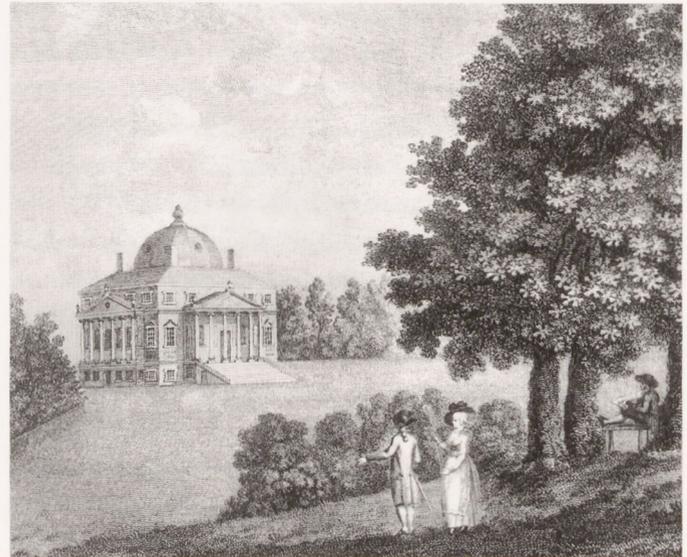


DER ALTONAER LANDSITZ ALS WELTENTWURF?

Die Veranstalter haben mir im Zuge dieses Symposiums eine Frage zugebracht, die ich – um das Ergebnis meines Beitrages vorwegzunehmen – aus mehreren Gründen nicht abschließend beantworten kann. Die methodischen Fallstricke einer schwerlich eindeutigen Analyse der Architektur- und Gartenikonographie und die mangelnde Gelegenheit, in eine erneute intensive Quellenrecherche einzusteigen, sind nur zwei davon. So habe ich mich entschlossen, mein Thema als ergebnisoffene Hypothese aufzufassen, deren Konstruktion insbesondere der Hansen-Monographie Hakon Lunds und Anne Lise Thygesens, dem Katalog der Hansen-Ausstellung von 2000 und den Arbeiten von Renata Klée Gobert, Charlotte Schoell-Glass, Bärbel Hedinger, Hermann Hipp, Sylvia Borgmann und Ingrid A. Schubert Materialien und Anregungen verdankt.¹

Die Frage lautet: Kann man die Altonaer Landsitze – namentlich die Villen Christian Frederik Hansens – mitsamt ihren englischen Landschaftsgärten als Gesamtkunstwerke und Bedeutungsträger in dem Sinne interpretieren, in dem ich vor zwei Jahrzehnten den Idealtypus des englischen Landsitzes des mittleren 18. Jahrhunderts als »Symbol eines liberalen Weltentwurfs« zu rekonstruieren versucht habe?² Die neuere Literatur geht mit guten Gründen davon aus, dass an der Elbchaussee mit entsprechendem zeitlichen Verzug seit Ende des 18. Jahrhunderts ähnliche gesellschaftliche und geistesgeschichtliche Rahmenbedingungen für die Rezeption von Landschaftsgarten und klassizistischer Villenarchitektur herrschten wie zwei Generationen zuvor bei ihrer Entstehung in England.³ Geht es dabei nur um die Ankunft des guten Geschmacks und die Ausbreitung einer international etablierten Mode oder verkünden die Altonaer Landsitze in ihrem historisch-sozialen Kontext aufs Neue ähnliche Botschaften?

Ein Blick zurück: Anders als im Holland des 17. Jahrhunderts, wo klassisch-palladianische Architektur und architektonische Gartengeometrie noch eine formal-stilistische Einheit bildeten,⁴ stellten sich neopalladianische Villen und schöne Natur im England des 18. Jahrhunderts wie auf einer Bühne als gegensätzliche ideale Bilder ihrer selbst dar. (Abb. 1) In den virtuellen Tableaus des englischen Landschaftsgartens, denen der sentimentale Betrachter distanziert gegenübertritt, gewannen Bauten und Szenen einen über sich selbst hinausweisenden abbildenden Charakter. Das wird am ehesten an den Staffagebauten deutlich, die Bauwerke verschiedener Wunschräume und Wunschzeiten – klassische Tempel, gotische Burgen, chinesische Pagoden usw. – als



1 Foots Cray Place/Kent von Isaac Ware (1754), aus: W. Watts, *Picturesque Views of the Principal Seats of the Nobility*, London 1788

didaktische Geschichtsbilder reproduzierten. Doch rückte auch das palladianische Landhaus aus seiner beherrschenden Position und wurde bis zu einem gewissen Grade zur Bildstaffage. Es verkörperte zwar generell noch Palladios klassisch antikisierendes Gestaltungsideal und das Streben nach kosmischer Harmonie, bildete aber – im Extremfall in Form einer Architekturkopie – bereits modellhaft konkrete Villenvorbilder aus dem Veneto ab und suggerierte somit eine historische Analogie zwischen der »venetian oligarchy« des 16. Jahrhunderts und jenen frühliberalen Kreisen Englands, die im Sinne von James Thomsons Politepos »Liberty« (1736) die Staffette der »Freiheit« nach England übernommen hatten.⁵ Die im Garten repräsentierten Topoi schöner Natur wurden unter ähnlichen Prämissen nach den literarischen Vorgaben der Klassiker und den visuellen Vorlagen idealer Landschaftsgemälde des 17. Jahrhunderts kodiert und bildeten fortan mit der Architektur eine unauflösliche Einheit.

Die adäquate Rezeption solcher Gartenbilder war Teil eines elitären politischen und ästhetischen Diskurses und erforderte ein entsprechend hohes Maß an literarischem, historischem und kunsthistorischem Assoziations- und Bildungswissen.⁶ Erst mit dem Fortschreiten der sensualistischen Ästhetik, wie sie Edmund Burke in seiner »Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful« (London 1757, Riga 1773) reflektierte, wurde eine unmittelbar auf die Wirkmächtigkeit der Naturformen abzielende Gestaltung angestrebt, die sich über Gefühls- und Stimmungswerte dem Rezipienten erschließen sollte.⁷ Der hohe Anteil des Betrachters legt die klassischen Fragen über den Diskurs nahe: Wer spricht durch diese Bilder zu wem und über was? In dem Maße, in dem wir in der Frühphase 1715–1760 zumindest ansatzweise die enge Vernetzung der Bauherren, Künstler und Nutzer, die Koinzidenz ihres politischen Standortes, ihrer religiösen und ideologischen Auffassungen sowie ihres gemeinsamen Bildungshorizontes rekonstruieren konnten, ließen sich auch die heterogenen Garten- und Architekturbilder, die Denkmäler, Inschriften und Staffagen weitgehend als Kodierungen eines neuen frühliberalen Wertekanons ausweisen.

Unsere Hypothese, dass auch die Altonaer Landsitze Gesamtkunstwerke mit analogem Bedeutungsgehalt darstellen, meint keineswegs, dass Architektur und Gartengestaltung unbedingt von einer Hand und absolut zeitgleich entstanden sein müssen. Entscheidend ist vielmehr, ob vom Bauherrn und seinen Künst-

lern eine sukzessive Gestaltungsintention ausgeht, der der Charakter einer vergleichbar »darstellenden« Botschaft zukommen sollte. Dies ist für Altona schon deshalb zu erwarten, weil Klassizismus und Landschaftsgarten hier in den 1780er Jahren recht spät und kurzfristig die bislang praktizierten spätbarocken Formen des ländlichen Gartenlebens wohlhabender Stadtbürger ablösten und wir eine ähnlich eng vernetzte, sozial und ideologisch relativ konsistente Gruppe von Bauherren ausmachen können wie in England. Die Beiträge des Symposiums haben einmal mehr die Aufklärung in Dänemark und die Liberalität des dänischen Gesamtstaates, namentlich Altonas, sowie die fortschrittliche Rolle der Bauherren als Vertreter einer neuen aufgeklärten-kosmopolitischen bürgerlichen Elite hervorgehoben.⁹

Darüber hinaus gehören die Altonaer Landsitze und die Landhäuser der Elbchaussee überwiegend dem Typus der »Villa suburbana« an und scheinen somit den suburbanen Villen im Weichbild Londons um 1720/30 vergleichbar, wie sie etwa Alexander Pope und die Countess of Suffolk in Twickenham, Lord Burlington in Chiswick, John Aislaby in Wanstead oder Colonel Fane in Mereworth anlegen ließen. Hansen schloss vielfach an deren palladianische Villentypologie an. Andererseits wurde nachgewiesen, dass er infolge seiner Ausbildung stilistisch weniger aus englischen als aus französischen, italienischen und antiken Quellen schöpfte und seine Architektur einen neuen sensualistischen Ausdruckscharakter im Sinne der französischen Revolutionsarchitektur besitzt.¹⁰ Auch für die fortgeschrittene Kunstform des »klassischen« Landschaftsgartens dürfen wir um 1800 kaum noch geschichtsträchtige Erinnerungsbilder oder literarisch-politische Denkmalprogramme erwarten als vielmehr Architektur- und Naturszenen, die entsprechend der Gartenästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf die unmittelbare Erzeugung harmonischer Form- und Stimmungswerte setzen.

