

Vom Karlsberg zur Wilhelmshöhe.

Die Sonderstellung des Kasseler Bergparks in der Geschichte der Gartenkunst

Adrian von Buttlar

Originalveröffentlichung in: *Hortus ex Machina : der Bergpark Wilhelmshöhe im Dreiklang von Natur, Kunst und Technik ; Internationales Symposium des Deutschen Nationalkomitees von Icomos, der Museumslandschaft Hessen Kassel und des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden 2010, S. 13-22 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalspflege Hessen ; 16)*
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00007896>

Die Einladung, den einleitenden Vortrag auf dieser ICOMOS-Tagung zu halten, die dem Welterbeantrag für Kassel Wilhelmshöhe den Weg ebnen soll, habe ich gern angenommen. Meine ersten Kinderjahre verbrachte ich – wohnhaft in der Schloßteichstraße 15 – in diesem Park. Die frühen Eindrücke haben meine Leidenschaft für den Landschaftsgarten geweckt und meinen späteren wissenschaftlichen Werdegang mitbestimmt. Was sich mir Anfang der 1950er Jahre – ohne jedes Wissen – gefühlsmäßig eingeprägt hat, lässt sich rückblickend unter die Begriffe Monumentalität (d. h. Unbegrenztheit und schiere Größe), Komplexität (d. h. geheimnisvolle Vielfalt und Unergründlichkeit) und Kohärenz (d. h. harmonische, stimmungsvolle Einheit des Vielfältigen, ja Gegensätzlichen) subsumieren.

Es sind möglicherweise gerade diese Eigenschaften, die Wilhelmshöhe als einzigartiges Produkt aus Natur, Kunst und Technik vor anderen bedeutsamen Gartenanlagen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts auszeichnen. Der barocke Karlsberg und spätere englische Landschaftsgarten Wilhelmshöhe nimmt unter den deutschen, ja europäischen Gartenanlagen eine Sonderstellung ein, die schon Georg Dehio hervorhob, als er ihn 1914 als *Grandioseste* bezeichnete, *was irgendwo der Barockstil in Verbindung von Architektur und Landschaft gewagt hat*¹. In einer über ein Jahrhundert gewachsenen Synthese verbinden sich in ihm die drei führenden Stilmodelle der europäischen Gartenkunst – der italienische, durch den Manierismus geprägte Renaissancegarten, der französische Barockgarten und der englische Landschaftsgarten – zu einer neuen harmonischen Einheit, wie sie uns in den Veduten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts überliefert wurde und heute noch immer – aufgrund intensiver Pflegeanstrengungen – den lebendigen Gesamteindruck prägt.

Ich möchte im Folgenden diesen drei genannten Charakteristika – Monumentalität, Komplexität und Kohärenz – vor dem Hintergrund des derzeitigen Kenntnisstandes² nachgehen. Sie erschließen die Wilhelmshöhe nicht einfach als Addition im Sinne einer chronologischen Schichtung oder Stilentwicklung, sondern vom Endzustand der

Romantik her, die den spektakulären Auftakt des barocken Herkulesbauwerks in einzigartiger Weise integriert. Ein elementares Medium dieser Integration ist das Wasser, das seit Jahrhunderten in den berühmten Wilhelmshöher Wasserspielen, gleichsam in einem performativen Akt, den Park als Gesamtkunstwerk erlebbar macht.

Monumentalität

Der monumentale Maßstab ist schon in der erhabenen landschaftlichen Situation vorgegeben, die den Bergpark gleichsam entgrenzt und mit dem Habichtswald verschmilzt. Die Ausdehnung der bis 100 m breiten Hauptachse auf 1,5 km und der in die Gestaltungen einbezogene Höhenunterschied von mehr als 240 m ist, mit Ausnahme des viel später begonnenen Schlossparks von Caserta, für Hang- und Terrassengärten der Neuzeit ohne Parallele. Dieser alle potenziellen Vorbilder überbietenden Maßstäblichkeit entsprechen die Dimensionen des Herkulesbauwerks und der ausgeführten, natürlich erst recht der ursprünglich geplanten und dann nach Vollendung des Herkulesbauwerks noch einmal in den Idealgemälden Jan und Rymer van Nickelens sowie einem über 60 m langen Holzmodell ins Maßlose gesteigerten Kaskadenanlagen³ (Tafeln I, VII und VIII). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die auf Fernsicht berechnete Wirkung des Parks durch den Neubau des Schlosses Weißenstein und den Ausbau der Wilhelmshöher Allee als kilometerlange beherrschende Symmetrieachse, die auch als Sichtachse des späteren Landschaftsgartens wesentlich die Kohärenz der Parkbilder garantiert, noch einmal gesteigert.

Die Wurzeln des Herkulesbauwerks liegen bekanntlich in den älteren italienischen Hang- und Terrassengärten, die Landgraf Karl auf seiner Italienreise 1699/1700 besuchte, von der er auch den Architekten und Stuckateur Francesco Giovanni Guerniero nach Kassel mitbrachte. Einzig die damals bereits fast ein Jahrhundert alten Anlagen der Spätrenaissance und des Frühbarock im Umkreis Roms konnten ihm geeignete Modelle für einen steil ansteigenden Wassergar-

