen Skulpturen auf gleicher Höhe belegen.

Bis heute ist die Statue ohne die linke Hand erhalten geblieben. Der einzige Anhaltspunkt zur Identifizierung ist das doppelte Perlenarmband am Handgelenk. Der derzeitige Kurator des Schlosses in Děčín, Filip Král, identifiziert sie in seiner Bachelorarbeit als Aurora, die Göttin der Morgenröte und der Himmelsröte.⁷¹ Dies ist eine sehr interessante Hypothese, die perfekt in die Komposition des gesamten Gartens passt. Aurora ist die Schwester von Apollo und begleitet ihn auf seiner Reise, indem sie Rosenblätter streut.⁷² So verbindet sich das Fresko in der Sala terrena (in dem die Figur der Aurora mit einem Rosenkranz auf dem Kopf erscheint) durch die Bepflanzung im Garten (die Rosen darin werden bereits von Balbín beschrieben) mit der markanten Skulptur auf der Gloriette zu einer zusammenhängenden Geschichte. Seine Botschaft ist klar: Ein neuer Tag bricht an, die Ankunft hellerer Zeiten für Maximilian von Thun und seine Familie.

Akzeptiert man diese Interpretation, so stellt man fest, dass die gesamte Architektur der Gloriette der Wirkung dieser Statue untergeordnet ist. Die Höhe des Gebäudes und die Form der Aussichtslaube sind an die Aussicht von der Sala terrena angepasst. Der untere Teil ist von hier aus komplett verdeckt, nur der mittlere und obere Teil ragt über das Niveau des Parterres hinaus. Die Aussichtslaube, die die Figur der Aurora perfekt einrahmt, hat die Form eines einfachen Triumphbogens. Die Obelisk, die ursprünglich die

70 Dieses Thema wird bisher am ausführlichsten in: Král, Skulpturale Dekoration des Rosengartens, S. 21–25, behandelt. Außerdem macht er die interessante Andeutung, dass die Statuen an ihrem ursprünglichen Platz stehen, was er aus der Richtung ableitet, in die der imaginäre Wind ihre Draperie weht oder aus ihrer Drehung. Dieser Effekt könnte natürlich auch bei einer Zweitplatzierung entstanden sein (entweder durch Zufall oder durch bewusste Standortwahl).

71 König, Skulpturale Dekoration, S. 19.

72 Ovidius Naso, Publius: Proměny, Prag 1974, S. 55–56.

Hauptdekoration bildeten, wurden schon im alten Ägypten als Symbole für die Sonnenstrahlen verstanden. Zudem befindet sich die Gloriette von der Sala terrena aus gesehen im Osten, sodass die Wirkung der Skulptur im Kontext der außergewöhnlichen Architektur durch die dahinter aufgehende Sonne symbolisch verstärkt wird.

Obwohl die Hauptaussage zwischen der Sala terrena und der Gloriette gemacht wurde, waren auch die anderen Statuen nicht nur reine Staffage. Neben ihren gewöhnlichen Bedeutungen spielten sie auch eine Rolle in der Legende vom Anbruch einer neuen Zeit. In der Tat erinnerten alle antiken Elemente im Garten auch an die frühesten Ursprünge der Familie, denn die Thuns stammen vermutlich direkt aus dem alten Rom ab. Nach der Familienlegende verließen sie 383 (anderswo auch 388) die Ewige Stadt und zogen mit dem heiligen Vigilius nach Südtirol. Sie nahmen diese Legende sehr ernst. Sie operierten damit zum Beispiel, als sie in den Grafenstand erhoben wurden (1629). Maximilians älterer Bruder Guidobald versuchte ihr Glaubwürdigkeit zu verleihen, indem er die Thuns aufgrund eines ähnlichen Wappens zu einem deutschen Zweig der altrömischen Familie Capizucchi erklärte.⁷³ Kunstvoll veranschaulicht wurde diese Legende durch einen Stammbaum mit zahlreichen römischen Motiven, der noch in mehreren Thuner Schlösser erhalten ist.⁷⁴ Die antiken Motive in dem kleinen Garten sind daher auch als stumme, aber beredsame Zeugen der glorreichen Vergangenheit einer Familie zu sehen, die nach Jahrhunderten der Abgeschiedenheit ihre einstige privilegierte Stellung zurückerobert.

Es war jedoch notwendig, die großen Bauleistungen der Familie Thun im abgelegenen und schlecht zugänglichen Děčín bekannt zu machen. Unsere Informanten, Balbín und Vogt, interessierten sich genau dafür. Obwohl nirgends explizit gesagt wird, dass sie direkt im Auftrag der Familie arbeiteten, ist eine solche Schlussfolgerung sehr wahrscheinlich. Dafür sprechen neben dem lobpreisenden Charakter ihrer Texte auch andere Hinweise. Zum Beispiel war Balbíns Lobgesang auf das Schloss Děčín, gefolgt von einer Beschreibung eines weiteren Thuner Wohnsitzes in Choltice, überhaupt nicht Teil des ursprünglichen Plans für das Werk und wurde erst in letzter Minute dem bereits vorbereiteten dritten Band seines monumentalen Werkes hinzugefügt. In seinem Buch, das ganz Böhmen beschreibt, widmet Vogt Děčín die meisten Seiten, und damit einen völlig unproportionalen Raum.⁷⁵ In beiden Beschreibungen nimmt der »kleine, auf nacktem Fels gegründete Garten« einen bedeutenden Platz ein. Die Bautätigkeit von Maximilian von Thun, einschließlich des herrlichen Děčíner Gartens auf dem Felsen, der den hängenden Gärten der Seramis in nichts nachsteht, wird auch von Pater Amandus Fridenfels in seiner Schrift über die Familie Thun und den Heiligen Romedius erwähnt.⁷⁶ Über den Garten wird auch in einem Manuskript mit 18 lobenden Gedichten auf Maximilian Thun berichtet.⁷⁷

Der Umbau der alten Herrenhäuser in Klášterec, Děčín beziehungsweise Choltice in moderne Residenzen sollte ei-

ner der Schritte auf dem Weg zum weiteren Aufstieg der Familie sein. Die Ambitionen der »weltlichen« Brüder Michael Oswald, Maximilian und Romedius Constantin zielten darauf ab, prestigeträchtige Ämter zu erlangen und vor allem in den Fürstenstand erhoben zu werden. Alle drei unternahmen daher weiterhin Schritte zur Erhöhung des Ansehens der Familie, wie zum Beispiel die zahlreichen Heiratsallianzen mit dem Fürstenhaus Liechtenstein⁷⁸ und ihre Prager Bauten. So wurde das sogenannte Toskana-Palais von Michael Oswald auf einem repräsentativen Grundstück direkt gegenüber der Prager Burg erbaut und stellte die ältere Residenz des gesellschaftlich und politisch viel einflussreicheren Oberburggrafen Bernhard Ignatius von Martinice völlig in den Schatten. Maximilians Prager Palais, das zwischen 1695 und 1701 wahrscheinlich nach einem Entwurf von Johann Bernhard Fischer von Erlach erbaut wurde, bestach durch seine außergewöhnliche Fassadenlänge und seine prächtige Innenausstattung. Diese Absicht erfüllte sich jedoch nicht. Immerhin wurde Maximilian durch die Verleihung des prestigeträchtigen Ordens vom Goldenen Vlies (1696) »entschädigt«.

Das zweite Leben des Gartens

Die erste Änderung an Maximilians Konzept eines kleinen Gartens wurde von seinem Enkel Johann Joseph von Thun und Hohenstein (1711–1788) vorgenommen. Wie bei fast allen wichtigen Schritten fehlt jedoch das genaue Datum. Er ist erst rückwirkend auf den oben genannten Veduten aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges verzeichnet. Wir können sehen, dass die Balustrade an der Spitze der Aussichtslaupe aus der Gloriette verschwunden ist, ebenso wie alle Obelisken. An ihrer Stelle wurden wahrscheinlich die Statuen aus dem Bereich vor der Sala terrena aufgestellt. Die Allegorien der Jahreszeiten wurden auf die Balustrade der oberen Terrasse verlegt und die beiden Borghese-Ringer auf die Spitze der Aussichtsplattform.

73 Armani, Vincenzo: Della nobile et antica famiglia de' Capizucchi, baroni romani, diramata da medesimo stipite noc quella de' dei conti di Tun prosapia grande, e famosa della Germania, Rom 1668.

74 Der aus Děčín stammt aus der Zeit von Maria Adelheid von Preyising und ihr wahrscheinlicher Autor ist der oft erwähnte Lorenz Pfeiffer. Siehe Šuman (Hg.), Meisterwerke der Thuner Gemäldegalerie, S. 234–235.

75 Šimůnek, Das Bild des Adelsstandes, S. 149, 154.

76 Fridenfels, Amandus: *Gloriosus* sanctus Romedius ex comitibus de Thaur-Andek nec non gloriosa domus comitum de Thun calamo panyrico exornata. Prag 1699.

77 Ernestus Waichardus Barbus: Augustus in Octobri. Manuskript. Nationalbibliothek in Prag, Zeichen. XIX. C 36

78 Maxmilián (1680) und sein Sohn Jan Arnošt Kajetán (1716) heirateten weibliche Mitglieder der Familie. Die Tochter Michael Oswalds (1679), Maximilians Enkelin Maria Anna (1716), heiratete den Fürsten von Lichtenstein.

Eine der Gelegenheiten, bei der die Umsetzung stattgefunden haben könnte, war von 1736 bis 1737, als an der Südseite des Schlosshangs ein neuer Garten angelegt wurde. Zur gleichen Zeit wurde nämlich nachweislich auch am Logengarten gearbeitet. Den Rechnungen zufolge wurde zum Beispiel eine der älteren Bastionen wieder aufgebaut, die Ädikulä wurden renoviert und der Bildhauer Anton Löffler gestaltete zwei Statuen in der Sala terrena neu. Für die hohe Summe von 493 Gulden wurden in Holland 3.000 braune und 3.000 blaue Porzellantäfelchen gekauft, die vor allem für zwei Räume im oberen Garten (vielleicht die nördlichen Räume in der Sala terrena) bestimmt waren.⁷⁹ In den Rechnungsbüchern ist auch die Anschaffung neuer Seile vermerkt, um die Statuen in das neue *Luftsthaus*, heute Teepavillon genannt, hinaufzuziehen.⁸⁰ Es ist möglich, dass die Versetzung der Statuen im Logengarten während dieser Maßnahme hinzugekommen ist.

Gleichzeitig wurde die künstlerische Ausgestaltung des Gartens durch die Freskomalerei an der Südwand bereichert. Deren Künstler war der Maler Franz Josef Peschke aus Děčín. Alles deutet darauf hin, dass es sich um ein neues Gemälde und nicht um die Restaurierung einer älteren Szene handelt. Gemäß einer überlieferten Rechnung arbeitete Peschke auch in der Sala terrena. Während er das Werk von Braghalli »auffrischte«, »übermalte« er das Gemälde an der Südwand.⁸¹ Leider wird dies in keiner der Rechnungen erwähnt. Angesichts der Kosten von 160 Gulden schätzen wir, dass es einen großen, aber nicht den gesamten Abschnitt der Wand bedeckte. In den folgenden Jahren wurde das Fresko mindestens zweimal (1752 und 1767) im Abstand von 15 Jahren restauriert.⁸² Leider ist nichts davon bis heute erhalten geblieben.

Zu seiner Zeit blieb Johann Joseph von Thun das einzige männliche Mitglied der böhmischen Linie der Familie. Er konzentrierte schließlich alle drei Thuner Majorate in Böhmen in seiner Hand. Gleichzeitig erbte er auch riesige Schulden, die unter anderem aus der hektischen Bautätigkeit von Maximilian, seinen Brüdern und seinen Söhnen stammten. Als Johann Joseph den Besitz übernahm, spielte er immer noch um den Erwerb des Titels, aber ihm fehlte das Wichtigste: einflussreiche Verbindungen. Seine politischen Ambitionen nahmen bald überhand und Johann Joseph widmete sich dem Feiern, Jagen, Feuerwerken und Festen. Das heißt aber nicht, dass er sich nicht für Kunst interessierte. Im Gegenteil, er ging als der größte Sammler in die Geschichte der Familie ein.⁸³ Im Gegensatz zu Maximilian besitzen die von ihm gewählten oder gebilligten Themen jedoch einen eher übermütigen Charakter.

Alles deutet darauf hin, dass Johann Joseph Thun die künstlerische Botschaft des Logengartens nicht aufheben, sondern nur unter neuen Bedingungen neu definieren wollte. Die neuen Bedingungen könnten eben die Anlage eines neuen Gartens am Südhang und dessen zentrales Gebäude gewesen sein – ein Lustschloss, zunächst *Neues Luftsthaus*, später *Gloriette* und heute Teepavillon genannt. Auch die

Gloriette im Rosengarten ist von ihm aus gut zu sehen, obwohl er nicht direkt auf sie ausgerichtet ist. Interessant ist für uns die Freskenausschmückung des Innenraums, die Ende 1737 von dem Maler Zacharias Hoffmann angefertigt wurde. Eine der Szenen, die der Auftraggeber auswählte, ist die Entführung von Oreithya durch Boreas, dem Gott des Nordwindes. Diese Szene korrespondiert wiederum mit der Ausrichtung des Gebäudes, das mit seiner Fassade nach Norden zeigt. Noch interessanter für uns ist die Tatsache, dass Boreas der Sohn von Aurora ist.

Es musste nicht bei der einen Verbindung bleiben. Zumindest wenn unsere Vermutung stimmt, dass die vier Statuen, die die Jahreszeiten symbolisieren, anstelle der Obelisken auf die Gloriette versetzt wurden. Auch wurde der Giebel des Teepavillons mit vier Statuen geschmückt, die diesmal die einzelnen Abschnitte des Tages darstellen. Dazu gehören der Morgen mit einem Hahn, der Mittag mit der Sonnenscheibe (die Apollo darstellt), der Abend als Hirte mit Schafen und die Nacht mit einem schlafenden Kind. All diese Elemente deuten darauf hin, dass die Tageszeiten, ihr zyklischer Charakter und der Kreislauf des Lebens ein wichtiges wiederkehrendes Motiv in der gesamten Schlossanlage waren. So konnte die Südanlage, obwohl sie etwas jünger ist als der Rosengarten, in ihrer Gestaltung sorgfältig durchdacht und verbunden werden.⁸⁴

In diesem Zustand wurde der Garten nachweislich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts erhalten. Obwohl das Schloss im 18. Jahrhundert mehrfach umkämpft war und auch direkt aus dem oberen Garten Abwehrfeuer geschossen wurde, sind keine schweren Schäden überliefert (Abb. 4). Paradoxerweise wurde viel mehr Schaden angerichtet, als der Krieg gerade vorbei war. Während der Napoleonischen Kriege ließ die österreichische Armee das Schloss 1809 und 1813 vorübergehend befestigen. Obwohl in der Stadt letztendlich kein einziger Schuss fiel, hatten diese Eingriffe fatale Folgen für den Garten.

Was war also passiert? Als die Heeresingenieure über die Verteidigung des Schlossgeländes nachdachten, stellten sie fest, dass der Logengarten nicht gegen mögliche Scharfschützen vom gegenüberliegenden Elbufer geschützt war. Die

79 SOA Litoměřice, Fil. Děčín, Fonds Zentralverwaltung des Thun-Hohensteins Klášterec, i. Nr. 87, sign. Gg 5/4, Tab. 31.

80 Im Bedarfsfall sollte auch der sogenannte Teepavillon genutzt werden. Bei der Rekonstruktion wurde jedoch kein einziges Fragment dieser Tafeln gefunden, und dasselbe gilt für die Gloriette. Die Installation in der Sala terrena erscheint daher zum jetzigen Zeitpunkt am wahrscheinlichsten. Vs Děčín, Rechnungen 1737 und Vs Děčín, sign. D 26/6a, Nr. 57.

81 Vs Děčín, sign. D 26/4a, 5 und D 26, 5 a oder B/14, 4 a, Nr. 14

82 Vs Děčín, Rechnungen 1752, 1767.

83 Zur Persönlichkeit und insbesondere den Sammlungen von Jan Josef Thun siehe Šuman, František: *Habent sua fata... die Geschichte der Bibliothek, Rüstkammer und anderer Sammlungen des Schlosses Děčín 1628–2018*, Děčín 2018, S. 24–38.

