



»SehensWert«

Die Planungs- und Baugeschichte
der Benrather Schlösser

Katalog zur Ausstellung
der Stiftung Schloss und Park Benrath
6. September bis 22. November 2015

Herausgegeben von
Stefan Schweizer und Eva-Maria Gruben

DAS AUGEN LIEST MIT – schöne Bücher für kluge Leser
www.grupello.de

Mit freundlicher Unterstützung:



Freunde
Schloss und Park
Benrath

Stiftung Roland Weber
für Schloss Benrath

UDO VAN MEETEREN

Idee und Konzeption: Stefan Schweizer, Eva-Maria Gruben
Ausstellungssekretariat: Silke Tofahrn
Redaktion und Lektorat: Nadja Brzezina, Marius Stiehler

Autorinnen und Autoren

Christof Baier · Andrea Bartsch (AB)
Nadja Brzezina (NB) · Joachim de Bürger
Eva-Maria Gruben (EG) · Florian Indenbirken (FI)
Christina Kallieris (CK) · Benedikt Mauer
Felix Rissel (FR) · Stefan Schweizer (StS)
Hartmut Troll · Henrike von Werder (HvW)

1. Auflage 2015

© by Grupello Verlag
Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf
Tel. 0211-498 10 10 · Fax: 0211-498 01 83
E-Mail: grupello@grupello.de
Druck: Düssel-Druck GmbH
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89978-243-1

Inhalt

7 Vorbemerkung der Herausgeber

8 Dank

AUFSÄTZE

Benedikt Mauer

9 Düsseldorf – Hauptstadt unter pfälzischen Landesherrn

Stefan Schweizer / Andrea Bartsch

»Dieser seltsame Sonderling in der Geschichte der Baukunst am Niederrhein«

19 Das alte Benrather Schloss Pfalzgraf Philipp Wilhelms und Pfalzgräfin Elisabeth Amalia Magdalenas

Christof Baier

39 »... die Land-Lust vermehren helffen«

Formen und Funktionen des Lustgartens im Alten Reich um 1660

54 Stefan Schweizer

»Als ein Portefeuille von Allem anzusehen«

Schloss Benrath als architektonisches Memorial kurpfälzischer Herrschaft am Rhein

Eva-Maria Gruben

73 Die Gartenanlagen des neuen Benrather Schlosses im 18. Jahrhundert
unter besonderer Berücksichtigung der Orangerie

Hartmut Troll

85 »Tout ce qui fait le beauté et l'agrément d'un Jardin«

Nicolas de Pigage als Gartenarchitekt

Florian Indenbirken

95 Anmerkungen zu den französischen Vorbildern des Benrather Schlosses

Felix Rissel

Von Schnitzarbeit und Metalldieben

101 Ein Blick in die Verwaltungsgeschichte der Schlösser in Benrath

Andrea Bartsch / Joachim de Bürger

Ein wohl unterhaltenes Schloss

105 Die Geschichte der Restaurierung von Schloss Benrath

Claus Lange

Zur Geschichte der Restaurierungs- und

113 Wiederherstellungsmaßnahmen im Schlosspark Benrath

Inken Maria Holubec

Zu Technologie und Restaurierung der Supraporten

123 in den Südappartements des *Corps de logis*

Felix Rissel / Stefan Schweizer

Die Architekturtraktate und -stichwerke

129 in der Mannheimer Hofbibliothek des 18. Jahrhunderts

KATALOG

- 135 I. a Die Bauherren des alten Schlosses (1-4)
- 145 I. b Das alte Schloss in zeitgenössischen Darstellungen (5-13)
- 167 I. c Caspar Wolfs Ansichten des alten Schlosses (14-18)
- 181 I. d Vorbilder und Vergleichsbauten des alten Schlosses (19-22)
-
- 193 II. a Bauherr, Architekt und Verwalter des neuen Schlosses (23-30)
- 211 II. b Entwurfsprozess und ausgeführtes Schloss (31-36)
- 229 II. c Bauplastik und wandfeste Innendekoration: Bauplastik, Stuck und Malerei (37-55)
- 279 II. d Mobile Ausstattung: Supraporten, Möbel und Kunsthandwerk (56-65)
- 303 II. e Die Gartenanlagen des neuen Benrather Schlosses (66-75)
-
- 329 III. a Pigages Schlossbauten und Gartenanlagen in der Kurpfalz und in Düsseldorf (76-89)
- 361 III. b Vorbilder und Vergleichsbauten sowie Gärten (90-97)
- 381 III. c Architektur- und Gartenkunsttheorie (98-100)
-
- 388 Abkürzungs-, Quellen- und Literaturverzeichnis
- 400 Autorinnen und Autoren

Vorbemerkung der Herausgeber

Sehenswert, so lautet die kurzgefasste Beschreibung des Benrather Schlosses aus der Feder eines höchst illustren Amerikaners im Juni 1788. Thomas Jefferson, der zwischen 1801 und 1809 als dritter Präsident der Vereinigten Staaten amtierte, passierte Benrath auf seiner Reise von Amsterdam nach Straßburg, weitgehend dem Verlauf des Rheins folgend. In Düsseldorf hatte er die berühmte kurfürstliche Kunstsammlung besucht und reiste nun rechtsrheinisch bis Mühlheim, von wo er nach Köln übersetzte. Er fuhr auf jener Landstraße, die Nicolas de Pigage so um das Schlossareal geführt hatte, dass sich das Benrather Schloss mit seinen Nebenbauten als panoramartige Szenographie vom Straßenrand aus betrachten ließ: »On the road from Dusseldorff to Cologne is a chateau of the elector, worth seeing«, schreibt er in seinen *Hints to Americans Travellers in Europe*, die er mit seinem auf den 19. Juni 1788 datierten Brief an Thomas Lee Shippen (1765 – 1798) versandte.

Jefferson, der maßgebliche Verfasser der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, zum Zeitpunkt seiner Benrath-Passage als amerikanischer Gesandter in Paris tätig, zeigte sich auf seinen zahlreichen Reisen an den unterschiedlichsten Dingen interessiert: am Aufbau der Staaten, an Landwirtschaft und Gewerbe, an Infrastruktur, besonders aber an Kunst und Architektur. Mit der Etablierung eines neugegründeten Staates in seiner Heimat befasst, hatte Jefferson die herausragende Bedeutung von öffentlicher Architektur für die Identität einer Gesellschaft, eines Staates erkannt und studierte unter diesem Blickwinkel die europäische Architektur. Am Benrather Schloss fiel ihm jedenfalls sofort auf, dass es sich um einen kurfürstlichen Bau handelt!

Das Konzept, mit Architektur politische Ansprüche sowie kulturelle Relevanz und Hoheit anzuzeigen, besitzt in Europa eine lange Tradition, die bis weit in die griechische Antike zurückreicht. Als die Pfalzgrafen von Neuburg im frühen 17. Jahrhundert die Herrschaft über Teile des Niederrheins antraten, standen sie vor der Herausforderung, ihren Herrschaftsanspruch auch baulich zum Ausdruck zu bringen. Düsseldorf, die Hauptstadt des Herzogtums Jülich und Berg sowie zwischenzeitliche Residenzstadt der 1685 zu Kurfürsten aufgestiegenen Pfalz-Neuburger und später Pfalz-Sulzbacher hat maßgeblich von diesem zentralen Aspekt höfischer Kultur profitiert. Die Benrather Schlösser hätte es ohne architekturpolitische Ansprüche in dieser Form nicht gegeben.

Die unter dem Titel *SehensWert* stehende Ausstellung widmet sich der Planungs- und Baugeschichte beider

Benrather Schlösser. Nicht nur das heute noch existierende, großartige neue Schloss, das Kurfürst Carl Theodor zwischen 1755 und 1771 erbauen ließ, sondern auch das alte Schloss, von dem sich künstlerisch herausragende Ausstattungselemente aus dem mittleren 17. Jahrhundert erhalten haben, wird in den Fokus gerückt. Das alte Benrather Schloss wurde nach italienischen Vorbildern vom pfälzischen Oberingenieur Johannes Lolio, genannt Sadeler, zwischen 1661 und 1668 erbaut und diente Pfalzgraf Philipp Wilhelm und seiner Gemahlin Elisabeth Amalie Magdalena als Sommerresidenz. Während das Wasserschloss im 18. Jahrhundert abgerissen werden musste, hat sich ein Flügel der Hofbauten erhalten, der später als Orangerie genutzt wurde. Hier zeugen noch heute zum Teil hochkarätige Stuck- und Gemäldereste vom künstlerischen Anspruch des Bauherrenpaares. Diese Fragmente sowie die Exponate der Ausstellung veranschaulichen, dass das alte Schloss Benrath zu den qualitativ bemerkenswertesten herrschaftlichen Landhäusern des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen zu rechnen ist. Erstmals wird die Ausstellung auch diesen in Bild und Text dokumentierten Bau anschaulich rekonstruieren.