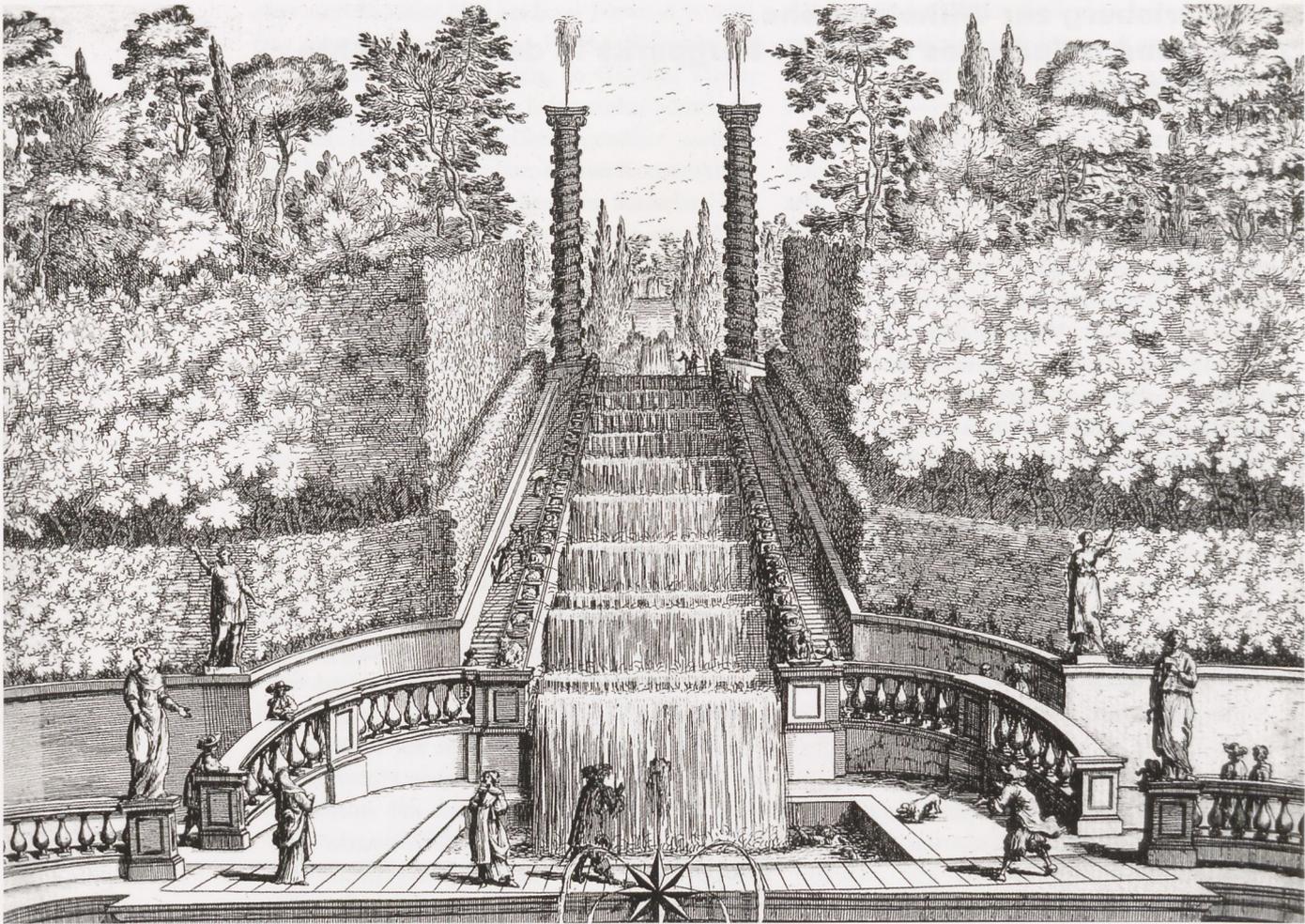


Abb. 1: Giovanni Battista Falda, Wassertreppe im Garten der Villa Aldobrandini in Frascati mit den Säulen des Herkules, Kupferstich, um 1691 (Giovanni Battista FALDA/Giovanni Francesco VENTURINI, *Le fontane di Roma*, Bd. IV, Tafel 8, Rom 1691).

ten bieten, wie er ihn wohl schon seit den 1690er Jahren plante.⁴ So nahm die Besichtigung der Villen, Gärten und Paläste in Tivoli und Frascati sowie in Rom einen bedeutenden Teil des Reiseprogramms ein.⁵ Zu beachten ist aber auch, was Guerniero und der Landgraf aus Publikationen oder anderen Quellen kennen konnten. Das Oktogon selbst, ein Belvedere über einem künstlichen Grottenberg, erinnert in der Höhenlage und Baugestalt an Vignolas um 1580 entstandenes Farneseschloss in Caprarola, das Georg Hoefnagel 1577/1578 und Francesco Villamena 1617 publiziert hatten.⁶ In Caprarola, in der Villa d'Este in Tivoli, in der Villa Lante bei Bagnaia unweit Viterbo und in der Villa Ludovisi/Torlonia in Frascati finden wir erstmals die von Treppen flankierte Catena d'acqua und andere reiche Wasserkünste. Vor allem spielt die benachbarte frühbarocke Villa Aldobrandini in Frascati (1604) mit ihrer direkt auf das Bauwerk bezogenen Kaskadenachse eine Vorbildrolle. Hier finden sich auch in bereits gesteiger-

tem Maßstab die beiden Säulen des Herkules, die in Guernieros Idealentwurf für den Karlsberg von 1705 wieder auftauchen werden (Abb. 1). Im oberen Drittel geht die Wasserachse in rustikale Wasserfälle aus felsigen Tuffsteinformationen über, die stark an die Grottenanlagen des Kasseler Herkules erinnern. Die letzte Kaskade am Kasseler Neptunbassin mit dem mit Vexierspielen ausgestatteten, exedraförmigen Umgang hat hingegen ihr Vorbild wohl eher im Tivolibrunnen der Villa d'Este.⁷

Freilich sind die Dimensionen der Kasseler Wasserachse ungleich gewaltiger, entspricht ihre Gestaltung als breite Wassertreppe einem völlig neuen und dramatischen barocken Raumgefühl. Diese außergewöhnliche Dimension des Projekts, von dem nur das obere Drittel ausgeführt wurde, lässt sich nur daraus erklären, dass die Rezeption der italienischen Renaissancegärten in einem Abstand von gut 100 Jahren, also mit sehr großer Verspätung erfolgte. Längst hatte André Le Nôtre in Frankreich einen neuen Gartenstil

kreiert, der den Ruf der italienischen Gärten, die im Vergleich zu ihnen in der Tat nichts sind, so sehr verblassten ließen, daß die berühmtesten Meister dieses Fachs nun nach Frankreich kamen, um hier zu lernen und zu bewundern⁸, wie der Herzog von Saint-Simon zum Tode Le Nôtres 1700 in seinen Memoiren schrieb. Doch gab es in der flachen Ile de France kaum passende Vorbilder für einen Berggarten im neuen Stil. Am nächsten kommen Guernieros Idealentwurf aus der „Delineatio Montis“ (1706), zumindest im unteren Drittel des Kaskadenprojekts, die großen Wassertreppen in der Eremitage des Sonnenkönigs im königlichen Marly-le-Roi (1697/1698), in St. Cloud an der Seine, Schlosspark seines Bruders, des Herzogs von Orléans, oder insbesondere im 1670–1683 entstandenen Le Nôtre-Park von Sceaux im Süden von Paris, dem Sitz von Jean Baptiste Colbert, Finanzminister unter Ludwig XIV.⁹ Ähnlich wie dort sollten die Kasseler Kaskaden räumlich ursprünglich von kastenförmig geschnittenen Linden aus dem stark gerodeten Bergterrain ausgegrenzt werden. Seinen frühesten Widerhall in Deutschland hatte der italienische Berggarten im Neuwerkgarten von Schloss Gottorf bei Schleswig gefunden, den Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein ab 1637 anlegte (Abb. 2). Die über 5 m große Monumentalfigur des Herkules im Kampf mit der Hydra schmückte das Bassin unterhalb der Exedra, in deren Scheitelpunkt ein Pavillon den berühmten Gottorfer Globus beherbergte. Unter Herzog Christian Albrecht wurde der kürzlich vollständig rekonstruierte Neuwerkgarten bis 1670 durch vier aufsteigende und sich verjüngende Terrassen, die über eine Mittelachse mit Treppen und kleinen Kaskaden verbunden waren und in einem Belvedere-Pavillon gipfelten, in barocken Dimensionen erweitert. Der schwedische Architekt Nikodemus Tessin d. J., der 1687 Gottorf besuchte, hat in seinem Reisejournal seine Kritik am Neuwerkgarten in einen Idealplan umgesetzt, der fast wie ein Vorgriff auf die Planungen des Landgrafen Karl wirkt. Allerdings ist ein direkter Kontakt nicht nachweisbar.¹⁰ Des Weiteren wäre nach dem möglichen Einfluss der auf Tessins Reiseroute gelegenen Terrassenanlagen am Springenberg bei Kleve mit ihren eindrucksvollen gewaltigen Sichtachsen und Fontänen zu fragen, die Statthalter Johann Moritz zu Nassau-Siegen um 1650 anlegen ließ. Freilich fehlen hier der direkte Architekturbezug und die Wassertreppe.¹¹ Aber auch die oft genannte, fast zeitgleiche Wasserkaskade auf dem englischen Landsitz Chatsworth in Derbyshire, Sitz