Die zentrale Frage, die wir an die Altonaer Landsitze stellen müssen, ist die nach der Inszenierung der Architektur im Garten: Wie stark ist ihr assoziativer Bildwert, wie stark ihr genuiner architektonischer Ausdruckscharakter im Zusammenklang mit der gestalteten Natur entwickelt und auf welche analogen Bedeutungswerte dürfen wir dementsprechend schließen?

Recht deutlich ist dies für die »ornamented farm« Klein Flottbek Caspar von Voghts zu belegen, die als eine der ersten neuen Anlagen ab 1785 entstand. (Abb. 2) Voghts Mustergut war aller-

dings nicht ausschließlich ländlicher Erholungsort, sondern entsprach als gewinnbringendes Wirtschaftsunternehmen auch dem Funktionstypus der »Villa rustica«. ¹¹ Ähnlich wie das Dessau-Wörlitzer Gartenreich des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau gewann Klein Flottbek Modellcharakter, sowohl was die ästhetischen Absichten als auch was Voghts aufgeklärte agrar- und sozialreformerische Ziele anbelangte. Voght ging in seinen Ameliorationsabsichten über die Vorbilder hinaus, die er auf seinen Reisen nach England (1772, 1786, 1792–1795) kennengelernt hatte, beispielsweise die arkadische Zierfarm »The Leasowes« des Dichters William Shenstone in Shropshire. ¹² Er verband den schöngestigen mit dem nüchternen agrarwissenschaftlichen Ansatz der fortschrittlichen »gentleman farmers«, von denen er in seinen Reisebriefen 1792/94 berichtete. ¹³ Die idealistische Verschmelzung von Naturästhetik und Sozialreform geht hingegen auf die französischen Physiokraten und die von Jean-Jacques Rousseau beeinflussten Gedanken Marquis de Girardins zurück, dessen Traktat »Über Verschönerung von Natur um Landwohnungen [...] durch die Verbindung des Schönen mit dem Nützlichen« schon 1779 ins Deutsche übertragen worden war. ¹⁴ Bis zu einem gewissen Grade schlug sich die sozialreformerische Komponente der französischen Aufklärung auch in der von Voght konsultierten »Theorie der Gartenkunst« (1779 bis 1785) des Kieler Professors Christian Cay Lorenz Hirschfeld nieder, wo die Verschönerung aller Teile eines Landsitzes einschließlich der Dörfer propagiert und die »Gartenrevolution« mit der Forderung nach besseren Schulen und nach Abschaffung der Leibeigenschaft verknüpft wurde. ¹⁵

Voghts elementare Naturauffassung zeigt sich daran, dass er rustikale Staffagen wie die so genannte »Eierhütte« und den »Flottbeker Gartentempel« aus rohen Holzstämmen errichtete sowie an einem Pavillon eine Inschrift nach Vergils »Georgica« anbrachte, wodurch er weniger auf arkadische als auf bäuerliche Urzustände zurückverwies. Deutlich verließ er seinem »Ekel für die sinnlose Zusammenstellung von griechischen Tempeln und gotischen Kirchen, chinesischen Pagoden und altdeutschen Burgen, türkischen Moscheen und Klausnerhütten« Ausdruck. Die klassischen englischen Landschaftsgärten wie Stowe und West Wycombe mit ihren umfangreichen Denkmalprogrammen lehnte er konsequent ab. ¹⁶ Solche Gartenbilder hatten mittlerweile ihre einst fortschrittlichen Konnotationen weitgehend verloren



2 Leo Wolf, Ansicht des freiherrl. Voigtschen Land-Hauses in Klein-Flottbek, Kupferstich um 1806, Altonaer Museum in Hamburg – Norddeutsches Landesmuseum

und waren seit William Chambers' »Dissertation on Oriental Gardening« (1773) in der letzten Phase des Ancien régime zum Spielmaterial des »jardin anglo-chinois« – einer höfischen Variante des Landschaftsgartens – geworden. ¹⁷

Flottbeks Naturszenen bestanden stattdessen aus abwechslungsreichen Bildern der einfachen ländlichen Idylle, die sich zwar noch an literarischen und malerischen Topoi orientierten, jedoch ganz unmittelbar auf die Empfindungen einwirken sollten. Wie Charlotte Schoell-Glass anmerkte, stellten die Gemütslandschaften Flottbeks in erster Linie eine ästhetische Kompensation zu jener rationalistischen Naturbeherrschung dar, die Voght in seinen landwirtschaftlichen Experimenten vorantrieb. ¹⁸ Wenn man sie an der altmodischen Hamburger Gartenpraxis jener Zeit und am aufklärerischen Diskurs seines Freundeskreises misst, können die Gartenbilder jedoch als Naturbekenntnisse im Sinne eines antifeudalen »liberalen Weltentwurfs« gelesen werden, der die aufbrechenden Gegensätze zwischen Ökonomie und Kultur überbrücken und versöhnen sollte. Ein Aquarell um 1817 zeigt Voght mit seinen engsten Freunden, den Familien Sieveking und Poel, dem Diplomaten und Dichter Johann Georg Rist und dem

Hamburger Licentiaten und Domherrn Georg Ludwig Bokelmann in einer fast biedermeierlichen Gartenkonversation, die an Goethes »Wahlverwandtschaften« erinnert.¹⁹ Im literarischen Zirkel Voghts verkehrten auch der Arzt Johann Albert Heinrich Reimarus, der Wirtschaftswissenschaftler Johann Georg Büsch und weitere, oftmals – wie seinerzeit in England – durch Freimaurerbande oder durch die »Patriotische Gesellschaft« miteinander verbundene Vertreter der Aufklärung.²⁰

Insbesondere die von London aus gesteuerte Gestaltung und landschaftliche Inszenierung des Flottbeker Landhauses ist für Voghts Verständnis von Architektur als Gartenbild und Bedeutungsträger aufschlußreich. Voght legte die Hauptansichten mit Weiher und Brücke, die ländliche Bepflanzung und idyllische Berankung und nicht zuletzt die Betrachterperspektive genau fest: »Das erste malerische Bild schafft die mit Absicht auf die Ecke des Hauses gerichtete Auffahrt. Die Beleuchtung wird dadurch reicher im Wechsel eines lebhafteren Lichtes und dunkelern Schattens.«²¹ Er instruierte aus London den Architekten Johann August Arens: »Mein Haus müßte zu den übrigen passen, kein fremdes Ansehen haben [...] nicht die Wohnung eines Städters [...], sondern eines Landmannes, dessen Wünsche und Ansichten sein kleiner Hof begränzt, der da heimisch, da nothwendig ist.«²² Auf den repräsentativen Charakter einer italienischen oder anglo-palladianischen Villa, auf Herrschaftsmotive wie Portikus und Symmetrie, wurde bewusst verzichtet. Das Landhaus war »unregelmäßig gebaut, um jede architektonische Prätension zu vermeiden.«²³ Das rustikale Element tritt durch die zwei-stöckige Säulenkolonnade in einer stark vereinfachten Version der toskanischen Säulenordnung auf. Voght schrieb 1794 im Sinne der letztlich aus der Gartenästhetik entwickelten französischen Charakterlehre für Bauwerk und Nebengebäude die Ausdruckswerte »ländliche Ruhe, lächelnde Zufriedenheit, Liebe für jeden Winkel dieses Wohnorts« vor.²⁴ Aus dieser klaren Aussage mag sich erklären, dass er den mit englischen Landschaftsgärten vertrauteren Johann August Arens, der auch Mitglied der »Patriotischen Gesellschaft« war, und nicht Hansen als Architekten wählte.²⁵

Für Hansens Villen ist der Nachweis einheitlicher Gestaltung von Haus und Garten im Sinne eines Gesamtkunstwerks schwerer zu führen, da diese zumeist neben- oder nacheinander entstanden. Auch bleibt die semantische Qualität seiner Architektur

umstritten, zumal über seine weltanschaulichen und theoretischen Überzeugungen trotz vieler neuer Details seiner Biographie – soweit ich sehe – wenig bekannt ist. Eine Karikatur des Stuckateurs O. P. Gram, die Hansen 1813 mit dem Hofmarschall Adam Wilhelm Hauch und Staatsminister Christian Ditlev Frederik Graf zu Reventlow als Freimaurer zeigt, legt – abgesehen vom kritischen Kommentar zu dieser »Seilschaft« – nahe, dass er wie viele Architekten des Frühklassizismus einer Freimaurerloge angehörte.²⁶ Dies könnte – wie einst im England Burlingtons – darauf hindeuten, dass er nicht nur den Idealen der aufgeklärten Humanität, sondern auch der pythagoräischen Geometrie und den vitruvianischen Grundregeln noch einen hohen ethischen Wert im Sinne der »moral architecture« Lord Shaftesburys beimaß.²⁷ Doch setzte er andererseits, wie insbesondere Hermann Hipp in seiner Analyse des Landhauses Abbema gezeigt hat, im stilistischen Ausdruckscharakter bereits die Forderungen der von der Wirkungsästhetik bestimmten französischen Charakterlehre um, wie sie in der Nachfolge des Werkes von Nicolas Le Camus de Mézières über die »Analogie der Architektur mit unseren Empfindungen« (1780) ein Berliner Anonymus 1788 in seinen »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude« weiterentwickelte²⁸: »Bey genauer Untersuchung würde es sich zwar zeigen, daß das Glück des Landmannes größtentheils nur ein Bild unserer Phantasie ist. Daran liegt aber der Baukunst nichts; für sie hat dies Bild Wahrheit genug [...] die Baukunst, wenn sie den ländlichen Charakter völlig erschöpfen will, muß den Zustand der verschiedenen Classen von Landbewohnern von der interessantesten Seite vorzustellen wissen. Hieraus entstehen die verschiedenen ländlichen Gebäude, vom sogenannten Lustschloss bis zur Bauernhütte.«²⁹