Zahlreiche Pläne, Ansichten, Dokumente, Möbel und Skulpturen stellen die vom lothringischen Baumeister Nicolas de Pigage vorangetriebene Planung des neuen Schlosses vor. Neben dem architektonischen Konzept kommen besonders die Entwürfe zu den Innenraumdekorationen sowie zu den Gärten und zum Park zur Sprache. Damit werden die künstlerischen Innovationen greifbar, die Schloss Benrath als einen originellen Beitrag zur herrschaftlichen Lustschlossarchitektur ausweisen. Angesichts des vielfachen Verlusts hochadeliger und herrschaftlicher Lustschlösser aus dieser Epoche manifestiert Schloss Benrath mit seiner vollständig erhaltenen Innenraumdekoration auf einzigartige Weise die Düsseldorf und das ganze Rheinland nachhaltig prägende Hofkultur des 18. Jahrhunderts.

Mit der Ausstellung beleuchtet die Stiftung Schloss und Park Benrath erstmals die Entstehungsgeschichte des alten wie des neuen Schlosses, des Parks und der Gärten in hochkarätigen zeitgenössischen Ansichten und Dokumenten. Viele Exponate werden erstmals ausgestellt und vermitteln den Besucherinnen und Besuchern anschaulich die Konzepte, Planungen und schließlich die errichteten Anlagen.

Sehenswert, »worth seeing«, soviel sei am Ende noch verraten, war für Thomas Jefferson nicht gerade eine exklusive Vokabel. Das Bellevue zu Nijmegen erschien ihm ebenso »sehenswert« wie das Mannheimer Observatorium und selbst den gut gefüllten Weinkeller eines

Frankfurter Weinhändler empfahl er auf diese Weise. Ganz ähnlich beschrieb er das Koblenzer Schloss sowie das Schloss Wilhelmsbad in Hanau als »besuchenswert« / »worth visiting«; die Stadt Karlsruhe befand Jefferson wert, sich hier einige Zeit aufzuhalten: »well worth staying at«.

Wenn diese Ausstellung auf den Titel *SehensWert* setzt, dann in doppelter Absicht: Indem die der Errichtung und Ausgestaltung der Schlösser zugrundeliegenden planerischen Prozesse beleuchtet werden, soll das Verständnis für die architektonischen und künstlerischen Schätze der Düsseldorfer Hofkultur vertieft werden.

Stefan Schweizer und Eva-Maria Gruben im August 2015

Dank

Die Organisation der Ausstellung *SehensWert. Die Planungs- und Baugeschichte der Benrather Schlösser* wäre ohne die vielfältige Unterstützung und Förderung zahlreicher Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Wir bedanken uns, auch im Namen aller Autoren, ganz herzlich

bei unseren Sponsoren:

Ernst von Siemens Kunststiftung

Henkel AG & Co. KGaA

Roland Weber Stiftung für Schloss Benrath

Stiftung Van Meeteren

Stihl Holding AG & Co. KG

Vereinigung Freunde Schloss und Park Benrath e.V.

bei unseren Leihgebern:

Unesco-Welterbestätte Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl – Heinz R. Kracht, Christiane Winkler

Kunstakademie Düsseldorf – Prof. Rita McBride, Prof. Dr. Robert Fleck, Dietrich Koska, Brigitte Blockhaus

Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf – Beat Wismer, Dr. Gunda Luyken, Regina Abels, Inge Maruyama

Stadtarchiv Düsseldorf – Dr. Benedikt Mauer, Kerstin Früh

Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf – Dr. Susanne Anna, Sigrid Kleinbongartz, Annette Hellmann

Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Duisburg – Dr. Frank M. Bischoff, Dr. Martina Wiech, Anne Potthoff, Annette Hellmann

Archiv der Grafen von Mirbach-Harff, Grevenbroich – Antonius Graf von Mirbach-Harff und Clemens Graf von Mirbach-Harff

Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg – Prof. Dr. Frieder Hepp, Dr. Annette Frese, Dr. Anja-Maria Roth, Yvonne Stoldt

Universitätsbibliothek Heidelberg – Dr. Veit Probst, Dr. Karin Zimmermann

Kölnisches Stadtmuseum, Köln – Dr. Mario Kramp, Rita Wagner, Ulrike Hohn

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln – Dr. Marcus Dekiert, Dr. Thomas Ketelsen, Thomas Klinke, Reinhard Rasch

Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim – Prof. Dr. Alfried Wieczorek, Andreas Krock, Silvia Rückert, Annette Kirsch, Marianne Aselmeier

Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München – Dr. Hermann Neumann, Jost Albert, André Wasgien

Bayerische Staatsbibliothek, München – Dr. Klaus Ceynowa, Dr. Claudia Fabian, Hanne Schweiger

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, München – Dr. Bernhard Maaz, Dr. Martin Schawe, Dr. Bernd Ebert, Verena Rayer

Staatliche Graphische Sammlung, München – Dr. Michael Semff, Dr. Achim Riether, Enik Zsellér

Bibliothèque-médiathèque de Nancy, Nancy – Juliette Lenoir, Astrid Mallick, Claire Haquet

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart – Prof. Cornelia Ewigleben, Dr. Irmgard Müsch, Chris Gebel, Elisabeth Krebs

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung – Prof. Dr. Christiane Lange, Dr. Hans-Martin Kaulbach, Susanne Ruf, Ulrike Günther

Universitätsbibliothek Stuttgart – Dr. Helge Steenweg, Dr. Christiane Rambach, Dr. Markus Malo

Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart – Dr. Hannsjörg Kowark, Dr. Christian Herrmann

für die Unterstützung:

Dr. Jörg Heimeshoff, Dr. Kai Hohenfeld, Ralf Kauertz, Bruno Kehrein, Oliver Kersken, Theodor Kersken, Dr. Hans-Werner Langbrandtner, Tobias Lauterbach, Elke Nakath, Restaurant Parlin, Matthias Schramm, Marcus Schwier, Stephanie Schwind, Ralph Witthaus, Darius Zielinski

sowie Nicolas Maas, Werner Buschfeld, Hans-Josef Dünschede, Simon Greven Gonzalez, Anja Hepp, Frauke Hoffmann, Lena Kawohl, Johanna Masurek, Johanna Merta, Nadine Odenthal, Robert Reibel, Heiko Schreurs, Peter Stahnke, Marius Stiehler, Sabine Thomsen, Mirjam Verhey, Gennadii Wischnewski

besonders bei Dr. Silke Tofahrn

sowie bei Personen, die nicht genannt werden möchten.

Benedikt Mauer

Düsseldorf – Hauptstadt unter pfälzischen Landesherrn¹

Die Gesicke und das Bild einer Stadt werden nicht nur durch äußere Einflüsse bestimmt, nicht allein ihre Lage an Handelswegen zu Wasser und zu Land geben vor, ob sie ökonomisch prosperiert, im Kriegsfall Schaden nimmt oder aber für den Feind völlig uninteressant ist. Ihre politische Bedeutung, damit einhergehend nicht selten auch ihre Befestigung, bestimmt ihr Äußeres genauso wie ihre Funktion innerhalb des Territoriums, in dem sie sich befindet. Dies gilt vielleicht weniger für die zahlreichen Reichsstädte im Alten Reich, die häufig über kein nennenswertes eigenes Umland verfügten, aber aufgrund ihres ökonomischen Potentials bzw. ihrer Größe per se von Bedeutung waren. Der Magistrat einer landsässigen Stadt verfügte jedoch über eine sehr viel geringere Eigenständigkeit als etwa der einer Reichsstadt und war auf das Wohlwollen des Landesherrn angewiesen, wollte man etwa bestimmte Handwerker in der Stadt ansiedeln, Privilegien für Neubürger anbieten etc.²

Ganz besonders attraktiv für die Wirtschaft einer Stadt war die Anwesenheit des Landesherrn, der ja bekanntlich nie allein dort einzog. Für Düsseldorf gilt, dass die Stadt bis etwa 1530 einer unter mehreren bevorzugten Aufenthaltsorten des Herzogs war.³ Erst ab ca. 1550 verfestigte sich ihre Position als Residenzstadt. Schon kurz zuvor hatte die Regierung von Jülich-Berg hier mehr oder weniger dauerhaft Quartier bezogen, nun folgte die herzogliche Familie. Was bedeutete dies für ein Gemeinwesen? Der enge Hof umfasste etwa 150 bis 200 Personen, die zumeist in der Stadt, teils auch im Schloss lebten. Allerdings bedeutete letzteres nicht unbedingt ein luxuriöses Wohnen, denn Herzog Wilhelm hatte es noch 1511 bevorzugt, in einem Bürgerhaus zu übernachten – die große Anzahl an Menschen im Schloss machte eine Privatsphäre fast unmöglich.

Die Verstetigung der Residenzwerdung am Rhein verlangte nach und führte im Falle Düsseldorfs tatsächlich

zu einer veränderten städtischen Infrastruktur. Die Hofbediensteten, die Regierungs- und Verwaltungsmitarbeiter sowie alle anderen, die bis dato zum Gefolge des Herzogs zählten und mit ihm durch die Lande reisten, benötigten nicht nur eine dauerhafte Unterkunft, sondern wollten ernährt und gekleidet werden, Güter des täglichen Bedarfs einkaufen und manchmal auch den Wunsch nach Luxus ausleben. Davon nahmen sich der Landesherr und seine Familie nicht aus.

