



Cornelia Jöchner

Die ›schöne Ordnung‹ und der Hof

*Geometrische Gartenkunst in Dresden
und anderen deutschen Residenzen*

Cornelia Jöchner
Die ›schöne Ordnung‹ und der Hof

**Marburger Studien zur
Kunst- und Kulturgeschichte**

**Herausgegeben von
Ingo Herklotz, Klaus Niehr und Ulrich Schütte**

Band 2

Cornelia Jöchner

Die ›schöne Ordnung‹ und der Hof

Geometrische Gartenkunst in Dresden
und anderen deutschen Residenzen

Die Abbildung auf dem Umschlag ist ein Detail aus:

Johann August Corvinus, Dresden, Holländisches bzw. Japanisches Palais,
Gartentheater im Wall, Aufführung »La Gara degli Dei« während des Apollo-Festes 1719
(um 1727, Kupferstich).

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Jöchner, Cornelia:

Die schöne Ordnung und der Hof : geometrische Gartenkunst in Dresden
und anderen deutschen Residenzen / Cornelia Jöchner. - Weimar : VDG,
2001

(Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte ; Bd. 2)

Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1996

E-Book ISBN: 978-3-95899-139-2

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2001

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner
Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen
Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir
etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Steffen Wolfrum, Berlin

Umschlaggestaltung: Katharina Hertel, Weimar

INHALT

VORWORT	7
EINFÜHRUNG	11
Residenzstadt, Schloß, Fortifikation: der räumliche Kontext	11
Situationsbindung als methodische Aufgabe	16
Zum Aufbau der Arbeit	20
1. HERRSCHAFTSSITZ UND GARTENKUNST	23
1.1 Idstein, Schloßgarten: Kontext als Beschränkung und der Beginn einer Achse	23
1.2 Gartenkunst für ein zerstörtes Land: Furttenbachs fortifizierte Gärten	29
1.3 Kassel, Karlssau: der Prozeß einer axialen Disposition und die Ausdehnung des Gartens	35
2. DER GARTEN ALS AUSSENRAUM DES SCHLOSSES	45
2.1 <i>Lust</i> und <i>Nutzen</i> : Kategorien geometrischer Gartenkunst	46
2.2 Der additive Garten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	49
2.3 <i>Recreatio</i> und fürstliche Garten <i>lust</i>	55
2.4 Außerhalb der Residenz: das Lustschloß und sein Garten	61
2.5 Der axiale Garten im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts	67
FÜRSTLICHE GÄRTEN IN DER PERIPHERIE DER STADT: DAS BEISPIEL DRESDEN	
3. RESIDENZSTADT UND KURFÜRSTLICHE GÄRTEN IM 17. JAHRHUNDERT	73
3.1 Die Gärten in der Selbstwahrnehmung der Stadt	73
3.2 Der Ausbau der Residenzstadt als Bedingung der Hofgärten	79

4. HÖFISCHE EXKLAVEN IN DER WESTLICHEN VORSTADT: DIE FÜRSTINNENGÄRTEN	87
4.1 Der <i>Churprincessin Garte</i>	89
4.2 Der <i>Churfürstin Garte in Fischersdorf</i>	92
4.3 <i>Churfürstliche Lustgärten</i>	93
4.4 Gärten als Besitz der Dresdener Fürstinnen	99
4.5 Der Herzogin Garten und die Öffnung der Stadt	103
5. KOMPLEXITÄT UND AUSDEHNUNG: DER ITALIENISCHE UND DER GROSSE GARTEN	107
5.1 Die Erprobung einer neuen Disposition in der südlichen Vorstadt	107
5.2 Im Osten, außerhalb des städtischen Weichbildes: die Umwandlung von Ackerland in einen Garten	110
6. RESIDENZSTADT, GARTEN UND HÖFISCHES FEST: DIE ENTDECKUNG DER PERIPHERIE	123
6.1 Verkleidungsspiel und Garten: die »Bauernwirtschaft« 1709	126
6.2 Ausbau und sozialer Abschluß: der Große Garten 1709-1719	129
6.3 Die Dresdener Gärten während der Hochzeit von 1719	135
6.4 Die Gestaltung der Peripherie	145
ZUSAMMENFASSUNG	151
Gartenkunst und fürstliches Territorium	151
ABKÜRZUNGEN	155
LITERATURVERZEICHNIS	155
ABBILDUNGSNACHWEIS	171
ABBILDUNGEN	175

VORWORT

Mit der Entdeckung des Barock als einem eigenständigen künstlerischen ›Stil‹ wurde auch der geometrische Garten zum Gegenstand der Kunstwissenschaften. Heinrich Wölfflin war es, der sich in seiner Schrift *Renaissance und Barock* (1888) erstmals mit dem italienischen Villengarten des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigte.¹ Sein Schüler Hans Rose setzte an Wölfflins Begründung der Epoche an und bezog in seiner Studie zum spätbarocken Profanbau auch französische und niederländische Schloßgärten ein.² Diese Texte der beiden Autoren sind aus zwei Gründen interessant: zum einen beschäftigen sie sich mit der räumlichen Konstitution des Gartens, zum anderen sind ihre Analysen rezeptionsbezogen. Stärker noch als Wölfflin sieht Rose die Bewegung durch den Raum als entscheidenden Rezeptionsmodus barocker Ensemblekunst an: Aus dem *betrachtenden* Menschen vorangegangener Kunstepochen ist bei ihm ein sich *bewegender* Rezipient geworden.³ An diese Impulse der Wölfflin-Schule ist zu erinnern, wenn heute eine Rezeptionsästhetik gebauter Räume gefordert wird.⁴ Die vorliegende Arbeit stellt die Räumlichkeit des geometrischen Gartens in den Mittelpunkt. Bei einer solchen Konzeption ist die Wiederentdeckung von Autoren wie Wölfflin und Rose zwangsläufig; im Bereich der Gartenkunst muß hier noch Franklin Hamilton Hazlehurst mit seinen betrachterbezogenen Raumanalysen zu Versailles genannt werden.⁵

In einem wichtigen Punkt jedoch unterscheidet sich die folgende Studie von den genannten älteren Ansätzen: sie geht davon aus, daß der Garten in einen *vorhandenen* Zustand hineingebaut wird und bezieht hieraus ihre Anhaltspunkte für die Analyse des Raumes. Der Garten entsteht nicht in einem luftleeren Raum; als Artefakt konstituiert er sich gerade in der *Interaktion* mit seiner Umgebung. Indem er sich von ihr abgrenzt, sie teilweise zerstört und verwandelt, zeigt er seine Transformationsleistung: ästhetische Verweise auf die *erste* und die *zweite Natur*. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommt es bei den deutschen Gärten zu einer radikalen Veränderung dessen, wie sich der Garten situiert und zu seiner Umgebung verhält. Was es in Italien und Frankreich schon mehr als ein halbes Jahrhundert früher gegeben hatte, geschieht nun auch hier: die Achse als Instrument räumlicher Organisation wird angewandt. War der Garten vorher *abgeschlossen*, so bietet die Achse dem geometrischen Garten zum ersten Mal die prinzipielle Möglichkeit, sich gestalterisch mit seiner Umgebung zu *verbinden*. Dabei hat das auffällige Fest-

1 Wölfflin 1926⁴, 155-180. – Häufig verwendete Literatur wird in den Fußnoten abgekürzt wiedergegeben, nur vereinzelt zitierte Titel erscheinen an Ort und Stelle.

2 Rose 1922, 16-72.

3 »Der beschauende Mensch selbst bewegt sich, steckt sich die Ziele weiter, sieht die Umrisse größer.« (Hans Rose, Kommentar zu: Wölfflin 1926⁴, 238) sowie: Rose 1922, 6-7 (»Das transitorische Moment«).

4 Kemp 1992, 52.

5 Hazlehurst 1980, 132-147.

halten der deutschen Gärten an dem älteren, additiven Raumsystem für die Forschung den Vorteil, daß die Veränderungen, welche die Achse mit sich bringt, umso besser studiert werden können. Was in der Gartenkunsthochforschung meist rasch als ›Lagebeschreibung‹ abgehakt wird, beschäftigt diese Arbeit grundlegend: Über welche strukturellen Beziehungen zu seiner Umgebung konstituiert sich der Garten als ästhetischer Raum?