84 Král, Sochařská výzdoba, S. 20–21.



4 Logengarten nach dem Umbau zum Rosarium. Fotografien eines unbekannten Fotografen an der Schwelle des 19. zum 20. Jahrhundert (Foto: Privatsammlung)

zweite empfindliche Stelle war der Verbindungsgang vom Erdgeschoss der Gloriette zum herrschaftlichen Oratorium in der Dekanatskirche der Kreuzerhöhung. Die Soldaten beschlossen daher, die ungeschützte Seite des Gartens durch den Bau einer Verteidigungsmauer über der nördlichen Balustrade zu verstärken. Die anderen drei Querbarrikaden direkt im Garten sollten ein mögliches Eindringen von Angreifern durch den Verbindungsgang verhindern. Die Skizze der beabsichtigten Maßnahmen ist eigentlich eine genaue Abbildung des entstandenen Schadens. An der Stelle der Festungsanlage sind keine Statuen mehr erhalten und auch eine der Ädikulä ist verschwunden. Die Querbarrikaden störten den Fluss des Wasserkanals erheblich und verwüsteten seine Dekoration. Die Sala terrena und die Gloriette waren hingegen nur durch das Zumauern einiger Öffnungen betroffen. Die Terrasse und die Statuen unter der Gloriette wurden von den Verteidigungsarbeiten überhaupt nicht betroffen.⁸⁵

Laut einem Zeitzeugen der Befestigungsarbeiten, dem Thuner Wirtschaftsrat Wolfgang Kropf, »zerstörte der Krieg, vor allem in den Jahren 1809 und 1813, die berühmten Skulpturen ... Das Wasserspiel, ein im vorigen Jahrhundert so kostspielig eingerichteter angenehmer Zeitvertreib, wurde durch die Kriege völlig zerstört und der Teich zugeschüttet. Das Meerestier, das aus den Blumengruppen herauschaute und Wasser spritzte, das über die großen Steinschalen fiel, verschwand mit der Fontäne. ... Unter dem Belvedere befand sich ein Bad, das heute nicht mehr genutzt wird und in dem

heute die alten Mörser gelagert werden.«⁸⁶ Dass Kropfs Aussage tatsächlich glaubwürdig ist, zeigt die Tatsache, dass im Sommer 2020 zwei Salutmörser in der Verfüllung des ehemaligen Bades unter der Gloriette entdeckt wurden.

Aufgrund des nachfolgenden Tauziehens um eine Entschädigung ist eine beträchtliche Menge an Dokumenten über die Befestigung der Burg erhalten geblieben.⁸⁷ Leider erfahren wir aus diesen Materialien so gut wie nichts über die konkreten Schäden im Logengarten. Der Graf handelte als patriotischer Kavalier und nahm diese Kosten auf sich.⁸⁸ Der genaue Verlauf der »Entkernung« des Gartens bleibt daher unklar. Obwohl bei der Rekonstruktion an zwei verschiedenen Stellen mehrere Fragmente von Statuen entdeckt wurden, ist ihre Anzahl bei weitem nicht so hoch wie die Anzahl der Skulpturen, die von der vermeintlichen ursprüng-

85 Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA), Karten- und Plansammlung (KPS), Landesbeschreibungen, sign. LB K VII c, 109, 110.

86 Vs Děčín, sign. E 39 Nr. 9 1/2, Kropf, Wolfgang: Die Herrschaft Tetschen, Manuskript, f. 732v.

87 S. Anm. 50 und weiter SOA Litoměřice pob. Děčín, RA Thun Děčín, sign. A 2 II 12a, weiter SOA Litoměřice pob. Děčín, Vs Děčín, sign. E 39, Nr. 10 1/2. Viel kürzer auch das Militärhistorische Archiv, Fond Generalhauptquartier Praha, Jahr 1809, ič. R 11/36, Karte 96.

88 Vs Děčín, sign. E 39 – 9 1/2, Kropf, Wolfgang. 965v, 966r.

lichen Menge fehlen.⁸⁹ Es ist wahrscheinlich, dass einige der Skulpturen der Zerstörung entgangen sind. Die erhaltene Skulpturensammlung auf der Gloriette wurde wahrscheinlich aus einigen von ihnen zusammengesetzt. Andere wurden vielleicht verkauft, für wieder andere wurden neue Standorte außerhalb des Schlosses gefunden. Wolfgang Kropf erwähnt ausdrücklich eine solche Absicht für Neptun und vier weitere Skulpturen.⁹⁰ Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass irgendwann in der Zukunft weitere Skulpturen aus dem Rosengarten identifiziert werden können.

Nachdem die Soldaten abgezogen waren, wurde der Garten nie vollständig wiederhergestellt. Die Zeiten und die Vorlieben der Besitzer hatten sich geändert. Viel mehr Aufmerksamkeit und finanzielle Mittel wurden dem Südhang gewidmet, wo nach und nach ein außergewöhnlicher Komplex von Gewächshäusern entstand, mit europäisch bedeutsamen Sammlungen von Orchideen, Kamelien und anderen exotischen Pflanzen. Der Logengarten erhielt viel weniger Beachtung. Die Sala terrena wurde spätestens in den 1820er Jahren zu einem Kutschenhaus umgebaut.⁹¹ Offenbar wurde der Teich 1831 zugeschüttet und an seiner Stelle ein großes Blumenbeet angelegt.⁹² Die Kaskade wurde durch eine neue breite Treppe ersetzt und der Wasserkanal verschwand unter der Aufschüttung. Der Garten wurde zuerst mit Obstbäumen bepflanzt,⁹³ später werden »edle Bäume« erwähnt,⁹⁴ und noch später Kastanien und Blumen.⁹⁵

Der Garten wurde erst in den 1880er Jahren teilweise rehabilitiert, als der Schlossgärtner Franz Josst jr. ein Rosarium einrichtete (Abb. 5). In dieser Zeit wurde auch der Name *Rosengarten* geprägt. Auch in diesem Fall können wir kein genaues Datum angeben. Das Jahr 1881⁹⁶ erscheint nicht sehr wahrscheinlich, da die ein Jahr später durchgeführte

89 Ein Fischschwanz aus Marmor und ein paar kleine Fragmente wurden bei Reparaturen am Weg unter dem Garten entdeckt. Im Jahr 2020 wurden bei der Rekonstruktion der Gloriette der Torso einer sitzenden, möglicherweise weiblichen Figur, ein nacktes männliches Bein und ein kleiner beschlagener Fuß, der einem der Zwerge zugeschrieben werden konnte, sowie ein unbestimmtes Gebilde, das mit dem Motiv von Flammen der mutmaßlichen Figur der Vesta interpretiert wurde, aus der Verfüllung des Fischbeckens geborgen. Insgesamt also Teile von fünf verschiedenen Skulpturen.

90 Vs Dčín, sign. E 39 – 9 ½, Kropf, Wolfgang: Die Herrschaft Tetschen, Manuskript, f. 732r.

91 Die vorherigen Hinweise könnten sich theoretisch auf einen anderen Bereich beziehen. Vs Dčín, Baubuch 1826.

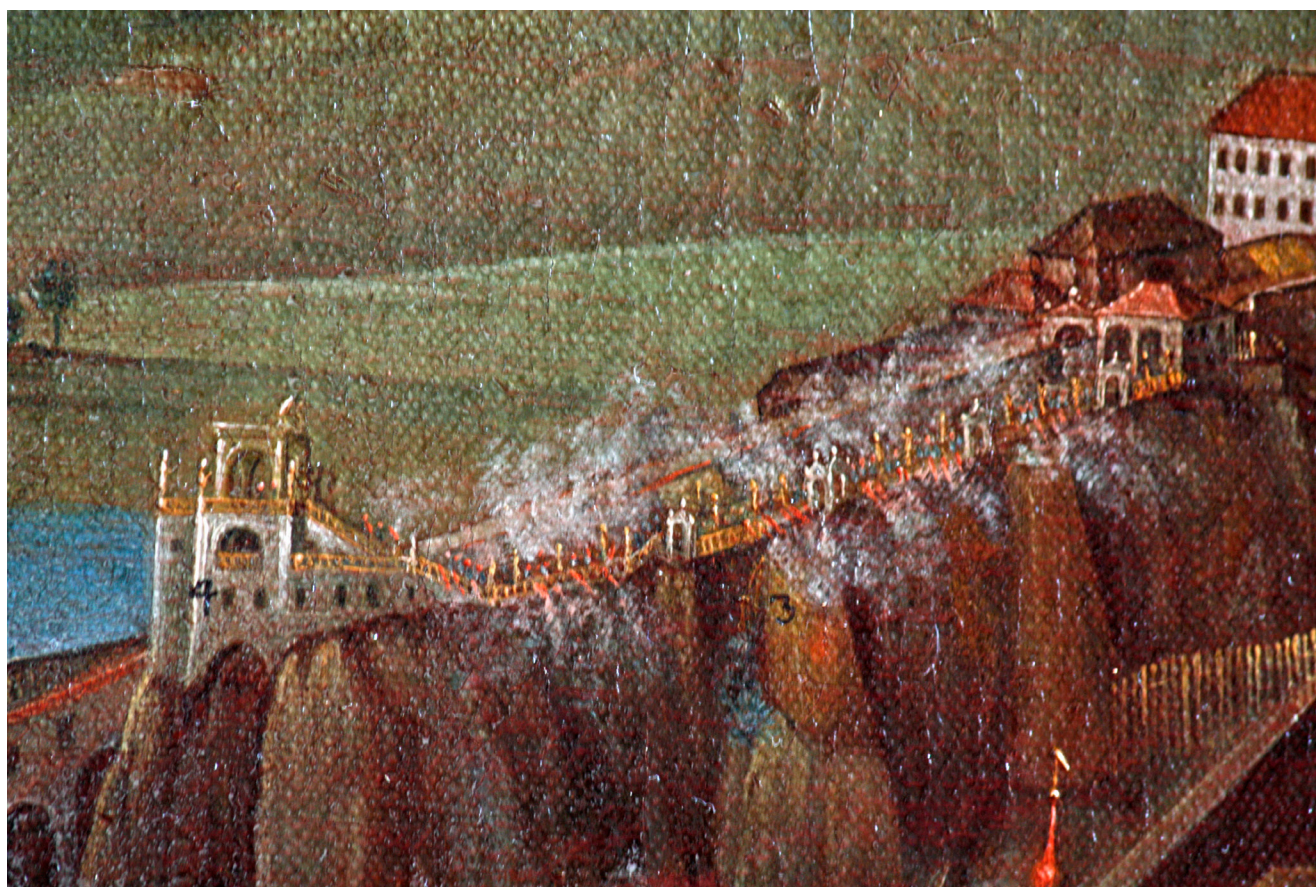
92 Vs Dčín, Baubuch 1831.

93 Voß, Carl von: Eine Reise nach Dresden 1822: Aufzeichnungen des Kammerherrn Carl v. Voß, Pfullingen 1986, S. 246.

94 Klutschak, Franz: Böhmisches Adelsitz als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen. 1. Heft: Schloß Tetschen, Prag 1855, S. 28.

95 Focke, Franz: Aus dem ältesten Geschichts-Gebiete, II. Teil, S. 7.

96 Slavíková, Hana: Dčín stops, Dčín 1997, S. 79.



5 Abwehrfeuer der preußischen Garnison aus dem Logengarten. Das Gemälde stellt ein Ereignis aus dem Jahr 1756 dar. (Foto: NPÚ, ú.p.s. Prag)

Inventur diese Veränderung nicht wiedergibt.⁹⁷ Der Garten verfügte zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal über eine eigene Wasserversorgung. Die Existenz des Rosariums ist mit Sicherheit für das Jahr 1887 belegt, als es jedoch bereits in voller Blüte stand und zu den bedeutendsten in der gesamten Monarchie gehörte.⁹⁸ Einem viel zitierten zeitgenössischen Bericht zufolge wurden hier bis zu 2.000 Rosenarten gezüchtet.⁹⁹ Dies ist jedoch ein Missverständnis, da Josst Jr. an anderen Stellen im Schlosspark und darüber hinaus Rosen züchtete und diese Zahl offensichtlich seine gesamte gärtnerische Leistung abdeckt. Im Garten selbst wurden nach dem Plan von 1887 78 Rosenarten gezüchtet. Auch die ersten Fotografien zeigen diese Phase des Rosariums.¹⁰⁰

Nach etwa 15 Jahren begannen sich Sparmaßnahmen im Betrieb des Rosengartens niederzuschlagen (Abb. 6). Auch der Tod des Gärtners Franz Josst Jr. im Jahr 1905 trug wesentlich zur Kostenreduzierung bei. Die Zeit der Experimente, Innovationen und Auszeichnungen auf Ausstellungen war vorbei. Der Garten nahm eine viel ruhigere Form an und der außergewöhnliche Raum wurde mehr oder weniger zu einem gewöhnlichen Ziergarten. Es ist dieser reduzierte, vielleicht könnte man auch sagen verfallende Zustand des Rosariums, der fotografisch am besten dokumentiert ist.

Die ersten Fotos hielten auch den damaligen Stand der künstlerischen Dekoration fest. Neben den sieben Figuren auf der Gloriette (Flora, Ceres, Venus, Pomona, das Mädchen mit der Schildkröte, das Mädchen mit der Schlange

und Aurora) und drei auf der Balustrade der untersten Terrasse (Saturn, Minerva, Vulkan) zeigen sie mehrere barocke Werke, die bis dahin keine Quelle erfasst hatte. Zumindest nicht in Verbindung mit dem Rosengarten. Dazu gehören vor allem vier große dekorative Sandsteinvasen, die mit Szenen der Herkulesaufgaben verziert sind. Auf jedem befinden sich zwei Darstellungen, also waren es ursprünglich wahrscheinlich sechs. Erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen sie im Rosengarten auf.¹⁰¹ Eine wurde in der Mitte des Beetes vor der Sala terrena platziert, die andere in der Mitte der Grünfläche, die durch das Auffüllen des Fischteichs unter der Gloriette entstanden ist. Eine dritte Vase ist etwa aus der gleichen Zeit neben dem sogenannten Körner-

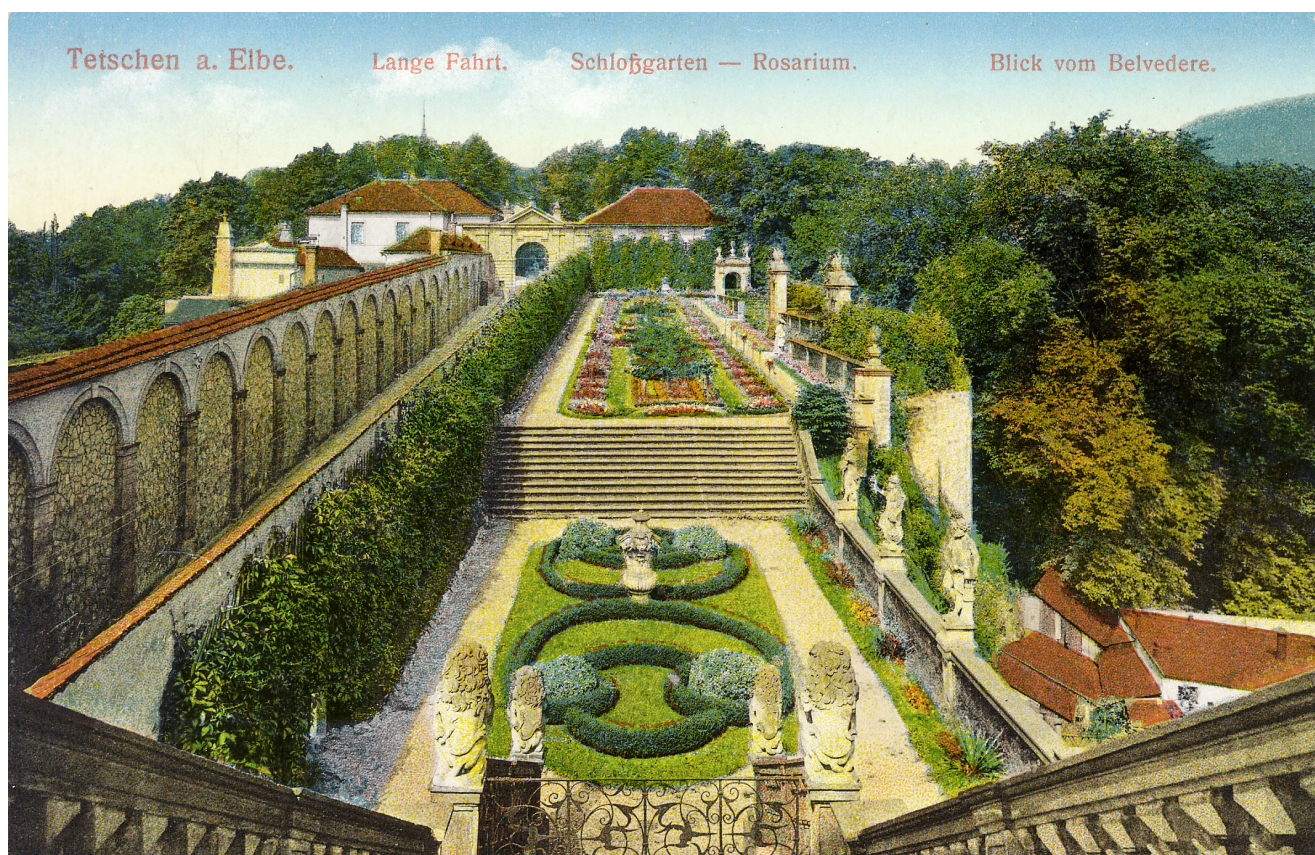
97 NA Prag, dk, i.Nr. 145, sign. VII E 39 Fideikomiss hrabat Thun-Hohensteinů, Karte 1097

98 Strassheim, C. P.: Bericht über eine österreichische Rosengärtnerei, Rosen-Zeitung, Organ des Vereins deutscher Rosenfreunde, 2, 1887, Nr. 4, S. 60--62.