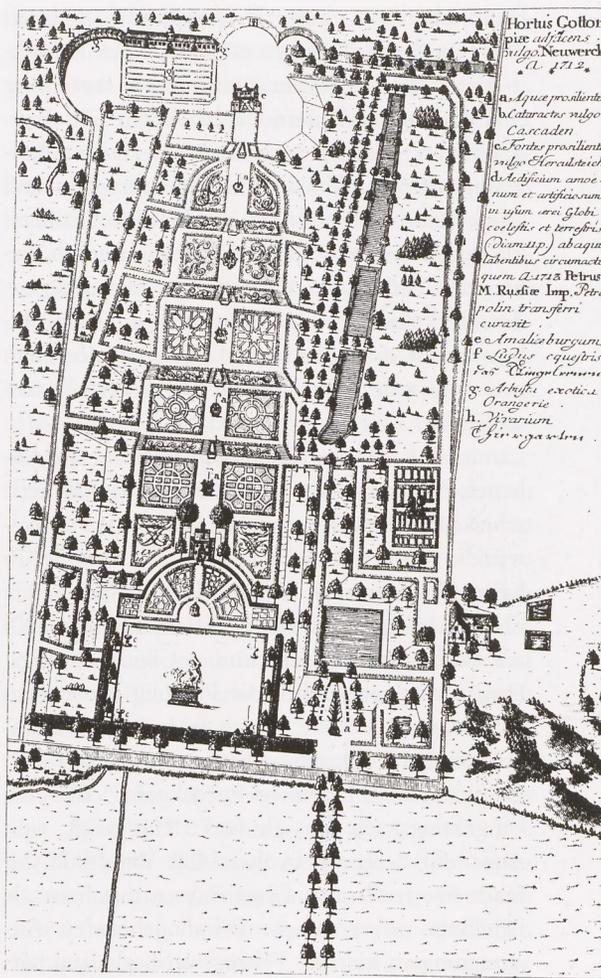


Abb. 2: C. Fritsch, Plan des Neuwerkgartens in Gottorf bei Schleswig, Kupferstich, 1743 (Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, PK 1.1688).

des 1686 zum ersten Herzog von Devonshire erhobenen Bauherrn¹², kann sich weder hinsichtlich der Größe, noch der formalen Qualität und architekturräumlichen Bedeutung mit der Kasseler Herkulesanlage messen. Und die Kaskade im spanischen Königspark La Granja nordwestlich von Madrid war – wie Caserta unweit von Neapel – ein Ableger, nicht ein Vorbild der Kasseler Idee.

Alle diese Vergleiche unterstreichen nur eines: die Einmaligkeit der Kasseler Anlage, die darin besteht, den eigentlich längst veralteten italienischen Spätrenaissancegarten noch einmal in einen völlig neuen, vom französischen Barockgarten Le Nôtres vorgegebenen Maßstab transformiert zu haben, wobei Bauwerk und Landschaft perspektivisch verschmelzen. Dies wäre noch deutlicher sichtbar geworden, wenn mithilfe neuer Technologien die geplante größte Fontäne der Welt am Ende der Wasserachse schon Anfang statt erst Mitte des 18. Jahrhunderts hätte verwirklicht werden können.¹³ Im

technischen Meisterwerk der grundsätzlich seit 300 Jahren tadellos ohne maschinelle Hilfe funktionierenden Wasserkunst und der – trotz aller ebenso lange andauernden baulichen und konstruktiven Mängel – letztendlich doch überwältigenden Bauleistung des Szenographen und Stuckateurs Guerniero ist innerhalb der äußerst knappen Frist eines Jahrzehnts ein Landschaftsbauwerk entstanden, das mit dem triumphierenden Herkules, der Gigantomachie und dem performativen Charakter der Wasserspiele einen neuen Weg des allegorischen Herrscherlobs einschlägt.

Landgraf Karl, der Kassel zum weithin angesehenen Zentrum wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen gemacht hatte, maß sich – wie die meisten Fürsten seiner Zeit trotz seiner Kriegsführung gegen Ludwig XIV. im Spanischen Erbfolgekrieg – kulturell selbstverständlich auch am Vorbild Frankreichs und des Sonnenkönigs. Davon zeugt zusätzlich die Planung der ebenso großartigen Karlsau, die als französisch-holländischer Barockgarten stilistisch enger auf den Umkreis André Le Nôtres zurückgeht.¹⁴ Wie eine Umgebungskarte Kassels von 1835¹⁵ zeigt, sind Aue- und Bergpark in ihren das Weichbild der Stadt übertreffenden Dimensionen durchaus als Pendants zu verstehen. Die ungeheuren Anstrengungen, hier die Felsmassen herbeizuschaffen und aufzutürmen und dort – wie Zacharias Conrad von Uffenbach 1709 in seiner „Merkwürdigen Reise durch Niedersachsen, Holland und Engelland“¹⁶ beschreibt – mit Hilfe von Maschinen, Kränen und Lafetten ausgewachsene Bäume zur Bestückung der Alleen zu pflanzen, gewaltige Kanäle und Bassins auszuheben, zeugen von einer gleichzeitigen Rezeption unterschiedlicher Typologien für unterschiedliche Standorte und Funktionen. Sie zeugen aber auch vom kulturell verkleideten politischen Machtstreben des Landgrafen, der sich in der Herkulesikonographie als siegreicher Verbündeter des Habsburger Kaisers in die erste Reihe der europäischen Fürsten stellte. Dass damit möglicherweise eine Anwartschaft auf eine Standeserhöhung oder gar auf den spanischen Thron demonstriert werden sollte, wie Marcus Köhler vermutet, machen die aktuellen Beiträge zur politischen Ikonographie wahrscheinlich.¹⁷