Die von 1511 bis 1609 aus dem Haus Kleve stammenden Herzöge können als die eigentlichen Begründer Düsseldorfs als Residenzstadt angesehen werden. Unter



Abb. 1
Darstellung eines Turniers auf dem Marktplatz anlässlich der Fürstenhochzeit von 1585. Am linken Bildrand ist das Rathaus zu erkennen, Stadtarchiv Düsseldorf

ihnen erfuhr das Schloss, von dem heute nur noch der Schlossturm kündet, jene Funktionszuweisung, die es etwas mehr als ein Jahrhundert wahrnehmen sollte.⁴ Im Stil der Renaissance, unter anderem nach Plänen von Alessandro Pasqualini umgebaut und erweitert, konnte es trotzdem seine mittelalterliche Wurzel als Burg nicht leugnen. Aus dem Jahr 1585 stammen die ersten detail-



Abb. 2
Wolfgang Wilhelm, Herzog von Jülich-Berg, Pfalzgraf zu Neuburg,
Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf



Abb. 3
Philipp Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, Herzog von Jülich-Berg,
Stadtmuseum Düsseldorf; Kopie einer auf etwa 1685 datierten Vorlage

lierten Innen- und Außenansichten dieses Gebäudes und anderer Bauwerke Düsseldorfs. Anlässlich der Vermählung des Erbherzogs Johann Wilhelm mit Jacobe von Baden wurde die große Beschreibung und Darstellung der »Jülichischen Hochzeit« in Auftrag gegeben.⁵ (Abb. 1)

Die Verfestigung Düsseldorfs als bevorzugte Residenz zeigte sich zudem in einer sehr symbolischen Maßnahme: Bis in das 15. Jahrhundert hinein diente das Kloster Altenberg als bevorzugte herzogliche Familiengrablege. Dies sollte sich sukzessive zugunsten des Düsseldorfer Marienstifts – der heutigen Lambertuskirche – ändern. Mit dem Tod Herzog Wilhelms V. und der Stiftung eines prachtvollen Grabmonuments durch dessen Sohn und Nachfolger Johann Wilhelm I. wurde die seit jeher den bergischen Herrschern nahestehende Kirche zur letzten Fürstengruft der nun aus dem Haus Kleve stammenden Landesherrn. Die dadurch begründete Memoria an einem neuen Ort ist symbolisch nicht unwichtig. Johann Wilhelm I. konnte jedoch nicht wissen, dass er als letzter Herzog dieses Hauses dort beerdigt werden würde, dies zwar erst fast zwei Jahrzehnte nach seinem Tod, aber das ist eine andere Geschichte.

Auf seinen Tod im Jahr 1609 folgten im Kontext des jülich-klevischen Erbfolgestreits zunächst mehrere Jahre der Ungewissheit.⁶ Letztlich konnte sich in Jülich-Berg (Kleve, Mark und Ravensberg fielen an Brandenburg) die wittelsbachische Nebenlinie der Pfalz-Neuburger durchsetzen. Wolfgang Wilhelm (Abb. 2), ein Neffe des 1609

verstorbenen Johann Wilhelm, prägte das Düsseldorfer Stadtbild wahrscheinlich mindestens genauso nachhaltig wie sein sehr viel bekannterer, volkstümlicher als »Jan Wellem« geläufiger Enkel Johann Wilhelm II.⁷ Seine zunächst geheim gehaltene, zu einem Zerwürfnis mit seinem Vater führende Konversion zum katholischen Glauben sollte für Düsseldorf weitreichende Konsequenzen haben, da er vor allem durch Kirchenbauten und die Ansiedlung von Ordensgemeinschaften langfristig auch städtebauliche Akzente setzte. Der neue Landesherr zielte selbstverständlich auf eine Herrschaftssicherung ab.

Da der Konflikt um die Aufteilung der niederrheinischen Herzogtümer weiterhin schwelte, erschien es ihm ratsam, starke Verbündete auf seine Seite zu ziehen, und dies waren in erster Linie der Kaiser sowie der Herzog von Bayern, beide ebenfalls Anhänger der römisch-katholischen Kirche. So siedelte er bis zum Ende seiner Regierungszeit drei Männer- und ebenfalls drei Frauenorden in der Stadt an: Coelestinerinnen, Cellitinnen und Karmelitessen durften sich hier ebenso niederlassen wie Franziskaner, Kapuziner und Jesuiten. Erst unter seinem Sohn, vor allem jedoch seinem Enkel, konnten teils recht ambitionierte Klosterbauten errichtet werden – in der Anfangszeit bewohnten die im Aufbau befindlichen Konvente mehr oder weniger geräumige Bürgerhäuser, die Karmelitessen derer auch mehrere. Ein seinerzeit besonders »moderner« Orden war jener der Jesuiten, und

der Herzog erwies ihm eine außerordentliche Unterstützung, die letztlich auch Auswirkungen auf die Stadt und das Land haben sollte: Das alte »Monheimische« Gymnasium, jene hohe Schule, die die jülich-bergischen Verwaltungskräfte auf den Besuch der Universität vorbereiten sollte, hatte ihren Zenit bereits lange überschritten. Wolfgang Wilhelm legte diese für die gesamte Landesverwaltung wichtige Schule nun in die Hände der Jesuiten. Zu diesem Zweck stiftete er Kolleg- und Konventgebäude samt Kirche, wobei gerade letztere durchaus eine interessante Baugeschichte hat, denn sie ist eine der wenigen Barockkirchen, die während des Dreißigjährigen Kriegs entstanden, und sie zeigt darüber hinaus eine süddeutsche Formensprache, die ansonsten am Niederrhein und im Bergischen kaum zu finden ist.⁸ Ab der Mitte der 1630er Jahre wird Düsseldorf zum Verdruss anderer bergischer Städte mehr und mehr als »Haupt- und Residenzstadt« bezeichnet – die noch relativ junge Kommune am Rhein hatte sich eine bevorzugte Stellung innerhalb der jülich-bergischen Städtegemeinschaft sichern können.⁹ Die unter Wolfgang Wilhelm (Abb. 3) in Angriff genommene architektonische Veränderung Düsseldorfs ist als klassische Einschreibung der neuen Dynastie in das Stadtbild

zu verstehen. Sie ist Teil einer Herrschaftspraxis, die durch Wolfgang Wilhelms Nachfolger – vor allem durch seinen Enkel Johann Wilhelm – eine Fortsetzung fand. Zunächst jedoch folgte ihm sein ältester Sohn nach. Durch Herzog Philipp Wilhelm, dem 1685 auch noch die pfälzische Kurwürde zufiel, wurden im Prinzip die von seinem Vater eingeschlagenen Wege weiter beschritten.¹⁰

Allerdings hielt er sich deutlich seltener in seinen niederrheinischen Landen auf und setzte weniger städtebauliche Impulse als Wolfgang Wilhelm. Unter ihm kam es vor allem zu einer Erweiterung der Stadt in nördlicher Richtung, auch initiierte er den Bau der Reuterkaserne und eine noch stärkere Befestigung Düsseldorfs. Sein bedeutendstes Bauwerk entstand aber seinerzeit weit außerhalb Düsseldorfs, nämlich das erste Benrather Schloss, der Vorgängerbau der heutigen Anlage.¹¹



Abb. 4
Johann Wilhelm II., Kurfürst von der Pfalz, Herzog von Jülich-Berg und Kurfürstin Anna Maria Luisa, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, Kopie nach einem Gemälde von Jan Frans van Douven

Der Stadt zugute kam die Übernahme der Regentschaft in den Herzogtümern Jülich-Berg durch Philipp Wilhelms ältesten Sohn, Erbherzog Johann Wilhelm. (Abb. 4) Grund für diese nicht alltägliche Herrschaftsaufteilung (obgleich sich Philipp Wilhelm viele zentrale Entscheidungen vorbehielt) war die Eheschließung mit der habsburgischen Prinzessin Maria Anna Josepha, die einen regierenden Fürsten, nicht einen im Wartestand, heiraten sollte. Johann Wilhelms Vater nahm vornehmlich Quartier in Neuburg und hatte im wahrsten Sinne des Wortes um die ihm als nicht unumstrittenes Erbe zugefallene, durch französische Truppen stark verwüstete Kurpfalz zu kämpfen. Kurz nach der Übernahme der Regentschaft im Jahr 1679 begann Johann Wilhelm mit Projekten, denen kein geschlossenes Bauprogramm zugrunde lag, aber mit deren Hilfe Düsseldorf auch äußerlich mehr und mehr zu einer Residenzstadt wurde.¹²



Abb. 5
Grundstein der Düsseldorfer Neustadt, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf

Es fällt der Forschung bis heute schwer, Johann Wilhelms Politik genau zu greifen.¹³ Ein Regierungsprogramm ist wenig erkennbar, sein Handeln sicherlich politisch bedingt als stark situativ zu bezeichnen, denn neben dem pfälzischen Erbfolgekrieg beschäftigte ihn auch die Auseinandersetzung um die spanische Thronfolge. Es lassen sich dennoch einige Konstanten herausarbeiten:

- das Ringen um den Verbleib der Kurpfalz beim Haus Pfalz-Neuburg
 - eine absolute Kaisertreue, auch gegen die wittelsbachische Verwandtschaft in München
 - sein Versuch, die Stellung des Hauses Pfalz-Neuburg zu festigen und einen weiteren Aufstieg zu befördern.
- Damit folgte er Bemühungen seines Vaters Philipp Wilhelm, der sich u. a. Chancen auf die polnische Königs-, ja sogar auf die Kaiserkrone ausgerechnet hatte.