99 Focke, Franz: Aus dem ältesten Geschichts-Gebiete Deutsch-Böhmens. Eine geschichtliche Durchforschung des Elbe- und Eulau-Thales sammt Umgebung von frühester Zeit bis in die Gegenwart, III. Band, Warnsdorf 1889, S. 4.

100 Das älteste bisher bekannte Foto ist eine Postkarte, die im Dezember 1898 verschickt wurde.

101 Auf der erwähnten ältesten Postkarte von 1898 gibt es noch keine Vase vor der Gloriette.



6 Rosengarten nach der Reduzierung der Bepflanzung, Fotografie von 1914 (Foto: Privatsammlung)

Pavillon im nördlichen Park an der Elbe (ehemals großer Barockgarten) dokumentiert. Zum Zeitpunkt des Schlossverkaufs sind noch zwei Vasen im Rosengarten verzeichnet, während die beiden anderen offenbar im Zusammenhang mit dem Verkauf des nördlichen Parks in den Haupthof verbracht wurden.¹⁰² Ob diese Vasen ursprünglich zur Dekoration des ehemaligen großen Barockgartens gehörten, können wir jedoch derzeit nicht bestätigen.

Ähnlich, vielleicht sogar noch verwirrender ist die Situation bei den vier Löwen, die die Wappen von Maximilian von Thun und seinen drei Frauen tragen. Nach einer älteren Interpretation wurden sie aus der geschlossenen (1885) Loretokapelle auf dem Hauptplatz in Děčín in den Garten versetzt.¹⁰³ Dies ist jedoch mit Sicherheit ein voreiliges Urteil. Keine der erhalten gebliebenen Fotografien der Děčíner Loretokapelle zeigen die Löwen. Außerdem sind sie offenbar dazu bestimmt, Wasser aus dem offenen Maul zu speien, das aber nie direkt zur Kapelle geführt wurde.

Die Behauptung über die Loretokapelle war wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die erste Erwähnung der Löwen aus der Korrespondenz der Beamten von Děčín mit dem berühmten Bildhauer Jan Jiří Bendl stammt, der tatsächlich um diese Zeit an den Skulpturen für die Kapelle arbeitete. In einem Brief vom 25. Mai 1670 erklärte sich Bendl bereit, ein Modell anzufertigen und ermittelte, wie weit die Statuen auseinander stehen, in welche Richtung ihre Köpfe zeigen und wie sie das Wappen halten sollten, ob Wasser an ihnen herunterlaufen sollte und so weiter. Zur gleichen Zeit wird jedoch ein anonymes Bildhauer beauftragt, die gleiche Arbeit auf der Schlossstreppe auszuführen.¹⁰⁴ Oldřich Blažíček leitete aus dieser Kommunikation ab, dass Bendl die ersten beiden Löwen mit den Wappen von Maximilian und seiner ersten Frau schuf. Die Urheberschaft des zweiten Paares schrieb er Abraham Kitzinger zu, nach der bereits erwähnten Rechnung aus dem Jahr 1686.¹⁰⁵ Das Problem für diese scheinbar logische Interpretation liegt in der Tatsache, dass 1686 Maximilians zweite Ehefrau, Maria Maximiliana von Liechtenstein, noch am Leben war. Sie starb erst ein Jahr später, und nur ein Jahr danach heiratete der Herr aus Děčín zum dritten Mal, diesmal die bereits erwähnte Maria Adelheid von Preysing. Die Hinzufügung des zweiten Löwenpaares ist also höchstwahrscheinlich auf die künstlerischen und baulichen Arbeiten zurückzuführen, die wir für die Zeit der vormundschaftlichen Verwaltung Maria Adelheids vermuten. Leider wird in keiner Quelle erwähnt, für welche Fläche die Löwen ursprünglich gedacht waren. Tatsächlich existierte der Garten im Jahr 1670, als über seine Anlage diskutiert wurde, noch nicht.

Im Jahr 1932 stimmte Franz Anton von Thun und Hohenstein dem Verkauf des Schlosses als Kaserne an das Ministerium für Nationale Verteidigung zu. Laut Vertrag konnte er zwei Drittel der Bepflanzung aus dem Rosengarten in seine neue Residenz in Jílové bei Děčín mitnehmen. Ursprünglich wollte er auch den gesamten Skulpturenschmuck umsetzen, doch schließlich erhielt er die Erlaubnis nur für die Ziervasen

und, nach langen Verhandlungen, für die Löwen mit Wappen. Die Militärs bauten die Sala terrena nachfolgend zum Museum über Dr. Miroslav Tyrš und seiner Gefährten um (Abb. 7). Im Rahmen der Renovierung ließ man die Decke aus dem 19. Jahrhundert abreißen und entdeckte dahinter ein vergessenes Braghalli-Fresko. In den Jahren 1933/34 wurde es mit sehr durchwachsenen Ergebnissen von Mjr. Smolka und Stabschptm. Prüll von der Gedenkstätte der Befreiung restauriert.¹⁰⁶ Auch mit der stark reduzierten Bepflanzung blieb der Garten gut erhalten und wurde zu wichtigen Jubiläen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Schlechte Zeiten kamen vor allem nach 1945, als die Soldaten die Pflege des Gartens völlig einstellten. Zudem ließ die Deportation der deutschen Bevölkerung das Bewusstsein für das außerordentlich wertvolle Gebiet fast verschwinden. Miloslav Košťál, ein Archivar aus Děčín, begann, auf den Verfall des Gartens und den beinahe kritischen Zustand der Statuen aufmerksam zu machen. Im Jahr 1952 wurden die Forschungen zur Renaissance- und Barockarchitektur in der Region Děčín von der Fakultät für Bauwesen der Tschechischen Technischen Universität unter der Leitung von Professor Oldřich Stefan durchgeführt. Der Rosengarten mit der Gloriette, der als »herausragendes Denkmal seiner Art in ganz Mitteleuropa« bewertet wurde, fand zu Recht die meiste Beachtung. Da die Armee den Raum in keiner Weise verwendete, wurde der Vorschlag gemacht, ihn für kulturelle Veranstaltungen wie Theater, Sommerkino und Konzerte zu nutzen. Es hieß, der Garten könne »die Funktion des Waldsteingartens in Prag voll übernehmen« und zu einem »Kulturreiservat« werden, in dem künstlerisch wertvolle Veranstaltungen durchgeführt werden könnten. Oldřich Stefan bekundete seine Bereitschaft, an seinem Wiederaufbau mitzuarbeiten, sowohl allein als auch durch die Übertragung von Aufgaben an Studenten der Fakultät.¹⁰⁷

Nach und nach wurden tatsächlich die ersten Schritte des Wiederaufbaus in Angriff genommen, insbesondere die dringend notwendige Restaurierung der Statuen und vorerst kleinere bauliche Eingriffe. Der gesamte Prozess wurde nicht nur durch den Mangel an Finanzen behindert, sondern auch durch das Fehlen von Dokumenten, die für den Beginn der Projektierung benötigt wurden. Aber die Hauptprinzipien waren klar. Der Garten sollte in den damals als ursprünglich geltenden barocken Zustand zurückversetzt werden. Da

102 SOA Litoměřice, pob. Děčín, Fonds Zentralverwaltung, sign. T 122/32.

103 Slavičová, Hana: Děčín stops, Děčín 1997, S. 80.

104 SOA Litoměřice, pob. Děčín, RA des Thun-Hohensteins, sign. A 5 III 15.

105 Blažíček, Oldřich Jakub/Bendl, Jan Jiří: Dreihundert Jahre seit dem Tod des Begründers der tschechischen Barockplastik, Umění, XXX, 1982, Nr. 2, S. 109, 112.

106 NA Praha, SPS, i. Nr. 229 Orte – Děčín, Karte 135. Bei den Verhandlungen über die Übertragung des Skulpturenschmucks auch SOA Litoměřice, Fil. Děčín, Fonds Zentralverwaltung, sign. T 122/32.

107 NA Praha, SPS, i. Nr. 229 Orte – Děčín, Karte 135.



7 Museum, das die tschechoslowakische Armee in der renovierten Sala terrena eingerichtet hatte. Fotografie eines unbekannten Künstlers aus dem Jahr 1934 (Foto: Regionalmuseum in Děčín)

es nur ein Minimum an archivarischen Berichten und fast keine zeitgenössischen Darstellungen gab,¹⁰⁸ hatten Stefans Urteilsvermögen und seine Entscheidung zu zusätzlichen Modifikationen wahrscheinlich einen entscheidenden Einfluss.

Irgendwann im Laufe des Jahres 1956 geriet dieser Plan jedoch ins Stocken und mit den Plänen für die Wiederherstellung des Gartens wurden schließlich der Ingenieur Josef Studničný, ein Absolvent der Akademie der Bildenden Künste in Prag, der sich nach dem Krieg in Děčín wiederfand, betraut. Sein Eingriff hatte einen großen Einfluss auf das heutige Aussehen des Gartens. Er war es, der 1957 den Garten durch den Einbau von drei Treppen in Terrassen unterteilte.¹⁰⁹ Bis dahin war der Raum nachweislich flach. Er tat dies so überzeugend, dass bereits nach ein paar Jahren niemand mehr auf die Idee kam, dass es sich nicht um die authentisch erhaltene Situation handelt.

Studničný selbst betrachtete diesen Eingriff als eine Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands aus der Zeit der Entstehung des Gartens.¹¹⁰ Er leitete seine Meinung von der Höhe der Balustrade an der Nordseite ab, wo auf alten Fotos tatsächlich mehrere Höhenabstufungen zu sehen sind. Außerdem sollen bei den durchgeführten Ausgrabungen angeblich die Fundamente der ursprünglichen Stufen gefunden worden sein. Leider hat diese niemand dokumentiert, so dass

es äußerst ungewiss ist, wer die Ausgrabungen wann durchgeführt hat und worauf sie dabei eigentlich gestoßen sind. In keiner ikonografischen Quelle ist die Existenz von Treppen im 17. oder 18. Jahrhundert dargestellt.

Studničnys Pläne für die Rebarockisierung des Gartens sollten mit der Öffnung der Mauern an der Vorderseite der Gloriette, der Wiedereröffnung der Arkaden der Sala terrena beziehungsweise der Wiederherstellung der einst abgerissenen vierten Ädikula fortgesetzt werden. Letztlich wurden die meisten davon nicht erfüllt. Allmählich wurde jedoch die Rückgabe der vier Löwen und die Überführung aller vier Vasen aus Jílové erreicht. Auch alle Statuen und Fresken in der Sala terrena wurden nach und nach restauriert. In einigen Fällen wurden leider unerwünschte Veränderungen am Original vorgenommen. Letztendlich dauerte der Wiederaufbau des Gartens viel länger als erwartet und wurde oft

108 Die barocken Veduten, die die Grundlage unseres heutigen Wissens bilden, wurden 1945 von František Antonín Thun beschlagnahmt und waren bis vor kurzem verschollen. Mehr dazu in Šuman, *Mistrovské kusy thunovské obrazárny*, S. 62–67.

109 Staatliches Bezirksarchiv Děčín, Fonds Städtischer Nationalausschuss Děčín, Karte 350, Inv.-Nr. 658, Rosengarten (Arch. J. Studničný).

110 Ebd.

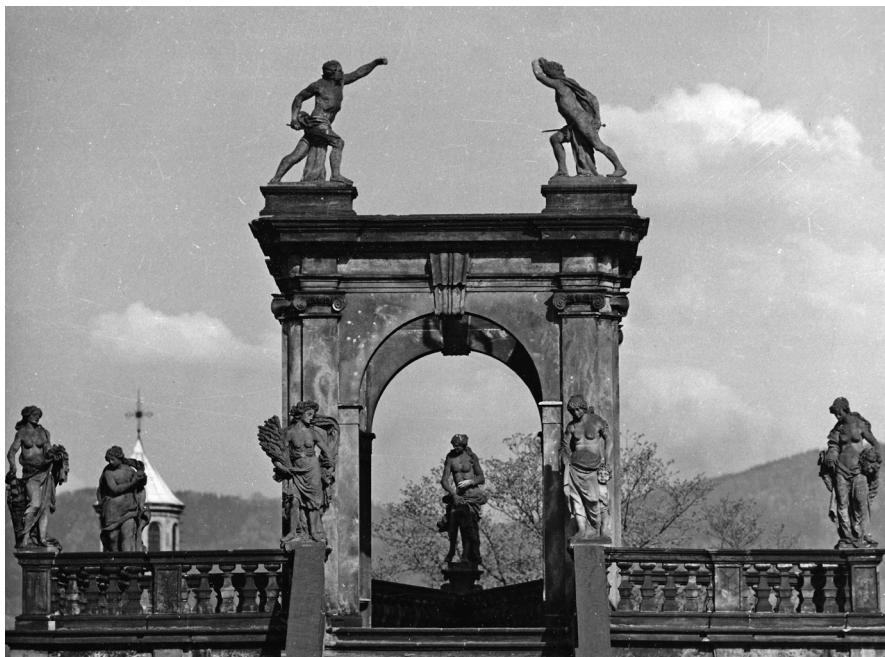
ohne Aufsicht des Architekten, auf freiwilliger Basis und auf sehr improvisierende Art und Weise durchgeführt.¹¹¹ Die Grundintention, den Garten für kulturelle Veranstaltungen zugänglich zu machen, wurde schließlich 1970 erreicht.

Heute, da sich die Laufzeit der Maßnahmen Studničnýs dem Ende zuneigt und die Renovierung des Gartens sorgfältig vorbereitet werden muss, stellt sich die Frage, was eigentlich die letzte Qualitätsstufe sein soll, zu der der Garten wiederhergestellt werden soll. Die derzeitige Situation ist, etwas überspitzt gesagt, eine Kompilation von drei verstümmelten Zeitabschnitten. Die barocke Situation war in vielerlei Hinsicht einzigartig, aber heute ist sie des Wasserkanals und eines Großteils des Skulpturenschmucks beraubt. Auch in Bezug auf die Rosenzucht ist der heutige Zustand nur noch ein Abglanz der einstigen Pracht des Rosariums. In diesen Zeiten

wurden außerdem die Gloriette und insbesondere die Sala terrena erheblich degradiert (Abb. 8 und 9). Die Restaurierungsmaßnahmen Studničnýs endeten auf halbem Wege, da der Garten unter der schlechten Qualität der ausgeführten Arbeiten litt und möglicherweise ein nicht originales Element in Form von drei Ausgleichstreppen eingeführt wurde. Trotzdem ist der Rosengarten ein faszinierender Ort mit einer bezaubernden Atmosphäre. Man kann nur hoffen, dass es bei der Rekonstruktion gelingt, noch mehr von seinem früheren Charme wiederzuerwecken.