Auffällig ist jedenfalls, dass erst 1713, also am Ende des Erbfolgekrieges, die Bekrönung des Felsenschlosses mit der Pyramide und Herkulesfigur festgelegt wurde. Herzog Anton Ulrich von Braunschweig hatte das Oktogon 1705 noch als Parnass gedeutet und im Garten von Salzdahlum

eine bescheidene Nachahmung versucht.¹⁸ Allerdings war der ‚Riesenkopf‘ des unter den Felsen begrabenen Enkelados im oberen Bassin und damit das Thema der Gigantomachie schon damals festgelegt.¹⁹ Das von Klaute im Itinerarium erwähnte aufrechte Vorbild in der Villa Aldobrandini wurde durch die Rückenlage des Giganten, die zyklischen Felsmassen und das Auspeien der Fontäne entschieden dramatisiert. Welche Ikonologie sich mit Enkelados im Kontext des Absolutismus verband, zeigt am besten der Enkeladosbrunnen in Versailles um 1675. Das Gemälde von Jean Cotelle (1675) verdeutlicht, dass Zeus’ Rache nicht nur den Giganten trifft, auf den Athena die Insel Sizilien bzw. den Ätna schleuderte, sondern – in diesem Fall bezogen auf den Aufstand der Fronde – auch die Hofgesellschaft, die von der Tafel voll Schrecken aus dem Boskett flieht. Die Botschaft: Rebellion gegen den Herrscher wird gnadenlos bestraft.²⁰ Anders in Kassel: Herkules, der als helfender Sterblicher die Prophezeiung der Rettung des Olymps erfüllte, eilte den Göttern zu Hilfe wie unlängst Landgraf Karl dem Kaiser: Ludwig XIV. mit seinem unbotmäßigen Machtanspruch wäre dann mit dem besiegten Enkelados gleichzusetzen.²¹ Jan van Nickelens Idealgemälde von 1716–1721 zeigen erstmals die Herkulespyramide und ihre beabsichtigte Identifikation mit dem Bauherrn in Form einer – letztlich nicht ausgeführten – Porträtbüste (Tafeln V und VI).²² Im Gegensatz zum kämpfenden Herkules, der in Tivoli oder im Gortorfer Neuwerkgarten als Sieger über die Lernäische Schlange dargestellt ist, zeigt das von Karl 1699 im Hof des Palazzo Farnese bewunderte Vorbild des antiken Herkules Farnese nach Lysipp den ruhenden Helden, der die Taten bereits vollbracht hat und stolz-gelassen auf seine Schöpfung zurückblickend die geraubten Äpfel der Hesperiden, Symbol des goldenen Zeitalters, in den Händen hält. Genau so sollte 1661 eine 6 m hohe Statue des Herkules Farnese von Michel Anguier im Fluchtpunkt des barocken Gartens von Vaux-le-Vicomte auf dieses Wunderwerk des Finanzministers Fouquet herablicken. Nach der Inhaftierung Fouquets, der mit der Prachtentfaltung gegen das Decorum verstoßen hatte, wurde das fertige Modell des Herkules nicht mehr gegossen. Erst bei der Restaurierung von Vaux (um 1890) konnte die barocke Planung mit der Rekonstruktion des Herkules Farnese vollendet werden. Doch könnte der Landgraf den Stich Israël Silvestres (um 1658) gekannt haben, der die Statue schon schemenhaft andeutet. Auch Karls’ Cousine,

Liselotte von der Pfalz, mit der er 1707/1708 über das Herkulesbauwerk korrespondierte, dürfte als Schwägerin des Sonnenkönigs von diesem Herkulesprojekt gewusst haben.²³

Technisch gesehen hat die Kasseler Riesenstatue von 8,30 m Höhe (die von Johann Jakob Anthoni 1713–1717 in Kupferblech getrieben und über einem eisernen Gerüst montiert wurde) einen noch dreimal so großen Vorläufer in der begehbaren Monumentalstatue des Carlo Borromeo in Arona oberhalb des Lago Maggiore, die zwischen 1614 und 1698 nach Zeichnungen von Giovanni Battista Crespi durch Siro Zanella und Bernardo Falcone ausgeführt wurde, allerdings keine vergleichbare Fernwirkung entfaltet. Hier reiste Landgraf Karl auf seiner Italienreise im Winter 1700 durch, und Astrid Schlegel erhellet in diesem Band auch die technologischen Zusammenhänge (Abb. 3, S. 170).²⁴

Künstlerisch ist die Pyramide mit dem Kasseler Herkules auch für die Weiterentwicklung der Gesamtanlage zum landschaftlichen Gartenpanorama ein unverzichtbarer Fluchtpunkt geworden.

Komplexität und Kohärenz

Was die Komplexität und Kohärenz des Bergparks Wilhelmshöhe anbetrifft, so bietet die Schichtung und Verschmelzung der Gartenstile, der Wasserkünste, Schmuckbauten, Parkbilder und Staffagen über einen Zeitraum von etwa 130 Jahren nicht nur ein höchst vielfältiges, abwechslungsreiches, alle Sinne ansprechendes ästhetisches Erlebnis, sondern auch sich wandelnde, aber letztlich doch relativ kohärente Programm- und Sinnhorizonte.

Sowohl die Villa Aldobrandini in Frascati als auch die Villa Pratolino bei Florenz, die in den 1580er Jahren entstandene Bergvilla des Großherzogs Franz I. von Toskana, weisen – neben formalstilistischen und ikonographischen Analogien eine dem Karlsberg vergleichbare Hanglage und Topologie auf. In gleicher Weise sind sie durch Symmetrieachsen gegliedert, die als Sinnachsen gedeutet werden können und sich zwischen einem Ausgangspunkt auf der Höhe über das Villengebäude hinaus – dem in Kassel zunächst noch das alte Weißensteiner Schloss aus der Zeit des Landgrafen Moritz entspricht – ins Tal erstrecken. Dem Herkules entsprach in Pratolino eine Statue des Jupiter, auf halber Höhe gefolgt von einem Bassin mit Giambolognas Monumentalstatue des Apennin – ent-

sprechend in Kassel Neptunbecken und Plutogrotte. Vom Götterhimmel fällt das Wasser also gleichsam in das Reich der Elemente, Mythen, dann der Helden und Menschen mit all ihrer Kunstfertigkeit (Automaten in den Grotten der Pratolinovilla und der beiden Kasseler Kaskadenbassins), um schließlich unterhalb des Fürstensitzes sich als unentbehrliches Element des praktischen Lebens darzustellen (etwa die Statue der Wäscherin und gestaffelte Fischteiche in Pratolino und ganz ähnliche Fischteiche in Kassel, später Lac), Ende des 18. Jahrhunderts ergänzt um das Mustergut Mulang, im Kasseler Landschaftspark.

Die Rezeption von hydraulisch betriebenen Vexierwasserspielen, auf Hörnern blasenden Kentauern oder Faunen sowie einer mehrere Melodien aufführenden Wasserorgel, abgeschaut aus den Villen von Tivoli, Frascati oder Pratolino, erscheint über 100 Jahre später auf den ersten Blick überholt und altmodisch. Hatten doch solche Maschinen und Automaten als Kunst und Natur verschmelzende Wunderwerke ihre Hochzeit zwischen etwa 1570–1620, als der berühmte Traktat des Schöpfers des Heidelberger Schlossgartens, des flämischen Garteningenieurs Salomon de Caus, über die „Gewaltsamen Bewegungen [...] von nützlichen als lustigen Maschinen“ und weitere wichtige Werke über die Wassermechanik erschienen.