Hinsichtlich der Haupt- und Residenzstadtfunktion Düsseldorfs gilt vor allem festzuhalten, dass der Verbleib des Hofes in Düsseldorf auch nach dem Tod Philipp Wilhelms im Jahr 1690 und der damit auf Johann Wilhelm übergangenen Kurfürstenwürde alles andere als selbstverständlich war. Vielmehr wurde ein Umzug nach Heidelberg oder Mannheim tatsächlich angedacht, bauliche Maßnahmen sollen dies in der Folge weiter belegen. An dieser Stelle sei schon einmal darauf verwiesen, dass sich die Bezeichnung Düsseldorfs 1790 änderte. Fertigte der Kurprinz Johann Wilhelm bis dahin seine Briefe und Urkunden in der »Haupt- und Residenzstadt Düsseldorf« aus, so bleibt nach dem Erbe der Pfalz nur noch die »Residenzstadt Düsseldorf« übrig. Gleichwohl war unklar, wie lange auch dieser Status noch wahren sollte und ob beziehungsweise wann sich die Gelegenheit zur Umsiedlung an den Neckar böte.

So oder so: Als kaiserlicher Schwiegersohn und Schwager – eine seiner Schwestern hatte nach Wien geheiratet – sowie als Kurfürst zählte Johann Wilhelm zu den proto-

kollarisch höchstgestellten Fürsten des Reiches, schließlich wählten die zu diesem Zeitpunkt acht Kurfürsten den Kaiser. Er stand damit nicht alleine, alle Kurfürsten wähten sich – obgleich reichsrechtlich problematisch – als königsgleiche, souveräne Herrscher. Beleg hierfür sind nicht nur seine eigenen, manchmal etwas eigentümlich und auch geographisch abwegig anmutenden Ambitionen auf eine Königskrone,¹⁴ sondern auch sein Versuch, eine ganz bestimmte Funktion als Kurfürst wahrzunehmen, nämlich das sogenannte Reichsvikariat.

Diese ursprünglich mit der pfälzischen Kurwürde verbundene Funktion war nach dem Ende

des Dreißigjährigen Krieges an den bayerischen Kurfürsten gefallen und hatte zum Inhalt, zusammen mit dem sächsischen Kurfürsten während einer Vakanz die Reichsgeschäfte zu führen. Tatsächlich gelang es Johann Wilhelm für einige Jahre, seinen bayerischen Verwandten diese in finanzieller Hinsicht völlig uninteressante Funktion abspenstig zu machen. Den Anspruch auf diese Würde führte Johann Wilhelm seit 1690 im wahrsten Wortsinn im Wappenschild, denn dort ließ er als Symbol für das Reichsvikariat den Reichsapfel mittig darstellen – völlig unabhängig davon, ob den Bayern oder aber ihm diese Funktion zustand. Näher an der kaiserlichen Macht konnte sich kein Kurfürst wähten. Diese Rangfragen beschäftigten allerdings nicht nur ihn, sie waren im zeitgenössischen Bewusstsein ständeübergreifend präsent. Auch sein Bruder und Nachfolger Karl Philipp setzte sich mit ihnen auseinander.¹⁵

All dies bedingte zwingend eine entsprechende Außen Darstellung in Zeremoniell und herrschaftlicher Repräsentation. Und weil Johann Wilhelm nicht wissen konnte, ob und wann er dauerhaft Quartier in der Pfalz nehmen würde, erfolgte eine sukzessive bauliche Optimierung Düsseldorfs.¹⁶ Zu nennen wäre hier in erster Linie das Projekt der Neustadt. (Abb. 5) Mit Hilfe von Ansiedlungspatenten, die eine großzügige steuerliche Befreiung über mehrere Jahrzehnte garantierten, wollte er Düsseldorfer Neubürgern Bauplätze zur Verfügung stellen, die sie in einem teils östlich, vor allem südlich der Altstadt anschließenden, befestigten Areal vorfinden sollten, das zu einer Verdreifachung der städtischen Grundfläche geführt hätte. Diese gewünschte »Peuplierung«, also ein über den Zuzug gesteuertes Bevölkerungswachstum, war nichts Neues im Europa der Frühen Neuzeit, aber in dieser Größe für Düsseldorf nicht bekannt. Tatsächlich sollte das Vorhaben scheitern, denn die Nachfrage entsprechend solventer Bauherren in diesen kriege-

rischen Zeiten blieb deutlich hinter den Erwartungen zurück. Zudem hatte es Johann Wilhelm nicht vermocht, die Neustadt baulich entsprechend zu schützen – die Befestigungsanlagen waren eher von provisorischer Güte.

Innerhalb der Stadtmauern realisierte er mehrere Projekte, so etwa den Bau einer Oper und höfischer Zweckbauten, die sich gleichwohl – man denke an den Marstall beim Jägerhof – sehen lassen konnten. Diese Gebäude, aber auch das dem Militär zugeordnete Pagenhaus direkt neben dem Schloss, das Hofbräuhaus, das Generalkriegskommissariat und das Gouvernementgebäude am »Alten Hafen«, die Oper in der heutigen Mühlenstraße, Reuter- und Infanteriekaserne, das Hubertushospital in der heutigen Kasernenstraße und mehrere Klosterbauten etc. existieren mittlerweile alle nicht mehr. Das Gleiche gilt für den wohl wichtigsten eigentlichen höfischen Bau, die kurfürstliche Gemäldegalerie. Hier und im Schloss trugen Johann Wilhelm und seine aus Florenz stammende zweite Ehefrau Anna Maria Luisa de' Medici ihren beinahe legendären Bilderschatz zusammen, der heute zentraler Bestandteil der Alten Pinakothek in München ist. Durch einen schmalen Zugang mit dem Schloss verbunden, war diese Galerie, die zudem noch Abgüsse antiker Statuen und Kostbarkeiten des Kunsthandwerks barg, einer der ersten eigenständigen Galeriebauten in Europa überhaupt. Hier wohnte man nicht, hier zeigte man Kunst und Kunstgeschmack, Bildung sowie Reichtum auch in kriegerischen Zeiten. Heute steht – baulich stark verändert – nur noch einer der drei Flügel dieses Bauwerks, das Treppengeländer hat sich in der Akademiegalerie erhalten. (Abb. 6)

Bleibende städtebauliche Erinnerungen an diese Zeit in der Innenstadt sind Teile des ehemaligen Jesuitenkollegs (heute »Hotel de Medici«), die Kapelle des ehemaligen Theresienhospitals, Neander- und Berger Kirche – obgleich beide keine Bauten waren, die der Landesherr initiiert hatte. Zudem stammt ein Großteil der Bebauung der Citadelle aus dieser Zeit, ebenso einige wenige Adelspalais, obwohl diese in den darauffolgenden Jahrhunderten häufig einen massiven Umbau erfuhren. Auch den heutigen Orangeriebereich in Schloss Benrath erteilte dieses Schicksal. Bekanntestes Relikt dieser Zeit ist das liebevoll-volkstümlich »Jan-Wellem-Denkmal« genannte Reiterstandbild des Kurfürsten. Zu seinen Lebzeiten gegossen, fand es nie dort Aufstellung, wo es eigentlich –

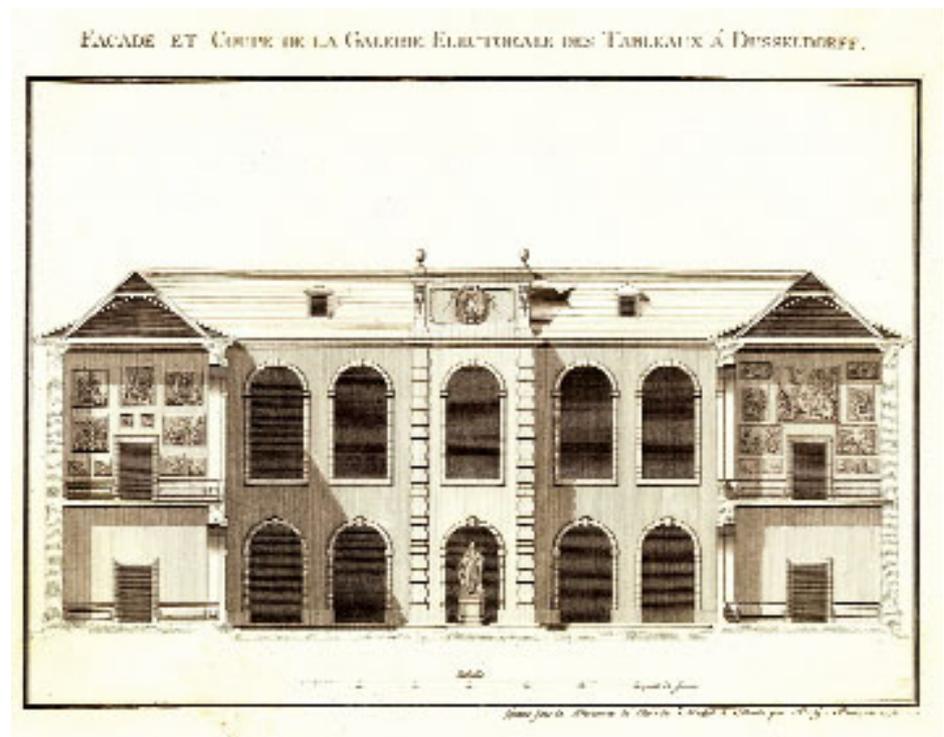


Abb. 6
Fassade und Schnitt der kurfürstlichen Gemäldegalerie Düsseldorf, Stadtarchiv Landeshauptstadt Düsseldorf, aus: Galerie Électorale 1778

zusammen mit einem angedachten, seinen Vater zu Pferd darstellenden Pendant – seinen endgültigen Platz finden sollte, nämlich vor seinem Jagdschloss Bensberg. Letztlich ist der bis heute gültige Standort aber von nicht zu unterschätzender Symbolkraft, denn der Landesherr bewacht damit faktisch das Rathaus. (Abb. 7)