Hirschfeld forderte in seiner »Theorie der Gartenkunst« (1779 bis 1785) »eine fühlbare Übereinstimmung des Charakters des Landhauses mit dem Charakter der Landschaft«, der den Architekten »bey der Wahl, bey der Bestimmung, bey der Ausbildung, bey der Verbindung und selbst bey der Verzierung aller inneren und äußeren Theile« leiten müsse. Hansens Landhausvarianten spiegeln durch ihre ambivalente Inszenierung im Garten sowohl allgemeine als auch individuelle Charaktere wider: Ihre fernsichtig-bildhafte und ihre nahsichtig-sensuelle Wirkung ergänzen einander. Für die erstere ist es bezeichnend, dass Hirschfeld mehrere anglo-palladianische Landhäuser – darunter Wanstead,

Mereworth (Abb. 3), Houghton Hall, Stourhead, Wentworth Woodhouse, West Wycombe, Stowe, Kenwood – als Muster in den Kontext des Landschaftsgartens einführt.³⁰ Die Bildwirkung des anglo-palladianischen Villentypus beruhte ja vor allem auf dem zeichenhaften Signalcharakter von Portikus, Freitreppe, Säulen und Giebeln in ihrer hierarchischen, symmetrisch-harmonischen Anordnung. In der stets durch Blickschneisen herausgearbeiteten Fernsicht bestätigten diese von Hansen – wenn auch in reduzierter Form – weiterhin bevorzugten klassischen Hoheitsmotive die herausgehobene Stellung der Hamburger und Altonaer Handelsmagnaten. Palladianischer Typus und klassisches Dekor signalisierten Macht, Würde, Anmut und ländliche Schlichtheit in einer zu idealer Schönheit gesteigerten Natur. Diese Botschaft musste aufgrund eingetübter Konventionen ebenso verstanden werden wie der immer wieder betonte herrschaftliche Blick von den Villen herab auf die Elbe als den weltöffnenden Handelsweg und als Quelle ihres Reichtums. Insofern bleibt die Altonaer Villa Herrschaftsarchitektur und der Ausblick »Territorium« im Sinne einer »politischen Landschaft«.³¹

Aus der Nabsicht aber erschließt Hansens Architektur eine Vielfalt individueller Architekturbilder, die sich – wenn auch schwer präzisierbar – auf den spezifischen Charakter des Ortes und möglicherweise sogar auf die persönliche Rolle des Bauherrn beziehen lassen. Schon Jakstein bemerkte: »C. F. Hansens höchster schöpferischer Beitrag liegt im Gefühlsmäßigen und kann nicht durch Worte formuliert werden!«³² Gerade dem Regelverstoß gegen den korrekten akademischen Gebrauch der Ordnungen, den Johann Georg Büsch in seinem Passus »Anmerkung« (über die Akademie in Kopenhagen) im Rahmen seines aufklärerisch-pragmatischen Bautraktates wohl im Bezug auf Hansen kritisch registrierte, muss man Konnotationen kreativer Freiheit des Ausdrucks und Modernitätsanspruch zubilligen.³³ Wieweit ist der individuelle Ausdruckscharakter der Hansen-Villen tatsächlich wie Voghts Landhaus an den Stimmungswert der Gartenszenen gebunden? Dass wir von Hansen mit Ausnahme eines Grundrisses für Schloss Christiansborg (1803)³⁴ keinen einzigen Gartenplan besitzen, deutet darauf hin, dass er beide Disziplinen streng auseinanderhielt. Dass er aber mit der Wechselwirkung von Architektur und landschaftsgärtnerisch idealisierter Natur durchaus vertraut war, belegen die Entwürfe für die Gartentempel im Eutiner Schlosspark Herzog Peter Fried-



3 Villa Mereworth/Kent von Colen Campbell (1722), Illustration aus C. C. L. Hirschfelds »Theorie der Gartenkunst«, Bd. 3, Leipzig 1780

rich Ludwigs aus dem Jahre 1792, deren architektur-ikonologischen Gehalt in Bezug auf den dargestellten »Ort« Gisela Thietje überzeugend interpretiert hat.³⁵ Davon zeugen auch seine Grabmalentwürfe seit den späten 1790er Jahren, die die strengen klassizistischen Monumente in ein sentimentales Naturbild einbetten – zwischen Trauerweiden, Lärchen, Tannen und Pyramidenpappeln, die in nördlichen Gegenden die Trauerikonographie der mediterranen Zypresse ersetzen mussten. Darüber hinaus darf auch die abstrakt-geometrisierte Form der Monumente und die individuelle Gestalt der eingefügten Embleme generell als sprechender Ausdruck des Charakteristischen in der Nachfolge der Denkmäler Johannes Wiedewelts in Jägerspris verstanden werden.³⁶

In den perspektivischen Ansichten seiner Altonaer Landhäuser aus der »Samling«³⁷ seiner Architekturentwürfe, die zeigen, wie die Bauten idealtypisch gesehen werden sollten, ist die Architektur in ein sorgfältig kalkuliertes Naturambiente versetzt. Der Blick gibt wie auf der Bühne aus der »scena per angolo« die Hauptansicht der stark verschatteten Baukörper frei. Dabei geht es zum einen um die Hervorhebung der plastischen Valenzen der Architektur in Raum und Licht und um die Einheit des Gegensatzes von Kunst und Natur, Monument und Vergänglichkeit,



4 Claude-Nicolas Ledoux, Perspektivische Ansicht des Landhauses von M. lle St. Germain in Paris (um 1769), aus: *L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art [...]*, Bd. II, Paris 1847

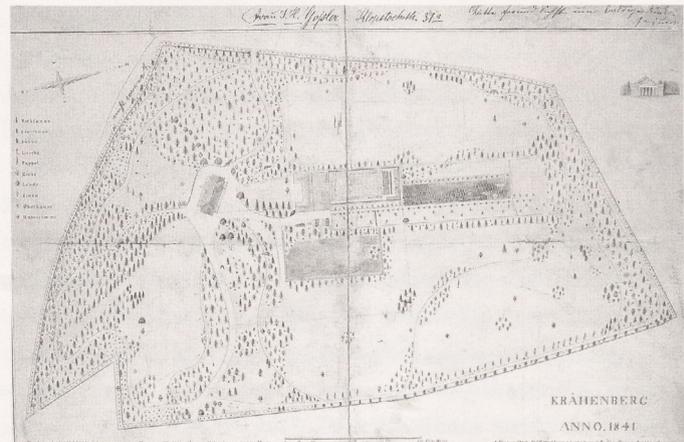
zum anderen aber auch um den Zusammenklang von Charakter und Stimmungswert. Die Architekturperspektiven der Landhäuser Abbema, Blacker, Lawätz, Böhl, Baur und Gebauer zeigen teils typische Elemente der aktuellen Park- und Gartengestaltung, teils jedoch Bilder ungezähmt-ländlicher Natur nach den Rezepten der Landschaftsmalerei mit rahmenden Repoussoirs im Vordergrund, weiten Seen und gelegentlich sogar hohen Bergen im Hintergrund. Es lässt sich also kaum von einer vedutenhaften Erfassung der tatsächlichen Situation des Bauplatzes ausgehen, vielmehr gibt Hansen eine idealtypische Charakteristik.