Auch wenn bedeutende Naturwissenschaftler wie Gottfried Wilhelm Leibniz, Denis Papin, der legendäre Orphyreus mit seinem Perpetuum mobile und – wie erstmals Karsten Gaulke auf dieser Tagung darlegte – sogar Sir Isaac Newton²⁵ beratend am Bau des Karlsberges und seiner Wasserkünste teilnahmen: Die die Übergänge von der wilden ungezügelter Natur zur Kultur verkörpernden und übrigens unbewegten Figuren des Kasseler wohl weniger einem technisch-wissenschaftlichen Laboratorio des Wissens zugeordnet wie in Pratolino oder Heidelberg ein Jahrhundert zuvor²⁶ als vielmehr – sowohl optisch als auch akustisch – dem synästhetischen Naturschauspiel der Wasserspiele.

Das Herkulesbauwerk wurde zwar noch gelegentlich als identitätsstiftendes Attribut der hessischen Fürsten verstanden,²⁷ wäre aber wahrscheinlich doch zu einem mehr oder minder ruinösen Kuriosum herabgesunken, wenn nicht die Nachfolger Karls, die Landgrafen Friedrich I. und Wilhelm VIII. zumindest erste Reparaturmaßnahmen durchgeführt, und Landgraf Friedrich II., Schwiegersohn König Georgs II. von Großbritannien, zwischen 1760 und 1785 den

Park fortentwickelt hätten: Zum einen stärkte dieser aufgeklärte Herrscher die barocke Prachtachse durch ihre Fortführung als Sichtachse und durch den Ausbau der Plutogrotte auf halber Höhe, an deren Stelle die alte Grotte des Landgrafen Moritz aus der Zeit um 1615 – gleichsam Ausgangspunkt der Herkulesorientierung – gestanden hatte. Das Plateau hinter dem alten Weißensteiner Schloss wurde nun auf nivellierten Terrassen in eine formale Gartenanlage im Zeitstil mit einem großen Boulingrin und einer abschließenden Triumphbogen-Arkade hinter dem vierpassförmigen Fontänenbassin verwandelt. Stil und Ausstattung der Plutogrotte schließen auch stilistisch an die Kaskaden an, die Fontäne verklammerte optisch den neuen Schlossgarten mit dem alten Herkulesbauwerk. Zum anderen entstanden in den Randbereichen etwa gleichzeitig mit den neuen Szenen Friedrichs des Großen im Park von Sanssouci und Fürst Leopold III. Friedrich Franz' von Anhalt-Dessau im Wörlitzer Schlosspark erste irreguläre Partien und Staffagen, die im Laufe der späten 1770er und frühen 1780er Jahre zu einem ‚jardin anglo-chinois‘ im Sinne des berühmten Gartenarchitekten Sir William Chambers – Schöpfer der königlichen Anlagen von Kew Gardens bei London – ausgebaut wurden. Chambers' Stichwerk über Kew, an dem der Kasseler Architekt Johann Heinrich Müntz mitgewirkt hatte, war 1763 erschienen und selbstverständlich in der Hofbibliothek greifbar.²⁸ Der sogenannte Bosse-Plan von 1776 (Abb. 1, S. 59) zeigt deutlich den neuen, übergreifenden axialen Zusammenschluss der gesamten Anlage und die kleinteiligen, durch enge Schlangenwege bestimmten neuen Gartenanlagen auf beiden Seiten der Achse als gegliederte Einheit. Tatsächlich ordneten sich diese auf Nahsicht und empfindsame Reflektion berechneten Szenen auch ikonographisch in den Bestand ein. Sie sollten neben mythologisch-arkadischen auch naturphilosophische Assoziationen auslösen, etwa die dem Apollo oder Merkur gewidmeten klassischen Tempel, die Grotten der Kalypso und Sibylle oder das unter dem Einfluss Voltaires konzipierte Philosophental mit den hölzernen Eremitagen und Figuren des Sokrates und Platon, des Demokrit und Heraklit, des Diogenes, Solon, Anaxagoras und Pythagoras. Auch die steinernen Grabmäler des Vergil und Homer (1775) und sogar das chinesische Dorf Mulang mit der dem Konfuzius geweihten Pagode lenkten nun in der Wahrnehmung des empfindsamen Aufklärers die Gedanken auf Wissenschaft, Naturphilosophie und exotische Vernunftreligion.

Die entscheidende Phase der englischen Gartenkunst in Wilhelmshöhe, nämlich die bis heute einheitsstiftende Integration aller Elemente in eine Folge zusammenhängend komponierter, dreidimensionaler Landschaftsgemälde setzte erst nach 1785 mit dem Regierungsantritt Landgraf Wilhelms IX. ein und ist im Bericht des Gartenarchitekten von 1793 und im sogenannten Schaeffer-Plan von 1813 umfassend dokumentiert (Tafel XI). Der gleiche Gärtner Daniel August Schwarzkopf, der schon in den 1760er Jahren den ‚jardin anglo-chinois‘ betreut hatte, bekennt angesichts der drastischen Überformungen 1791 gegenüber dem beratenden Kieler Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Ich war ganz aus der Übung gekommen und gleichsam verrostet, und ich hätte mir den gegenwärtigen Zeitpunkt vor 20 Jahren gewünscht.*²⁹ Die erste wichtige Maßnahme war die Verlandshaftung der Hauptachse zum Herkules durch den Hofarchitekten Heinrich Christoph Jussow, der nicht nur für die Entwürfe der neuen, monumentalen Parkarchitekturen, sondern – nachdem er auf Wunsch des Landgrafen wie Schwarzkopf England bereist hatte – auch für die landschaftsgärtnerische Konzeption eine zentrale Rolle spielte.³⁰ Diese Umwandlung des ansteigenden Hangs in eine durch die natürlich ausschwingende Wege- und Wasserführung überschrittene Sichtachse, die Umformung des vierpassförmigen Fontänenbassins in eine natürliche Teichform und des Boulingrins vor dem Schloss in einen naturalisierten Wiesengrund zieht die Herkulesanlage wie selbstverständlich als Hauptbild in den neuen Landschaftspark hinein. Programatisch hat Jussow – wie Heike Juliane Zech in ihrem Beitrag ausführt – explizit diese Verschmelzung von Kunst und Natur, von *Unordnung* und *Ordnung* (wie er schreibt), in einer höchst lebendigen Zeichnung (1794) thematisiert (Abb. 1, S. 123).³¹ Nicht unwesentlich erscheint mir auch, dass zur gleichen Zeit die Fontäne dem neuen Maßstab angepasst, d. h. um ein Viertel auf 55 m gesteigert wurde³², um Berg und Tal optisch noch stärker zusammenzubinden. Damit wurde meines Wissens in Deutschland erstmalig eine Überformungstechnik für eine Barockanlage angewendet, wie sie Friedrich Ludwig von Sckell nach 1804 bei der Verlandshaftung der diagonalen Seitenachsen von Nymphenburg bei München praktizierte und der junge Peter Joseph Lenné dann 1816 – allerdings vergeblich – für die Zentralachse des Parks Sanssouci vorschlug. Übrigens war man sich seinerzeit durchaus bewusst, in dieser Transformation