Tatsächlich hat Johann Wilhelm ganz massiv in die Geschicke der Stadt hineinregiert, ihm genehme Hofbeamte im Magistrat installiert und die kommunale Selbstverwaltung auf ein Minimum reduziert. Gleichzeitig erlebte Düsseldorf unter ihm eine nicht gekannte Blütezeit. Der an Köpfen nicht eben kleine Hof, durch diesen angelockte Handwerker und Künstler, auch deren Nachfrage nach Produkten des täglichen Bedarfs führten zu einem wirtschaftlichen Aufschwung. Zahlreiche Zünfte ließen sich durch den Landesherrn ihre Rechte bestätigen (wohl, weil auswärtige Handwerker auf den Markt drängten), andere wie etwa die der Goldschmiede, wurden erst in dieser Zeit begründet, und der Handel blühte auf. Ein Beleg hierfür ist der Wochenmarkt, dessen Neuordnung im Jahr 1706 expressis verbis mit der Bevölkerungszunahme begründet wurde.¹⁷ Die Straßen wurden in vielen Bereichen gepflastert, eine aufwendige Straßenbeleuchtung installiert und ebenfalls 1706 die Abfallentsorgung detailliert organisiert. Kurzum: Zum Ende seiner Regierungszeit hatte Johann Wilhelm trotz in kriegerischen Zeiten begrenzter Mittel eine passable Residenzstadt zur Hand. In Konkurrenz zu anderen Residenzstädten wie München oder Dresden konnte Düsseldorf jedoch nicht treten.¹⁸ Grund hierfür war in der Zeit bis 1609 eine recht junge, zudem nicht unumstrittene Hauptstadtfunktion in mit Sachsen oder



Abb. 7
Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm von Gabriel Grupello vor dem Rathaus, Stadtarchiv Düsseldorf, Fotografie Ulrich Otte

Bayern nicht vergleichbaren Herzogtümern, danach (vor allem in der kurpfälzischen Zeit) eher eine zeitlich unbestimmte Stellvertreterfunktion für Heidelberg oder Mannheim. Seine gegen Lebensende entworfenen, jedoch nie realisierten Neubaupläne des Düsseldorfer Schlosses in der Neustadt blieben wie viele andere Ideen Johann Wilhelms auch reine Schubladenvisionen. Das Gleiche galt allerdings ebenfalls für ein monumentales Schlossprojekt für die Pfalz. Die Stadt Mannheim hingegen erfuhr durch ihn eine massive Unterstützung im Kontext ihres Wiederaufbaus.

Nun endete mit dem Tod Johann Wilhelms natürlich nicht die Geschichte Düsseldorfs als Verwaltungszentrum, aber viele Einwohner müssen die Entscheidung seines Bruders Karl Philipp zugunsten Mannheims wie einen Schlag verspürt haben.¹⁹ Fast das gesamte höfische Personal wurde nach Süden abgezogen, teilweise auch die so qualitätvolle Hofkapelle. Einzig die jülich-bergische Regierung und das für die Herzogtümer zuständige Gericht blieben vor Ort. Die Oper verwaiste und wurde bald für andere Zwecke genutzt, dann abgerissen, viele wertvolle Möbel und Kunstwerke aus dem Schloss ebenfalls in Richtung Süden abgezogen. Mit dem Hof gingen die Künstler, viele Handwerker, somit Kunden. Düsseldorf verfiel nicht in einen Dornröschenschlaf, hatte aber mit diesem demographischen und ökonomischen Aderlass zu kämpfen. Karl Philipp besuchte Düsseldorf während seiner 26-jährigen Regierungszeit kein einziges Mal, auch in absentia tat er sich nicht als Bauherr hervor, der hier etwa Regierungsgebäude instandsetzen ließ oder nennenswerte fromme Stiftungen tätigte. Ob er selbst oder die jülich-bergische Regierung die Vergrößerungspläne der Stadt aus der Zeit Johann Wilhelms als illusorisch erkannte, kann nicht geklärt werden. Fakt ist, dass die einzige Baumaßnahme seiner Regentschaft darin bestand, die sogenannte Neustadt um etwa zwei Drittel zu verkleinern, den verbliebenen Rest aber massiv zu befestigen.



Abb. 8
Gülich und Bergischer Staatskalender auf das Jahr 1768, Stadtarchiv Düsseldorf

Hinter diesem Verhalten ein Desinteresse des neuen Landesherrn an seinen Nebenlanden Jülich-Berg zu vermuten, wäre zu kurz gegriffen, denn auch die Pfalzgrafschaft Neuburg, mithin das Stammland des Fürsten, sah ihn nur selten. Er konnte und musste den Aufbau der ihm nun sicheren Pfalz, unstrittig der vornehmste Teil der ihm untertänigen Ländermasse, vorantreiben. Hier setzte er den schon unter Johann Wilhelm begonnenen Wiederaufbau der Stadt Mannheim fort. Und auch noch heute kann man zahlreiche Zeugnisse seines Wirkens in der Pfalz bewundern – an erster Stelle natürlich das Mannheimer Schloss, eine der größten je in Deutschland



Abb. 9
Carl Theodor, Kurfürst von der Pfalz, Herzog von Jülich-Berg,
Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf



Abb. 10
Statthalterpalais in der Mühlenstraße, Stadtarchiv Düsseldorf

erbauten, wirklich königsgleichen Residenzen, sowie die dortige Jesuitenkirche.

Sein Interesse an Jülich-Berg war und blieb sehr groß, und er machte sich viele Gedanken, wie diese Herzogtümer weitervererbt werden könnten, falls er – was abzu-sehen war – ohne einen männlichen Erben sterben sollte. Die Verhandlungen mit seinem bayerischen Verwandten Kurfürst Maximilian II. Emanuel über einen wittelsbachischen Hausvertrag zur gegenseitigen Einsetzung als Erbe hatten immer wieder die niederrheinischen Besitzungen zum Thema, denn hier galt – anders als in seinen anderen Territorien und nicht unumstritten – seit dem 16. Jahrhundert das Frauenlehen.²⁰ Dies bedeutet, dass Jülich-Berg beim Ausbleiben eines männlichen Erben aus bayerischer Sicht nicht zwingend an das Reich und damit den Kaiser zurückfiel, sondern in weiblicher Linie an den nächsten männlichen Erben weitergegeben werden konnte. Nach 1609 war dies bereits geschehen, denn nur so war die Aufteilung an die Häuser Pfalz-Neuburg und Brandenburg durchführbar gewesen. Zukunftsweisende städtebauliche Impulse wurden in der Zeit Karl Philipps nicht gesetzt, für Düsseldorf muss seine Regentschaft als Zeit der ökonomischen Rezession bewertet werden.

Nach seinem Tod fiel die gesamte Ländermasse an Carl Theodor von Pfalz-Sulzbach. (Abb. 9) Dieser nachgeborene Prinz einer Nebenlinie des Hauses Pfalz-Neuburg kam durch eine Reihe von Todesfällen anderer präsumtiver Erben zum Zuge und nahm zunächst ebenfalls Residenz in Mannheim.²¹ Da ihm 1777 auch noch das Kurfürstentum Bayern zufiel, musste er nach München

umziehen – so sah es der Hausvertrag vor, der dieses Erbe regelte. Allerdings interessierte er sich deutlich mehr für seine niederrheinisch-bergischen Nebenlande als sein pfälzischer Erbonkel und besuchte sie insgesamt viermal.

Gleich sein erster Besuch im Jahr 1746 zeigt, wie sehr nicht nur seitens des Magistrats eine Aufwertung der Stadt gewünscht wurde, wie präsent der »Phantomsschmerz« einer verlassenen Residenz nachwirkte. Im Nachgang dieser Visite erschien ein Werk, das den Besuch des Kurfürstenpaars in der Stadt, insbesondere die Anstrengungen von Stadt und Bürgerschaft zur festlichen Schmückung der – wie es heißt – »Haupt- und Residenz-Stadt«, schilderte.²² In der Einleitung dieser Schrift, deren Autorenschaft nicht gesichert ist, wird zügig der noch dreißig Jahre nach Johann Wilhelms Tod als Schmach empfundene Verlust der Hauptstadtfunktion thematisiert (S. 2):

Ist hier nicht Düsseldorf, wo Pfälzer-Löwen wohnen
Und in den Herzen stets durch ihre Milde thronen?
Ist dies nicht jener Ort, wo vor so vielen Jahren
Der Löwen Freude und der Völcker Glücke waren?
[...]