Es liegt nahe, auf die Verwandtschaft dieser Darstellungen mit Claude-Nicolas Ledoux' seit 1777 entstandenen perspektivischen Ansichten – beispielsweise des Landhauses für Mademoiselle St. Germain (Abb. 4) – hinzuweisen, die jedoch wesentlich schematischer angelegt sind. Auch Ledoux ging es um die Hervorhebung des Charakters, allerdings in einer abstrahierenden »architecture parlante«, deren reine Stereotomie sich bereits von der Staffagenfunktion emanzipiert hat und deren individualisierende Themenstellung ein neues revolutionäres Gesellschaftsbild spiegelt.³⁸ Auch bei Hansen wird die Qualität der Baukörper im Licht hervorgehoben. Der helle, wenn auch ursprünglich nicht immer weiße Putzton, der sie aus der Landschaft ausgrenzt, trug dazu wesentlich bei. Es fällt jedoch auf, dass Hansen seine Gebäude nicht so frei in den leeren Raum stellt wie Ledoux, sondern die Pflanzungen dicht an die Gebäudeecken heranführt und auch im Vordergrund platziert, so dass die Kulissenwirkung der Fassaden

innerhalb des Gartenbildes betont wird. Genau diese Doppelwertigkeit macht den Unterschied zur abstrakten Formästhetik Ledoux' aus: Sie erfüllen letztlich immer auch die Funktion von Staffagen und sind deshalb von Wivan Munk-Jørgensen sogar als »malerisch-romantisch« bezeichnet worden.³⁹

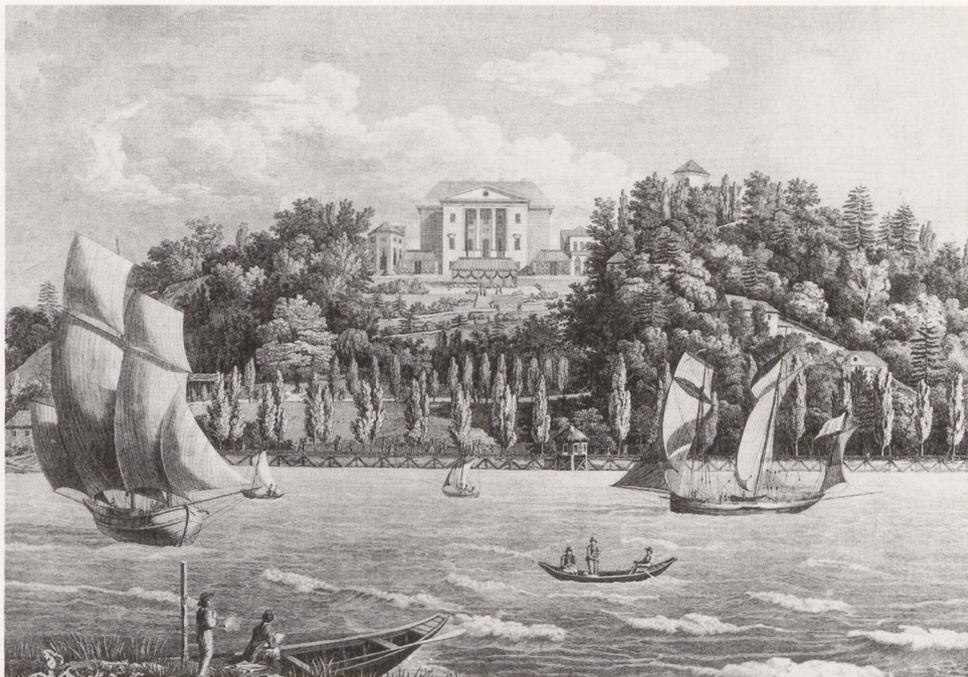
Beispiele für die typologische Genese der Baugestalt aus der Gartenstaffage sind das Landhaus Gebauer (1806) mit seinem ursprünglich gewölbten Kegelstrohdach über dem zylinderförmigen und einst nur zweistöckigen Baukörper. Es geht möglicherweise auf Vorlagen aus John Plaws »Ferne Ornée or Rural Improvements«⁴⁰ oder entsprechende Umsetzungen solcher Ideen wie das »Lusthaus« im dänischen Nordfeld zurück,⁴¹ deren Ursprung weniger in der tektonisch definierten »Urhütte« als vielmehr in schlichten landwirtschaftlichen Heu- und Kornspeichern zu suchen ist. In Kombination mit der zugehörigen Othmarschener Windmühle und weiteren Nebenbauten präsentierte Landhaus Gebauer das im Rokoko beliebte Bildmotiv einer stilisierten ländlichen »cottage ornée«.

Ein weiteres Beispiel ist das Landhaus des Court Master John Blacker (1794) – heute Villa Gossler – auf dem Krähenberg, das das Motiv eines dorischen Peripteraltempels, welches gleichfalls aus dem Landschaftsgarten geläufig war, eigenwillig in den Baukörper integrierte.⁴² Hansen hebt in einem Brief an seinen Schwager Knud Lyhne Rahbeck die ungewöhnliche Lage auf der



5 Bepflanzungsplan (1841) für das von C. F. Hansen entworfene Landhaus Blacker/Gossler (1794/95), Altonaer Museum in Hamburg – Norddeutsches Landesmuseum

6 A. C. Fleury, Ansicht des Landhauses Abbema/Rainville, Kupferstich um 1799, Altonaer Museum in Hamburg – Nord-deutsches Landesmuseum



Spitze des Hügels hervor: »Ich baue zur gegenwärtigen Zeit einen Tempel, der auf einem wahren Parnaß stehen wird, wo man einen Teil der Herrlichkeiten dieser Welt überschauen kann, nämlich auf einem der Berge von Blankenese«,⁴³ Damit wird zwar die Belvedere-Funktion hervorgehoben, aber noch nichts über die Regieanweisungen gesagt, wie das Gebäude selbst gesehen werden sollte. Emilie von Berlepsch hatte 1799 noch bemängelt, dass auf dem sandigen Hügel »fast kein Grashalm wachsen will«, während Carl Gottlob Küttner 1801 bereits von englischen Anlagen und Pflanzungen Blackers spricht, jedoch an deren Gedeihen zweifelt.⁴⁴ Der erhaltene Bepflanzungsplan des Gossler'schen Parks (Abb. 5) – wahrscheinlich eine Bestandsaufnahme – ist fast ein halbes Jahrhundert jünger und zeigt, dass relativ dicht an das Gebäude heranreichende Baumkulissen vor allem die südöstliche und südwestliche Schauseite auf Fernsicht freistellten.⁴⁵

Da die meisten Gartenpläne und Veduten zu den Hansen-Bauten erst aus späteren Jahren stammen, ist es so gut wie unmöglich, das ursprüngliche Verhältnis von Bauwerk und Garten im Frühstadium exakt zu rekonstruieren. Anlässlich der Ausstellung über das Vergnügungsort »Rainville« (1994) ist der

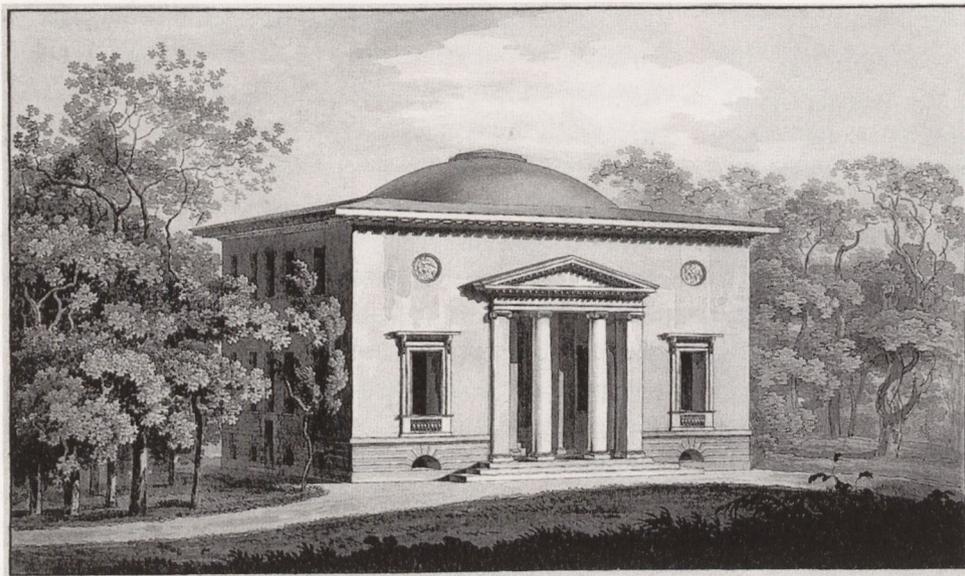
Gartenzusammenhang des palladianischen Landhauses Abbema bislang am genauesten dokumentiert.⁴⁶ (Abb. 6) Von Anfang an war die beherrschende Portikusfront auf den Fernblick von den vorbeiziehenden Schiffen aus berechnet. Sie signalisierte von weitem die Typologie einer herrschaftlichen Villa. Aus der Nahsicht betrachtet aber hat Hansen die Motivik der Portikusvilla höchst eigenwillig interpretiert und durch den hoch aufgesockelten und ursprünglich vom Garten aus gar nicht zugänglichen Portikus, die geschlossenen Wandflächen mit Rustikastreifung und die eingezogenen Säulen mit unkanonischem Gebälk dem Bau einen eher feierlich-hermetischen Charakter gegeben. Nach Hermann Hipp konnte er als Ausdruck der hoheitlich-offiziellen Rolle des Bauherrn, des Gesandten der Batavischen Republik (d.h. der damals revolutionstreuem Niederlande) gelesen werden.⁴⁷ Schon zwei Jahre nach Fertigstellung übernahm 1798 der französische »Refugié« César Rainville das Anwesen, um hier das prominenteste Ausflugesetablissement Altonas und Hamburgs einzurichten. Von daher wird verständlich, dass manchem Besucher die Diskrepanz zwischen dem strengen architektonischen Charakter und der neuen volkstümlichen Bestimmung des Gebäudes als wider-

sprüchlich auffiel. Die Anlage sei zu groß und würdig, um hier lediglich »zu frühstücken und Kaffee zu trinken«.⁴⁸ Der zum Teil schon auf die Vorbesitzer zurückgehende Terrassengarten, der für die Gastwirtschaftszwecke kontinuierlich umgestaltet wurde, erhielt im Umfeld des Hauses Rasenterrassen mit Aussichtspavillons und Treppenanlagen, auf mittlerer Ebene anstelle einer ursprünglich regulären Obstwiese eine ländliche Partie mit othaitischer, strohgedeckter Hütte und Panoramabank und unten, am Elbufer, eine regelmäßige Promenade. Dass Rainville um 1800 der populärste Ort eines demokratisierten ländlichen Naturerlebens und auch bisher ungekannter sozialer Freiheiten im Umkreis Altonas und Hamburgs war, ist aus den von Bärbel Hedinger herangezogenen Quellen vielfach bezeugt.⁴⁹