Abb. 3: Johann Heinrich Müntz, Ansicht des Aquädukts im Bergpark Wilhelmshöhe, Zeichnung, 1791 (Museumslandschaft Hessen Kassel, G 10292).

und Verschmelzung der Stile eine Synthese barocker fürstlicher Repräsentation mit dem liberalen Freiheitsanspruch des neuen Naturideals zu vollziehen, die dem herrschenden aufgeklärten Absolutismus entsprach.³³ Die noch mit geraden Kanten geböschten Terrassierungen wurden in der Folge allenthalben in den legendären ‚undulating ground‘ im Sinne des klassischen Stils Lancelot „Capability“ Browns verwandelt, und die mit dem Lineal gezogenen Randpflanzungen ersetzte Schwarzkopf durch natürliche Clumps und Solitäre von großer botanischer Vielfalt.

Entscheidend für die Verschmelzung war auch die Ausformung eines Fächer- oder Panoramablicks durch zwei dominante Diagonalachsen, ausgerichtet auf Bauwerke, die dem Maßstab der Gesamtanlage entsprechen und auf diese Weise die Kategorie herkömmlicher Staffagen völlig sprengen: Jussows an Piranesis archäologischen Veduten geschulter Aquädukt (1788–1792, Abb. 3 und Tafel XVI) und als Pendant die romantische Löwenburg (1793–1801, Tafel XIX). Dass Landgraf Wilhelm IX. die Burg als spielerischen Aufenthaltsort einrichtete und sich 1821 sogar in der Burgkapelle beisetzen ließ, sig-

nalisiert nicht nur jene *Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime*³⁴, die Hans-Christoph Dittscheid an den Vorschlägen für die Vollenkung des Wilhelmshöher Schlosses diagnostizierte, sondern auch, dass es in den beiden, den Herkules flankierenden Staffagen um die Reminiszenz alternativer Geschichtsräume und Herrschaftsarchitekturen ging: die römische Antike und das Mittelalter. Das ästhetische Prinzip des englischen Landschaftsgartens als einer Galerie begehbarer Bilder ist in diesem Falle im wörtlichen Sinne nachvollziehbar, weil tatsächlich vor Baubeginn eine Serie von arkadischen Gemälden des Hofmalers Johann Heinrich Tischbein d. Ä. entstanden war (Abb. 4), die die neuen Parkszenen als Planungsgrundlage antizipieren³⁵ (was die Frage nach ihrem Anteil an den Gestaltungen nahelegt). Parallelen wären etwa in dem ab 1784 nach Gemälden des Malers Hubert Robert angelegten Landschaftsgarten von Méréville bei Etampes und in den gleichzeitigen Red Books Humphry Reptons zu sehen.³⁶

Weder die Idee einer römischen Wasserleitung im Garten noch die einer mittelalterlichen Parkburg war neu. In Schwetzingen hatten Friedrich Ludwig von Sckell und Nicolas de Pigage schon



Abb. 4: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., *Idealansicht einer Partie des romantischen Landschaftsgartens mit Aquädukt im Bergpark Wilhelmshöhe*, Öl auf Leinwand, 1786 (Museumslandschaft Hessen Kassel, M 10761).

ab 1779 das römische Wasserkastell erbaut, und die Parkburgen Sanderson Millers hatten bereits ab der Mitte des 18. Jahrhunderts von England ausgehend eine neue Mittelaltereuphorie initiiert. Neu aber ist einmal mehr die durch das Kasseler Bergparkpanorama begünstigte Monumentalität dieser Szenen, die Herkules, Löwenburg und Aquädukt zu einer Trias von erhabenen Geschichtsbildern zusammenschließen.

Die Begriffe des ‚Schönen‘ und des ‚Erhabenen‘ aus der sensualistischen Ästhetik Edmund Burkes (1757), die nun in Kassel angekommen war, sind Schlüssel zum Verständnis des Gesamtkunstwerks Wilhelmshöhe in seinem klassisch-romantischen Endzustand. Seine Erhabenheit rettete den Herkules (an und für sich ein Antipode des landschaftsgärtnerischen Prinzips), den Goethe 1785 noch als ungeheuren Konfektaufsatz verspottet hatte,³⁷ als Hauptbild des entgrenzten Bergparks in die neue Zeit hinüber. Hirschfeld

sprach schon 1781/1782 vom ehrerbietigen Erstaunen angesichts der Masse und des erhabenen Charakters des Oktogons, die Wirkung sei groß, ernst, kühn, die Anmutung heroisch. In seiner Theorie forderte er 1785 die Vereinheitlichung des Bergparks nach diesem, durch das ‚Gebirge‘ bestimmten Hauptcharakter.³⁸ Dementsprechend konnte Schwarzkopf 1793 resümieren: *Durch die neue Anlage ist aber der Gegend ihr wahrer Charakter wiedergegeben worden [...]. Überhaupt kann man sagen, daß das Haupt-Gemälde fertig, und nur hier und da noch das Colorit, das Licht und der Schatten in dem Gemählde feiner ausgemalt werden müßte.*³⁹ Nicht zufällig wurde die Kaskadenachse im frühen 19. Jahrhundert mit hochaufragenden Tannen bepflanzt,⁴⁰ die die aufgespitzte Form des Herkulesbauwerks unterstreichen und ikonographisch für das Sublime und Nordische stehen. Auch die Szene mit dem großen Wasserfall an der

Teufelsbrücke (Tafel XV), die nicht nur Erinnerungen an die Schweizer Alpen, sondern auch an niederländische ‚nordische‘ Landschaften wecken konnte, sucht ihresgleichen in den Landschaftsgärten Mitteleuropas.⁴¹