Der Garten gewinnt einen neuen Stellenwert mit dem Selbstwerden fürstlicher Herrschaft im ausgehenden Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit. In den folgenden Jahrhunderten trägt er zu einer Veränderung des Herrschaftssitzes bei, deren Thematisierung das zweite Anliegen dieser Arbeit ist. Lagen die Gärten an deutschen Höfen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts meist getrennt vom Schloß innerhalb der Befestigung oder unmittelbar davor, so bietet die Anwendung der Achse neue Möglichkeiten. Am Ende eines komplizierten Prozesses der Umschichtung und Neuorganisation von Garten teilen steht der Garten als unmittelbarer Außenraum des Schlosses, das sich nun selbst aus der Residenzstadt herauslöst. Für die Durchführung großer Hoffeste bewährt sich die neue Gartengestalt als choreographisch wirksames Lenksystem, das nicht von ungefähr zum Vorbild für die Stadtplanung des späteren 18. Jahrhunderts wird. Doch nicht nur intern sorgen die Gärten für eine Bewegung ihrer Rezipienten durch den Raum. Die neuen Schloß- und Gartengebilde führen den Hof immer weiter aus der Stadt heraus. Wird der axiale Garten in seiner komplexen Raumordnung zum Paradigma eines sich selbst in der Neuorganisation befindlichen fürstlichen Territoriums, so bilden die aus den Gärten herausführenden Achsen und Alleen konkrete Ansätze für eine ästhetische Vernetzung des Territoriums.

Die Studie wurde 1996 vom Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung wurden geringfügige redaktionelle Änderungen vorgenommen sowie der Titel leicht modifiziert. Der Abschnitt »Zum Aufbau der Arbeit« ist neu eingefügt sowie inzwischen erschienene Literatur in die Fußnoten und Bibliographie eingearbeitet.

Entstanden ist die Dissertation während der Laufzeit der beiden Graduiertenkollegs, welche die Deutsche Forschungsgemeinschaft an der Philipps-Universität in Marburg unter dem Thema »Kunst im Kontext« installierte. Den Kollegs habe ich insgesamt drei Jahre als Stipendiatin angehört. Die Arbeit in einem interdisziplinären Team, der Wert der Vorträge, Seminare, Arbeitsgruppen, Gastprofessuren, Exkursionen und Tagungen kann für den gedanklichen Prozeß einer Dissertation gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In beiden Kollegs gab es eine intensive Zusammenarbeit unter den Stipendiaten und Stipendiatinnen, die inspirierend und engagiert war. Darüber hinaus hat das Kolleg eine intensive Betreuung durch die ausrichtenden Lehrenden ermöglicht, von der die Arbeit nur profitieren konnte. Besonderer Dank gilt hier Herrn Prof. Dr. Jörg Jochen Berns und Frau Dr. Brigitte Walbe, die in Seminaren und Arbeitsgruppen die Möglichkeit geschaffen haben, die Hofkunst der Frühen Neuzeit unter vielen Aspekten zu studieren. Ebenso möchte ich Herrn Prof. Dr. Ulrich Schütte danken, der wichtige Kenntnisse über die deutsche Architekturgeschichte der Frühen Neuzeit vermittelte. Dem unbestechlichen Auge von Prof. Dr. Jochen Kunst und seinen Raumanalysen vor Ort und auf der Projek-

tionsfläche im Hörsaal ist die Arbeit mehr verpflichtet, als Literaturbelege und Fußnoten es zeigen können. Die entscheidenden Weichen für die Dissertation aber hat Herr Prof. Dr. Wolfgang Kemp gestellt, auf dessen Überlegungen zum Kontext die Studie fußt. Seine analytische Herangehensweise und Kritik haben die Arbeit gefördert.

Auch außerhalb Marburgs bin ich Dank schuldig: an erster Stelle den Beschäftigten in den Dresdener Institutionen, die durch ihre Freundlichkeit die Kontaktaufnahme zwischen Ost und West angenehm machten. In Dresden durfte ich die Gastfreundschaft von Dr. Volker Helas in Anspruch nehmen. Frau Dr. Beatrix Bastl (Wien), Prof. Dr. Mirka Beneš (Cambridge/Mass.), Prof. Dr. Wolfgang Neuber (Berlin), Dr. Gillian Bepler (Wolfenbüttel), Bernard Heise (Ithaca/Leipzig), Dr. Martin Möhle (Lübeck) und Jana Sander (Dresden) haben mir wichtige Hinweise oder Materialien gegeben. Dr. Peer Zietz (Marburg) hat die Mühe des Korrekturlesens auf sich genommen und war eine kritische Instanz. Meine Freundin Rosa Kronseder (München) weiß, womit sie mir geholfen hat. Widmen möchte ich die Dissertation meinen Eltern und meinem Mann Uwe Harry Rüdtenburg, auf deren Unterstützung und Vertrauen ich immer zählen durfte.

Last but not least nun der Dank an die Herausgeber der »Marburger Studien«, insbesondere Herrn Prof. Dr. Ulrich Schütte, für die Aufnahme der Arbeit in diese Reihe und den damit verbundenen Druckkostenzuschuß. Die intensive Lektüre, der sich das Gremium unterzogen hat, ist nicht selbstverständlich, genauso wenig wie ein Lektorat, für das ich mich bei Dr. Frank Druffner und Dr. Claudia Hattendorff herzlich bedanken möchte.

EINFÜHRUNG

Residenzstadt, Schloß, Fortifikation: der räumliche Kontext

In seinem Buch über die *Neue Garten=Lust* (1690) empfiehlt der Autor Heinrich Hess, die Lustgärten in der Nähe der fürstlichen Gebäude anzulegen, »damit solche hohe Personen dieselben auff ihren Schlössern täglich können beschauen/ und dadurch zu desto mehrer Lust und Ergötzlichkeit ferner angereizt werden.«⁶ Was Hess möchte, ist zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr neu: die Einheit von Haus und Garten in einem gemeinsamen gestalterischen System. Ein solcher Zusammenschluß der beiden Elemente war im italienischen Villenbau des 16. Jahrhunderts erreicht worden und geriet bei den französischen Schlössern zu einer neuartigen Herrschaftsanlage.⁷ Doch verrät Hess, daß diese Standards nicht überall verwirklicht waren:

»Wofern aber nun dergleichen Gelegenheit oder Commodität nicht vorhanden/ dennoch dem Herrn einige Ergötzlichkeit nahe an seinem Wohn=Hause oder Residenz-Schlosse zu machen Willens wäre/ so gebraucht man dieses Mittel: Man siehet/ ob etwa einige Rundele oder Thürme nahe an den Gemächern vorhanden seynd/ füllet selbe mit guter Erden aus/ und macht dahin ein fein Gärtlein/ mit einem zierlichen Laubwerck/ oder andern Modeln Stücklein/ darein man denn von denen allerraresten Blumen und Gewächsen/ so viel der Platz leiden will pflanzet/ als da sind Tulipanen/ Königs=Kronen/ Hyacinthen [...] welche vom Frühling an/ den gantzen Sommer durch/ neben den Sommer=Gewächsen blühen/ und einen schönen Prospect vor des Herrn Gemach geben.«⁸

Zwei gegensätzlich erscheinende Elemente sind hier zusammengefügt: die Fortifikation als Kriegsarchitektur und der Garten, der nur im Frieden gedeihen kann.⁹ Heinrich Hess geht mit seinem Vorschlag davon aus, daß es herrschaftliche Wohnhäuser oder Residenzschlösser gibt, deren räumliches Umfeld einen direkten Anschluß des Gartens an das Gebäude unmöglich macht. Für diesen Fall empfiehlt der Traktatist, die »Rundele oder Thürme« zu bepflanzen. Geschütztürme in der Nähe des fürstlichen Gemaches sollen

6 Hier wird die Ausgabe 1714 benutzt, das Erscheinungsjahr 1690 nach: Hennebo/Hoffmann 1965, 309.

7 Eine Gartengestaltung, die sich an den Grundlinien des Hauses orientiert, hatte erstmals Alberti in *De Re Aedificatoria* (Zehn Bücher über die Baukunst, 1485) gefordert: »Außerdem werden Kreise und Halbkreise und jene Figuren, welche man bei den Grundflächen der Gebäude gutheißt, aus Lorbeer-, Zitronen- und Wacholderbäumen mit abgebogenen und sich gegenseitig verschlingenden Zweigen geschlossen werden.« (Alberti 1975, 487).