Im Falle des so genannten »Elbschlösschens« (1804–1806) für den Kaufmann Johann Heinrich Baur sind Zahlungen an den Gartenarchitekten Joseph-Jacques Ramée erst 1808, d.h. nach Übernahme durch Georg Friedrich Baur, den Bruder des 1807 verstorbenen Bauherrn, belegt.⁵⁰ Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Gartenanlage annähernd mit Hansens Vorstellungen übereinstimmte, denn seine Präsentationszeichnungen betten den Bau bereits wie einen Gartentempel in eine durchgestaltete feierliche Parklandschaft mit abwechslungsreichen Baumgruppen ein. (Abb. 7) Ein Gartenplan Ramées existiert nicht, doch scheint

die Umzeichnung des Landmessers Michaelsen von 1865 nach der Karte von Charles Fuchs aus dem Jahre 1850 die ursprüngliche Anlage noch immer recht genau wiederzugeben.⁵¹ Sie zeugte von der routinierten Hand des professionellen französischen Gartengestalters, dessen Bedeutung für Altona und die Elbvororte kaum überschätzt werden kann.⁵² Eine faktische Zusammenarbeit zwischen dem Baukünstler Hansen und dem Gartenarchitekten Ramée lässt sich zwar nicht konkret nachweisen, allerdings aufgrund der Gleichzeitigkeit im Falle des Herrenhauses Perdöl bei Plön für Georg Ludwig Bokelmann ab 1798 vermuten. August von Hennings bemerkte über das Zusammenspiel von Architektur und Landschaftsgestaltung, dass Perdöl »gewiß weit reizender in seinen von Ramée sehr schön gezeichneten Garten-Umgebungen werden wird.«⁵³ Jedenfalls wird man davon ausgehen dürfen, dass Ramée die Qualitäten von Hansens Architektur kongenial hervorgehoben hat.

Die Wegeführung beim Landhaus Baur schrieb eine Annäherung aus der Schrägsicht vor, wie sie auch Hansen in seiner Präsentationszeichnung wählte. Da die »commodité« der inneren Disposition jedoch schlichte und abweichende Seitenfassaden erforderte, war der Baukörper nicht ganz freigestellt, sondern ließ diese nur als Einzelbilder sehen. Eine große Wiese öffnete sich vor dem Haus zur Elbe. Ein »beltwalk«, zwischen »shrubberies«



7 C. F. Hansen, Landhaus Baur (1804–1806), Ansicht, Bibliothek der Kunstakademie Kopenhagen



8 Plan und Ansicht des Landhauses Baur, Ausschnitt aus: Charles Fuchs, Karte des rechten Elbufers von Altona bis Blankenese 1850, Altonaer Museum in Hamburg – Norddeutsches Landesmuseum

und Baumgruppen geführt, erschloss Aussichtsplätze am Ufer. Die optimale Ansicht mit Belichtung bei aufsteigender Morgensonne von Südosten entsprach überraschenderweise genau den Angaben für einen »Morgengarten« nach Hirschfelds Theorie: »Ein beträchtlicher Strom, der sich vor dem Morgengarten vor-

über wälzt, gewährt eine noch größere Lebhaftigkeit.«⁵⁴ Der fast sakrale Charakter des Kuppeltempels mit Portikus à la Villa Rotonda kommt – wie im Falle des verwandten Pantheons von Stourhead (1754) – erst aus größerer Entfernung zum Tragen. Eine solche Positionierung ermöglicht, wie es in den »Unter-

suchungen über den Charakter der Gebäude« heißt, eo ipso Rückschlüsse auf den Besitzer: »Denn wir pflegen die Vorzüge der Menschen durch einen Abstand zu messen, und uns von denen, die wir bewundern oder verehren, in einer bescheidenen Entfernung zu halten. Diesen Gedanken übertragen wir auch auf Gebäude. Unser Urtheil ist also schon durch eine freye Lage bestochen [...] wir [suchen] da einen Mann von hohem Range und glänzenden Verdiensten [...] Umgiebt man das Gebäude mit Schranken, so wird es uns dadurch noch wichtiger, indem es unzugänglicher wird. Denn aus dieser sorgfältigen Absonderung des Gebäudes entsteht sehr natürlich die Vermuthung, wie heilig und unverletzlich seine Bestimmung sein müsse. Dieser Gedanke erhält durch die grössere Einsamkeit und Stille, die es umgiebt, den höchsten Grad der Feyerlichkeit.«⁵⁵ Entsprechend war für das Landhaus eine fernsichtige, durch Repoussoirs angereicherte Bildwirkung vom Fluss her beabsichtigt, wie sie in einigen Veduten der Jahrhundertmitte und in der bekannten Elbuferkarte von Charles Fuchs (1850) dokumentiert ist. (Abb. 8)

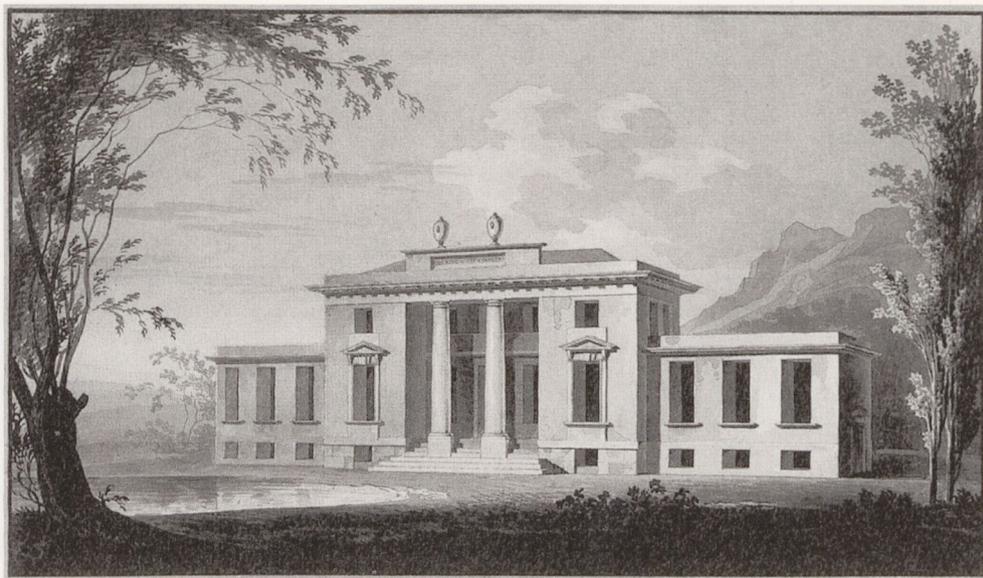
Dass Ramée, der sich 1790 als Gestalter des großen Revolutionsfestes in Paris profiliert hatte und 1796 nach Hamburg emigriert war, wo er ab 1800 die florierende Ausstattungsfirma »Masson & Ramée« betrieb, sich mit der englischen Gartenform und deren liberalem Bedeutungswert identifizierte, ist nur allzu wahrscheinlich. Sein großzügig eleganter Stil mit den weiten Sichtschneisen, dichten Gürtelpflanzungen und weitschwingenden Wegeführungen weicht deutlich vom kleinteilig-verspielten Typus des höfischen »jardin anglo-chinois« ab, den sein Pariser Lehrer François-Joseph Bélanger bevorzugt hatte. Ramée orientierte sich stattdessen am klassischen englischen Stil »Capability« Browns, den er damals durch seinen schottischen Kollegen Thomas Blaikie kennengelernt haben dürfte. Ramée stand offensichtlich nach seiner Flucht den radikal-aufklärerischen Illuminatenkreisen um den späteren Mainzer Kurfürsten Karl Theodor von Dalberg nahe und nutzte auch in Hamburg dieses Netzwerk für neue Aufträge.⁵⁶

Schon 1796/97 plante er Johann Heinrich Sievekings bestehenden Garten in Neumühlen neu – angesichts des einschlägigen aufklärerischen Engagements des Bauherrn, der wie Bokelmann Freimaurer war, sicher ein programmatisches Vorhaben.⁵⁷ Das lässt sich zwar nicht an einem spezifischen ikonographischen Programm, aber ähnlich wie im Falle Rainvilles an seiner gesell-

schaftlichen Nutzung ablesen. Der anfänglich revolutionsbegeisterte Sieveking öffnete seinen Garten freigiebig für Gleichgesinnte, die sonntags nach Neumühlen zu Spaziergang, Imbiss und Gespräch eingeladen waren: »Die Tafel war für 70–80 Personen ausgelegt, und die Couverts reichten bisweilen nicht aus, so groß war das Gewühl, und so unbegrenzt die, übrigens durchaus einfach und ohne Luxus geübte Gastfreiheit«, erinnerte sich der Mitbesitzer Pieter Poel.⁵⁸ Wesentliche Elemente des Gartens waren der Höhenweg mit Elbblick, der Weiher mit Quellengrotte, der große Wiesenhang mit einem bekrönenden Monopteros und der das Ganze umrundende »beltwalk«. Doch fehlte nun hier ein klassizistisches Landhaus als zentrales Hauptbild. Das alte backsteinsichtige Landhaus Sievekings aus der Mitte des 18. Jahrhunderts lag unten am Elbufer, war funktionaler Bestandteil, aber wohl kaum programmatische Kulisse einer ideellen Aussage.⁵⁹