111 Ebd.

8 Rosengarten in den 1960er Jahren, kurz nach der Fertigstellung der Treppen. Vergleich mit dem Foto von 1910 (Foto: Regionalmuseum in Děčín)



9 Detail der ursprünglichen Statuen auf der Gloriette bei der Restaurierung in den 1960er Jahren (Foto: Regionalmuseum in Děčín)

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Radka Nokkala Miltová

DIE MALERISCHE DEKORATION DER SALA TERRENA IN DĚČÍN

im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei

Zusammenfassung

Das Deckengemälde der Sala terrena in Děčín, in Auftrag gegeben von Graf Maximilián Thun-Hohenstein, zeigt auf den ersten Blick das traditionelle ikonografische Programm des Wagens des Apollo. Bei einer detaillierteren Betrachtung entsteht jedoch eine Reihe von Fragen, die zum Nachdenken über den breiteren Kontext der Dekoration und zu einer vielschichtigen Analyse der einzelnen ikonografischen Aspekte des Gemäldes zwingen. Der Beitrag widmet sich diesen Fragen in Bezug auf die italienische Malerei, aber auch dem künstlerischen Schaffen in den böhmischen Ländern des 17. Jahrhunderts.

Abstract

The ceiling painting in the Sala Terrena in Děčín, commissioned by Count Maximilián Thun-Hohenstein, includes an image of Apollo and his chariot, which at first sight seems to have been executed according to a standard programme of iconographic composition. However, closer examination gives rise to a number of questions, and reflections on the wider context of the work, and demands a more in-depth analysis of the individual iconographic aspects of the painting. The article addresses these questions in relation to both Italian painting and to 17th century Bohemian art.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782073> · <https://doi.org/10.25366/2022.17>

Autor

doc Mgr. Radka Nokkala Miltová, Ph.D., Kunsthistorikerin, Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Art History,
Arne Nováka 1/1, 602 00 Brno, miltova@phil.muni.cz

Empfohlene Zitierweise

Nokkala Miltová, Radka: Die malerische Dekoration der Sala terrena in Děčín im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 138 – 146 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782073>].

DIE MALERISCHE DEKORATION DER SALA TERRENA IN DĚČÍN

im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei

Das Deckengemälde der Sala terrena in Děčín zeigt auf den ersten Blick das traditionelle ikonografische Schema des Wagens des Apollo, dem muss nicht viel hinzugefügt werden (Abb. 1). Bei einer detaillierteren Betrachtung entsteht jedoch eine Reihe von Fragen, die zum Nachdenken über den breiteren Kontext der Dekoration und zu einer vielschichtigeren Analyse der einzelnen ikonografischen Aspekte des Gemäldes zwingen.

Das Gebäude der Sala terrena in Děčín erstreckt sich auf der Ostseite des Terrassengartens, der sich nördlich des Schlossgebäudes befindet. Der Bau der Sala terrena war Teil eines umfangreichen Umbaus der Schlossanlage, ihrer Umgebung und des gesamten Vorplatzes. Das anspruchsvolle und monumentale Bauprojekt wurde durch kaiserlichen Kammerherrn, Gesandten und Träger des Ordens vom Golde-

nen Vlies, Graf Maximilian Thun Hohenstein (1638–1701), initiiert. Dieser kaufte zu diesem Zweck etwa 30 Häuser und nach drei Jahrzehnten Bautätigkeit entstanden an der Zugangsachse zum Schloss neue Gebäude: Santa Casa, ein Krankenhaus und die Kreuzerhöhungskirche. Auf der Nord- und Südseite wurden danach Gartenanlagen angelegt.¹

¹ Zur Baugeschichte des Schlosses siehe schwerpunktmäßig Líbal, Dobroslav/Lancinger, Luboš/Baštová, Markéta: Děčín. Hlavní zámecká budova. Stavebněhistorický průzkum, Prag 1983 [Handschrift]; Slavíčková, Hana: Zámek Děčín. Děčín 1991; Slavíčková, Hana: Děčínská zastavení. Historický průvodce městem, Děčín 1997; Vlček, Pavel: Ilustrovaná encyklopedie českých zámků; Prag 1999, S. 214–216; Macek, Petr: Zámek v Děčíně – dvojí barokní proměna panského sídla. Průzkumy památek 16, 2009, S. 3–15; Krpálková, Zdeňka: Kapitoly



¹ Giuseppe Bragalli, Apollo auf einem Streitwagen, 1678, Děčín, Schloss, Sala terrena (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)



2 Giuseppe Bragalli, Malerei in der Sala terrena, 1678, Děčín, Schloss (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

Wie aus Buchhaltungsunterlagen hervorgeht, führte die Ausmalung der Sala terrena der Bologneser Maler Giuseppe Bragalli aus. Er wurde 1678 für seine Arbeit belohnt. Identische Angaben zur Urhebererschaft und Datierung finden sich auch in einer Inschrift an der Wand der Sala terrena, was man allerdings nur einer sekundären Überlieferung im Laufe der Restaurierung der Gemälde zuschreiben kann, die von 1933 bis 1934 stattfand.² Die Urhebererschaft von Bragalli erwähnt auch Bohuslav Balbín (1621–1688) in seiner Arbeit *Miscellanea Historica Regni Bohemiae*, nachdem er 1680 Děčín besucht hatte. Balbín führt im Text an: *Pictorem ab Italia Arcis Dominus habuit Josephum Bragalliam Bononiensem, qui laborius pictura immortalus est.*³

Die Malerei der Sala terrena basiert auf einem illusionistischen architektonischen Gerüst, an den Wänden umrahmen die Malerei Nischen, in denen Statuen stehen. Sie unterteilt die Wände in fiktive Arkaden, Balustraden und Balkone, die auf ionischen Pilastern stehen (Abb. 2). Die Lünettenfelder des Gewölbes sind mit gemalten Kartuschen verziert, die die Wappen der mit Maximilian von Thun und Hohenstein verbundenen Familien tragen: jene seiner ersten Ehefrau Maria Franziska Emerentia Gräfin von Lodron († 1679), seiner leiblichen und seiner Halbbrüder und weiterer Familienangehöriger.⁴ Über den Lünetten, am Rande des Halsgewölbes, ist eine illusorische Balustrade gemalt, die von sechs heraldischen Atlanten getragen wird. Oberhalb der Balustrade öffnet sich der Blick in eine goldene, mit Rosettenkassetten verzierte Kuppel, deren Zentrum durch den reichen ovalen

z uměleckého mecenátu Michala Osvalda, Maxmiliána a Rómédia Konstantína Thun Hohenstein v druhé polovině 17. století. Diplomarbeit an der FF UP (Phil. Fak. der Palacký-Universität Olomouc 2010, S. 59–77; Zur Bibliothek und Bildersammlung siehe Slaviček, Lubomír: Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007, S. 86; Šuman, František (ed.): Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku, Děčín 2014.

- 2 Die Buchhaltungsunterlagen beziehen sich auf den 26. Oktober 1678, als Bragalli 78 Gulden für eine nicht näher bezeichnete Arbeit ausbezahlt wurden, sowie auf den 12. April 1679, an dem er 50 Gulden für Arbeiten im »Sala« erhielt. Eine ausführliche Analyse der Unterlagen zur Urhebererschaft erfolgte durch Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century. *Umění* 59, 2011, S. 366; Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století. In: Daniel, Ladislav/ Hradil, Filip (eds.): *Město v baroku, baroko ve městě*, Olomouc 2013 (= Berichte des Heimatmuseums in Olomouc. Gesellschaftswissenschaften, 2012, supplementum 304), S. 159 ff.
- 3 Balbín, Bohuslav: *Miscellanea historica regni Bohemiae: quibus natura Bohemicae telluris ... Liber III.*, Praha 1681, nestr. (zařazeno v dodatcích ke III. knize).
- 4 Maxmilián von Thun und Hohenstein war dreimal verheiratet. Nach dem Tod der ersten Ehefrau heiratete er am 11. August 1680 in Wilfersdorf /Niederösterreich Maria Magdalena von Liechtenstein und schließlich im Jahr 1688 Marie Adéla aus Preysing. Zur Identifizierung aller Wappen siehe Kasík, Stanislav: Děčínská heraldika doby starší. *Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické* 12, 1979, Nr. 1, S. 12–21; ebenfalls: Rodové znaky Thunů na architekturách v Děčíně. *Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické* 12, 1979, Nr. 2, S. 43–64; Kasík, Stanislav: Heraldická výzdoba Růžové zahrady děčínského zámku. *Heraldika a genealogie. Zpravodaj České heraldické a genealogické společnosti* 15, 1982, S. 181–197; Kasík, Stanislav: *Heraldické památky v Děčíně. Z minulosti Děčínska a Českolipska*, 1985, Bd. 4, S. 357–396.



3 Giuseppe Bragalli, Apollo auf einem Streitwagen, um 1680, Prag, Palais Waldstein (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

Rahmen eines Blumenfestons begrenzt wird, hinter dem die Szene in den himmlischen Raum durchbricht.⁵ Die himmlische Vision wird vom goldenen Streitwagen des Apollo dominiert, der gerade in seine Umlaufbahn einfährt.

Das kompositorische Schema des Dčínér Gemäldes war in der Vergangenheit Gegenstand vieler formaler Vergleiche, und Vorbilder wurden bisher nicht nur in der italienischen Malerei, sondern auch in der künstlerischen Produktion in den böhmischen Ländern im 17. Jahrhundert gesucht. Von den berühmten italienischen Vorbildern wird Bragallis Quadriga vor allem mit dem fundamentalen Entwurf Guido Renis (1575–1642) verglichen, welcher Apollo und Aurora darstellt, und den er im Auftrag des Kardinals Scipione Borghese (1577–1633) für das römische Gartencasino im Palazzo Pallavicini-Rospigliosi im Jahr 1614 geschaffen hatte. Dank einer gründlichen Analyse von formal nahen Ausführungen aus dem böhmischen Umfeld konnte Martin Mádl dem gleichen Autorenkreis zwei weitere Gemälde zuordnen. Es handelt sich um die Ausmalung des Arbeitszimmers des Palais Waldstein in Prag (Abb. 3), die wahrscheinlich von Arnošt Josef Wallenstein (1654–1708) in Auftrag gegeben wurde, und die Ausmalung des Schlosses Nový Falkenburk (Abb. 4), wo die Szene mit dem Wagen des Apollo formale Übereinstimmungen mit der Dekoration der Sala terrena in Dčín und des Arbeitszimmers im Palais Waldstein in Prag aufweist.⁶ Wenn dann alle drei böhmischen Bragalli-Gemäl-

de zusammen betrachtet werden, sind Bragallis Varianten des Apollo-Wagens aus dem Palais Waldstein in Prag und aus dem Schloss der Berken aus Dubá in Nový Falkenburk näher an Renis Vorlage. Formale Parallelen dieser Art, wie auch viele weitere, die noch vorgestellt werden, dienen jedoch in erster Linie als Grundlage für eine detaillierte ikonografische Analyse des Dčínér Gemäldes.

-
- 5 Die illusorische Malerei des architektonischen Rahmens basiert auf der guten Kenntnis der zeitgenössischen Bologneser Produktion und zeigt viele Berührungspunkte insbesondere mit Canutis Malerei im Palazzo Pepoli Campogrande in Bologna und mit den Quadraturen, die in den berühmten Palastbauten in Florenz und Rom verwendet wurden, wie im Palazzo Pitti in Florenz und dem Palazzo Farnese in Rom: Mádl, M.: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century (pozn. 2), S. 366–368; Mádl, M.: Giuseppe Bragalli a bološská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století (pozn. 2), S. 160–162; Mádl, Martin: I soffitti barocchi bolognesi in Boemia. In: Frommel, Sabine (ed.): Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII). Bologna 2013, S. 343–364; Zu den Gemälden in Dčín weiterhin: Nökkala Miltová, Radka: Ve společenství bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690, Prag 2016, S. 168–172.
- 6 Mádl, M.: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century (pozn. 2), S. 368–369; Mádl, M.: Giuseppe Bragalli a bološská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století (pozn. 2), S. 163.



4 Giuseppe Bragalli, Apollons Wagen, um 1680, Nový Falkenburk (Neufalkenburg), Schloss (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

Der Sonnengott treibt den Sonnenwagen an, begleitet von vielen Figuren, um ihn herum sind Putten versammelt, von denen eine das Attribut des Apollo – den Bogen – hält, dann das Trio der Göttinnen der wechselnden Jahreszeiten, der Horen und vor allem Apollos Schwester Aurora, der Morgenstern und die Göttin der Morgenröte. Aurora ist hier im linken Teil der Komposition dargestellt, neben den Rädern des goldenen Wagens von Apollo. Sie trägt einen Blumenkranz auf dem Kopf, ist halbnackt und enthüllt ihr himmelblaues Kleid. Bragalli hat sie auf ähnliche Weise im Arbeitszimmer des Palais Waldstein in Prag dargestellt, wo die halbnackte Aurora mit Blumenkränzen geschmückt ist und goldene und himmelblaue Kleidung trägt.

Die »geheimnisvolle« Figur der Szene, die den Hauptgegenstand der Diskussion über das Thema des Dččiner Gemäldes darstellt, ist ein herausragend positionierter junger Mann, der als Genie mit dem Schwan bezeichnet wird. Es handelt sich um ein geflügeltes Wesen mit einem Kranz aus weißen Rosen auf dem Kopf und einem Schwan. Der junge Mann richtet seinen Blick zum Wagen des Apollo. Das Symbol des Schwans erinnert an die Geschichte des Phaethons, dank derer die ganze Decke als Phaethons Sturz ⁷ interpretiert wurde, und später wurde das Genie mit dem Schwan als ligurischer König Kyknos identifiziert, der traurige Freund von Phaethon, der in einen Schwan verwandelt wurde.⁸ Die Verbindung der Szene mit dem Schicksal von Phaethon ist jedoch höchst problematisch, da dem Dččiner Gemälde je-

des andere narrative Element fehlt, das sich auf die Geschichte des Phaethon beziehen würde.

Einen weiteren Vorschlag zur Interpretation der Figur des Genies hat vor kurzem Jana Zapletalová gemacht, die ihre Interpretation auf den ikonischen Text *Iconologia* von Cesare Ripa stützt, in dem mit den dargestellten Attributen des Schwans und der Blumen gearbeitet wird. Dieser Vorschlag ist die Verbindung des Genies mit dem sanften Westwind Zephyr, wobei Ripa über Zephyr als einem geflügelten Jüngling von sanfter Erscheinung mit aufgeplusterten Lippen schreibt, aus denen er den Wind bläst. Gleichzeitig hält er einen Schwan und trägt einen Kranz aus verschiedenen Blüten.⁹ Ripas Beschreibung entspricht also mehr oder weniger

⁷ Slavičková, H.: Dččínská zastavení (pozn. 1), S. 80.

⁸ Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century (pozn. 2), S. 368.; Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století (pozn. 2), S. 163.

⁹ Zapletalová, Jana: (Rezension) Radka Nökkala Miltová, *Ve společenství bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690*, Prag 2016 [rec.], *Umění* 66, 2018, Nr. 1–2, S. 119–121; Bei Cesare Ripa ist Zephyr folgendermaßen beschrieben: »Un Giovane di leggiadro aspetto, con l'ali e con le gote confiate, come communemente si fingono di venti, tiene con bella gratia un Cigno con l'ali aperte, ed in atto di cantare. Haverà in capo una ghirlanda noc testa di varii fiori.«: Ripa, Cesare: *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli, Milano 1992, S. 339–340.

der dargestellten Figur in Děčín mit dem einzigen Unterschied, dass der junge Mann seine Wangen nicht so sehr aufplustert, wie es bei der Darstellung von Winden üblich ist. Zudem bleiben Ripas Beschreibungen des Zephyrs in der Mehrzahl der Ausgaben der *Iconologia* ohne begleitende Abbildung und waren daher nur aus der Beschreibung bekannt, und auch im Bereich der freien Grafik und Malerei wurde der Wind Zephyr nicht in der Form dargestellt, die Ripa ihm zugeschrieben hatte. Im Gegenteil, in der visuellen Überlieferung der frühen Neuzeit etablierte sich die Darstellung Zephyrs mit Flügeln, meist von einem Schmetterling, sowie mit verschiedenen Blumen in den Händen und auf dem Kopf, der Schwan fehlt jedoch immer. Ein Detail, das auf dem Gemälde aus Děčín vielleicht Aufmerksamkeit verdient, ist die Tatsache, dass die Figur mit dem Schwan mit einem Kranz, der rein aus weißen Rosen besteht, geschaffen wurde.