Es ist immer wieder zu Recht darauf hingewiesen worden, dass das Kasseler Alleinstellungsmerkmal (um in die behördliche Antragsterminologie überzuleiten) die Fülle und der Abwechslungsreichtum des Wassers ist, das hier in unzähligen Varianten und Formen von höchster Künstlichkeit bis hin zu idyllischer Naturförmigkeit auftritt – eine große Leistung der Wassertechnik übrigens auch in den landschaftsgärtnerischen Partien, von der damals höchsten Fontäne Europas als Symbol fürstlicher Allmacht ganz zu schweigen.⁴² Während der Wasserspiele entfaltet das Element alle seine Ausdrucksmöglichkeiten: bald durch die Kaskaden domestiziert oder künstlich emporschießend, bald über die zahlreichen dramatischen Wasserfälle herabstürzend und in idyllisch murmelnde Bäche und heiter beruhigte oder melancholische Teichspiegel einmündend. Wirksam wird die verbindende Funktion des Wassers über den lebendigen ästhetischen Eindruck hinaus durch die damit verbundene gestalterische Überblendung und Verschmelzung der ästhetischen Charaktere der kontrastierenden Parkszenen und der ihnen adäquaten Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen. Vom Repräsentativen, Heroischen und Mythischen über das Erhabene, Empfindsame und Kunstschöne bis hin zum nahtlosen Übergang in das wilde Naturschöne des Habichtswalds erschließt sich der Park um 1800 dem Wanderer als ein unerschöpfliches Spektrum von Eindrücken, Stimmungen, herrscherlichen, mythischen und poetischen Topoi und historisch-philosophischen Assoziationen. Die Wilhelmshöhe (Abb. 5) spiegelt darüber hinaus als planvoll gewachsenes Gesamtkunstwerk die Verschmelzung heterogener Aspekte der transnationalen, europäischen Kulturgeschichte in einer Qualität, die meines Wissens in der Gartenkunst keine Parallele aufzuweisen hat.



Abb. 5: Bergpark Wilhelmshöhe, Blick entlang der Hauptachse zum Herkulesbauwerk (Museumslandschaft Hessen Kassel, MA 11532, Foto: Roman von Götz 2001).

und die Krise des barocken Schloßbaues am Ende des Ancien Régime, Worms 1987; Harri Günther (Hg.), Giovanni Francesco GUERNIERO, *Delineatio montis. A Metropoli Hasso-Cassellana*, Kassel 1706, Nachdruck Leipzig 1988; Michael HANNWACKER, *Carlsberg bei Kassel. Der Weißenstein unter Landgraf Carl*, (unpubl. Diss. GH Kassel) Kassel 1992; Adrian VON BUTTLAR, *Vom Carlsberg zur Wilhelmshöhe. Kunstgeschichtliche Anmerkungen zur Entwicklung des Kasseler Bergparks*, in: Ausst. Kat., *Der Schloßpark Wilhelmshöhe in Ansichten der Romantik*, Kassel 1993, S. 11–20; Wolfgang ADLER, *Der Schloßpark Wilhelmshöhe in Ansichten der Romantik*, ebd., S. 31–44; Stefanie HERAEUS, *Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen. Landgraf Carl als Kriegsheld und Kunstmäzen*, in: Ausst. Kat., *Staatliche Museen Kassel (Hg.), Herkules. Tugendheld und Herrscherideal*, (bearbeitet von Christiane Lukatis/Hans Ottomeyer), Staatliche Museen Kassel 1997, S. 79–98; Gerd FENNER, *Der Grottenbau auf dem Karlsberg. Zur Baugeschichte des Oktogons und der Wasserkünste*, ebd., S. 99–120; F. Carlo SCHMID, *Das achte Wunderwerk der Erden. Die Bauten und der Park am Karlsberg in Beschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, ebd., S. 121–139; Holger SCHULZ, *daß die Kunst der Bearbeitung hier einen der schönsten Gärten Europas bilden kann. Heinrich Christoph Jussow als Gartenkünstler*, in: Ausst. Kat., *Staatliche Museen Kassel (Hg.), Heinrich Christoph Jussow. 1754–1825. Ein hessi-*

- 1 Georg DEHIO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (Bd. I), Berlin 1914, S. 429.
- 2 Wichtige jüngere Literatur in chronologischer Reihenfolge: Dieter HENNEBO/Alfred HOFFMANN, *Geschichte der deutschen Gartenkunst* (Bd. II), Hamburg 1965, S. 269ff.; Hans REUTHER, *Der Carlsberg bei Cassel. Ein Idealprojekt barocker Gartenarchitektur*, in: *architectura*, 6. Jg., Nr. 1 (1976), S. 47–65; Helmut SANDER, *Das Herkules-Bauwerk in Kassel-Wilhelmshöhe. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege und zum Wandel ihrer Methoden und Ziele*, Kassel 1981; Hans-Christoph DITTSCHIED, *Kassel-Wilhelmshöhe*