Ähnlich wie Neumühlen waren Ramées Garten in Nienstedten (ab 1796) für den aus Schottland stammenden Großkaufmann und Bankier John Parish und der Landschaftspark für Konferenzrat Georg Friedrich Baur in Blankenese (ab 1803) gestaltet, den der Gartenkünstler nach seiner Rückkehr aus Amerika Anfang der 1830er Jahre noch einmal modernisierte.⁶⁰ Eine ideale, topographisch nicht völlig zuverlässige Ansicht Ramées von Baur's Park aus dem Jahre 1810⁶¹ zeigt die malerische Gliederung des stark bewegten Hügelgeländes mit den gemischten Gehölzpflanzungen und abschwingenden Serpentinwegen, die einen großzügigen offenen Wiesenhang einrahmen. Die höchsten Aussichtspunkte wurden durch einen gotischen Turm auf dem so genannten »Kanonenberg« und einen klassischen Monopteros auf dem gegenüberliegenden Hügel über einer Grotte akzentuiert, während die Vision eines neu projektierten Landhauses die Hauptachse dominierte. Pläne von 1825 und 1870 bestätigen generell diese Gliederung, belegen aber eine Verdichtung der Gehölzgürtel im mittleren Bereich. Die von Baur 1811/12 in Auftrag gegeben »Blankeneser Prospekte« Ludwig Philipp Stracks (Altonaer Museum in Hamburg) bestätigen den Charakter eines klassischen englischen Landschaftsparks, der die schöne Elbhanglage thematisierte. Nachdem Ramée Hamburg 1810 verlassen hatte, wurde an Stelle des mittelalterlichen Turmes eine chinesische Pagode errichtet und 1829–1836 das neue Landhaus nach Plänen von Hansens Neffe Johan Mathias Hansen in das Gartenbild eingefügt. Es folgte dem Typus mit gartenseitiger

9 C. F. Hansen, Landhaus J. C. Godeffroy (1789–1792), Ansicht, Bibliothek der Kunstakademie Kopenhagen



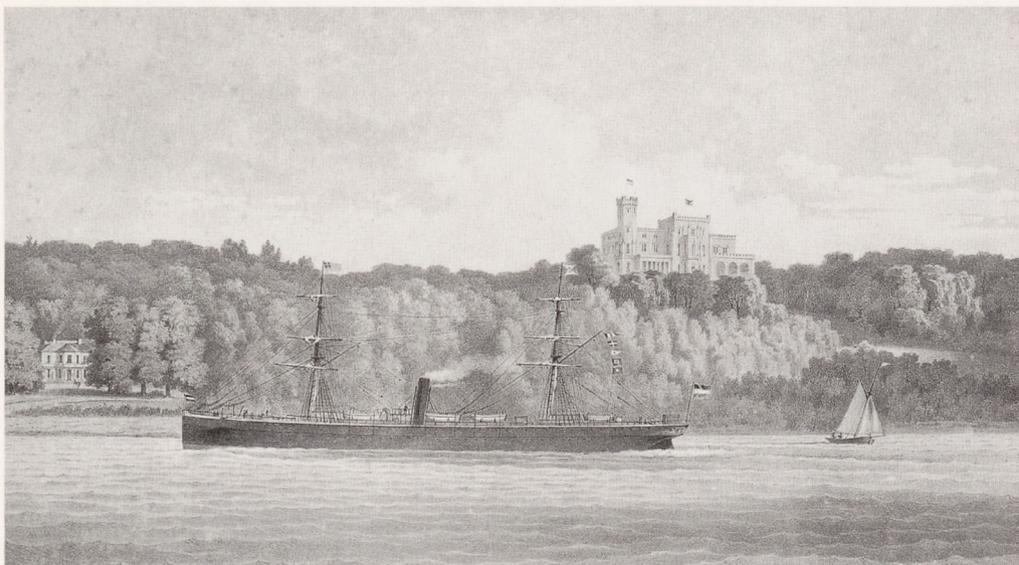
Säulenloggia zwischen Turmrisaliten, den Christian Frederik Hansen schon im nahen Dockenhudener Landhaus Peter Godeffroys (1790–1796) eingeführt hatte und dessen Tradition gleichfalls bis in die Renaissance zurückreicht.⁶² Weniger herrschaftlich als die durch Giebelportikus oder Kuppel zentrierten Fassadenbilder war auch hier der Baukörper auf die »Vermählung mit dem Garten, mit der Natur« (Jakstein) berechnet.⁶³

Wenngleich wir weder Johann Cesar oder Peter Godeffroys noch Baus Blankeneser Garten im Sinne eines konkreten literarischen oder politischen Programms interpretieren können, setzten sie wie die erwähnten Landhäuser Gebauer in Othmarschen, Blacker (später Gossler) oder Baus »Elbschlösschen« und Voghts Flottbeker Landhaus gültige Maßstäbe für die Synthese von klassizistischer Architektur und idealer Parknatur, die sich zwischen Altona und Blankenese bis weit in die nachhansensche Zeit hinein ausbreitete. Erinnerung sei beispielhaft an das berühmte Säulenhäus des Russlandkaufmanns und Reeders Wilhelm Brandt, das der Freimaurer Axel Bundsen ab 1817 – auf Fernsicht berechnet – konzipierte,⁶⁴ und an das Jenisch Haus, das 1831–1834 von Franz Gustav Joachim Forsmann unter Beihilfe Karl Friedrich Schinkels für den Hamburger Kaufmann und Senator Martin Johann Jenisch d. J. errichtet und zur Elbe hin freigestellt wurde, nachdem dieser einen Teil der ehemaligen Voghtschen »ferme ornée«

erworben hatte. Auch wenn diese Bauten nicht mehr Hansens spezifischer Formensprache folgen, setzen sie doch den landschaftsbetonten Kontrastcharakter von klassischer Architektur und idealisiertem Naturbild fort.

Erst in der Zeit der anbrechenden nationalen Bewegung des Vormärz zerbrachen diese bildhafte Symbiose und der dahinter stehende Werthorizont zugunsten einer neuen, herrschaftlich und national gestimmten Anmutung. Noch immer von großen Landschaftsparks umgeben, deren architektonischen Kern bald ein mehr oder minder formalisierter »pleasureground« umgab, entstanden nun irregulär komponierte, neugotische Herrnsitze wie die so genannte »Schillerburg«, die der englische Ingenieur George Giles 1842/43 an der Elbchaussee bei Övelgönne für den Hamburger Kaufmann Konsul Gustav Schiller erbaute (stark verändert),⁶⁵ oder das »Donner-Schloss« an der Stelle des abgebrochenen Sievking'schen Landhauses bei Neumühlen. Johann Heinrich Strack, der Vollender von Schloss Babelsberg bei Potsdam, errichtete es 1856/57 für Bernhard Donner, den Sohn des reichen Altonaer Kaufmanns Conrad Hinrich Donner (1943/49 zerstört).⁶⁶

Selbstverständlich manifestiert sich in diesen und ähnlichen Landhäusern weit über Altona und Hamburg hinaus ein allgemeiner zeittypischer Wandel zu einem historisierenden mittelalterlichen und malerischen Stil. Doch hatte der wiederum relativ



10 W. Heuer, Ansicht des Landhauses Gustav Godeffroy »Beausite«, Dockenhuden, aus: »Das Elbufer von Blankenese bis Hamburg«, Lithografie 1874, Altonaer Museum in Hamburg – Norddeutsches Landesmuseum

späte Einbruch der direkt aus England oder via Preußen importierten Castle-Romantik in die führende Schicht der Hamburger Großkaufleute jenseits ästhetischer und funktionaler Präferenzen, etwa für die repräsentative und bequeme Wohnlichkeit des »englischen Grundrisses«, mit Sicherheit auch neue ideologische Grundlagen, die im Einzelfall historisch und ideengeschichtlich zu belegen wären.⁶⁷ Die Spannung zwischen Stadt und Land hatte sich mittlerweile erheblich verschärft. So brachte die Industrialisierung der Wirtschafts- und Handelsmetropolen Altona und Hamburg, die um 1840 auch das Elbufer erfasste und das Modell »Rainville« unterminierte,⁶⁸ als ihr romantisches Gegenbild jene pseudomittelalterlichen Fluchtburgen hervor, die die neofeudale Herrschaftsrolle der mächtigen Wirtschaftslenker veranschaulichten. In der Gegenüberstellung von Christian Frederik Hansens erstem, stark palladianisch geprägten Landhaus für Johann Cesar Godeffroy in Dockenhuden (Abb. 9; ab 1789) mit dem benachbarten Landsitz seines Nachfahren, des Senators Gustav Godeffroy, am Hirschpark (ab 1855) wird der Paradigmenwechsel drastisch greifbar. Der Architekt Auguste de Meuron errichtete den gewaltigen neugotischen Schlosskomplex »Beausite« (1935 abgebrochen) hoch über der Elbe als unübersehbares Zeichen wirtschaftlich-sozialer Autarkie.⁶⁹ (Abb. 10)