Welche anderen Interpretationsmöglichkeiten der oben genannten Motive und Symbole bieten sich also an? Die Entwürfe von Apollos Wagen, wie dies am besten die berühmten italienischen Werke seit den Zeiten der Renaissance beweisen, lenkten viel mehr Aufmerksamkeit auf die astrologischen Konnotationen von Planetengottheiten und die zyklische Natur des Tages als auf die narrative Linie.¹⁰ Apollo – die Sonne – zusammen mit Aurora – dem Morgenstern – verkünden die Ankunft des neuen Tages, was in Děčín eindeutig die Teilung der Komposition in zwei Sphären signalisiert: die obere, goldene und von der Sonne beschienene, und die untere, voller Wolken und einem mit Sternen übersäten Nachthimmel.

Im Zusammenhang mit der offensichtlichen Symbolik der zyklischen Natur des Tages kann man weiter über die erwähnten Attribute des Schwans und der Rosenkränze auf den Köpfen des Genies und der Aurora nachdenken. Beide Symbole verweisen auf die Göttin Venus, wobei das Symbol des Kranzes aus weißen und roten Rosen auf dem Kopf der Göttin auf der alten mittelalterlichen Tradition der handschriftlichen Mythografie beruht. In einer Reihe kurzer Kapitel, die die antiken Gottheiten des Manuskripts *De Deorum Imaginibus Libellus* beschreiben und interpretieren, welches mit Albericus (1157–1220) in Verbindung gebracht wird und wiederholt im Druck erschienen ist, gehört zur Göttin Venus der übereinstimmende Rosenkranz (»rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum«).¹¹ Ganz in der Tradition der mittelalterlichen Mythografie sind die Götter des Olymps zum Beispiel auf den berühmten Gemälden des Palazzo Schifanoia in Ferrara dargestellt, wo eine triumphierende Venus auf einem von Schwänen gezogenen Wagen sitzt und von einem Kranz aus weißen und roten Rosen gekrönt ist.¹² Unter dem Einfluss mythologischer Texte und auch ähnlich der italienischen Renaissancemalerei begleitet sozusagen der gleiche Rosenkranz die Darstellung der Göttin Venus auch bei anderen Gemälden, wie es zum Beispiel das Gemälde des Venuszimmers in der Landshuter Stadtresidenz beweist.¹³ Die gleichen Rosenkränze schmückten die Göttin Aurora und die Figur mit dem Schwan in Děčín.

Die Göttin Venus spielt in der Ikonografie der Morgendämmerung eine bedeutende Rolle, da der Planet Venus-Morgenstern der Stern ist, der bei Tagesanbruch sichtbar ist. Verweise auf die Göttin Aurora, Luzifer (oder Morgenstern) oder die Göttin Venus durchziehen im Rahmen der Ikonografie des Morgensterns die Texte der antiken Dichter und die auf diesen basierenden ikonografischen Handbücher, was wiederum einen bedeutenden Einfluss auf die visuelle Kultur hatte. Das Verschmelzen des Morgensterns mit den Göttinnen Venus und Aurora spiegelt sich zum Beispiel in der Ikonografie des Temperagemäldes der Aurora von Pietro da Cortona (1596–1669) wider, das sich heute im Palazzo Senatorio in Rom befindet.¹⁴ Hier wird der Morgenstern auf dem Wagen durch explizite Verweise auf die Göttin Venus, ein Taubenpaar und Amoretten mit Pfeilen in den Händen ergänzt. In einer sehr nahen Variante wird die Göttin Venus in einer allegorischen Szene der Morgendämmerung in der Dekoration des Piano nobile des Schlosses Austerlitz (Slavkov), geschaffen von Andrea Lanzani (1641–1712) um das Jahr 1701 (Abb. 5), wiedergegeben.¹⁵ In Slavkov erscheint eine geflügelte weibliche Gestalt (Aurora) in einem goldenen, von Tauben gezogenen Wagen, und über ihr erhebt sich ein geflügelter Jüngling, der den Morgenstern repräsentiert. So wird also auch in Slavkov im Rahmen der Darstellung der Morgendämmerung mit der Symbolik der Göttin Venus ohne deren »physische« Anwesenheit gearbeitet, was eine aufschlussreiche Parallele für Děčín sein könnte.

Eine weitere interessante formale Parallele zur Děčíner Komposition stellt der Kupferstich des Apollo-Wagens von Meister B mit dem Würfel nach einer Vorlage von Raffael aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 6) dar. Auf dem Kupferstich erscheint im linken Teil der Apollo-Wagen, über dem sich Jupiter mit Blitzen in den Händen erhebt. Auf der rechten Seite kommt Venus in einem von vier Tieren gezogenen Wagen, hinter ihr zeigt sich ein Schwan mit ausgebreite-

10 Pierguidi, Stefano: »Le hore piu principali del giorno«: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno«, *Schifanoia* 22/23, 2002, s. 121–144.

11 Albrici *Philosophi De Deorum Imaginibus Libellus*. Amsterdam 1681, S. 305; Sezec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1995, s. 203–205.

12 Sezec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods* (pozn. 11), S. 203–205.

13 Ebermeier, Werner: *Antike Mythologie und Geschichte in der Bilderwelt der Landshuter Stadtresidenz*, Landshut 2010, S. 124–125.

14 Reproduziert zum Beispiel in Schleier, Erich: *An Unnoticed Early Work by Pietro da Cortona*. *The Burlington Magazine* 112, 1970, No. 812, S. 753, Abb. 38.

15 Zur Dekoration des Schlosses Slavkov (mit weiterer Literatur) insbesondere: Dell'Omo, Marina: *Andrea Lanzani in Moravia. Precisazioni per un capitolo poco noto della sua attività*, *Nuovi studi* 8. *Rivista di arte antica e moderna*, 2000; Zapletalová, Jana: *Andrea Lanzani, Olomouc 2008*, S. 51–58, 124–136; Miltová, Radka: *Mezi zalíbením a zavržením, Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009, S. 129 n.



6 Andrea Lanzani, Allegorie der Morgenröte, 1701, Slavkov u Brna, Schloss (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

ten Flügeln und über ihr fliegt Amor mit Pfeil und Bogen.¹⁶ Aus dem Vergleich wird klar, dass die Grafik wahrscheinlich eine gewisse Vorlage für Bragallis Apollo-Wagen in Děčín gewesen sein könnte, und auch die weiteren Motive dieses Kunstdrucks stehen dem Děčíner Gemälde formal nahe (insbesondere der fliegende Amor und der Schwan). Allerdings muss eingeräumt werden, dass, wenn Bragalli mit dieser Grafik gearbeitet hätte, es sich um eine freiere Inspiration im Sinne des Herausziehens ausgewählter Motive aus der übernommenen Quelle in einen neuen Kontext handeln würde.

Abgesehen von den bereits erwähnten Vergleichen lohnt es sich, diese nicht zuletzt mit dem Werk von Giuseppe Bragalli selbst zu vergleichen, konkret mit seinen bereits erwähnten Werken im Palais Waldstein in Prag und im Schloss Nový Falkenburk, wo Bragalli offensichtlich nicht nur sehr ähnliche, sondern sozusagen inhaltlich identische Kompositionen wiederholt.

Auf dem Gemälde des Arbeitszimmers im Palais Waldstein in Prag fliegt die Göttin Aurora vor dem Wagen Apollos und trägt den oben besprochenen Kranz aus weißen Rosen auf dem Kopf. Unter den Rädern des Wagens des Sonnengottes, eingehüllt in dunkle Wolken, drapiert sich ein alter bärtiger Mann mit schwarzen Flügeln, der gemäß zahlreichen mythografischen Beschreibungen und Renaissance-Gemälden den Gott des Schlafes, Morpheus, darstellt, dessen Herrschaft durch den strahlenden Apollo beendet wird. Im Schloss

Nový Falkenburk¹⁷ wird Apollos vierspänniger Streitwagen von einer geflügelten Frauengestalt in die dunklen Wolken getrieben, die die ebenso dunklen Kräfte der Nacht repräsentiert. Das Děčíner Gemälde hingegen erweckt den Anschein, als würde sich die Göttin Aurora an den Rändern des Wagens »enthüllen« und neben ihr wendet sich die Gestalt des Genies mit dem Schwan an Apollo mit der Hand auf der Brust, vielleicht mit einer Geste des Erwachens. Im Kontext der kodifizierten Ikonografie des Anbrechens des neuen Tages ist es ganz offensichtlich, dass die Verweise auf die zu Ende gehende Nacht auch in Děčín vorhanden sind, wenn auch nur in Form eines Wolkenbandes und von Stücken des dunklen Sternenhimmels.

Alle Indizien verweisen also mehr oder weniger auf den Grundgedanken der gesamten Dekoration, nämlich auf den Beginn eines neuen, sonnenverwöhnten Tages, der die Nacht

16 Grafisches Blatt z. B. in den Sammlungen des British Museum: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1468430&partId=1&search-Text=1856,1213.21&page=1 [26.03.2020]

17 Die Quadriga im Profil mit Apollo auf einem Wagen ist kompositorisch sehr nahe an Domenichinos Gemälde im Palazzo Costaguti in Rom aus der Zeit um 1622 oder Cortonas Fresco in der Villa Sacchetti in Castelfusano aus den Jahren 1621–1630; Nekkala Miltová, R.: Ve společenství bohů a hrdinů (pozn. 5), S. 174.

beendet, und der von den frühen Sternen Aurora (Morgenstern) und Venus angekündigt wird und (möglicherweise zusammen mit dem feuchten und angenehmen Wind Zephyr) eine wohltuende Wirkung auf den Garten und alle darin wachsenden Pflanzen hat.

Ein weiteres wichtiges Indiz dafür, dass die Dekoration der Sala terrena in Dčín neben der apollinischen Ikonografie auch die Symbolik des Morgensterns und der Venus stark projiziert, ist die Ausrichtung des Gebäudes an sich. Die Eingangsarkaden der Sala terrena sind nach Osten ausgerichtet, hin zu den Orten, wo der Morgenstern am Himmel erscheint und die aufgehende Sonne die Ankunft des neuen Tages verkündet. Die Kränze aus weißen und roten Rosen auf den Köpfen der zentralen Gestalten des Gemäldes erinnern dann an die heutige Bezeichnung des Gartens »Rosengarten« wegen der allgegenwärtigen Rosensträucher. Aber war dies auch zu den Zeiten von Maximilian von Thun und Hohenstein der Fall? Ein gewisses Zeugnis der Vielfalt der Pflanzenarten, die die Gärten der Familie Thun schmückten, gab in seiner ausführlichen Beschreibung Bohuslav Balbín, der jedoch die Blumen nicht in voller Pracht sah, da er die Gärten am Ende des Herbstes besuchte. Dennoch beweist dies, dass die Rosen bei ihr einen unersetzlichen Platz einnahmen: »Autumni fine, cum minimum floribus gratia, locum accesseram, sed

qui viderant, species Rosarum, mille varietates Tuliparum, tum etiam stirpes illas.«¹⁸ Die Rose als Blume, die mit der Göttin Venus assoziiert wird, war in den Gärten rund um die Sala terrena nicht so uneingeschränkt vertreten wie heute, aber sie war bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts ein integraler Bestandteil des Gartens.

Die astrophysikalische Konnotation der mythologischen Geschichten im Zusammenhang mit den Jahres- oder Tageszyklen war in vielen weiteren Residenzen präsent: Allegorien der Ankunft des neuen Tages, die aus dem apollinischen Kult und von den Gottheiten der Morgensterne (Aurora, Venus) stammten, gehören zu einer sehr populären Ikonografie. Die Zyklen von Tag und Nacht, dargestellt insbesondere durch den Wagen von Apollo und Aurora, verwiesen auf den ewigen Kreislauf der Welt und der Natur, wo aus dem alten Tag der neue geboren wird. In ähnlicher Weise durchläuft das menschliche Schicksal diesen Kreis, der die Unsterblichkeit und ewige Dauer symbolisiert. Die genannten italienischen Werke waren auf einer ähnlichen ideologischen Grundlage

18 Balbín, B.: *Miscellanea historica Regni Bohemiae* (pozn. 3), nestr. (in den Anhängen zu Buch III. enthalten).



7 Meister B mit dem Würfel, Apollo auf einem Streitwagen, mit Venus und Jupiter, Kupferstich (Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

aufgebaut, jedoch mit eindeutig positiven Konnotationen. Aurora bedeutet die Trägerin des Lichts und deshalb wurde ihr Wagen oft mit dem Beginn des goldenen Zeitalters gleichgesetzt. Zum Beispiel spielt im Falle des Gemäldes von Reni Aurora auf den Anbruch einer neuen Zeit und ewigen Wohlstands an, der mit der Herrschaft von Scipione Borghese verbunden war.¹⁹ In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass in der malerischen Dekoration der Sala terrena in Děčín eine heraldische Komponente eine herausragende Rolle spielt, die auf den ewigen Fortbestand und den Ruhm der Familie Thun hinweist.

Ikongrafische Schemata der Zyklizität der Natur waren häufig eine ideale Ergänzung der Gartenparterres und der mit ihnen verbundenen Sala terrenas, der Gartenpavillons oder Casinos, die die Empfehlung der Texte der frühneuzeitlichen Dekortheorie widerspiegeln. Der Mailänder Maler und Theoretiker Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) empfahl im 25. Kapitel seines *Trattato Dell'Arte Della Pittura, Scoltura, Et Architettura* für Brunnen und Gärten die ovdische Poesie sowie Motive des Wechsels der Zeit, der Jahreszeiten, der Monate im Jahr oder der Themen des Triumphes, der Götterfeste, der Feste und des Tanzes.²⁰

Nicht nur die Sala terrena in Děčín, sondern auch die Dekorationsprogramme anderer Gartenkasinos und Sala terrenas des 17. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren folgen weitgehend den Empfehlungen der Theoretiker. Die Götter Aurora und Apollo als Träger des neuen Tages und die Symbolik des Wechsels der Tageszyklen finden sich nicht nur in der Dekoration der Sala terrena in Děčín, sondern auch an anderen Orten in Böhmen und Mähren. Der kleine Saal der ehemaligen Sala terrena im Schloss in Náměšť nad Oslavou, der in der zweiten Hälfte der 1750er Jahre von Carpofo Tencalla ausgemalt wurde, ist mit den Figuren des Apollo und der Aurora geschmückt.²¹ In der Sala terrena auf Schloss Libochovice fliegen Putten mit Blumen auf rötlichen

Wolken in Gesellschaft von Wassermönstern aus Stuck und Muscheln. Genau sie sind es, die die Göttin Aurora bei ihren Phantasien von der Morgendämmerung begleiten.²²

19 Krems, Eva-Bettina: Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama. Das Casino Ludovisi in Rom. Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2002, S. 180–220.

20 Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato Dell'Arte Della Pittura, Scoltura, Et Architettura, Di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore, Diuiso in sette libri. Ne' Quali Si Discorre De la Proportionione. De'Lumi.De'Moti. De la Prospettiva. De'Colori. De la pratica de la Pittura. Et finalmente de le Istorie d'essa Pittura. Con vna tauola de'nomi de tutti li Pittori, Scoltri, Architetti, & Moderni. Al Serenissimo Duca Di Savoia. Con Priuilegio de la Santita di N. S. Papa Gregorio XIII. & de la Maesta Catholica del Re Filippo, Milano 1585, S. 344.

21 Stehlík, Miloš: K autorství nástrojných maleb v náměšťské zámecké knihovně. Zprávy památkové péče 18, 1958, Nr. 3–4, S. 131–132; Řehulka, Evžen: Malířské dílo Carpofo Tencally na Moravě. Diplomarbeit an der FF UJEP, Brno 1977; Schemper-Sparholz, Ingeborg: Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť a. d. Oslava. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36, 1983, S. 303–320.; Proserpi, Ivano: I Tencalla di Bissone. Lugano 1999 (= Artisti dei laghi. Itinerari europei 4), S. 152–155; Štěpánková, Veronika: Malířská tvorba Carpofo Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla. Rigorózní práce na FF UP, Olomouc 2005, S. 55–62; Mollisi, Giorgio/Proserpi, Ivano/Spiriti, Andrea: Carpofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale, Milano 2005, S. 78–82; Mádl, Martin: »Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre«. Úvaha o malbách Carpofo Tencally v Náměšti nad Oslavou. Umění 59, 2011, S. 214–136; Mádl, Martin: Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena a Mádl, Martin/Miltová, Radka/Zapletalová, Jana: Katalog nástěnných maleb [Náměšť nad Oslavou]. In: Mádl, Martin (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách, Prag 2013, S. 39–92; Nökkala Miltová, R.: Ve společenství bohů a hrdinů (pozn. 5), S. 64–112.