8 Hess 1714, 4-5.

9 Zu den Sparten der *Architectura militaris* und *Architectura civilis* im Bauen der Frühen Neuzeit: Schütte 1984.

eine Art Ersatzgarten abgeben, indem man sie mit Erde auffüllt. Auf den Fortifikationselementen entsteht so eine Oberfläche, die dann mit Buchornamenten und kostbaren Blumen zu gestalten sei. Eine solche Bepflanzung der Schloßbefestigung schildert der Autor aus eigener Erfahrung:

»Wie denn an dem Fürstl. Residenz-Hause Cassel in Nieder=Hessen ebenfalls in solche Rundele oder Thürme dergleichen Gärten gemacht seyn/ darinnen iederzeit die aller vornehmsten Raritäten von Gewächsen eingepflantzet und erhalten worden/ zu welchem Ende auch stets ein eigener Gärtner darzu bestellet gewesen/ solche Gewächse verwahret und gewartet hat/ wie denn vor und bey meiner Zeit viel darauf gewendet worden/ weil diese Gärten nahe am Schlosse gelegen/ die andern aber weit darvon.«¹⁰

Ein Kupferstich vom Kasseler Schloß aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt einen Garten, wie ihn Hess beschreibt: in schwachen Konturen ist auf dem Geschützturm rechts im Bild das Ornament eines Beetes zu sehen (Abb. 1). Dieses Beispiel scheint keine Ausnahme gewesen zu sein, denn derselbe Ratschlag, den Hess erteilt, hält sich in deutschsprachigen Gartenbauaktatzen bis in die zweite Dekade des 18. Jahrhunderts.¹¹ Dennoch fragt man nach dem Sinn des Aufwandes – immerhin war in Kassel ein Gärtner nur für diese Anlagen zuständig –, wenn ein solcher Garten durch die im Verteidigungsfall aufzustellenden Kanonen rasch zerstört werden konnte.

Was an dem Kasseler Fall absurd erscheint, liegt in der räumlichen Situation vieler Residenzstädte begründet. Das fürstliche Schloß als Regierungssitz innerhalb einer Stadt steht am Ende eines komplexen Prozesses, währenddessen die im Mittelalter von wechselnden Orten her ausgeübte Herrschaft seßhaft geworden war.¹² Die Physiognomie fürstlicher Territorien war um 1500 von der Entscheidung für ein »Hoflager« an *einem* Ort des Landes bestimmt. Karlheinz Blaschke, der die räumlichen Funktionen der Residenzstadt Dresden untersuchte, betont an diesem Prozeß, daß es für die Bedeutung der Städte spreche, »daß gerade sie zum Ort der neuen Residenzen erwählt wurden und nicht etwa einzelnstehende Burgen.«¹³ Doch besaßen die neuen Residenzstädte vorher oft eine landesherrliche Burg, die nun zum Residenzschloß aus- oder umgebaut wurde. Hier bündelten sich verschiedene Herrschaftsfunktionen; vor allem entstand eine Verwaltung, die das Land von der Residenzstadt aus strukturierte.¹⁴ In der Kombination von politischen, ju-

10 Hess 1714, 6.

11 Florinvs 1719, 903.

12 »In den gantz alten Zeiten haben sich so wohl die Teutschen, als auch andere Europäische Landes=Regenten nicht so beständig, als wie in den neuern in ihren Residentzien aufgehalten, sondern sind in ihrem Lande bald an diesem Ort, bald wieder an einem herum gezogen, wie es ihr Staats=Interesse, die Beschaffenheit der Conjuncturen, und die Wohlfarth ihrer Unterthanen erfordern wolle.« [Rohr (1733) 1990, 62]. Beispielhaft die Darstellung der Bonner Residenzbildung: Dollen 1978. Für den Prozeß des Seßhaftwerdens am Beispiel Sachsens: Streich 1989. Die Herausbildung Dresdens als Residenzort in: Blaschke 1974.

13 Blaschke 1974, 141. Zur Residenzarchitektur: Ulrich Schütte, »Residenzen«, in: *Architekt und Ingenieur* 1984, 189-204.

ristischen und verwaltungsmäßigen Funktionen bildete die Residenzstadt einen *zentralen Ort* und richtete die Beziehungen im Herrschaftsverband räumlich neu aus.¹⁵

Für die räumliche Situation vieler frühneuzeitlicher Residenzstädte war ihre Einbeziehung in die militärische Verteidigung des Landes entscheidend.¹⁶ Die beiden Festungsforscher Hartwig Neumann und Volkmar Braun verzeichnen im Bereich der alten Bundesrepublik und damaligen DDR zwanzig fortifizierte Residenzstädte. Diese Zahl erscheint angesichts der über dreihundert deutschen Territorien gering, was auf den gewählten, sehr strengen Festungsbegriff zurückgeht. In ihrem Kommentar zu dem Verzeichnis müssen die Autoren einschränkend feststellen: »Beim Durchblättern der großen Topographien, etwa Hogenberg und Merian, fällt auf, daß beinahe jede deutsche Stadt irgendwie befestigt war. Nur wenige Ausnahmen sind festzustellen, etwa die Bergstädte im Harz, die wegen der topographischen Lage einfach nicht zu befestigen waren.«¹⁷

Die neuzeitliche Befestigung bedeutete auf jeden Fall eine hermetische Abriegelung der Stadt nach außen. Die auf Breite angelegten Systeme aus Glacis, Graben, Wall und Bastionen und anderen Elementen nahmen nicht nur mehr Raum ein als die mittelalterlichen Befestigungsmauern, sie verringerten auch die Bebauungsmöglichkeiten nach innen wie nach außen: Innerhalb der Befestigung durfte es aus militärischen Gründen keine Landreserve geben, so daß neue Bauten mit dem bestehenden Raum auskommen mußten.¹⁸ Unmittelbar vor der Fortifikation stand aber oft auch kein bebaubarer Raum zur Verfügung, da das Glacis nicht bebaut werden durfte. Die Architektur der Vorstädte sollte leicht abbrennbar sein, um einem potentiellen Feind keine Gelegenheit zu geben, sich zu verschanzen.¹⁹ Hatte die letzte Erweiterungsphase mittelalterlicher Städte noch genügend internen Raum für eine meist stagnierende oder nur langsam steigende Bevölkerungszahl gelassen, so nahmen die Raumannsprüche gerade in der Residenzstadt zu: Die Aufgaben der fürstlichen Residenz beanspruchten neue Bauten, die zusammen mit dem Schloß bald eine expansive höfische Sphäre innerhalb der Stadt bildeten.

14 Zur Residenzstadt mit begriffsgeschichtlicher Akzentuierung: Ahrens 1991 (mit Literaturangaben zu der weitgefächerten Pfalzen- und Residenzforschung im Mittelalter und Spätmittelalter).

15 Der Begriff des zentralen Ortes geht auf den Geographen Walter Christaller zurück [Christaller (1933) 1968]. Entscheidend für die Konstitution des zentralen Ortes ist nach Christaller »eine bestimmte Kombination von Schlüsselfunktionen und eine qualitativ und quantitativ höhere Abstufung der Funktionseinheiten« (Dollen 1978, 21). Im Hinblick auf die absolutistische Stadt: Dolle 1980, 4-8; die fürstliche Residenz als zentraler Ort: von der Dolle 1978, 19-24 (mit weiteren Beispielen für eine Anwendung des Begriffes auf historische Phänomene: 22). Nach dem Ansatz von Christaller verfährt auch: Blaschke 1974.

16 Als Überblick über die Entwicklung verschiedener mitteleuropäischer Residenzstädte: Braunfels 1991², 153-241. Eine Typologie frühneuzeitlicher Städte, darunter die Residenzstadt sowie die Festungsstadt, in: Gerteis 1986, 18-33. Vgl. auch: Heinisch 1981. Eine idealtypische Darstellung der baulichen Situation frühneuzeitlicher Städte: Gruber 1952, 170-176. Zum Schloß als Wehranlage: Schütte 1994.