Wie relativ hypothetisch sich unsere These vom Altonaer Landsitz zwischen 1790 und 1830 als Gesamtkunstwerk im Sinne

eines »liberalen Weltentwurfs« zunächst darstellen mochte, so sehr gewinnt sie meines Erachtens durch den Rückblick aus dem späteren 19. Jahrhundert auf die homogene formale Typologie der Hansen-Ära, auf den vergleichsweise geschlossenen historischen Raum, den hier nicht ausgebreiteten, relativ kohärenten weltanschaulichen Diskurs der Bauherren und die analoge soziale Funktion der Orte an Plausibilität. Wenn dieser Bedeutungshorizont durch das Fehlen programmatischer Denkmale und politisch-literarischer Allusionen de facto schwächer ausgeprägt war als im frühliberalen England, so nicht zuletzt deshalb, weil in Altona und Hamburg die oppositionelle Rolle der Bauherren gegen ein antagonistisches Machtsystem weitgehend entfiel und mithin die Elbufer-Villa als utopischer Gegenort zur Stadt kaum Kritik an der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit implizierte⁷⁰: Die Bauherren waren in der Regel selbst die Protagonisten, die ihre aufklärerischen Visionen in Form sozialer, kultureller und politischer Institutionen sowie in öffentlichen Bauten und Denkmalprogrammen verwirklichten und somit auch das Gemeinwesen vorübergehend ihrem liberal-humanitären Ideal anzunähern suchten. Der schöne Schein eines harmonischen Gleichgewichts der sozialen Kräfte wurde erst durch die industrielle Revolution außer Kraft gesetzt, die das Leitbild der Villa unter den regressiven Wahlspruch »My home is my castle« stellte.

- 1 Hakon Lund/Anne Lise Thygesen, C. F. Hansen, 2 Bde. (Kopenhagen 1995), München/Berlin 1999. – Ausst.-Kat. »C. F. Hansen in Hamburg, Altona und den Elbvororten. Ein dänischer Architekt des Klassizismus« (Altonaer Museum in Hamburg), hrsg. von Bärbel Hedinger, München/Berlin 2000. – Renata Klée Gobert, Die Bau- und Kunstdenkmale der freien und Hansestadt Hamburg, Bd. 2: Altona, Elbvororte, hrsg. von Günther Grundmann, Hamburg 1959. – Charlotte Schoell-Glass (Hrsg.), Caspar Voght – Flotbeck in ästhetischer Ansicht, Hamburg 1990. – Ausst.-Kat. »Rainvilles Fest. Ein französischer Lustgarten im dänischen Altona« (Altonaer Museum in Hamburg), hrsg. von Bärbel Hedinger, Hamburg 1994 (darin insbes. die Beiträge von Bärbel Hedinger, Hermann Hipp und Charlotte Schoell-Glass). – Sylvia Borgmann, Elbgärten und Klein Flottbek, in: Adrian von Buttlar/Margita Marion Meyer (Hrsg.), Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Heide 1998, S. 110–148. – Ingrid A. Schubert, Englische Gärten eines französischen Emigranten. Joseph-Jacques Ramée und sein Wirken in Norddeutschland, in: Die Gartenkunst 1 (1995), S. 49–67.
- 2 Adrian von Buttlar, Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs (= Studia Iconologica, hrsg. von Hermann Bauer und Friedrich Piel, Bd. 4), Mittenwald 1982.
- 3 Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 132ff.
- 4 Vgl. dazu etwa Ausst.-Kat. »The Anglodutch Garden in the Age of William and Mary« (Rijksmuseum Paleis Het Loo, Apeldoorn/Christie Manson and Woods, London), hrsg. von John Dixon Hunt und Erik de Jong, London 1988 (= Journal of Garden History, Bd. 2 und 3, 1988). – Ausst.-Kat. »Palladio, Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa« (Museum für Hamburgische Geschichte), hrsg. von Jürgen Bracker, Ostfildern 1997.
- 5 James Thomson, Liberty, in: The Works of James Thomson, London 1750, Part III, dt. Leipzig 1779. – J. H. Plumb, The Growth of Political Stability in England 1688–1725, London 1867, Kap. 6 »The Triumph of the Venetian Oligarchy«.
- 6 Vgl. u. a. H. F. Clark, Eighteenth Century Elysiums. The Role of Association in the Landscape Movement, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VI (1943), S. 165–189.
- 7 Vgl. John Dixon Hunt, Emblem and Expressionism in the Eighteenth Century Landscape Garden, in: Eighteenth Century Studies 4 (1971), S. 294–317.
- 8 Vgl. Buttlar 1982, wie Anm. 2, S. 95–166. – Karin Stempel, Geschichtsbilder im frühen Landschaftsgarten. Fields of Remembrance – Gardens of Delight, 2 Bde., Münster 1982.
- 9 Franklin Kopitzsch, Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona, Hamburg 1990. – Ausst.-Kat. »Gärten, Landhäuser und Villen des hamburgischen Bürgertums. Kunst, Kultur und gesellschaftliches Leben in vier Jahrhunderten« (Museum für Hamburgische Geschichte) (= Aus den Schausammlungen des Museums für Hamburgische Geschichte, H. 4), Hamburg 1975. – Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 68–73.
- 10 Hakon Lund, Palladianismus zwischen Nord- und Ostsee, in: Ausst.-Kat. Hamburg 1997, wie Anm. 4, S. 200–212. – Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 174–177. – Ausst.-Kat. »Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800« (Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M.), hrsg. von Winfried Nerdinger, Klaus-Jan Philipp und Hans Peter Schwarz, München 1990, S. 198–213.
- 11 Vgl. Schoell-Glass 1990, wie Anm. 1. – Ausst.-Kat. »Von der Schönheit des Nützlichen. 200 Jahre Kulturlandschaft Klein Flottbek« (Altonaer Museum in Hamburg), Hamburg 1990. – Borgmann 1998, wie Anm. 1, S. 132–148 mit weiteren Literaturangaben. Zum Typus der »Ornamented Farm« im Überblick: Herbert Pruns, Die Idee der Ornamented-Farm. Entstehung und Entfaltung einer ästhetisch-praktischen Idee in England, in: Hermann Heckmann (Hrsg.), Berlin Potsdam. Kunstlandschaft, Landeskultur, Bewahrung der Umwelt (im Auftrag des Mitteldeutschen Kulturrates), Weimar/Köln/Wien 1994, S. 99–127. – Ders.: Ornamented Farmen in der deutschen Kulturlandschaft. Entstehung, Entwicklung und Niedergang, in: ebenda, S. 129–191.
- 12 Zu »The Leasowes« und seinen literarisch-ästhetischen Gehalten entsteht z. Zt. eine Dissertation von Simone Schulz/FU Berlin.
- 13 Caspar Voght, Schilderung von Irland, 1794, in: Genius der Zeit (1796), S. 572.
- 14 René-Louis Marquis de Girardin, De la Composition des Paysages sur le Terrain ou des Moyens d'embellir la Nature autour des Habitations En y joignant l'Agréable à l'Utile, Genf/Paris 1777, 1805, Nachdruck der englischen Ausgabe (1785) New York/London 1982. Erste dt. Ausgabe Leipzig 1779. Vgl. Birgit Wagner, Gärten und Utopien. Natur und Glücksvorstellungen in der französischen Spätaufklärung (= Junge Wiener Romanistik, Bd. 7), Graz/Wien 1985.
- 15 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Bd. V, Leipzig 1785, Nachdruck Hildesheim/New York 1973, S. 120–194. Vgl. Wolfgang Schepers, Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785, Worms 1980. – Wolfgang Kehn, Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung: Der Beitrag von Christian Cay Lorenz Hirschfelds Gartentheorie, in: Heinke Wunderlich (Hrsg.), »Landschaft« und Landschaften im 18. Jahrhundert (= Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 3), Heidelberg 1995, S. 1–24. – Adrian von Buttlar, Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Funktion – Gestalt – Entwicklung, in: Buttlar/Meyer 1998, wie Anm. 1, insbes. S. 40–44.
- 16 Caspar von Voght, Flotbeck in ästhetischer Ansicht (1824), zitiert nach Schoell-Glass 1990, wie Anm. 1, S. 13.
- 17 Vgl. Adrian von Buttlar, Chinoiserien in deutschen Gärten des 18. Jahrhunderts, in: Thomas Weiss (Hrsg.), Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa (= Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, Bd. 2), Ostfildern 1995, hier insbes. S. 71f.
- 18 Schoell-Glass 1990, wie Anm. 1, S. 60f.
- 19 Hamburger Privatbesitz, Schoell-Glass 1990, wie Anm. 1, Abb. 2, S. 42. – Buttlar/Meyer 1998, wie Anm. 1, Abb. 29, S. 48f.
- 20 Vgl. Kopitzsch 1990, wie Anm. 9. Die Logenmitgliedschaften wären darüber hinaus anhand der wieder aufgetauchten Verzeichnisse im einzelnen genauer zu rekonstruieren.
- 21 Caspar von Voght, Flotbeck in ästhetischer Ansicht (1824), zitiert nach Schoell-Glass 1990, wie Anm. 1, S. 15–19.
- 22 Zitiert nach Renata Klée Gobert, Zwei Briefe von Caspar von Voght aus London 1794 an den Architekten J. A. Arens in Hamburg, in: Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter 17/2 (1958), S. 125–134. – Borgmann 1998, wie Anm. 1, S. 136.
- 23 Voght, zitiert nach Schoell-Glass 1990, wie Anm. 1.
- 24 Voght 1794, wie Anm. 22.
- 25 Arens war nach dem Zeugnis des Hamburger Domherrn Meyer im Sommer 1786 in England, wo er »seinen Geschmack durch die Ansicht der herrlichen Anlagen englischer Güterbesitzer bildete [...].« Zitiert nach Gerhard Wietek, in: Ausst.-Kat. »Johann August Arens 1757–1806« (Altonaer Museum in Hamburg), Hamburg 1972, S. 6.