- scher Architekt des Klassizismus, (bearbeitet von Christiane Lukatis/Hans Ottomeyer), Museum Fridericianum Kassel, Worms 1999, S. 67–82; Jutta KORSMEIER, Wasserkünste im Schlosspark Wilhelmshöhe, (Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Broschüre 6), Bad Homburg v. d. H. 2000; Horst BECKER/Christiane HUMBORG, Schlosspark Wilhelmshöhe Kassel, (Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Broschüre 14), Bad Homburg v. d. H. 2002; Horst BECKER, Das Gesamtkunstwerk Wilhelmshöhe in Kassel [Separatum aus: Die Gartenkunst, 17. Jg., Nr. 2 (2005)], Worms 2005; DERS., Park Wilhelmshöhe. Parkpflegewerk (bearbeitet von Horst Becker und Michael Karkosch), (Verwaltung Staatliche Schlösser und Gärten, Monographien, Bd. 8), Regensburg 2007.
- 3 Vgl. BECKER 2007 (Anm. 2), S. 48–52. Das Holzmodell war seit 1711 in dem eigens dafür konzipierten Modellhaus zu sehen.
 - 4 Frdl. Hinweis von Siegfried Hoß (Museumslandschaft Hessen Kassel), der während der Tagung auf die neuen Erkenntnisse zum frühen Baubeginn der Graben- und Reservoiranlagen am endgültigen Bauplatz aufmerksam machte.
 - 5 Wichtigste Quelle hierzu das „Diarium Italicum“ des Hofmarschalls Johann Balthasar Klaute. Cornelia Weinberger (Hg.), Johann Balthasar KLAUTE, Diarium Italicum. Die Reise Landgraf Karls von Hessen-Kassel nach Italien, 5. Dezember 1699 bis 1. April 1700, Kassel 2006.
 - 6 Vgl. John COOLIDGE, La Vita e le Opere di Jacopo Barozzi da Vignola 1507–1573, Vignola 1974, Tav. 38, 39.
 - 7 Alle diese Szenen waren Ende des 17. Jahrhunderts durch entsprechende Publikationen und Stiche von Antonio Lafreri, Giovanni Battista Falda, Giacomo Giovanni Rossi, Francesco Venturini u. a. bekannt.
 - 8 Louis DE ROUVROY, Herzog von Saint-Simon, Erinnerungen. Der Hof Ludwigs XIV. nach den Denkwürdigkeiten des Herzogs von Saint-Simon, Stuttgart 1983, S. 56.
 - 9 Vgl. Claudia HARTMANN, Das Schloss Marly. Eine mythologische Kartause. Form und Funktion der Reitraite Ludwigs XIV., (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 47), Worms 1995; Ernest DE GANEY, André le Nostre 1613–1700, Paris 1962, S. 80f., Pl. CXXVIII, Stich von Perelle.
 - 10 Zum Neuwerkergarten vgl. Adrian VON BUTTLAR/Margita M. MEYER (Hgg.), Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Heide 1996, S. 533–562. Zum Reisetagebuch Nikodemus Tessins im Reichsarchiv Stockholm vgl. Osvald SIRÉN, Nicodemus Tessin d.y.s Studieresor, Stockholm 1914; Merit LAINE/Börje MAGNUSSON (Hgg.), Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673–1677 and 1687–1688, Stockholm 2002.
 - 11 Vgl. Ausst. Kat., Guido DE WERD (Hg.), Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen 1604–1679, Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve, Kleve 1979.
 - 12 1696–1703 von dem Le Nôtre-Schüler Grillet, 1701 auf ca. 150 m Länge bei mäßigem Gefälle erweitert, der überkuppelte Pavillon an der Spitze von Thomas Archer, vgl. John BARNATT/Tom WILLIAMSON, Chatsworth. A landscape history, Macclesfield 2005.
 - 13 Vgl. hierzu die neuen Erkenntnisse zum Gutachten Isaac Newtons von Karsten Gaulke in diesem Band, S. 156–166.
 - 14 Zur Karlsau vgl. Horst BECKER, Die Geschichte der Karlsau in Kassel. Planungsgeschichte und Bestandserfassung, in: Die Gartenkunst, 8. Jg., Nr. 1 (1996), S. 29–58.
 - 15 Kurfürstlicher Generalstab, Cassel 1835, in: <http://de.wikisource.org/wiki/Kassel>, zuletzt aufgerufen: 26.05.2010.
 - 16 Vgl. Johann Georg Schelhorn (Hg.), Herrn Zacharias Conrad von UFFENBACH, Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland, Bd. 1, Frankfurt 1754.
 - 17 Vgl. Thomas LUDWIG, Der Herkules in Kassel, (Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Broschüre 22), Bad Homburg v. d. H. 2004, S. 18; frdl. Hinweis von Marcus Köhler; vgl. insbesondere die Beiträge von Agnes Tieze und Dagmar Sommer zum Skulpturenprogramm und zur Rezeption des Herkulesbauwerks in den Erinnerungsmedaillen in diesem Band, S. 50–56 sowie S. 188–196.
 - 18 Vgl. Herzog Anton-Ulrich an Gottfried Wilhelm Leibniz 1707, in: SCHMID (Anm. 2), S. 121f.; vgl. auch Gerhard GERKENS, Das fürstliche Lustschloß Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 1974.
 - 19 Vgl. GUERNIERO (Anm. 2), Prospectus Fontis in Area.
 - 20 Vgl. Simone Hoog (Hg.), Louis XIV., Manière de montrer les Jardins de Versailles, Paris 1689, Nachdruck Paris 1982, Abb. S. 38.
 - 21 Vgl. Klaus IRLE, Herkules im Spiegel der Herrscher, in: Staatliche Museen Kassel 1997 (Anm. 2), S. 77.
 - 22 Ausschnitt aus dem Gemälde von Jan van Nickelen, in: BECKER 2007 (Anm. 2), S. 54.
 - 23 Vgl. Michael BRIX, Der barocke Garten. Magie und Ursprung, André le Nôtre in Vaux le Vicomte, Stuttgart 2004, S. 144–147; Stich von Israël Silvestre (vor 1660), ebd., S. 144; vgl. FENNER (Anm. 2), S. 107f. und HERAEUS (Anm. 2), S. 81f.
 - 24 Zur Monumentalstatue des San Carlo Borromeo, den der Landgraf wohl vorbeisendend besichtigte vgl. LUDWIG (Anm. 17), S. 19 und insbesondere den Beitrag von Astrid Schlegel in diesem Band, S. 167–177.
 - 25 Vgl. den Beitrag von Karsten Gaulke in diesem Band, S. 156–166.
 - 26 Zu Pratolino vgl. Luigi ZANGHERI, Pratolino. Il giardino delle meraviglie, (4 Bde.), Florenz 1979/1987; zu Heidelberg vgl. Frances YATES, The Rosicrucian Enlightenment, London 1972; Richard PATTERSON, The „Hortus Palatinus“ at Heidelberg and the Reformation of the World. The Iconography of the Garden. Culture as Science, in: Journal of Garden History, 1. Jg., Nr. 1 (1981), S. 67–104 und 2. Jg., Nr. 2 (1982), S. 179–202; Ausst. Kat., Stiftung Schloss und Park Benrath (Hg.), Salomon de Caus und die Automatenkunst in den Gärten um 1600, (bearbeitet von Gabriele Uerscheln u. a.), Düsseldorf 2008.
 - 27 Vgl. die Beiträge von Thomas Ludwig und Urte Stobbe in diesem Band, S. 34–49 sowie S. 178–187.
 - 28 William CHAMBERS, Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surry (London), London 1763; vgl. BECKER 2005 (Anm. 2), S. 261–268.
 - 29 Schwarzkopf an Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1791, zit. nach BECKER 2007 (Anm. 2), S. 101.
 - 30 Vgl. SCHULZ (Anm. 2).
 - 31 Vgl. den Beitrag von Heike Juliane Zech in diesem Band, S. 123–133; SCHULZ (Anm. 2), sowie ebd. kommentiert von Stefanie Heckmann, S. 186f.
 - 32 Vgl. KORSMEIER (Anm. 2), S. 41.
 - 33 Vgl. Adrian VON BUTTLAR, Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hg.), Sind Briten hier? Relations between British and Continental Art 1680–1880, München 1981, S. 97–126.
 - 34 DITTSCHIED (Anm. 2), insbesondere Kap. VI.
 - 35 Vgl. BECKER 2007 (Anm. 2), S. 268.
 - 36 Vgl. Günter HERZOG, Hubert Robert (1733–1808) und das Bild im Garten, Worms 1989; Stephen DANIELS, Humphry Repton. Landscape gardening and the geography of Georgian England, New Haven 1999.
 - 37 Vgl. Christoph Michel (Hg.), Johann Wolfgang GOETHE, Italienische Reise, Frankfurt am Main 1976, S. 167.
 - 38 Vgl. SCHMID (Anm. 2), S. 124f. und 130f.
 - 39 Schwarzkopfbericht im Hessischen Staatsarchiv Marburg, 6a Nr. 59, S. 1–22, zit. nach BECKER 2005 (Anm. 2), S. 277.
 - 40 Vgl. LUDWIG (Anm. 17), S. 22.
 - 41 Vgl. Adrian VON BUTTLAR, Bilder des Südens. Bilder des Nordens. Zu einer Topologie des Landschaftsgartens, in: Internationaler Kongress „Garten Kunst im Bild“ (24./25.05.2002, veranstaltet von der Österreichischen Gesellschaft für Historische Gärten, vom Bundesdenkmalamt und von den Bundesgärten), in: Die Gartenkunst, 15. Jg., Nr. 2 (2003), S. 221–231.
 - 42 Vgl. den Beitrag von Urte Stobbe in diesem Band, S. 178–187.