Das Jahr hat dreysigmal nun seinen Lauff geendet,
Seit dem die frohe Pfalz uns unser Licht entwendet;
Da wir mit trübem Aug von ferne mußten sehen,
Die stets verehrte Sonn in Löwen-Zeichen stehen,
Die ihren milden Strahl, der immer uns beglückt,
Der Sehnsucht dieser Stadt von weiten nur geschickt.
Nun aber ist die Nacht uns endlich gar vergangen,
Und unsere neue Sonn erfüllet das Verlangen.

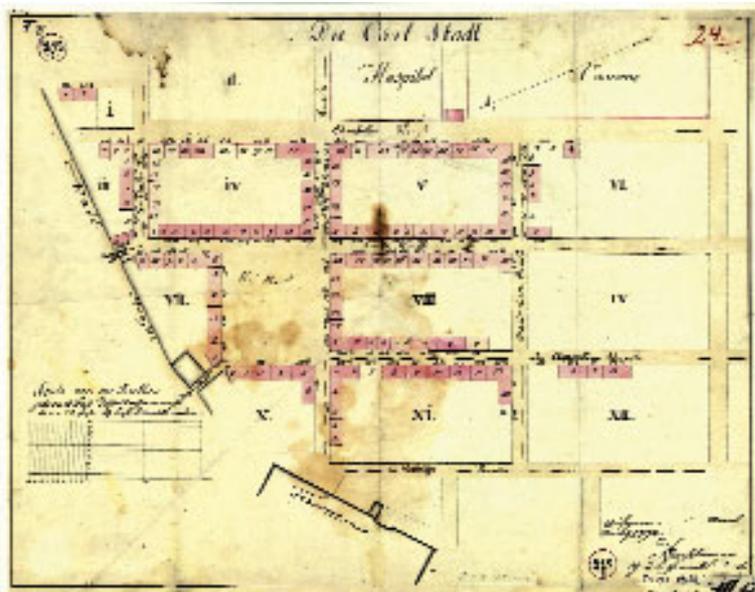


Abb. 11
Plan der Carlstadt aus dem Jahr 1794 mit der seinerzeit realisierten Bebauung. Der Carlsplatz trägt noch den Namen »Neu-Markt«, Stadtarchiv Düsseldorf

Die »neue Sonn«, das war Carl Theodor, und die Nacht die Zeit des Kurfürsten Carl Philipp.

Am 15. Oktober 1746 erreichte das Kurfürstenpaar Düsseldorf, fünf Tage später – das stürmische und regnerische Wetter ließ es nicht früher zu – wurde die Stadt wie angekündigt und lange geplant, illuminiert. Vom Schloss aus machte sich nicht nur die kurfürstliche Kutsche – ein offener Phaeton – auf den Weg, sondern etwa 100 weitere herrschaftliche Wagen. Die im Folgenden zu schildernde Fahrt durch die nicht eben riesige Altstadt führte dazu, dass »der erste Wagen wiederum den letzten erreichte«. Zunächst ging es zum Marktplatz, dort umrundete man das Reiterstandbild Jan Wellems, um zum Burgplatz zurückzukehren und in die heute nicht mehr vorhandene Krämerstraße (Rheinufersperrpromenade) einzubiegen. Der weitere Verlauf waren die Altstadt, Ritterstraße, vorbei am Eiskeller in die Ratinger Straße, Neubrückstraße, Mühlenplatz (heute Grabbeplatz), Hunsrückstraße, Mühlenstraße, erneut vorbei an Schloss und Marktplatz, in die Andreasstraße, wiederum durch die Hunsrückstraße, dann Bolkerstraße und zum dritten Mal samt Umkreisung zum Markt, über die Marktstraße in die Flinger Straße, Berger Straße, Franziskanerkloster und Citadelle, Berger Straße, zum vierten und letzten Mal über den Markt zurück zum Schloss.

Laternen und Kerzen (vor oder hinter farbigem Transparentpapier bzw. Pappe) formten Sinnbilder, panegyrische Textzeilen, auch von innen beleuchtete Triumph- und Ehrenbögen. Das bescheidene Renaissancerathaus war natürlich auch illuminiert, und man verstieg sich zu der etwas hoch gegriffenen Beschreibung, »daß es irrdischer Weise eine Abbildung des zu hoechsten Ehren einer durchleuchtigsten Sonne gewidmeten Pallastes zu heissen die Hoffnung hatte.«



Abb. 12
Allianzwappen Carl Theodors und Elisabeth Augustes auf einem Buch aus der ehemaligen Landesbibliothek, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Signatur M-3-425

Die in Carl Theodor gesetzten Hoffnungen sollten nicht gänzlich trügerisch sein, denn er förderte Düsseldorf tatsächlich, allerdings müsste im Detail geklärt werden, von wem die Impulse wirklich ausgingen.²³ Vor Ort waren weiterhin der Hofrat und der Geheime Rat tätig, zudem hatte der Landesherr in Gestalt des Grafen Johann Ludwig Franz von Goltstein einen Hofkammerpräsidenten bzw. Statthalter eingesetzt, der die Geschicke der beiden Herzogtümer von 1757-1774 umsichtig lenkte. Auf seine Initiative sind die Umgestaltung des Hofgartens, die Besiedlung der heutigen Carlstadt und die Errichtung einer Landesbibliothek in Düsseldorf zurückzuführen.

In der Carl-Theodor-Zeit entstanden das heutige Schloss Jägerhof, am Marktplatz die kurfürstliche Komödie und somit der erste Theaterbau Düsseldorfs, an der Stelle der Oper Johann Wilhelms wuchs das später dem Amtsgericht geopfert Statthalterpalais in die Höhe, Militärbauten und das Schloss wurden instandgesetzt und erweitert, das Gleiche galt für die Festungsanlagen und Stadttore, zudem tätigte Carl Theodor natürlich fromme Stiftungen, darunter eine Umgestaltung der Orgel in der Jesuitenkirche St. Andreas. (Abb. 11)

Ebenfalls wurde Hand an das Rathaus und die benachbarte kurfürstliche Kanzlei gelegt, dies allerdings nur im Rahmen eines Umbaus. Die Kanzlei erhielt einen neuen Eingang samt schmiedeeisernem Gitter, auf dem unter anderem das kurfürstliche Wappen zu sehen ist. Beim Rathaus wurde ebenfalls eine neue Zugangssituation geschaffen und über dem neuen Haupteingang ein



Abb. 13
Luftaufnahme von Schloss und Park Benrath 2006, Stadtarchiv Düsseldorf, Fotografie Vermessungs- und Liegenschaftsamt Düsseldorf

Balkon angebracht. Allerdings verzichtete der Landesherr bei diesem städtischen Gebäude auf das landesherrliche Wappen und beließ es bei seinen Initialen und denen der Kurfürstin, die bis heute am Balkon erkennbar sind.

Eine für die Stadt sehr positive größere Maßnahme war die Stadterweiterung, also die Realisierung des bis heute als Carlstadt bekannten Quartiers.²⁴ Letztlich kann sie als kleine Variante jenes gescheiterten Projektes bezeichnet werden, das Kurfürst Johann Wilhelm unter der Bezeichnung »Neustadt« initiiert hatte. Nach einem fast drei Jahrzehnte währenden Planungsprozess wurden Teile der Befestigung niedergelegt, als Bauflächen hergerichtet und der nun entstandene Siedlungsbereich mit neuen Befestigungsanlagen versehen. Durch Steuererleichterungen begünstigt, füllte sich diese freie Fläche ab 1787 zusehends, was wohl auch an den zurückhaltenden Bestimmungen lag – die Verwaltung schrieb den Investoren nicht im Detail vor, wie sie zu bauen hatten. Bis heute zählt die Carlstadt zu den beliebtesten Stadtteilen Düsseldorfs, obwohl sich ihr ursprüngliches Gesicht im sogenannten »Bankenviertel«, abgesehen von der klaren rechtwinkligen Straßenführung, nicht erhalten hat. Aber an ihren übrigen Quartieren ist bis zum heutigen Tag die typische Erweiterung einer Stadt im 18. Jahrhundert ab-

lesbar. In der Carlstadt entstand auch der erste eigenständige Synagogenbau Düsseldorfs. Das jüdische Gotteshaus wurde 1792 eingeweiht.²⁵ (Abb. 11)

Ein weiteres großräumiges Projekt, aber mit einer ganz anderen Zielsetzung, war die Gestaltung des »fiskalischen«, also staatlichen Hofgartens ab 1769, heute eher bekannt als Park von Schloss Jägerhof.²⁶ An dieser klassischen Arbeitsbeschaffungsmaßnahme, deren gartenarchitektonischen Entwürfe von Nicolas de Pigage stammten, wirkte maßgeblich der Statthalter Graf Goltstein mit.