17 Hartwig Neumann/ Volkmar Braun, »Verzeichnis von Festungen des XVI.-XX. Jahrhunderts im heutigen und ehemals deutschsprachigen Bereich«, in: *Architekt und Ingenieur* 1984, 318.

18 Schütte 1994, 294.

19 Gerteis 1986, 26.

Garten und Residenzstadt

Die räumliche Begrenzung der Residenzstädte durch die Fortifikation war eine wichtige Bedingung für die Gartenkunst, mit der an den einzelnen Orten unterschiedlich umgegangen wurde. Spürbar war sie vor allem dann, wenn das Schloß direkt mit einem Garten verbunden werden sollte. Ein Beispiel dafür ist Berlin. Neben dem Residenzschloß war dort 1645 ein Lustgarten errichtet worden, der bereits fünf Jahre später vergrößert werden sollte.²⁰ Der Stadtplan von 1652 zeigt das Vorhaben (Abb. 2). Johann Gregor Memhardt, der Zeichner der Karte, war für Teile der Gartenplanung verantwortlich, so daß seine Darstellung eine zuverlässige Aussage über das Projekt erlaubt.²¹ Schloß und Garten liegen auf einer Landzunge zwischen zwei Wasserläufen, oben im Bild die Spree, unten ein Seitenarm. Eine Begrädigung des unteren Zuflusses zur Spree (»Newer Ausfluß der Spree«) sollte neuen Raum für die Insel erbringen, hinter dem bisherigen Lustgarten am Schloß hätte es dann zusätzlich einen Nutzbereich und weitere Gartenteile gegeben.

Die Planung wurde nur teilweise umgesetzt: Unmittelbar am Schloß war bereits 1645 eine höhergelegene Terrasse aus vier rechteckigen Zierbeeten entstanden, eine Marmurfigur des Großen Kurfürsten in der Mitte. Danach folgte der ebenfalls ausgeführte Blumengarten (B), der bis zum Neuen Lusthaus am Quergraben reichte.²² Dieser längsrechteckige Bereich lag tiefer als die vorderen Schmuckbeete und hatte in seinem Zentrum ein Quartier aus Laubengängen. Unter dem Buchstaben C zeigt die Karte einen Wassergarten, wie er geplant war – seine Gestaltung sollte das normale Prinzip des Gartens umkehren: Ein großes Wasserbecken wäre durch Stege gegliedert worden, so daß die »Beete« aus Wasser, die Wege aus Planken bestanden hätten. Dieses Vorhaben wurde nicht umgesetzt.

Nach der Planung hätte hinter dem Quergraben der zweite große Gartenbereich begonnen: ebenfalls auf einer Wasserfläche schwimmend, zunächst der Medizinal- und Kräutergarten (D), in der Spitze der radial angelegte Küchengarten (D). Gestaltete Nutzbereiche, die Verbindung von *Lust* und *Nutzen*, gehörten um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch bei Hof zu einem vollständigen Garten.²³ So sind die Nutzbereiche auf der Insel in den Grundformen zwar einfacher als die Zierbeete am Schloß. Doch zeigt ihre Gestaltung als Wassergarten, daß auch sie dafür konzipiert waren, *betrachtet* zu werden. *Lust* und *Nutzen* waren zwar durch den Quergraben leicht voneinander separiert, doch bildeten die Nutzbereiche zusammen mit den Zierbeeten *eine* gemeinsame Anlage, die durch Bäume umschlossen war. Diese Pläne eines vollständigen Gartens durchkreuzte der Große Kurfürst, als er 1657 einen neuen Festungsgürtel für die Schwesternstädte Berlin und Cölln sowie für Friedrichswerder anlegte (Abb. 3). Die Darstellung der neuen Fortifikation zeigt, daß der bereits vorhandene Kräutergarten mit einer Bastion überbaut wurde, der Küchengarten und auch der vordere Wassergarten (C) wurden gar nicht erst errichtet.²⁴

20 Zu den Vorgängern dieses Lustgartens sowie zu den Erweiterungsplänen in den 1650er Jahren: Wiesinger 1989, 83-94.

21 Ebd., 92.

22 Ebd., 90.

23 Dieses Thema wird in Kapitel 2.1 fortgeführt, vgl. auch die Dresdener Fürstinnengärten in Kapitel 4.1 und 4.2.

Im Falle Berlins verhinderte der Ausbau der Fortifikation die Erweiterung des Gartens. Etwas anders war die Ausgangssituation in München, wo der Hofgarten von Beginn an außerhalb der Befestigung lag.²⁵ Um 1560 von Herzog Albrecht V. gegründet, besaß der Lustgarten einen Arkadenbau und ein Lusthaus. Der Stadtplan von Wenzel Hollar aus dem Jahr 1623 zeigt den Zustand um 1605. Der Garten ist am oberen Bildrand, links von der Mitte zu erkennen: Umgeben von einer Mauer mit Türmen liegt er über dem Festungsgraben am Bachrand. Einige Zierbeete sind angedeutet, nach oben schließen der Arkadenbau und das spitzwinklige Lusthaus ab (Abb. 4). Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ließ Kurfürst Maximilian das Residenzschloß erweitern. Der Plan Merians von 1644 zeigt den neuen, vielhöfigen Residenzkomplex am Rand der Stadt (Abb. 5). Ihm ist nun ein Garten vorgelagert, der auch den frühen Hofgarten von Herzog Albrecht V. einbezog: »Das Lusthaus Albrechts V. wurde so umgebaut, daß der spitze Winkel hinter einem rechtwinklig an die Arkaden anschließenden neunachsigen Gebäude verschwand.«²⁶ Welche Wertschätzung dem neuen Ensemble entgegengebracht wurde, zeigt sich, wenn der zwischen 1619 und 1645 entstehende Bastionengürtel eigens um den Garten herumgeführt wurde. Gärten vor einem unbefestigten Schloß bildeten im Krieg ein Einfallstor für den Gegner. Beispielsweise wurde im Laufe des Dreißigjährigen Krieges auch der vorher unbefestigte *Hortus Palatinus* in Heidelberg, welcher sich hinter der Residenz erstreckte, mit einer Fortifikation umgeben (Abb. 6). Im Unterschied zu Berlin gelang es also in München, Residenzschloß und Garten zusammenzufügen, indem die Fortifikation verlegt wurde. Doch blieb die ursprüngliche Trennung der beiden Elemente immer bemerkbar. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts konzipierte Matthias Diesel ein neues Broderie-Parterre, das Gebäude und Garten gestalterisch besser zusammenbinden sollte.²⁷

Eine dritte Möglichkeit war der Bau des Gartens direkt in die Fortifikation hinein. Da die Residenzschlösser aus Gründen der Sicherheit fast immer am Rande der Stadt positioniert waren,²⁸ mußte der dahinter befindliche Zwischenraum zur Fortifikation hin für die Anlage eines Gartens interessant sein. So sollte das zu Beginn des 18. Jahrhunderts neu errichtete Residenzschloß in Würzburg einen rückwärtigen Garten direkt im Wall erhalten (Abb. 7).²⁹ Eine ähnliche Situation gab es in Dresden, wo der *Zwinger* – die fortifi-

24 Wiesinger 1989, 92.

25 Hierzu die umfassende Darstellung des Hofgartens in: Bierler-Rolly/Buttler 1988. Zu München als Residenzstadt: Braunfels 1991², 178-185.

26 Gunter Schweikhart, »Die Anfänge des Hofgartens und eine überraschende Wiederentdeckung«, in: Bierler-Rolly/Buttler, 8-19; hier: 13.

27 Adelheid Gräfin Schönborn, »Die Glanzzeit der Gärten und ihre Rekonstruktion nach dem Kriege«, in: ebd., 26-37; hier: 32.

28 »Die Fürstlichen Residentz-Häuser in Teutschland sind zwar mehrentheils an einem besondern, freyen, und von den andern Wohnungen der Stadt abgesonderten Ort erbauet; iedoch findet man auch an einigen Orten, als wie in Hannover, daß sie mitten in der Stadt unter den andern Häusern mit stehen.« [Rohr (1733) 1990, 69].