22 Mádl, Martin/Miltová, Radka/Zapletalová, Jana: Katalog nástěnných maleb [Libochovice]. In: Mádl, Martin (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách, Praha 2013, S. 573–605; Nökkala Miltová, R.: Ve společenství bohů a hrdinů (pozn. 5), S. 146–167.

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Thomas Gunzelmann

DAS BAROCKE ACHSENSYSTEM VON SCHLOSS SEEHOF

und die Probleme der Wiederherstellung

Zusammenfassung

Das Umfeld des fürstbischöflich-bambergischen Jagd- und Sommerschlusses Seehof wurde im 18. Jahrhundert in ein System landschaftlich wirksamer Blickachsen und -schneisen eingebunden, die sich am Ende zu einem so nicht geplanten Fünfstrahl nach Süden, aufsitzend auf einer Ost-West-Basisachse zusammenfügten. Diente die erste Achse noch der fürstlichen Repräsentation im Rahmen einer Blickverbindung zwischen Sommerschloss und Stadtresidenz auf dem Domberg in Bamberg, so wurden unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim Achsen in den Hauptsmoorwald im Sinne eines Jagdquartiers hineingetrieben. Heute sind von diesem System nur wenige Relikte erhalten.

Abstract

In the 18th century the grounds of Seehof, the summer residence and hunting lodge of the Prince-Bishop of Bamberg, were laid out in an interconnecting network of scenically impressive sight lines and forest aisles, which were connected along an East-West axis to a less meticulously planned series of five alleyways, which fanned out in a southerly direction through the forest. The first of these alleys formed a sight line between the summer palace and the city residence on the Domberg in Bamberg. Under Prince-Bishop Adam Friedrich von Seinsheim more axes were created for hunting purposes in the Hauptsmoorwald forest. Very little of this elaborate system can still be seen today.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782084> · <https://doi.org/10.25366/2022.18>

Autor

Dr. Thomas Gunzelmann, Denkmalpfleger, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Schloss Seehof, 96117 Memmelsdorf,
thomas.gunzelmann@bldf.bayern.de

Empfohlene Zitierweise

Gunzelmann, Thomas: Das barocke Achsensystem von Schloss Seehof und die Probleme der Wiederherstellung, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 147 – 156
[<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782084>].

DAS BAROCKE ACHSENSYSTEM VON SCHLOSS SEEHOF

und die Probleme der Wiederherstellung

Schloss Seehof als fürstbischöflich-bambergisches Jagd- und Sommerschloss

Das ehemalige fürstbischöflich-bambergische Jagd- und Sommerschloss Seehof (Gem. Memmelsdorf, Landkreis Bamberg), heute im Besitz der Bayerischen Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen und Sitz der Dienststelle Bamberg des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege wurde als »Marquardsburg« unter Fürstbischof Marquard Sebastian Schenk von Stauffenberg (reg. 1683–1693) durch Antonio Petrini ab 1686/87 erbaut. Es handelt sich um eine zweigeschossige Vierflügelanlage über quadratischen Grundriss mit vier Ecktürmen, die von voluminösen Hauben gekrönt sind. Der Gesamteindruck ist gedrungen, die Anlage in ihrer kastellartigen Anmutung für die Bauzeit schon altmodisch, als Vorbild wird das Aschaffener Schloss Johannisburg genannt.¹ Es soll hier jedoch nicht um das Schloss gehen, auch nur in zweiter Linie um den Schlosspark, der seine Blütezeit erst in den 1760er unter dem Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim erlebte und der durchaus zu den bedeutendsten Rokokogärten Deutschlands gezählt werden darf², sondern um die Verklammerung von Schloss und Park mit der umgebenden Landschaft und durchaus im Sinne der Tagung, um die Ideen, die hinter dieser landschaftlichen Einbindung standen.

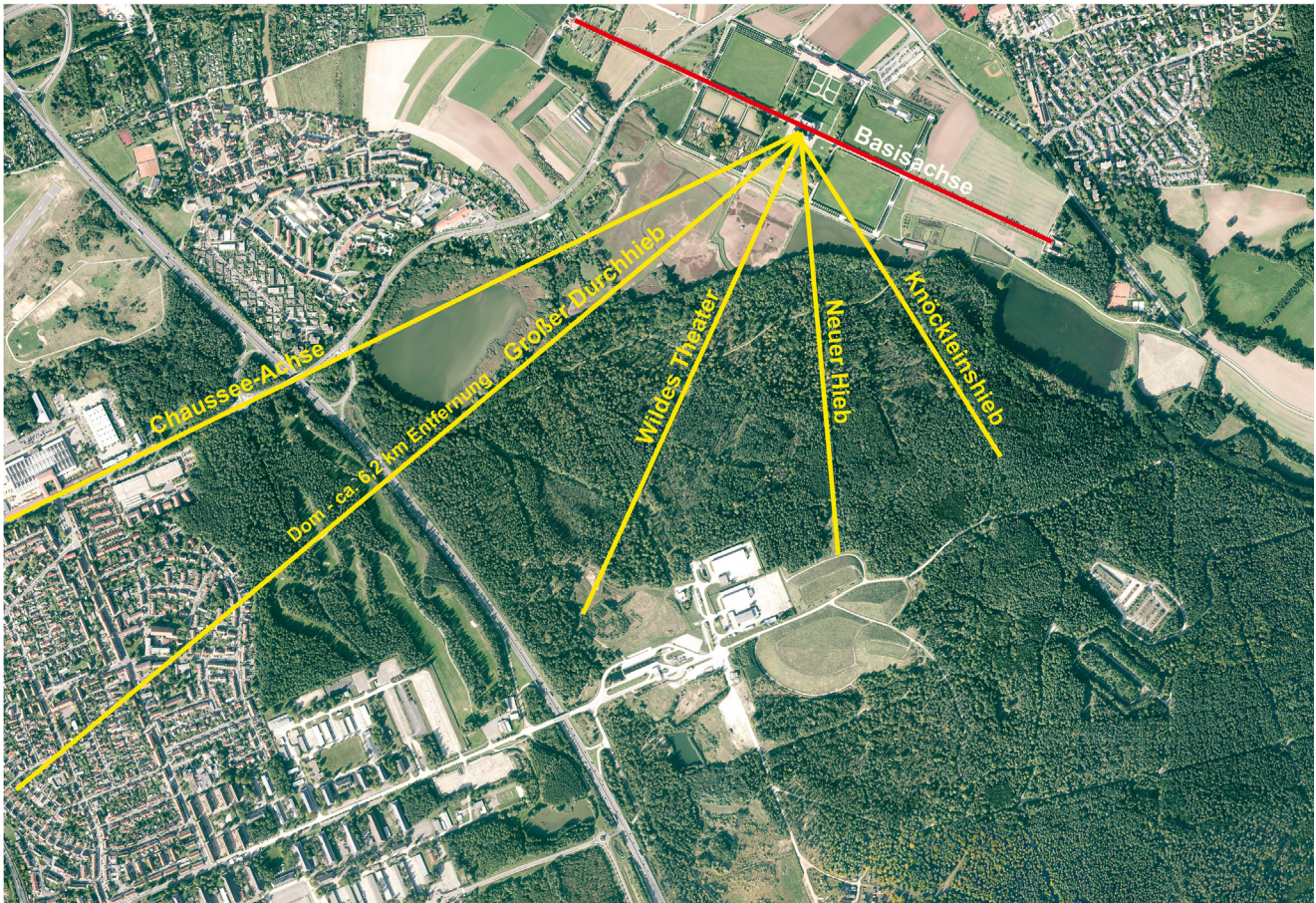
Schon seit dem späten Mittelalter befand sich hier am Nordrand des großen Hauptsmoorwaldes nordöstlich von Bamberg eine Weiherkette, für deren fischwirtschaftlichen Betrieb bereits 1403 ein »Seewart« zuständig war. Er saß wohl im 1426 erstmals genannten »Seehaus«. Dieses lag außerhalb der heutigen Südostecke des Schlossparks am Talrand des Seebaches, der die Weiherkette von Seehof speist.³ In dessen Umgebung ließ Fürstbischof Johann Georg Zobel von Giebelstadt (reg. 1577–1580) in seinen kurzen Regierungsjahren erstmals einen anspruchsvollen Bau errichten, der nicht nur wirtschaftlichen Zwecken diene. Dieses Haus war auch als Sommersitz gedacht, eine dortige »Sommerlaube« wird 1580 genannt. 1625 ließ Fürstbischof Johann Georg Fuchs von Dornheim hier durch Giovanni Bonalino ein Fasanenhaus errichten.⁴ Damit sind schon die drei wesentlichen Funktionen dieses Standorts komplettiert: zunächst die bischöfliche Fischereiwirtschaft, dann der Sommersitz und schließlich die Jagd, für welche das Fasanenhaus ein wichtiges Standbein war, die aber hauptsächlich im südlichen anschließenden Hauptsmoorwald stattfand.

Mit der Errichtung der Marquardsburg – des heutigen Schlosses Seehof – ab 1687 gingen die repräsentativen Funktionen des alten Seehofes weitgehend verloren. Er blieb als teich-, land- und forstwirtschaftliches Gut jedoch weiter bestehen, auch wenn er immer weniger in die barocke Ordnung der Landschaft um das Schloss passte, die nun Zug um Zug entstand.

Diese Ordnung wollte einerseits Sommerschloss und Residenzstadt mit einander verklammern, andererseits den Wald als Jagdgebiet mit Schloss und Garten verbinden. Dies geschah über ein System von Achsen, das aus zwei Komponenten bestand: einer Basislinie, die die west-östliche Hauptachse des Gartens aufgreift, durch das Schloss hindurch zieht und später in die Landschaft verlängert wurde und jeweils bauliche Endpunkte besaß. Der östliche Endpunkt, die Schweizerei von 1782 ist der letzte, verspätete Beitrag zur Fertigstellung des Systems.⁵

Die zweite Komponente ist ein Fünfstrahl mit einem Radius von etwas mehr als 90 Grad, dessen Ausgangspunkt auf der Basislinie in der Mitte des Schlosses aufsitzt. Ausgebildet war dieser Fünfstrahl in Form von Sichtschneisen im Wald, zumeist mit Point de Vue, die nordwestliche Achse war jedoch als Allee ausgebildet entlang der neuen Chaussee ab 1764 (Abb. 1).

-
- 1 Schelter, Alfred/Petzet, Michael: Schloss und Park Seehof. Amtlicher Führer, München 2005.
 - 2 Schon die Altmeisterin der Gartenkunstgeschichte, Marie Luise Gothein sah dies so, vgl. Gothein, Marie Luise: Geschichte der Gartenkunst. Band 2. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart, Jena 1926, hier S. 228.
 - 3 Gunzelmann, Thomas: Seehäuser und Seehöfe um Bamberg, in: Heimat Bamberger Land 17/3/4 (2005), S. 117–130, hier S. 119.
 - 4 Kämpf, Margarete: Das fürstbischöfliche Schloß Seehof bei Bamberg. Mit einem Quellen-Anhang unter Mitarbeit von Wilhelm Biebing, in: Bericht des historischen Vereins Bamberg 93/94 (1956), S. 25–254, hier S. 164f.; Michel, Angela: Der Graubündner Baumeister Giovanni Bonalino in Franken und Thüringen, Bd. 10, Neustadt/Aisch 1999 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, VIII), hier S. 297–298.
 - 5 Gunzelmann, Thomas: Adam Friedrich von Seinsheim als Landschaftsgestalter, in: Brassat, Wolfgang (Hg.): Ferdinand Tietz 1708–1777. Symposium und Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstags des Rokoko-Bildhauers. Petersberg 2010 (Schriften des Instituts für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte 1), S. 70–82; Gunzelmann, Thomas/Dubler, Marion: Das barocke Achsensystem von Schloss Seehof: Geschichte, Bestand und Chancen der Reaktivierung, in: Denkmalpflege-Informationen 166 (2017), S. 42–47.



1 Der Fünfstrahl des Achsensystems von Schloss Seehof im Hauptmoorwald. Kartierung Thomas Gunzelmann/Marion Dubler; Kartengrundlage: Digitales Orthophoto

Geplant war dieses System aber keineswegs von vorne herein aus einem Guss, sondern es entstand in ergänzenden, aufeinander aufbauenden Schritten über einen Zeitraum von etwa 80 Jahren, also über den Zeitraum, der sich kulturgeschichtlich im weitesten Sinne als »Barock« umschreiben lässt einschließlich dessen Nachwehen. Es waren unterschiedliche herrschaftliche Akteure beteiligt, deren Einzelbeiträge sich irgendwie zu einem schlüssigen System zusammenfügen, ohne zugleich die jeweils unterschiedlichen Motivationen verbergen zu können.

Das Achsensystem – Entstehung und Beschreibung

Kern des Systems ist die kompakte vierflügelige Schlossanlage mit den vier markanten Ecktürmen, deren südwestlicher und südöstlicher aus den Achsen heraus auch als point de vue fungierten. Der eigentliche Vollender dieser Landschaftsgestaltung ist Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (reg. 1755–1779), allerdings trugen auch seine Vorgänger, insbesondere die Schönborn-Bischöfe zu diesem System bei.

Von einem ersten »Durchhieb« war schon unter Lothar Franz von Schönborn 1704 die Rede.⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser die Sichtverbindung zur eben fertiggestellten Residenz herstellte. Die Stichfolge von Salomon Kleiner, die

sicherlich neben Wirklichkeit auch Wunschvorstellung enthält, gibt auf zwei Blättern schon das Ausgreifen in die Landschaft wieder. Der »Haupt-Prospekt« spricht recht undeutlich von der »gehauenen Allee durch den Wald«, während der »Prospekt des Boulingrin« unter Punkt a dezidiert »die ausgehauene Allee in dem Wald Hautschmor, durch welche man von dem Hoch-Fürstl. Schlosse die Stadt Bamberg sehen kann« aufzeigt.⁷

1733 war Balthasar Neumann mit einem Durchhieb beschäftigt, der nun wohl schon in erster Linie zu Jagd Zwecken angelegt wurde, vielleicht handelt es sich schon um die mittlere Achse vom Schloss aus direkt nach Süden.⁸ Auch Johann Jakob Michael Küchel war 1738, als er in Seehof die westliche Toranlage konzipierte, an der Planung eines »neu-

6 Kämpf 1956 (wie Anm. 4), Q 35, Revisionsprotokoll der Hofkammer vom 6. Juni 1704 (Staatsarchiv Bamberg, Hofkammerakten, Rep. 113/I, Bd. 2, n. 53).

7 Ramisch, Hans: Zum Quellenwert von Salomon Kleiners Darstellungen des Schlosses und Parks Seehof bei Bamberg, in: Kunstspiegel 2/1 (1979), S. 15–22, hier S. 15 ff.; Paulus, Helmut-Eberhard: Salomon Kleiner (1703–1761). Vedutenzeichner im Auftrage des Hauses Schönborn, in: Ars Bavarica 33/34 (1984), S. 125–138, hier S. 131.

8 Kämpf 1956 (wie Anm. 4), hier S. 86.

en Durchhiebs« beteiligt, wobei nicht klar ist, welcher der späteren fünf Achsen dieser entspricht.⁹

Konsequent zusammengefasst wurden alle diese Ansätze erst durch Adam Friedrich von Seinsheim nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges (Abb. 2). Der Ausbau einer »neuen Anlag in dem Wald«¹⁰ stand wohl in direktem Zusammenhang mit der Fertigstellung der Kaskade im Jahr 1765, die mit ihrer offenen Ausrichtung nach Süden einen Konterpart auf der anderen Seite des »Oberen Altsees«, des später so genannten »Figurenweiher«, geradezu herausforderte. Jedenfalls wird 1765 sogar ein Modell der »neuen Anlag in dem Walt« hergestellt.¹¹ Am 17. Februar 1766 schreibt Adam Friedrich von Seinsheim an seinen Bruder: »Heit ... ware ich in dem Seehof, allwo ich ville arbeit gefunden gehabt in dem Wald seynd schöne Allées gehaut und werden artige

Häuser von Tuffstein aufgeführt, welche vorn zum Hirschschießen und hinten zum Sauschießen tauglich sind«; und wenig später: »Gestert ware ich in dem Seehof, um sowohl

⁹ Hotz, Joachim: Johann Jacob Michael Küchel. Sein Leben, seine Mainzer Zeit und seine Tätigkeit für die Landschlösser des fränkischen Adels, S. 34.