Seinerzeit weit außerhalb der Stadt lag das von Herzog, später Kurfürst Philipp Wilhelm erbaute Schloss Benrath. Zu Carl Theodors Zeiten war es – wahrscheinlich auch wegen seiner seltenen Nutzung ab 1716 – arg heruntergekommen und baufällig. Carl Theodor ließ es um 1756 bis auf die Wirtschaftsgebäude abreißen und einige hundert Meter nach Norden versetzt in fünf Baukörpern ein neues Ensemble errichten.²⁷ (Abb. 13)

Architekt war auch hier Nicolas de Pigage. Carl Theodor hat die Anlage nur einmal, im Jahr 1785, für wenige Stunden besucht. Ob Schloss Benrath auch als potentieller Witwensitz der Kurfürstin gedacht war, lässt sich nicht mehr eindeutig klären. Fest steht jedoch, dass Carl Theodor in Ermangelung eines legitimen männlichen

Erben – illegitime Söhne hatte er – daran dachte, seiner Frau im Falle seines vorzeitigen Todes die Herzogtümer Jülich-Berg als Frauenlehen zu überlassen.²⁸ Somit wäre in Kombination mit der Nutzung des ebenfalls modernisierten Düsseldorfer Schlosses ein neues Lustschloss außerhalb der Stadt durchaus standesgemäß gewesen.

Die Bedeutung der Carl-Theodor-Zeit ausschließlich an realisierten Bauten festzumachen, würde ihr nicht gerecht. Es war eine Zeit der Modernisierung auch im administrativen Bereich; der schon öfter erwähnte Graf Goltstein war ein aufgeklärter, fortschrittlicher Statthalter seines Fürsten. Im ausgehenden 18. Jahrhundert gelangten die schon sehr viel länger existierenden Einrichtungen der juristischen Akademie und des Collegium Medicum zu neuer Blüte. Die Einrichtung einer öffentlich zugänglichen Landesbibliothek²⁹ – heute ein zentraler Teil der Universitätsbibliothek – war aus geistesgeschichtlicher Perspektive durchaus ein wichtiger Schritt, aber mit der Gründung der heutigen Kunstakademie machte sich Carl Theodor in Düsseldorf beinahe unsterblich. Sie ging aus einer Privatschule hervor, die 1773 in den Rang einer staatlichen Akademie erhoben wurde. Nach ihrer Wiederbegründung in preußischer Zeit wurde sie zu einer der bedeutendsten Künstlerschmieden im deutschsprachigen Raum.³⁰

Nach langer Regierungszeit starb Carl Theodor im Jahre 1799, Nachfolger wurde sein entfernter Verwandter Maximilian Joseph von Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld. Das Herzogtum Jülich musste dieser kurz darauf an die französische Republik abtreten, das Nebenland Berg wurde bis 1806 weiterhin von München aus regiert. Maximilian Joseph führte hier – wie auch in Bayern – die Säkularisierung zahlreicher Ordensniederlassungen durch,

einzig karitative Einrichtungen sowie Schulorden durften weiterhin bestehen. Auch die Franziskaner mussten ihr Kloster verlassen, zu Ehren des Landesherrn wechselte die nunmehrige Pfarrkirche das Patrozinium und wurde dem Schutz des heiligen Maximilian unterstellt. Als Maxkirche dürfte sie allen Düsseldorfern ein Begriff sein.

Heinrich Heine setzte dem Ende der wittelsbachischen Herrschaft in seinem Buch *Ideen. Das Buch Le Grand* ein kleines literarisches Denkmal, wenn auch historisch nicht ganz korrekt, denn Maximilian Joseph konnte sich seit Beginn des Jahres 1806 als König ansprechen lassen.³¹ Bei Heine ist er im März desselben Jahres noch Kurfürst, literarisch wohl eine Mischung aus Jan Wellem und dem realen Fürsten, und übergibt in diesem Monat das Herzogtum Berg an Joachim Murat: »Der Kurfürst läßt sich bedanken.« Und dann las er wieder, und bei den Worten: »für die bewährte Untertanstreue« »und entbinden Euch Eurer Pflichten«, da weinte er noch stärker – Es ist wunderlich anzusehen, wenn so ein alter Mann mit verblichener Uniform und vernarbtem Soldatengesicht, plötzlich so stark weint [...]«.

Die Herrschaft der pfälzischen Linien aus dem Haus der Wittelsbacher am Niederrhein und im Bergischen war damit Geschichte. Aber ihre Herrschaftspraxis hatte im Stadtbild und in der Funktionalität Düsseldorfs Spuren hinterlassen. Ohne die wichtige Verwaltungsfunktion – und sei es auch »nur« als Hauptstadt pfälzischer Nebenländer – wäre die Stadt in preußischer Zeit nicht zu einem der wichtigsten Verwaltungszentren der Rheinprovinz geworden. Dies war letztlich auch nicht unbedeutend für die Rolle, die ihr nach dem Zweiten Weltkrieg als Landeshauptstadt Nordrhein-Westfalens zufallen sollte.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag versteht sich als zusammenfassende Überblicksdarstellung. Die nicht selten summarisch zitierte Literatur dient der Orientierung zum aktuellen Forschungsstand und hält weitere Literaturangaben bereit.
- 2 Als Grundlagenliteratur immer noch empfehlenswert Müller 2004; Schilling 1993.
- 3 Zu den Zahlen in diesem Abschnitt siehe Looz 1993, S. 201f.
- 4 Zum Schloss siehe immer noch Fimpeler / Schürmann 1999, hier S. 20-32 und S. 162-166, sowie Küffner / Spohr 2005, S. 45-50.
- 5 Beschreibung derer fuerstlicher gueligischer etc. Hochzeit [...], Köln 1587, Signatur Stadtarchiv Düsseldorf 8-32-0-230.
- 6 Als Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Stadtentwicklung im Untersuchungszeitraum immer noch grundlegend Spohr 1979 und Müller 1988. Zu den Entwicklungen vor und nach 1609 vgl. den Sammelband Groten 2011.
- 7 Zu Wolfgang Wilhelm siehe Hufschmidt 2003 sowie Engelbrecht, 2004/5.
- 8 Hierzu jüngst Fleermann 2014, S. 5-13.
- 9 Lau 1921, S. 33.
- 10 Als brauchbare Überblicksdarstellung zu diesem Herzog siehe immer noch Schmidt 1973.
- 11 Hierzu Mauer 2008, S. 54f.
- 12 Zum Einstieg mit weiterführender Literatur vgl. Mauer 2008, S. 15-26.
- 13 Hierzu und zum Folgenden aktuell und knapp Müller 2009; Kri-scher 2009 sowie Miersch 2009.
- 14 Im Gespräch waren 1699 die armenische Königswürde und 1711 eine mittelmeerische, die aus mehreren Inseln, der Toskana und der

- Kurpfalz bestehen sollte – nicht jedoch aus den niederrheinischen Herzogtümern.
- 15 Vgl. etwa die Darstellung bei Schmidt 1963, S. 94-102.
- 16 Siehe zu seiner Bautätigkeit Mauer 2008.
- 17 Stadtarchiv Düsseldorf, Marktordnung 30.6.1706, Signatur: 0-1-1-385.
- 18 Allerdings ist auch hier eine ganz klare architektonische Inbesitznahme der Stadt durch die Landesherrn zu beobachten. Für Dresden einschlägig Müller 2012, S. 129-133.
- 19 Zu Karl Philipps Regierungsantritt immer noch Schmidt 1963, S. 66-89.
- 20 Hierzu Schmidt 1963, S. 156-160.
- 21 Zu Carl Theodor erschöpfend der Ausstellungskatalog Wieczorek 1999 und Rall 1980 bzw. 1993.
- 22 »Die in einer ausserordentlichen Beleuchtung brennende Liebe und Ehrfurcht [...], o.V., Düsseldorf, um 1747, Stadtarchiv Düsseldorf, Signatur: 8-32-0-42.
- 23 Zu Carl Theodors Bezug zu Düsseldorf und zu seiner Bautätigkeit siehe die Überblicksdarstellung von Spohr 1999.
- 24 Hierzu Bartsch 2006, sowie Welker 2006.
- 25 Suchy / Knufinke 2013, S. 17.
- 26 Hierzu vgl. Baumeister 2006.
- 27 Hierzu Zacher 1999a.
- 28 Hierzu Rall 1993, S. 70, 102, 138 und Engelbrecht 1999, S. 194f.
- 29 Hierzu Brenner-Wilczek 2006.
- 30 Zur Gründung der Kunstakademie vgl. jüngst Myssok 2014.
- 31 Hierzu Dufraisse 1980.

Stefan Schweizer / Andrea Bartsch

»Dieser seltsame Sonderling in der Geschichte der Baukunst am Niederrhein«¹

Das alte Benrather Schloss Pfalzgraf Philipp Wilhelms und Pfalzgräfin Elisabeth Amalia Magdalenas

I. Künstlerisch-repräsentative Ansprüche

Das sogenannte alte Benrather Schloss, von dem sich bis heute ein künstlerisch herausragend ausgestatteter Teil der in den 1660er Jahren errichteten Hofbauten erhalten hat, ist bislang nur am Rande erforscht und gewürdigt worden. (Abb. 1/2) Zumeist geschah dies nach dem Muster eines den vertiefenden Betrachtungen zum bestehenden »neuen« Benrather Schlosses vorangestellten Abschnitts.² Das Bauensemble war damit regelmäßig lediglich Teil einer Einleitung zum eigentlichen Gegenstand, dem existierenden Pigage-Bau des 18. Jahrhunderts. Mit dem Fokus auf das bedeutsame Lustschloss Kurfürst Carl Theodors konnten dabei zwar grundlegende Forschungsergebnisse präsentiert sowie kunst- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge beleuchtet werden, doch stand der ältere Bau damit immer im Schatten seines Nachfolgers.