29 Zu Würzburg als Residenzstadt: Braunfels 1991², 212-222. Zur Begrünung des Würzburger Bollwerks im 19. Jahrhundert: Wagner 1993.

katorische Bezeichnung für den Abschnitt zwischen zwei Wällen – zeitweise als Element eines ausgedehnten Residenzschlosses mit Garten vorgesehen war.³⁰

Mit der Fortifikation als der Begrenzung des residenzstädtischen Raumes mußte bei der Planung von Gärten also in irgendeiner Form umgegangen werden. Anders gesagt: die Befestigung der Stadt war eine *Bedingung* für die frühneuzeitliche Gartenkunst. Was bei der Bepflanzung des Geschützturmes in Kassel noch eine Notlösung an dem bereits unmodern gewordenen Residenzschloß war (Abb. 1), wurde in Turin das gestalterische Element einer ausgebauten Residenzstadt (Abb. 8):³¹ Die Bastionen waren hier großzügig bepflanzt und gehörten zu einem Schloßgarten innerhalb der Stadt (Abb. 9).³² Für Kassel wurde in der Zeit um 1700 ein Schloßbau projektiert, der ähnlich bepflanzte Bastionen wie jene in Turin aufweist (Abb. 10). Die Begrünung der Wälle im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert hat also ihre Vorgeschichte in der Bepflanzung der barocken Fortifikationen. Während aber die Umnutzung der Wälle infolge der Entfestigung ein Moment bürgerlicher Emanzipation ist, richtete sich die Bepflanzung der Fortifikation ausschließlich an das fürstliche Auge.

Situationsbindung als methodische Aufgabe

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die räumliche Situierung höfischer Gärten. Für die Gartenforschung gilt, was Massimo Birindelli vor einiger Zeit über die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Architektur geschrieben hat: die unwiederholbaren strukturellen Beziehungen eines Gebäudes zu seiner Umgebung sind zu selten Gegenstand einer systematischen Analyse.³³ Daß jede Gartenkunst einen vorherigen Kulturzustand verdrängt, daß sie die Topographie einer Landschaft aufgreift und umformt, kurz: wie der Garten als Artefakt mit seiner Umgebung *interagiert*, findet sich in der gartenwissenschaftlichen Literatur meist nur in kurzen Lagebeschreibungen zu Beginn einer Untersuchung.³⁴ Ein Zusammenhang zwischen der räumlichen Situierung eines Gartens und seiner ästhetischen Struktur gilt zwar als allgemeine Voraussetzung,³⁵ wird aber selbst kaum zum Untersuchungsgegenstand.

Die vorliegende Arbeit bezieht ihre Parameter aus einem methodologischen Raster, in dem die Beziehung eines Artefakts zu seiner Umwelt ein wichtiger Gedanke ist. Die kunstwissenschaftliche Kontextforschung, wie sie Wolfgang Kemp begründete, geht da-

30 Vgl. hierzu: Kap. 3.2 und 6.4.

31 Ein Überblick über den Ausbau Turins: Braunfels 1991², 168-178; vgl. dazu: Pollak 1991.

32 Zur Umnutzung der Wälle: Bernatzky 1960. Das Desiderat einer Geschichte der Verbindung zwischen frühneuzeitlicher Gartenkunst und Festungsarchitektur stellt fest: Schütte 1994, 288.

33 Birindelli 1983, 170; die Anwendung dieser Programmatik in: Birindelli 1987. Ähnlich argumentiert: Valena 1989.

34 Als Beispiel für diese weitverbreitete Herangehensweise sei hier stellvertretend genannt: Wenzel 1970. Eine Ausnahme ist die Analyse der Situierung und Disposition barocker Gärten in: Schopf 1987.

35 Hennebo/Hoffmann 1965, beispielsweise: 19, 34, 40.

von aus, daß die konkrete *Ortsbeziehung* und *Situationsbindung* entscheidende Faktoren sind, wenn die Komplexität von Kunst anerkannt werden soll.³⁶ Der Ansatz lehnt das gängige Modell ab, wonach alle möglichen, übertragenen Referenzen den Kontext eines Artefakts bilden. Damit, so Kemp, werde nur die Vorstellung vom isolierten Einzelwerk tradiert. Diese nach wie vor gängige Größe der Kunstwissenschaft gehöre zu den methodologischen Geburtsfehlern der Fachdisziplin, entstanden in einer langen Wissenschaftstradition des Separierens, Zerteilens und Trennens. Nachdem das Artefakt im Laufe der Fachgeschichte von allen Spuren eines originären Zusammenhangs gesäubert worden war, soll es nun unter dem Anspruch einer falsch verstandenen Kontextualisierung »aus seinen historischen, sozialen, psychologischen, literarischen, kulturgeschichtlichen Verflechtungen erklärt« werden.³⁷ An der Konstruktion des Einzelwerks aber habe sich auf dieser Basis tatsächlich nichts geändert,³⁸ es werde damit nur in eine beliebig erweiterbare und tendenziell unendliche Anordnung von Kontexten überführt.³⁹ Damit sei das Vorhaben der Kontextualisierung eines Kunstwerkes *ad absurdum* geführt, weil hier letztlich alles füreinander Kontext (oder Text) ist.

Stattdessen schlägt Kemp eine erweiterte Basis kunsthistorischer Forschung vor, die vom Einzelwerk hin zu größeren Zusammenhängen führt. Der Blick auf solche Phänomene aber erfordere neue Methoden, damit »der originäre Kontext und damit das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung wieder in ihr Recht gesetzt werden, daß Formen und Kontextbildung, geplante und gewachsene, durch die Jahrhunderte hinweg untersucht werden [...]«. ⁴⁰ Wie andere Kunstwissenschaftler/innen stellt dabei auch Wolfgang Kemp den Anteil des forschenden Subjekts an der Konstitution des wissenschaftlichen Gegenstandes heraus. Im Unterschied zu poststrukturalistischen Auffassungen, für die es nurmehr Kontexte gibt, mißt er aber einer deutlichen Trennung zwischen Text und Kontext wesentliche Bedeutung bei. Zum einen erhalte eine solche Unterscheidung das Bewußtsein von der Künstlichkeit des Gegenstandes aufrecht: »Wenn wir mit unseren heutigen Mitteln Kunstwerke »reproduzieren«, und den realen Kontext ausblenden, übersehen wir leicht, daß das Werk unter Bezugnahme auf seinen Kontext sich selbst schon als Werk des 15. Jahrhunderts präsentiert hat. Wir präsentieren selbst Präsentationen, Werke, die sich selbst gegen andere in Szene setzen, wir müssen immer diese eine Stelle weiterrechnen, sonst verstehen wir einiges falsch.« ⁴¹

Zum andern aber begründet sich die Notwendigkeit einer Trennung zwischen Text und Kontext auch aus den Objekten der Kunstwissenschaft selbst: »Was die Literaturwissenschaft für ihren Bereich nur metaphorisch beanspruchen kann, erhält für die Kunst-

36 Kemp 1991, 89.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Kemp 1993, 654.

40 Kemp 1991, 89.

41 Ebd., 99. Siehe auch: Bal/Bryson 1991, 175-180. Mieke Bal und Norman Bryson bezeichnen den »cut« oder *slash* (»/«) zwischen Text und Kontext als »fundamental rhetorical move of self-construction« (179) – das, was das *explanans* auf der einen Seite vom *explanandum* auf der anderen Seite scheidet. Damit kennzeichnet der *slash* nicht nur den Kontext der Produktion von Kunst, sondern auch den kunsthistorischen Diskurs über das Objekt (180).

wissenschaft einen wörtlichen und einen übertragenen Sinn: »Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte. Ob er dies beabsichtigt oder nicht. Die Konzeption eines Textes finden, heißt eine Leerstelle im System der Texte finden oder vielmehr in einer vorgängigen Konstellation von Texten.« Für die Kunstgeschichte übersetzt: Das Werk schafft sich seinen Platz nicht nur im Musée oder Salon imaginaire aller vergangenen und gleichzeitig entstehenden Kunstwerke, sondern auch realiter vor Ort und in der Regel zuungunsten anderer Schöpfungen.⁴² Das Artefakt konstituiert sich gerade in der Auseinandersetzung mit seiner Umwelt, ohne daß dabei von einseitig determinierten Verhältnissen auszugehen ist.⁴³