¹⁰ Roda, Burkard von: Adam Friedrich von Seinsheim – Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus. Zur Würzburger und Bamberger Hofkunst anhand der Privatkorrespondenz des Fürstbischofs (1755–1779), Neustadt/Aisch 1980 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 8. Reihe), S. 232.

¹¹ Masching-Beck, Gisela: À la Mode – das Lustschloss Marquardsburg ob Seehof 1757 bis 1779: Quellen zu seiner Ausstattung und Funktion, Berlin 1996, P 92 (Staatsarchiv Bamberg, A 231/I Nr. 2344/VI (Nr. 17/7.02.1765)).



2 Johann Josef Christoph Treu, Hirschkampf mit Aussicht auf Schloss Seehof, Öl auf Leinwand, 1764, Bamberg, Neue Residenz, Supraporte in der Barockgalerie (Raum 43), Repro: Eberhard Lantz



3 Johann Josef Christoph Treu, Adam Friedrich von Seinsheim im Bamberger Hauptsmoorwald, Öl auf Leinwand, 1764, Bamberg, Neue Residenz, Supraporte in der Barockgalerie (Raum 43). Repro: Eberhard Lantz

die neue Anlag in dem Wald, allwo ein Schirm nach dem andern gesetzt wird ... zu sehen.«¹² Und schließlich am 1. Juni 1766 »... Die Arbeit des Prospects und des wilden Theatri ist vast fertig und wird von dem Wild immer begangen ...«¹³ Dabei wird deutlich, dass die vielleicht schon bestehende Mittelachse im Sinne eines Jagdquartiers mit einem System orthogonaler Stichwege und -schneisen zum »Wilden Theater« erweitert wurde. Einen gewissen Endpunkt erreichte die Ausgestaltung des Hauptmoorwaldes 1771, als am Ende der, von Osten gesehen, zweiten Schneise eine Kolonnade errichtet wurde.¹⁴

Die westlichste Achse war die Chausseeachse, die wohl schon 1764 angelegt wurde. Entlang des Breitenau-Sees bis zum Stocksee wurde die alleebegleitete Chaussee so in einen Durchhieb gelegt, dass Schloss Seehof auf einer Länge über etwa 1,2 Kilometer den point de vue bildete (Abb. 3).¹⁵

Diese westlichste Achse bedingte nun wiederum die östlichste, den so genannten »Knöckleins-Hieb«¹⁶, in dem sich ebenfalls »Schirme« und eine Salzlecke zu Jagdzwecken befanden.

Obwohl dies eigentlich naheliegend war, ist die Hauptachse des Gartens zwischen dem westlichen Haupttor und dem Schweizerei-Tor erst relativ spät in die Landschaft verlängert worden, zu einer Zeit, als die Ausgestaltung des Quartiers im Hauptmoorwald schon weitgehend abgeschlossen war. Der Fasaneriebau westlich des Schlossgartens war 1767 so baufällig, dass Adam Friedrich an einen Neubau dachte.¹⁷ Dieser sollte »... in der mitte des fasanengarten auf solchem platz und entfernung, wo dieses neu zu erbauende haus einen guten prospect gegen unser dahiesiges lustschloß abgeben kann ...« errichtet werden.¹⁸ Damit war die westliche Verlängerung der Achse einschließlich der Fasanerie als point de vue 1769 gegeben, während die östliche noch auf sich warten ließ. Sie konnte erst 1782, drei Jahre nach dem Tod von Adam Friedrich von Seinsheim mit dem Neubau der Schweizerei durch den Hofwerkmeister Lorenz Fink fertig gestellt werden. Der damalige Hofwerkmeister Lorenz Fink stellte sich jedoch bewusst in die Tradition und korrigierte einen vorliegenden Entwurf des Mauermeisters Schumm, damit »nach solchen die gleichheit der phanserie nicht zum prospect herausfiele.«¹⁹ Wegen dieses Baus und der damit erfolgten Vollendung einer wichtigen Achsenbeziehung sucht die jüngere Literatur den Vorwurf zu entkräften, Franz Ludwig von Erthal habe die Gärten seines Vorgängers nicht geschätzt und vernachlässigt.²⁰

Bedeutungsebenen

Zum Ende der Seinsheim-Zeit bestanden also eine etwa von Nordwesten nach Südosten verlaufende Basisachse und fünf einzelne von Südosten nach Südwesten zielende radiale Achsen oder Schneisen, die alle unterschiedlich ausgestaltet waren und unterschiedliche Funktionen zu erfüllen hatten. Ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist die Mitte der Kaskaden-

front (Südfassade) des Schlosses, wo sich im Obergeschoß das Schlafzimmer des Fürstbischofs befand.²¹

Die älteste Achse ist der »große Durchhieb«, der die Blickverbindung mit der Neuen Residenz und dem Dom in Bamberg herzustellen hatte. Aus dem Winkel seiner Abweichung von der Mittelachse ergab sich der spätere Verlauf seiner Spiegelachse, als die wohl der in den Quellen mehrfach genannte »Neue Hieb« anzusehen ist.

Die eigentliche Mittelachse in Verlängerung der Schlossmitte im Süden über die Kaskade und den »Oberen Altsee (Figurenweiher)« hinweg wurde zwar schon unter Friedrich Karl begonnen, aber erst unter Seinsheim zum »Wilden Theater« ausstaffiert. Dazu wurden am Eingang der Schneise Tuffsteinpavillons errichtet, die als Jagdstände dienten.²² Einige dieser Pavillons waren »wie Triumphbögen von Tuffstein« ausgebildet, durch die das Wild wechseln konnte.²³ Diese Tuffsteinbögen bildeten den Ausgangspunkt dreier kleiner Querschneisen, die an ihrem waldseitigen Ende verbunden waren und damit ein kleines rechteckiges Raster-system ausbildeten. In allen drei östlichen Achsen befanden sich Salzlecken, die das Wild anlocken sollten. An der Ausmündung der Waldwege in die beiden östlichen Schneisen befanden sich ebenfalls Jagdzwecken dienende Schirme. Die beiden äußeren Achsen sind nun eine Erweiterung der Seinsheim-Zeit. Die Wölfe, die vom reichlich vorhandenen Wild angelockt wurden, sollten in Wolfsgruben gefangen werden²⁴, von denen eine wohl als point de vue in das Ende der mittleren Schneise gesetzt wurde.

Die westlichste, die Chausseeachse ist heute als einzige des gesamten Systems noch auf der Höhe der sogenannten HKW (Hauptkraftpostwerkstätte, Memmelsdorfer Str. 211) am östlichen Ortsende von Bamberg zumindest im Winter wahrnehmbar, auch wenn die heutige Überführung der

12 Roda 1980 (wie Anm. 10), S. 232, Q 135 und 135a.

13 Ebd., S. 233, Q 138.

14 Wacker, Sebastian: Die Gartenanlage von Schloss Seehof bei Bamberg. Magisterarbeit Uni Bamberg 2004, S. 84; Masching-Beck, À la Mode, A 100 (Staatsarchiv Bamberg, B 53, Nr. 353, Prod. 70).

15 Gunzelmann, Thomas: Der Chausseebau im Hochstift Bamberg im 18. Jahrhundert und seine Relikte, in: *Frankenland* 58/6 (2006), S. 366–376, hier S. 370.

16 So bezeichnet auf dem Plan des Hauptmoorwaldes von Müller 1782; Staatsarchiv Bamberg A 240, R 77.

17 Kämpf 1956 (wie Anm. 4), hier S. 109.

18 Ebd., hier S. 240, Q 166. Reskript des Fürstbischofs an Hofkammer vom 8. Juni 1767, Staatsarchiv Bamberg B 53 Nr. 348 Prod. 39.

19 Ebd., S. 250, Q 195. Bericht der Hofkammer in betr. des neu zu verfertigen Schweizereigebäudes auf dem Seehof, 27.4.1782, Staatsarchiv Bamberg B 53, Nr. 377, Prod. 83 1/2.

20 Hanemann, Regina: Johann Lorenz Fink (1745–1817). Fürstbischöflicher Hofwerkmeister und Hofarchitekt in Bamberg, München 1993 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 49), hier S. 31.

21 Schelter/Petz 2005, S. 82.

22 Roda, Seinsheim, (wie Anm. 10), hier S. 232, Q 135 und 135a.

23 Ebd., S. 233, Q 139.

24 Mayer, Karl-Heinz: Wölfe rund um Schloss Seehof und am Geisberg zu Anfang des 18. Jahrhunderts, in: *Heimat Bamberger Land* 12 12/2 (2000), S. 45–46, hier S. 45f.

Memmeldorfer Straße über die Autobahn die Blickbeziehung verschlechtert hat.

Es ist sicherlich richtig, diese axiale Anlage im Hauptsmoorwald als Jagdquartier zu bezeichnen. Die Ausgestaltung spricht dafür und mehrere Äußerungen Seinsheims legen dies nahe. Allerdings ist das Seehofer Achsensystem doch multifunktionaler zu sehen. Der »große Durchhieb« stellte in erster Linie die optische Verbindung zwischen dem Jagd- und Sommerschloss und der Residenzstadt her. Hier stand das Motiv der absolutistischen geometrischen Durchdringung des Landes im Vordergrund. Gerade die westlichste Achse, die durch den Wald und über den See in die Landschaft führte, sollte wohl suggerieren, dass Macht und Besitz des Fürstbischofs unbegrenzt waren.

Ein neues, nicht direkt mit dem Jagdquartier in Verbindung stehendes Motiv ist die Einfügung einer Chaussee als innovatives Element der Kulturlandschaft in das repräsentative, aber 1764/65 bereits sehr traditionelle System der weit in die Landschaft ausgreifenden Achsen. Entlang des Breitenau-Sees bis zum Stocksee wurde die alleebegleitete Chaussee so in einen Durchhieb gelegt, dass Schloss Seehof auf einer Länge über etwa 1,2 Kilometer den »point de vue« bildete. Diese Blickbeziehung erwähnte Klement Alois Baader 1797: »Nach einer langen Strecke solcher Gärten gelangt man in eine Allee von wilden Kastanienbäumen, erblickt ausser derselben auf beyden Seiten einen Tannenwald, und gerade vor sich das Schloß mit seinen 4 Kuppelthürmen.«²⁵ Dass diese Blickbeziehung nicht nur hin zum Schloss, sondern auch vom Schloss aus von Bedeutung war, belegt ein Beschluss Adam Friedrichs. 1771 ließ er sich im Breitenau-See zum Zweck der Wasserjagd Inseln anlegen, sie sollten aber so positioniert werden, »indeme auch andurch der prospect von dem Schloß Marquardsburg am wenigsten gehindert wird ...«²⁶ Die vier daraufhin angelegten Inseln – ebenfalls ein interessanter Aspekt Seinsheim'scher Landschaftsgestaltung, die ja auch Wald tragen sollten, sparen daraufhin die Blickachse genau aus. Die Chausseeachse war also frei auslaufend in die Tallandschaft des Bamberger Beckens und war damit in westlicher Richtung ohne point de vue. Sie besaß allerdings mit der großen, bei Sonnenschein glitzernden Wasseroberfläche einen besonderen Akzent.

Die Chausseeachse zeigt, dass Adam Friedrich von Seinsheim zwar noch dem Gedanken der absolutistischen, ausgreifenden geometrischen Raumprägung verpflichtet war, er nun aber, vor allem nach dem Siebenjährigen Krieg in merkantilistischen Kategorien zu denken und zu handeln begann.

Bei diesem Achsensystem Seinsheims steht sicherlich noch das Motiv der absolutistischen geometrischen Durchdringung des Landes im Vordergrund, es geht um die »symbolische Inbesitznahme der Fläche mittels anschaulicher Mathematik«.²⁷ Gerade die westlichste Achse, die durch den Wald und über den See in die Landschaft führte, mag suggerieren, dass Macht und Besitz des Fürstbischofs bis in die Unendlichkeit reichten (Abb. 4).²⁸

Neben der Nutzung als Jagdquartier, der axialen barocken Raumgestaltung und der Berücksichtigung merkantilistischen Gedankengutes gibt es noch einen weiteren Aspekt, der sich an der zeitgenössischen Rezeption der »neuen Anlage« Seinsheims nachweisen lässt. Dessen Würzburger Hofgärtner Johann Prokop Mayer hatte eine klare Meinung von der gartentheoretischen Position seines Herrn: »Ich arbeite überdies für einen Fürsten, dessen erhabener Geschmack zum größten Glücke noch keinen Gefallen an neumodischen Wildnissen gefunden hat.«²⁹ Diesem Gärtner war völlig klar, dass sich spätestens nach 1770 auch in Deutschland die Auffassung vom Idealbild des Gartens grundlegend gewandelt hatte. Es scheint aber dennoch so, als ob die Anlagen im Hauptsmoorwald von den zeitgenössischen Rezipienten schon im Sinne einer Zuwendung zum englischen Garten gesehen wurden. Schon die beiden Ansichten von Treu, die ja die einzigen zeitgenössischen bildlichen Darstellungen der Anlagen sind, zeigen die Durchhiebe weniger als strenge barocke Achsen denn als aufgelockerte Durchblicke im Sinne des Landschaftsgartens. Auch die schriftlichen Äußerungen der Zeitgenossen gehen in eine ähnliche Richtung, wie es ein Bericht der Zeitschrift »Literatur des katholischen Deutschlands« von 1776 anlässlich eines Besuchs von Schloss Seehof beweist: »O schöne Natur! Wie reizend ist dein Bild in diesem Plan voll bezaubernder Aussicht und Anlage, die von der Kunst nichts als den Zuschnitt brauchte, und ihn dennoch erst von dem geschmackvollen Adam Friedrich erhielt! Welch ein verschlingendes Perspectiv in den hohen Fichtenwald hinein, wo Hirsche Heerdenweise weiden! Wie lachend die Fischteiche, diese wohlgerathenen Spiegel des Himmels,

25 Baader, Alois Klement: Reisen durch verschiedene Gegenden Deutschlands in Briefen von Klement Alois Baader, Konsistorialrathe zu Salzburg, und Kanonikus zu St. Andre in Freysing, Augsburg 1797, S. 312.

26 Kämpf 1956 (wie Anm. 4), hier S. 246, Q 184.

27 Hoppe, Stephan: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003, S. 133.

28 Zur ikonografischen Bedeutung ohne Point de Vue auslaufender Achsen gibt es wenige Überlegungen. Palm, Heike: Alleen und Gärten von der Renaissance bis zum Rokoko, in: Lehmann, Ingo/Rohde, Michael (Hg.): Alleen in Deutschland – Bedeutung, Pflege, Entwicklung. Pflege, Entwicklung, Leipzig 2006, S. 24–29 hier S. 27, eben dieser Auffassung, dass dies die in die Unendlichkeit weisenden Besitzansprüche des Eigentümers versinnbildlichen sollte, Wimmer, Clemens: Alleen – Begriffsbestimmung, Entwicklung, Typen, Baumarten, in: Lehmann, Ingo/Rohde, Michael (Hg.): Alleen in Deutschland – Bedeutung, Pflege, Entwicklung. Pflege, Entwicklung, Leipzig 2006, S. 14–22, hier S. 17, meint, dass die Unendlichkeit ikonografisch wie der Kirchturm als Point de Vue für Gott stehe.

29 Mayer, Johann Prokop: Franconia oder natürliche Abbildung und Beschreibung der besten und vorzüglichsten Europäischen Gattungen der Obstbäume und Früchte, welche in dem Hochfürstlichen Hofgarten zu Würzburg gezogen werden, Nürnberg 1776; zit. nach Kummer, Stefan: Johann Prokop Mayer als Theoretiker und Praktiker der Garten(bau)kunst, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 59 (2007), S. 49–54, hier S. 52; auf die Tatsache, dass weder Mayer noch Seinsheim den neuen Gartenstil für ihre Gärten für sinnvoll erachteten, hat bereits Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Band 2. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart, hier S. 237 hingewiesen.

wo tausend Wasservögel ihres Lebens froh sich tauchen, schwimmen und flattern! Welche Nahrung für den empfindenden Geist! – Aber die Worte fehlen mir, mein Freund, meine Empfindungen alle auszudrücken, und die ganze Landschaft der Anmuth auszumalen. Man muß das Original selbst sehen.«³⁰ Dies liest sich als Naturhymnus im Sinne Rousseaus und als Beschreibung eines augenscheinlich nur wenig von Menschenhand beeinflussten, sprich vom gedanklichen Leitbild her englischen Gartens.