- 26 Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. II, Abb. S. 654. Frdl. bestätigender Hinweis von Jörg Deuter.
- 27 Vgl. Buttler 1982, wie Anm. 2, S. 108–119 und 129–135.
- 28 Vgl. Hermann Hipp, Das Landhaus Abbema, vulgo Rainville, in: Ausst.-Kat. Hamburg 1994, wie Anm. 1, S. 87–106. – Nicolas Le Camus de Mézière, La génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations, Paris 1780. – Untersuchungen über den Charakter der Gebäude. Über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen, Leipzig 1788 [Nachdruck mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986].
- 29 Untersuchungen 1788, wie Anm. 28, S. 136.
- 30 Hirschfeld 1780, wie Anm. 15, Bd. III, S. 16f. («Von Lustschlössern und Landhäusern»). – Wolfgang Schepers 1980, wie Anm. 15, S. 300–312, sieht allerdings in den überwiegend palladianischen Exempla aus England keinerlei »Festlegung auf einen bestimmten Baustil«.
- 31 Vgl. Martin Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München/Wien 1992, Kap. 2, S. 47–62.
- 32 Werner Jakstein, Landesbaumeister Christian Frederik Hansen. Der nordische Klassizist (= Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte Bd. 2, hrsg. vom Schleswig-Holsteinischen Landesdenkmalamt und der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte), Neumünster 1937, S. 109.
- 33 Johann Georg Büsch, Mathematik zum Nutzen und Vergnügen des bürgerlichen Lebens, Bd. 3, 1: Praktische Darstellung der Bauwissenschaft 1. Bd., welcher die bürgerliche Baukunst enthält, 2. verbesserte und vermehrte Ausgabe, Hamburg 1800, S. 47–55. – Hipp 1994, wie Anm. 28, S. 99f.
- 34 Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 278.
- 35 Gisela Thietje, Der Eutiner Schloßgarten, Neumünster 1994, S. 171–183. – Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 58–63.
- 36 Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. II, S. 618–623. – Zu Wiedewelt vgl. Jörg Deuter, Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland (= Schriftenreihe der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg), Oldenburg 1997, S. 232–234.
- 37 Christian Frederik Hansen, Samling af forskjellige offentlige og private Bygninger, tegnede og udførte under specielt Opsyn af Christian Frederik Hansen, Kopenhagen 1825–1836. Die Originalzeichnungen befinden sich in der Bibliothek der Kunstakademie Kopenhagen.
- 38 Vgl. Claude-Nicolas Ledoux, L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation, Bd. II, Paris 1847. Nachdruck Nördlingen 1985, z. B. Pl. 285. – Johannes Langner, Ledoux und die »fabriques«. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26 (1963), S. 1–36.
- 39 Wivan Munk-Jørgensen, Klassizismus und Romantik in C. F. Hansens holsteinischer Architektur, in: Gerhard Wietek (Hrsg.), Der Architekt C. F. Hansen 1756–1846 (= 1. Gortorfer Gespräch), Schleswig 1983, S. 60–64.
- 40 John Plaw, Ferme Ornée or Rural Improvements, London 1795.
- 41 Christian Elling, Den romantiske Have, Kopenhagen 1979, S. 87, verwies 1942 auf dieses Vorbild.
- 42 Vgl. etwa die »griechischen Tempel« von Hagley und Stowe ab 1748.
- 43 Zitiert nach Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 105.
- 44 Ebenda, S. 102f.
- 45 Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. II, S. 103. – Ausst.-Kat. Hamburg 2000, wie Anm. 1, Nr. 19.8, S. 187.
- 46 Vgl. Bärbel Hedingers Abschnitt über den Garten und Charlotte Schoell-Glass, Vues du Jardin de Rainville, oder: Geselliger Genuß der Natur, in: Ausst.-Kat. Hamburg 1994, wie Anm. 1. – S. 27–34 und S. 107–118.
- 47 Hipp 1994, wie Anm. 28, S. 92ff.
- 48 Meine Wanderung durchs Vaterland, in: Neue Schleswig-Holsteinische Provinzialberichte 3 (1813), S. 536f., zitiert nach Bärbel Hedinger, Rainvilles Garten – Ein kulturhistorischer Prospekt, in: Ausst.-Kat. Hamburg 1994, wie Anm. 1, S. 19–66, Zitat S. 30.
- 49 Hedinger 1994, wie Anm. 48, insbes. S. 38–54.
- 50 Lund/Thygesen 1999, wie Anm. 1, Bd. I, S. 114f. – Ausst.-Kat. Hamburg 2000, wie Anm. 1, S. 150. – Zum Folgenden auch Katja Johannes, Das Elbschlößchen bei Altona von C. F. Hansen. Eine klassizistische Villa und ihre Vorbilder, unveröff. Magister-Hausarbeit Univ. Kiel 2000.
- 51 Plan der Besingung aus dem Jahre 1865 von M. Michaelsen (Privatbesitz) nach der sog. »Elbuferkarte« von Charles Fuchs (1850), in: Gobert 1959, wie Anm. 1, Abb. 291.
- 52 Vgl. Schubert 1995, wie Anm. 1.
- 53 Staatsbibliothek Hamburg, Nachlass August von Hennings, Bd. 2, handschriftliches Tagebuch und Briefe, fol. 296. Zitiert nach Ingrid A. Schubert, in: Buttler/Meyer 1998, wie Anm. 1, S. 470f.
- 54 Zitiert nach Sylvia Borgmann, in: Buttler/Meyer 1998, wie Anm. 1, S. 116.
- 55 Untersuchungen 1788, wie Anm. 28, S. 36f.
- 56 Schubert 1995, wie Anm. 1.
- 57 Ebenda, S. 51f., Abb. 2: Ramées in seinem Werk »Parcs et Jardins« (um 1835) publizierter Plan.
- 58 Zitiert nach Gustav Poel, Bilder aus vergangener Zeit nach Mittheilungen aus großentheils ungedruckten Familienpapieren, Erster Theil, Bilder aus Piter Poels und seiner Freunde Leben, Hamburg 1884, S. 61f., zitiert nach Borgmann, Altona – Elbgärten, in: Buttler/Meyer 1998, wie Anm. 1, S. 118f.
- 59 Radierung von Jes Bundsen (Altonaer Museum), in: Schubert 1995, wie Anm. 1, Abb. 3, S. 52.
- 60 Schubert 1995, wie Anm. 1, S. 56f. und S. 60. – Borgmann 1998, wie Anm. 1, S. 119f.
- 61 Musée National de Blérancourt: MNB CFAa 333-1, u. a. in: Schubert 1995, wie Anm. 1, S. 57.
- 62 Ausst.-Kat. Hamburg 2000, wie Anm. 1, S. 167.
- 63 Jakstein 1937, wie Anm. 32, S. 49f. – Gobert 1959, wie Anm. 1, S. 230–234.
- 64 Gobert 1959, wie Anm. 1, S. 192f. – Astrid Wehser, Axel Bundsen (1768–1832), Teil 2, in: Nordelbingen (1992), S. 23–25.
- 65 Gobert 1959, wie Anm. 1, S. 49 und 192. – Vgl. die Veduten von Wilhelm Heuer von 1853, in: Fred Salamon (Hrsg.), Anmut des Nordens. Wilhelm Heuer und sein graphisches Werk, Neumünster 1996, S. 42f. und 47.
- 66 Gobert 1995, wie Anm. 1, S. 49 und 170.
- 67 Vgl. Wolfgang Brönnner, Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830–1890, Düsseldorf 1987, insbes. S. 153–156 und S. 141.
- 68 Vgl. Hedinger 1994, wie Anm. 48, S. 47f.
- 69 Vgl. die Veduten von 1857 und 1874, in: Fred Salamon 1996, wie Anm. 65, S. 76, Nr. 5a und S. 113, Elb 2.
- 70 Vgl. Bernhard Rupprecht, Villa, Zur Geschichte eines Ideals, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. I, Berlin 1966. Zur oppositionellen Rolle der Bauherren und zum Landsitz als symbolischem Ort in England: Buttler 1982, wie Anm. 2, S. 95–128.