Der Garten als *dritte Natur*

Gartenkunst formt stets einen vorgefundenen agrikulturellen oder ›Natur‹-Zustand ästhetisch um. Diese Transformationsleistung umfaßt der Begriff von der *dritten Natur*, den John Dixon Hunt und Claudia Lazarro in die gartenhistorische Diskussion eingebracht haben.⁴⁴ Sie berufen sich dabei auf die Gartentheorie des 16. Jahrhunderts: Jacopo Bonfadio und Bartolomeo Taegio, zwei italienische Autoren, die über das Villenleben und die Gärten schreiben, benutzen den Begriff der *terza natura*, um den künstlerisch gestalteten Garten von der Kulturlandschaft abzugrenzen.⁴⁵ Die Kulturlandschaft war von Cicero als die vom Menschen bearbeitete *zweite Natur* bezeichnet worden: »Ebenso hat der Mensch die völlige Herrschaft über alle Güter der Erde: wir ziehen Nutzen aus ebenem und bergigem Gelände, uns gehören die Flüsse und Seen, wir säen Getreide und pflanzen Bäume; wir leiten Wasser auf unsere Ländereien und machen sie dadurch fruchtbar, wir dämmen Flüsse ein, bestimmen ihren Lauf und leiten sie ab; ja wir versuchen mit unseren Händen inmitten der Natur gleichsam eine zweite Natur zu schaffen.«⁴⁶

Die historische Terminologie entwickelt John Dixon Hunt zu einer Hierarchie der Naturen (*hierarchy of natures*) weiter, die von der unberührten Wildnis, der *ersten Natur*, über die agrarische und kulturell geformte Landschaft (*zweite Natur*) hin zum gestalteten Garten als der *dritten Natur* reicht. In dieser Skala, so Hunt, nimmt der Garten als Artefakt die höchste Stufe ein, da er den stärksten Eingriff des Menschen repräsentiert: »What marks and yet connects each of these natures is the degree of human intervention in the natural world and of motive for that intervention.«⁴⁷

Hunt macht darauf aufmerksam, daß die Theorie von den drei Naturen nach dem 16. Jahrhundert weiterhin existierte, auch wenn nicht immer ausdrücklich darauf verwiesen

42 Kemp 1991, 97, siehe auch: Kemp 1993, 654.

43 Kemp 1991, 94-96.

44 Lazarro 1990, 8-19, sowie Hunt »Gard'ning« 1992 und Hunt 1999.

45 Beide Autoren hier zitiert nach Lazarro 1990, 288: »[...] quanto sia l'industria d'un accorto giardiniero, che incorporando l'arte con la natura fa che d'amendue ne riesca una terza natura.« (Bartolomeo Taegio, *La Villa*, Mailand 1559, 66) »[...] la natura incorporata con l'arte è fatta una terza natura, a cui non saperei dar nome.« (Jacopo Bonfadio, *Le lettere e una scrittura burlesca*, hg. von A. Greco, Rom 1978, 96).

46 Cicero 1978, II, 151-152.

47 Hunt »Gard'ning« 1992, 197.

wurde. Für das 17. und frühe 18. Jahrhundert sind die Kategorien *Lust* und *Nutzen* in bezug auf den Garten als Fortführung dieses älteren Theorems zu verstehen. Der *Lustgarten* wird angelegt, um die menschlichen Sinne, vor allem die Augen zu erfreuen. Die Gartenliteratur des 17. Jahrhunderts verwendet die Begriffe *Lust* und *Nutzen* sehr oft als Paar, um deutlich zu machen, daß der Garten sowohl dem ästhetischen Vergnügen als auch der Versorgung mit Nahrungsgütern dienen soll. Auf kategorialer Ebene werden *Lust* und *Nutzen* als notwendige Einheit betrachtet und gehen oft auch im Garten ineinander über. So kann es bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts vorkommen, daß der Küchen-, Kräuter- und medizinische Garten mit dem Lustgarten eine räumliche Einheit bildet. Als Beispiel dafür kann die Planung in Berlin gelten. Eine stärkere Polarisierung von *Lust* und *Nutzen* findet erst im frühen 18. Jahrhundert statt, wenn die hierarchischen Gartendispositionen die Möglichkeit bieten, den Nutzbereich zu marginalisieren.

Lust und *Nutzen* sind begriffliche Instrumente, die *einen* Aspekt des sich ändernden Text/ Kontext-Verhältnisses beim Garten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts historisch bestimmbar machen. Ihre Anwendung auf konkrete Fälle zeigt, daß wir hier nicht von heutigen ästhetischen Maßstäben ausgehen können, die das Artefakt als zweckfreien Gegenstand begreifen. Stattdessen muß eine Herangehensweise gefordert werden, die den Nutzbereich in den Gärten des frühen 17. Jahrhunderts nicht mehr ausblendet. Eine Einbeziehung der Nutzpartien trägt zu einer präziseren Analyse des Gartens als ästhetischem Raum bei, weil damit ein wichtiger Faktor der Situierung und Abgrenzung getroffen ist.

Fürstlicher Herrschaftssitz und Gartenkunst

Für die Höfe der Frühen Neuzeit war das Schloß in der Residenzstadt der Fixpunkt herrschaftlichen Wohnens. Der Prozeß des Seßhaftwerdens war im Reich um 1500 weitgehend abgeschlossen, das Residenzschloß sein unmittelbares Ergebnis. Die Befestigung fürstlicher Residenzstädte setzte dem innerstädtischen Raum Grenzen, so daß es innerhalb der Stadt meist nur zu kleineren Gärten des Hofes kam. Die weitaus vielversprechendere Möglichkeit war die Situierung höfischer Gärten unmittelbar vor der Stadt. Obwohl der Raum hier nicht in dem Maße beschränkt war wie in der Stadt, unterschieden sich die außerhalb liegenden Gärten zunächst kaum von den innerstädtischen Anlagen. Dies änderte sich erst, als neue Methoden der Raumorganisation im Garten wirksam wurden. Der Wendepunkt war die Raumachse, die Garten und Gebäude systematisch aufeinander beziehbar machte. Gleichzeitig hierarchisierte die Achse die Disposition und ermöglichte die Ausdehnung des Gartens. Am Ende dieser Entwicklung stehen großflächige, multiple Ensembles, die Garten und Schloß außerhalb der befestigten Stadt miteinander verbinden.

Die vorliegende Arbeit untersucht den Garten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts im funktionalen und räumlichen Kontext des Herrschaftssitzes. Dabei konzentriert sie den Blick auf die Räumlichkeit des Gartens, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts stark verändert, und betrachtet diese unter prozessualen Gesichtspunkten.⁴⁸ Die Forschung hat für deutsche Barockgärten immer eine vergleichsweise geringe Ausstrahlung durch Achsen sowie räumliche Begrenztheit geltend gemacht.⁴⁹ Hennebo und Hoffmann er-

kennen hier das Nachwirken mittelalterlicher Traditionen, die im 16. Jahrhundert gewissermaßen ›manieristisch‹ wieder aufgeladen worden seien.⁵⁰

Gegenüber stilgeschichtlichen Begründungen für diese Besonderheit deutscher Barockgärten setzt die vorliegende Arbeit grundsätzlicher an und fragt: Was *leisten* die Grenzen des geometrischen Gartens, wie situieren sie ihn in einem bestimmten räumlichen Umfeld? Für diese Analyse sollen systemtheoretische Parameter benutzt werden, deren Ausgangspunkt die *Differenz* zwischen Innen und Außen ist. Die Systemtheorie nach Luhmann sieht in der Grenze eine Leistung des Systems, mit dem dieses sich gegenüber seiner Umwelt konstituiert. Dabei markieren Grenzen keinen Abbruch von Zusammenhängen, sondern dienen zum Ausgleich des Komplexitätsgefälles zwischen System und Umwelt.⁵¹ Weil die Theorie der Systemdifferenzierung die strukturellen Beziehungen von Innen und Außen betrachtet, kann sie auf eine Analyse des Gartens als Artefakt angewandt werden.