Friedrich Nicolai ist 1783 noch deutlicher in seinem Urteil. Er ordnet den Seehofer Garten einer Zeit zu, in der »die Gartenkunst in Deutschland noch nicht so verbessert war als jetzt.« Nachdem er sich noch über die »unseligen Erfindungen der ehemaligen französischen Gärtnerey« ausgelassen hat, findet er in Seehof doch noch etwas, was seiner Auffassung von Gartenkunst entspricht: »Im Garten zu Seehof ist das schönste die Seite, wo drey große vortreffliche Weiher oder Teiche sind, auf welche aus verschiedenen Alleen reizende Aussichten gehen. Jenseits derselben ist ein großer Park von Nadel- und Laubholz, der auf mannigfaltige Art durchschnitten, und mit Hirschen und Rehen besetzt ist.«³¹ Philipp Wilhelm Gercken spricht 1784 in seiner Beschreibung von Seehof sogar unverblümt vom englischen Garten: »Die drey großen Teiche sind ebenfalls gut angelegt, indem aus etlichen Alleen die Aussicht auf sie sehr angenehm ist. Der Englische Park dabey, worin Hirsche und Rehe, giebt

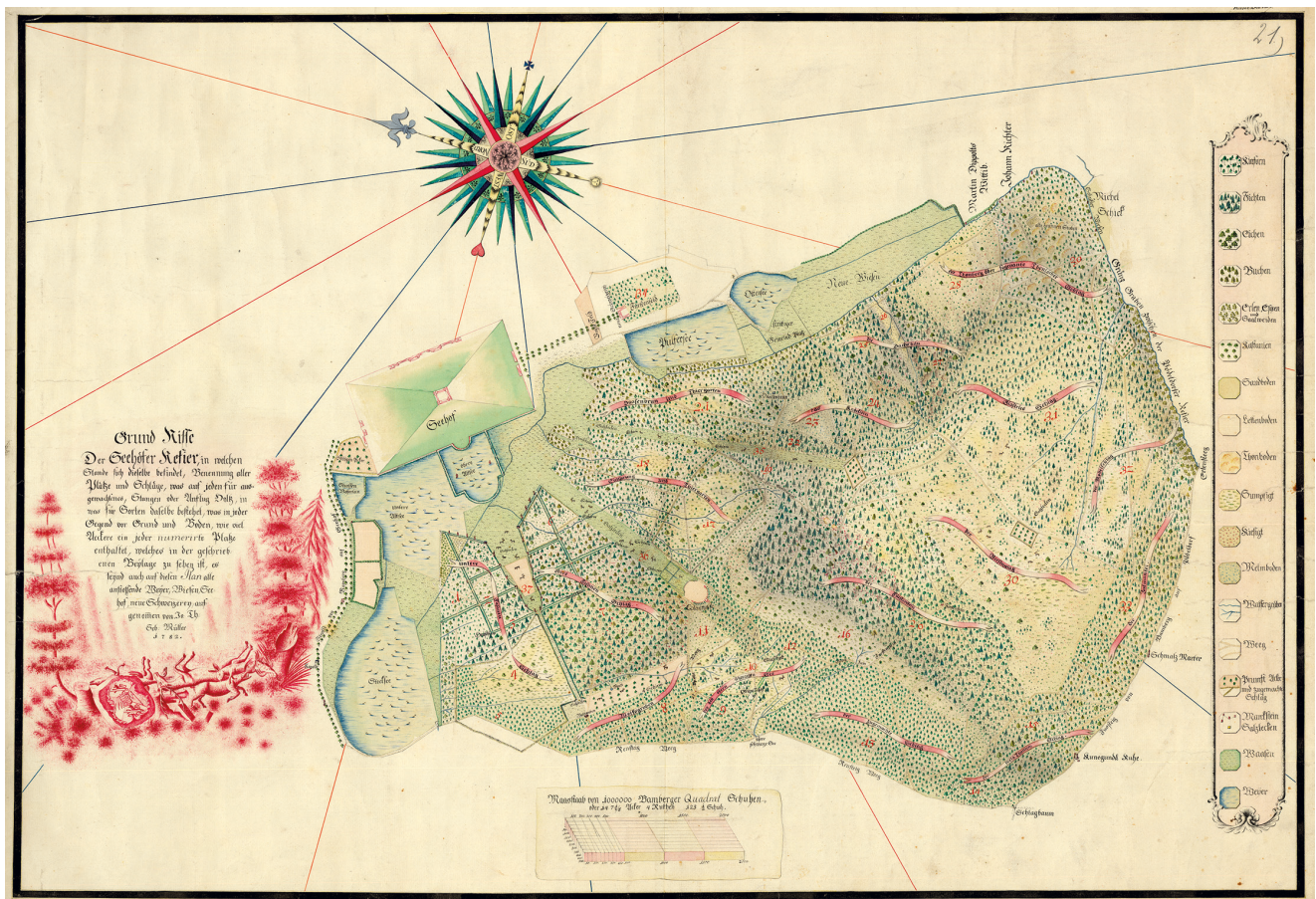
eine artige Abwechslung, nur Schade, daß die sehr nahe liegenden Berge nicht besser genuzet, und nicht zum Theil in den Garten mit gezogen sind, wodurch man demselben die natürlichste Schönheit gegeben hätte.«³²

Es scheint, als wäre die konkrete Ausgestaltung der Schneisen der »Neuen Anlag«, vor allem ihre Waldkanten nicht formal streng gewesen, wie es ja auch die Ansichten Treus nahelegen und somit zumindest im Anblick ein Anklang an den englischen Garten denkbar gewesen wäre. Die strenge Axialität war ohnehin in ihrem ganzen Umfang nur vom Schloss aus zu erleben. Für diese Auffassung lässt sich mit Johann Prokop Mayer ein Kronzeuge beibringen. In seiner Gesamtwürdigung der Seehofer Parkanlage in seiner »Pomo-

30 Die Zeitschrift wurde im aufklärerisch gesinnten Kloster Banz durch den Konventualen Placidus Sprenger (1735–1806) von 1775 bis 1788 unter wechselnden Namen herausgegeben und im protestantischen Coburg gedruckt; vgl. Dippold, Günter: Die gelehrte Zeitschrift des Klosters Banz, in: Baumgärtel-Fleischmann, Renate (Hg.): Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg, Bamberg 2003, S. 105–106

31 Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Berlin/Stettin 1783 (1), S. 118–122.

32 Gercken, Philipp Wilhelm: Reisen durch Schwaben, Baiern, angränzende Schweiz, Franken, die Rheinischen Provinzen und an der Mosel und durch Italien in den Jahren 1779 bis 1783, Stendhal, S. 384–385.



4 Johann Theodor Sebastian Müller, »Grund Risse der Seehöfer Refier« 1782, StAB A 240 R 77

na Franconica« schreibt er: »Insbesondere findet man bey den letztern alles, was die Natur großes und maiestätisches in der ganzen Lage, der Gegend, der weiten Aussicht, in mahlerischen Seen und Perspectiven irgend verstehen kann; und obschon die Hände der Kunst alles zur Verschönerung der Natur daselbst beygetragen haben, so ist dennoch der Entwurf so einfach, die Ausführung so leicht und ungezwungen, daß man die Kunst fast nirgends wahrnimmt.«³³ Schon Bernd Wolfgang Lindemann stellte fest, dass für Mayer damit das »gewünschte Equilibrium« zwischen der alten und der neuen Gartenkunst, zwischen Kunst und Natur erreicht war.³⁴

Die heutige Situation

Ein großer Teil des betreffenden Areals im Hauptsmoorwald war seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs von amerikanischen Truppen als Übungsplatz genutzt und für die Öffentlichkeit gesperrt. Seit dem Abzug der Truppen und der Aufgabe des Truppenstandorts im Herbst 2013 ist das Gebiet in den Händen der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben übergegangen und wird vom Bundesforstbetrieb Reußenberg betreut, Abt. Forstrevier Bamberg, Dienstsitz Scheßlitz. Seit 2015 ist fast der gesamte Hauptsmoorwald Nationales Naturerbe, zuständig ist das Bundesamt für Naturschutz in Bonn.

Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege hat, ange-regt durch die neuen Besitzverhältnisse und die nun herge-stellte öffentliche Zugangsmöglichkeit, eine Darstellung des aktuellen Zustands mit einer abschließenden denkmalpfle-gerischen Bewertung und einem Zielkonzept mit konkre-ten Handlungsempfehlungen in Auftrag gegeben. Auch der Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur hat sich für eine sol-che Erhebung stark gemacht. Erste Ergebnisse liegen bereits vor, die im Folgenden skizziert werden.³⁵

Erfassung der Relikte des Achsensystems im Hauptsmoorwald

Eine wesentliche Basis Erfassung möglicher landschaftlicher und baulicher Relikte war der detailreiche und recht genaue Plan von Johann Theodor Sebastian Müller von 1782.³⁶ Die Signaturen dieses Plans konnten zum einen nach Art ihrer Darstellung und zum anderen anhand überlieferter histori-scher Textquellen identifiziert und interpretiert werden. Laut Planlegende handelt es sich um eine Bestandsaufnahme, sodass es möglich war, für die Ausgestaltung der Hauptat-traktion, dem sogenannten »Wilden Theater«, folgende Aus-sagen zu treffen: Vor dem Figurenweiher bildeten zwei schräg von Nordwesten nach Südosten beziehungsweise von Nord-osten nach Südwesten verlaufende, zur Mittelachse symme-trisch angelegte Wege die Grenze zwischen Wald- und Wie-

senareal und führten sowohl optisch als auch tatsächlich wie ein Trichter in das Jagdgebiet hinein. Die Ränder der hier zunächst aufgeweiteten, baumfreien Fläche verengten sich in drei Etappen mit leicht bogig geführtem Rand, um da-nach als Begrenzung eines schmalen Weges, der zugleich die Mittelachse darstellt, auf einer großen, in Nordwest-Südost-Richtung geneigten rechteckigen Freifläche zu enden. Hier war zum Anlocken des Wildes eine Salzlecke platziert. Die Rechteckfläche war der Planlegende nach mit Kastanien in Reihe gepflanzt, deren Früchte wohl zur Winterfütterung des Wildes dienten. In optischer Verlängerung der Achse befand sich eine Wolfsgrube.

Der trichterförmige Abschnitt wurde durch ein recht-winkliges Wegesystem ergänzt, das aus zwei zur Mittelach-se jeweils parallelen Wegen und insgesamt drei Querachsen bestand, an deren Schnittpunkten die bogige Randführung jeweils einschwingt. Die mittlere der Querachsen verbind-et zudem den westlich der Mittelachse gelegenen »Gro-ßen Durchhieb« mit dem östlich davon angelegten »Neuen Hieb«.

Der schlossnahe Bereich des »Wilden Theaters« war auf-wändig ausgeschmückt. Erkennbar sind zwei kleine Tuff-stein-Pavillons und sechs Tuffsteinbögen sowie insgesamt 16 Skulpturen, als solche identifizierbar anhand ihrer analogen Darstellung zu den Werken im Figurenweiher. Winzige rote Striche in Kreuzungs- und Endbereichen von Achsen können als hier aufgestellte Ruhebänke interpretiert werden. An den Eckpunkten der dritten Querachse und den beiden zur Mit-telachse parallel geführten Wege war jeweils ein »Heuschirm« (Planbeschriftung) aufgestellt. Ein weiterer »Schirm« befand sich am Kastanienquartier. Diese Schirme waren einfache, leicht vergängliche Kleinarchitekturen aus Stangen, Astwerk und Laub oder Stoff, deren Aufstellung in den Jagdarealen des 18. Jahrhunderts als Unterstände üblich war.

Erste Ergebnisse

Nach der Georeferenzierung des Müller-Plans und der Über-lagerung mit der Schummerungskarte konnten übereinstim-mende Punkte festgestellt werden, deren Existenz und Re-levanz vor Ort überprüft wurden. Im Fokus standen dabei vor allem Überschneidungspunkte des heutigen, teils ver-

33 Mayer, Franconia (wie Anm. 29), S. LXVIII, zit. nach Bernd Wolfgang Lindemann, Ferdinand Tietz: 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie. Weissenhorn 1989, hier S. 236.

34 Ebd., S. 236.

35 Die Untersuchung führte die Landschaftsarchitektin und Gartendenk-malpflegerin Marion Dubler im Auftrag des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege durch, vgl. Dubler, Marion: Das Achsensystem von Seehof als gestaltete Kulturlandschaft des 18. Jahrhunderts. Denkmal-pflegerische Erhebung, Bewertung und Zielkonzeption. Manuskript Bamberg 2019.

änderten beziehungsweise ergänzten Wegesystems mit dem Müller-Plan, da das Areal des Hauptsmoorwalds abseits der Wege stark bewachsen und nahezu unzugänglich ist. Nach der Koordinatennahme mithilfe eines GPS-Gerätes wurden diese Punkte in ein Geoinformationssystem »rückübertragen«. Im Ergebnis stellte es sich heraus, dass die Mittelachse des »Wilden Theaters« zu mehr als der Hälfte als ein mit Gras bewachsener Waldweg erhalten ist (Abb. 5). Ebenso erhalten sind der östliche Abschnitt der südlichen Querachse sowie der östliche Parallelweg, letzterer jedoch größtenteils so stark mit hohem Gras bewachsen, dass eine Begehung unmöglich war.

Eine erste Kontrolle von Punkten im Bereich des »Neuen Hiebs« und des »Knöckleinshiebs« ergab ebenfalls Übereinstimmungen mit der historischen Situation. Auch die nordöstliche Spitze des Trichters ist als Kante im sogenannten »Unteren Altsee« in allen aktuellen Situationsplänen zu erkennen. Die Suche nach Resten von Baulichkeiten gestaltete sich bisher schwierig. Im wegnahen Bereich eines möglichen ehemaligen Skulpturenstandorts wurde das Bruchstück eines Sandsteins aufgefunden, das Bearbeitungsspuren in Form einer profilierten Kante aufweist. Ob dieses Puzzleteil mit der figürlichen Ausstattung des Areals in Zusammenhang steht, ist nach derzeitigem Stand nicht zu klären; dazu bedarf es noch weiterer Nachforschungen im Gelände. Bruchstücke von Schiefer und von Tuffstein verweisen ebenso auf Ausstattungselemente des Jagdreviers.

Ausblick

Ohne Ergebnisse von Besprechungen mit allen beteiligten Akteuren, insbesondere der Forstverwaltung und des Naturschutzes vorgreifen zu wollen, kann eine erste Handlungsempfehlung gegeben werden, die die Mittelachse des »Wilden Theaters« betrifft. Es wäre sicher von großem Reiz, wenn die Blickverbindung von hier aus auf das Schloss Seehof wiederhergestellt werden könnte. Die Entfernung vom nordöstlichen Ende der Achse zum Schloss beträgt etwa 750 Meter. Etwas weniger als die Hälfte dieser Strecke ist bewaldet. Über die Breite einer künftig wiederhergestellten Schneise müsste ebenso noch befunden werden. Dabei ist eine intensive Diskussion über mögliche Synergieeffekte von naturschutzfachlichen und denkmalpflegerischen Zielvorstellungen zu führen. Neben diesen Fragen ist für die Entscheidungsfindung der Gesichtspunkt der dauerhaften Pflege eines unbewaldeten Areals von Bedeutung. Da es sich bei dem Jagdrevier und Sichtachsensystem von Seehof um das multifunktionale Konstrukt absolutistischer Machtrepräsentation mit großen Vorbildern handelte, scheint eine Diskussion über wiederherstellenden Maßnahmen jedenfalls angebracht.

36 »Grundrisse der Seehöfer Refier«, Johann Theodor Sebastian Müller, kolorierte Federzeichnung 1782; Staatsarchiv Bamberg A 240, R 77.



5 Rest der Auflichtung des »Wilden Theaters«, Foto: Marion Dubler