Zum Aufbau der Arbeit

Die Studie untersucht den Wandel von der additiven zur axialen Gartengestalt, der sich in den deutschen Territorien im ausgehenden 17. Jahrhundert vollzieht und von der bisherigen kunst- und gartenhistorischen Forschung vor allem als Stilproblem verstanden worden war. Dabei entstanden nur ungenaue Vorstellungen über den Funktionswandel geometrischer Gärten, die sich häufig an Versailles als Leitmodell orientierten und in dieser typenhaften Wahrnehmung dazu neigten, individuelle Erscheinungen zu nivellieren. Die vorliegende Arbeit analysiert daher den Wechsel in der Gestalt der Gärten als Moment des Überganges von der *Residenzbildung* zur *Residenzgestaltung*. Diese beiden Begriffe stammen aus der landesgeschichtlichen Forschung,⁵² die in eine etwas andere Richtung wendet, was Norbert Elias mit dem Prozeß der Verhofung beschrieben hatte: das Festsetzen des Hofes an *einem* Ort des Landes und eine damit verbundene neuartige Ausbreitung von Herrschaft.⁵³

Hatte Elias, ausgehend vom französischen Königshof, eine soziologische Analyse der auf diese Art neuartigen Adelsgesellschaft unternommen, so widmet sich die Residenzforschung stärker den einzelnen historischen und kulturellen Erscheinungsformen der Höfe. Daß die genaue Betrachtung eines einzelnen Hofes andere Ergebnisse hervorbringt als das idealtypische Modell Elias', hatte bereits Aloys Winterling in seiner geschichtswissenschaftlichen Dissertation (1986) deutlich gemacht.⁵⁴ Sie zeigte, daß in den deutschen

48 »Bei unbeweglichen und schwer begrenzten Kunstwerken finden sich häufig Beziehungen, die ein ›Vorher‹ und ein ›Nachher‹ ins Spiel bringen. Man trifft also häufig Beziehungen an, die auch in Werke der bildenden Kunst die Dimension des *Prozesses* hineinbringen.« (Birindelli 1983, 171).

49 Hennebo/Hoffmann 1965, 160.

50 Ebd., 19.

51 Luhmann 1985², 35-46.

52 Ahrens 1991 (mit weiterführender Literatur).

53 Elias 1990⁵.

Territorien das Zeremoniell in viel geringerem Umfang ein ›Herrschaftsinstrument‹ war, als dies für den französischen Königshof gilt. Dennoch kann daraus, wie auch Winterling folgert, kein Außerkraftsetzen des Zeremoniells für die deutschen Höfe abgeleitet werden. Vielmehr dürfte seine Bedeutung hier auf einer anderen Ebene liegen: als Zeichensystem, das in den deutschen Territorien nicht nur interne soziale Friktionen zu regeln und zu vermeiden hatte, sondern sich vor allem nach außen in einer Konkurrenz vieler Höfe bewähren mußte. Hier erbrachte die Residenzforschung mit ihren Einzelstudien nicht nur neues Material,⁵⁴ sie lenkte den Blick auch verstärkt auf die Wachstumsprozesse der Höfe, die analog zu den beiden Begriffen der *Residenzbildung* und der *Residenzgestaltung* auch als historische Phasen verstanden werden: Festsetzen des Hofes an *einem* Ort des Landes im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert, Ausbau des Residenzschlosses und der Residenzstadt zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Dieser unterbrach dann die weitere Ausbreitung ins Land, so daß die Hochphase der *Residenzgestaltung* in die Dezentennien um 1700 fällt.

Die Ergebnisse der Residenzforschung sind für die Gärten insofern bedeutsam, als wir es hier mit einer extrem ortsbezogenen Kunst zu tun haben, die wie kaum eine andere Gattung von der baulichen Situation eines Herrschaftssitzes abhängt. Dies wurde in den vorangegangenen beiden Abschnitten bereits aufgezeigt. Sollen die Gärten aber als konstitutives Moment der höfischen Existenzweise untersucht werden, müssen zwei Bedingungen anerkannt werden: a) die zunehmende flächenmäßige Ausdehnung und die gestalterische Verklammerung der Gärten mit der Architektur; b) die zeremonielle Differenz zwischen einem Garten am Residenzschloß und in Residenznähe einerseits und dem eines außerhalb liegenden Lustschlosses andererseits. Dieser Unterschied im zeremoniellen Status war bei jeder Ausbreitung von Gärten über die Stadt hinaus berührt. Die vorliegende Arbeit macht daher den Versuch, die geometrische Gartenkunst in ihrer räumlich-gestalterischen wie auch funktionalen Dimension zu erfassen. Wenn dabei der eigentliche Forschungsschwerpunkt auf den Gärten rings um Dresden liegt, so muß doch für ein derartiges Fallbeispiel zunächst ein Frageraster, ein ›Schlüssel‹ erarbeitet werden, dessen Notwendigkeit sich aus einer schwachen Forschungssituation zum geometrischen Garten in Deutschland ableitet: Weder gab es bislang detaillierte Kenntnisse über den Wandel vom additiven zum axialen Garten, noch hatte die Forschung eine klare Vorstellung über die unterschiedlichen Funktionen der Anlagen. Die Frage muß also lauten: Was ändert sich in der Konzeption und Nutzung der Gärten, wenn aus den kleinen abgeschlossenen Gärten des frühen 17. Jahrhunderts nun große ausgedehnte Anlagen werden? Bislang fehlende Momente in der Geschichte dieses Wechsels sollen in den beiden ersten Kapiteln der Arbeit deutlich werden. Mit diesem Instrumentarium wird dann die ›Wanderungsbewegung‹ geometrischer Gärten rings um Dresden untersucht, die mit dem Großen Garten einen vorläufigen Abschluß findet und die Vorstellung eines landschaftsbezogenen Ausbaus der Stadt prägt, wie er für das Dresden des späteren 18. Jahrhunderts gilt.

54 Winterling 1986.

55 Vgl. Paravicini 1997 sowie Paravicini 1992.

1. HERRSCHAFTSSITZ UND GARTENKUNST

1.1 Idstein, Schloßgarten: Kontext als Beschränkung und der Beginn einer Achse

Als Graf Johannes von Nassau-Saarbrücken im Jahr 1646 aus seinem zwölfjährigen Exil nach Idstein zurückkehrte, war die Anlage des Lustgartens eine der Aktivitäten des adligen Mäzens.⁵⁶ Während des Dreißigjährigen Krieges von seinen Ländereien verbannt, hatte sich der Graf in Straßburg aufgehalten. Von dort aus ließ er die ersten Vorbereitungen für die Anlage eines Gartens treffen. Gleichzeitig begann ein lang andauerndes Unternehmen, dem wir unsere heutige Vorstellung dieses Gartens verdanken. Im Laufe von zweieinhalb Jahrzehnten fertigten zwei Maler, Johann Valentin Hoffmann aus Wien und Joan Walter aus Straßburg, nacheinander fast zweihundert Gouachen an, größtenteils Pflanzendarstellungen, daneben aber auch verschiedene Ansichten des Idsteiner Gartens (Abb. 11, 13, 23, 24, 25, 26).⁵⁷ Das Idsteiner Florilegium *Simulacrum Scenographicum Celeberrimi Horti Itzsteinensis* gehört neben dem *Hortus Eystettensis* zu den erhaltenen großen Pflanzenkompendien des 17. Jahrhunderts.⁵⁸ Graf Johannes reihte sich durch diese Aktivitäten in die Tradition fürstlicher Pflanzenliebhaber ein.⁵⁹

Die Besonderheit des Idsteiner Schloßgartens war die Vielfalt der Pflanzen sowie die Gestaltung der Beete. Der Graf schrieb dazu 1655 in einem Brief an den Architekturtheoretiker Joseph Furtenbach d. Ä.: Das erste Quartier solle Tiere zeigen, die dem Garten schädlich sein können, Raupen oder Schnecken etwa. »Gute Gewächs«, Pflanzen mit eßbaren Früchten, seien das Thema des zweiten Beetes. Der dritte Bereich diene wiederum der Darstellung bestimmter Tiere – Drachen, Krokodile, Basilisken und Schlangen. Die Gouachen lassen allerdings nur die Früchte des mittleren Beetes erkennen, während die beiden anderen Beete mit den Tieren nicht identifizierbar sind (Abb. 11, vgl. mit der heutigen Rekonstruktion des Gartens, Abb. 12).⁶⁰

56 Joachim von Sandrart bezeichnete Graf Johannes in seiner »Academie« als »hochberühmte(n) Kunstvatter« [Sandrart (1675) 1925], 182). Eine umfassende Erforschung des Gartens bei: Lentz/Nath-Esser 1990 (mit Angabe von Spezialliteratur). Einzelne, neuere Erkenntnisse in: Lentz 1995. Als Überblick die ältere Darstellung in: Hennebo/Hoffmann 1965, 106-107. Zur Baugeschichte des Idsteiner Schlosses: BDK Regierungsbezirk Wiesbaden, 160-165.

57 Zur Auftragsituation sowie zum Aufbau und Verbleib dieses kostbaren Buches in verschiedenen Bibliotheken: Lentz/Nath-Esser 1990. Der Nachdruck der in der Bibliothèque nationale in Paris erhaltenen Ausführung: Beaumont-Maillet 1993.

58 Besler (1613) 1988.

59 Heinrich Hess führt Graf Johannes in seiner Schrift *Neue Garten=Lust* in der standardmäßigen Aufzählung fürstlicher Gärtner nach »Cyro, Attalo und andern hohen Häuptern«. Er habe »in seinem/ ob zwar kleinen Garten zu Itzstein/ (in welchen er wegen der raren Gewächse/ herrl. Wasserkünste/ vortrefflichen Grotten u. d. g. sehr grosse Unkosten gewendet/) mit eigner Hand Nelcken abgeäuget/ und andere Blumen gepflanzet.« (Hess 1714, 1-2).

Ausgangssituation und Umgestaltung des Schloßareals

Der Schloßkomplex in Idstein ist aus einer mittelalterlichen Burg hervorgegangen (Abb. 13). Das Gelände auf einem langgestreckten Felsrücken über der Wörsbach wird durch zwei Halsgräben zerteilt (Abb. 14). Hinter dem nördlichen Einschnitt am Bergsporn liegt das 1614 errichtete, von Graf Johannes weiter ausgebauten Schloß. Der südliche Halsgraben trennt das Herrschaftsareal von der Stadt. In diesem Abschnitt befinden sich einzelne herrschaftliche Gebäudeteile aus dem 16. Jahrhundert, darunter ein mittelalterlicher Bergfried sowie ein älteres Torgebäude. Diese Gebäudegruppe besteht bis heute (Abb. 15, 16, 17).

In der geschilderten Situation gab es nur einen Ort, an dem ein Garten angelegt werden konnte, ohne bestehende Gebäude abzubrechen: nämlich das hofartige Areal im südlichen Teil des Schloßberings (Abb. 14). Hier hatte sich bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Garten befunden, allerdings kleiner, als es der Lageplan zeigt (Abb. 14). Dieses lange, aber extrem schmale Gelände ließ Graf Johannes verbreitern. Christel Lentz und Martina Nath-Esser, die sich um die Erforschung des Idsteiner Gartens verdient gemacht haben, resümieren die dafür notwendigen Erdarbeiten: »Das nach Osten stark abschüssige und unregelmäßige Gelände des Hofes der Vorburg wurde abgetragen, sicherlich auch, um für die auf dem nördlichen Felsplateau entstehende neue Schloßanlage eine bequemere Zufahrt zu gewinnen. [...] Graf Johannes ließ das Felsenplateau teilweise durch Aufschüttung, teilweise durch eine Gewölbekonstruktion entlang der Ostseite erweitern. Die dazugewonnene Fläche wurde mit Erde abgedeckt und an der Ostseite mit einer Stützmauer umgeben. Nach der Erweiterung betrugen die Maße 70 x 185 Fuß (entsprechend 19,5m x 53,3m).«⁶¹ Die notwendig gewordene Substruktion (Abb. 18, 19) erbrachte einen Gewinn an vier Metern in der Breite, so daß in der insgesamt sehr beengten Situation nun ein annehmlches Rechteck als Gartenfläche zur Verfügung stand (Abb. 20, 21).

Der neue Lustgarten

Die Gouache von Johan Walter zeigt den Idsteiner Lustgarten (Abb. 11): Von Gebäuden eingeschlossen, erkennt man rechts die älteren Teile des auf dem Bergsporn liegenden Schloßbezirkes, links blickt man auf die städtischen Häuser unten in der Gasse. Von dort erhebt sich die hohe Mauer, die das neu gewonnene Plateau abstützt. Der Garten ist ein langgezogenes Rechteck, das ringsum eingegrenzt ist, Mauern und ein hohes Lattenwerk umgeben ihn. Das Innere wird durch drei querrrechteckige Beete gegliedert. Walter hat die Darstellung aus einer leicht schrägen, aber sehr steilen Perspektive gefertigt. Dieser Standpunkt gibt die Aussicht aus dem zweiten Obergeschoß des Schlosses wieder, in dem sich

60 Zur Gestaltung von Zierbeeten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

61 Lentz/Nath-Esser 1990, 168.

vermutlich die Repräsentationsräume befanden.⁶² Von dort aus war der Garten so zu überblicken, wie ihn uns der Maler präsentiert.

Von den drei dargestellten Beeten ist nur das mittlere identifizierbar. Hier sind Früchte dargestellt. Die von Graf Johannes gewünschten Tierdarstellungen in den anderen Feldern hingegen sind nicht erkennbar. Die jeweiligen Muster füllen die rechteckigen Beete in leicht konzentrischer Weise, nach außen hin endet das Ornament wie ein abgeschnittenes Stoffmuster. Die Beete werden durch ein niedriges Gewächs eingerahmt und sind ringsum von Wegen umgeben. In der Mitte sind die Beeteinfassungen unterbrochen, dahinter erheben sich kleine, beschnittene Bäumchen. Dies ist der erste, sehr vorsichtige Versuch, in den Beeten eine Achse zu installieren.

Vom Eingangsportal des Gartens aus verläuft an der Westseite ein Gang aus Lattenholz. Seine Wände sind architektonisch gegliedert, nach oben ist er geöffnet. Zwei Portale münden in die Querwege des Gartens ein, auf denen Spaziergänger zu sehen sind, die alleine oder zu zweit den Garten betrachten. Das südliche Ende des Laubengangs führt in den Gartensaal, dessen langgestreckter Architektur das achteckige Lusthaus folgt. Die als Brüstung hochgezogene Substruktionsmauer schließt den Garten im Osten und Süden nach außen ab, sie wird in der Mitte durch eine Brunnenkonche unterbrochen.

Der Garten und sein älterer Kontext

Der Umgang mit dem Lusthaus – dem achtseitigen Gebäude am südlichen Gartenende (Abb. 11) – macht deutlich, daß die Veränderungen am überkommenen Bestand überaus bewußt geschahen. Dieses Gebäude war bereits im 16. Jahrhundert als turmartiges Lusthaus errichtet worden. Graf Johannes integrierte es in die neue Anlage. Dem Architekturtraktatisten Joseph Furtenbach berichtet er, das Gebäude sei als Gänsestall genutzt worden, im Gebälk nisteten Tauben. Ihm mißfalle, daß das alte Gartengebäude »schlecht gehret, ja viel Jahr zu einem Wäschhaus statt Lusthaus gebraucht worden« sei.⁶³ Die Einbindung des alten Lusthaus-Turmes in den neuen Garten sah folgendermaßen aus: das Erdgeschoß blieb von der Unteren Schloßgasse her begehbar, es diente als Nutzraum der Aufbewahrung von Geräten. Das Obergeschoß, das sich auf dem Niveau des Gartens befand, wurde als Grotte ausgestattet. Mit geringen Eingriffen erhielt Graf Johannes so das Lusthaus seines Ahnen und bezog es in die neue Gartenanlage ein.⁶⁴

Die Innenausstattung der Grotte thematisiert diesen Vorgang. Die Decke war ausgemalt, von den insgesamt acht Segmenten stellten sieben die nassauischen Ämter dar: verschiedene Landschaften, über denen die antiken Gottheiten der Wochentage schwebten. Das achte Deckenfeld unterschied sich von diesen Darstellungen. Es zeigt das Wappen des Grafen Balthasar, der den Lusthaus-Turm im 16. Jahrhundert hatte errichten lassen. Die Inschrift einer Kartusche erklärte dazu (Abb. 23, rechtes Deckensegment):

62 Ebd., 169.

63 Zitiert nach: Ebd., 170.

64 Zur Verwendung von Spolien in der Architektur: Valena 1989, 156.