Angesichts der überlieferten architektonischen, skulpturalen und malerischen Artefakte, bildlicher Darstellungen der Zeit um 1700 sowie textlicher Zeugnisse muss das mutmaßlich von Johann Lollo gen. Sadeler sowie anderen Architekten zwischen 1662 und etwa 1675 errichtete Lust- und Jagdschloss zweifellos zu den großartigen architektonischen und gartenkünstlerischen Leistungen der Jahrzehnte unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg im Alten Reich gerechnet werden. Das Benrather Schloss entstand einige Jahrzehnte vor Schloss Lustheim nahe München und vor dem Palais im Großen Garten zu Dresden, den wichtigsten erhaltenen Lustschlossbauten unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg. Die italienische Baukunst beginnt in dieser Phase an Einfluss zu verlieren, der Blick richtet sich seit der Thronbesteigung Ludwigs XIV. verstärkt nach Frankreich, eine Konstellation, die für das alte Benrather Schloss noch irrelevant ist. Soweit rekonstruierbar, bezeugen seine architektonische Gestalt, seine Ausstattung sowie seine Garten- und Tiergartenanlagen das hohe Anspruchsniveau der Pfalzgrafen von Neuburg und späteren Kurfürsten von der Pfalz. Bereits ihre im 16. Jahrhundert aufwendig modernisierte Residenz Neuburg an der Donau vermittelt die politischen Ambitionen im



Abb. 1
Blick auf den Nordflügel über den Spiegelweiher mit der heutigen Kapelle (Teil des einstigen Südflügels), SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 2
Blick auf den Nordflügel (sogenannte Orangerie) sowie den 2002 rekonstruierten Garten, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

architektonischen und künstlerischen Aufwand, ein Anspruch, der baulich auch in den späteren Residenzen Heidelberg, Mannheim und Düsseldorf sichtbar zum Ausdruck gebracht wurde.³ Das Haus Pfalz-Neuburg kalkulierte die Bedeutung repräsentativer architektonischer und künstlerischer Einschreibung am Niederrhein.

Es lief, sieht man von der sich der Zerstörung Heidelbergs verdankenden Residenzphase Düsseldorfs unter Kurfürst Johann Wilhelm II. (»Jan Wellem«) ab, ganz überwiegend um bauliche und künstlerische Zeichen einer Stellvertretung im Herzogtum Jülich-Berg.

Das allgemeine künstlerische Anspruchsniveau, das die Pfalz-Neuburger in Düsseldorf durchsetzten, war ambitioniert: Wolfgang Wilhelm, der erste Neuburger Pfalzgraf, der nach dem Frieden von Xanten (1614) zugleich als Herzog von Jülich und Berg in Düsseldorf residierte, hatte sich von keinem Geringeren als Anton van Dyck porträtieren lassen und die Altargemälde für die Neuburger Hofkirche bei Peter Paul Rubens, mit dem er in Briefkontakt stand, in Auftrag gegeben.⁴ Mit der Düsseldorfer Andreaskirche ließ er einen der künstlerisch anspruchsvollsten Kirchenbauten seiner Zeit im Rheinland und weit darüber hinaus errichten.⁵

Sein Sohn Philipp Wilhelm, freundschaftlich mit dem Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart verbunden, der ihm im Amt eines Pfalz-Neuburger Rats als Kunstberater diente, sollte schließlich mit dem Benrather Lust- und Jagdschloss die baukünstlerisch-repräsentativen Ambitionen auf dem Gebiet des Profanbaus auch im Rheinland einlösen. Zur ganzen Wahrheit zählt dabei, dass der Anteil seiner Gattin, Elisabeth Amalie Magdalena von Hessen-Darmstadt, nicht unterschlagen werden darf. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, die Kunstpolitik ihrer Kinder in den Blick zu nehmen, zumal die Töchter in kaiserliche und königliche Familien einheirateten und die Söhne exponierte politische und geistliche Ämter innehatten.⁶

Unter der Perspektive der Landesherrschaft darf die topographische Lage Benraths nicht unberücksichtigt bleiben: Im 17. Jahrhundert lag das alte Benrather Schloss an der rechtsrheinischen Landstraße zwischen Düsseldorf und Köln. Benrath befand sich damit, wenn auch durch den Rhein getrennt, an der Grenze zwischen dem Herzogtum Jülich und Berg, seit 1685 Teil des pfälzischen Kurfürstentums, und dem Erzstift und Kurfürstentum Köln, kurz: Kurköln. Diese Grenzlage mochte zwar militärisch und territorialpolitisch nur eine untergeordnete Rolle spielen, doch für die Frage landesherrlicher Repräsentation nach außen wie nach innen besaß sie ganz sicher Relevanz. In dem Maße wie die fortifikatorischen Notwendigkeiten ihre Bedeutung verloren, begann Kunstsinn als herrschaftliche Geste auf die Funktionsfähigkeit von Herrschaft zu verweisen.⁷ Das Benrather Schloss kann in diesem Sinne ganz sicher auch als herrschaftliches Repräsentationsstatement gelesen werden.

Damit sind die Koordinaten umrissen, unter denen das alte Benrather Schloss zu diskutieren wäre. Wenn im Folgenden der Stand der Forschung um zahlreiche neue Beobachtungen und Perspektiven ergänzt wird, bleibt angesichts der großen Substanzverluste sowie der spärlichen bauhistorischen Befunde zu konstatieren, dass hier allenfalls vorläufige Ergebnisse präsentiert werden.



Abb. 3
Ausgrabungen südlich des Nordflügels 1962,
SSPB, Archiv, Dokumentation Orangerie Ausgrabungen

II. Die erhaltenen baulichen Artefakte

In Schriftquellen sind für das Areal der Benrather Schlösser herrschaftliche Bauten seit dem 13. Jahrhundert nachgewiesen.⁸ Über ihre genaue Lage sowie ihre Baugestalt sind wir weitgehend im Unklaren. Ein wenig Licht ins Dunkel der Benrather Schlossbaugeschichte brachten kleinere archäologische Untersuchungen im Zuge der Sanierung und Restaurierung des nördlichen Hofflügels. Im Sommer 1962 veranlassten die städtischen Denkmalbehörden eine Ausgrabung auf dem Areal südlich des Nordflügels, bei der Fundamente einer Burg- bzw. Schlossanlage des 15. Jahrhunderts dokumentiert werden konnten. (Abb. 3) Zudem gelang es, das Fundament der aus den noch zu diskutierenden Bildzeugnissen bekannten Arkade zwischen Nord- und Südflügel über ca. 73 Meter zu lokalisieren.⁹ Für die Kenntnis der genauen Lage des Wasserschlosses erwies sich eine mit privaten Spendenmitteln finanzierte archäologische Grabung am Spiegelweiher 1965 als wenig aussagekräftig.¹⁰ Dabei wurden Fundamentreste jenseits des Hofes am bzw. im Spiegelweiher freigelegt, deren Analyse jedoch kein einheitliches Bild ergab. Dem Befund nach lag nicht nur das alte Wasserschloss in diesem Areal, sondern bereits ein Vorgängerbau, von dem sich jedoch keine weiteren, gar



Abb. 4
Tortürme und Umgebungsmauer, Blick nach Westen, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 6
Brücke im Parkwald in der Ost-West-Achse des alten Schlosses, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 5
Heutige Kapelle – das westliche Bauende des abgebrochenen Südflügels, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

bildlichen Zeugnisse erhalten haben. Weitere archäologische Kampagnen werden sich in den nächsten Jahren nur dann ergeben, wenn an der Stelle des abgebrochenen Südflügels ein dessen Grundriss aufnehmender Neubau errichtet würde, um die alte Hofsituation wieder herzustellen.

Die baulichen Reste des alten Schlosses belaufen sich auf die zweitürmige Toranlage entlang der Urdenbacher Allee, (Abb. 4) auf einen über L-förmigem Grundriss stehenden zweigeschossigen Flügel sowie die Kapelle, den ehemaligen Treppenturm des Südflügels der Hofbauten. (Abb. 5) Auch den im Jahre 2002 rekonstruierten Parterregarten wird man unter die artefaktischen Überlieferungen rechnen können. Seine Rekonstruktion basiert auf Infrarotaufnahmen und den archäologisch

gesicherten Resten des oktogonalen Brunnenbassins in der Mittelachse (siehe den Beitrag von Claus Lange in diesem Band). Der Garten war damit wohl auf den älteren Bau, den späteren Nordflügel bezogen und wurde im Zuge der Errichtung des Wasserschlosses um einen nördlich vorgelagerten Inselgarten im Weiher ergänzt. Seinen modularen Grundriss aus einem regelmäßigen Wege- und Beetraster überliefert des Weiteren eine bis dato kaum zur Kenntnis genommene Zeichnung (siehe Kat.-Nr. 11).¹¹ Zudem hat sich in westlicher Verlängerung der einstigen Zufahrt und des Wasserschlosses eine kleine Steinbrücke im Parkwald im Zwickel zwischen Trompet, Hauptdiagonale und Spiegelweiher erhalten. (Abb. 6)

Die Toranlage besteht heute aus zwei Türmen und zwei Mauerabschnitten zur Einfahrt hin, die durch rusti-

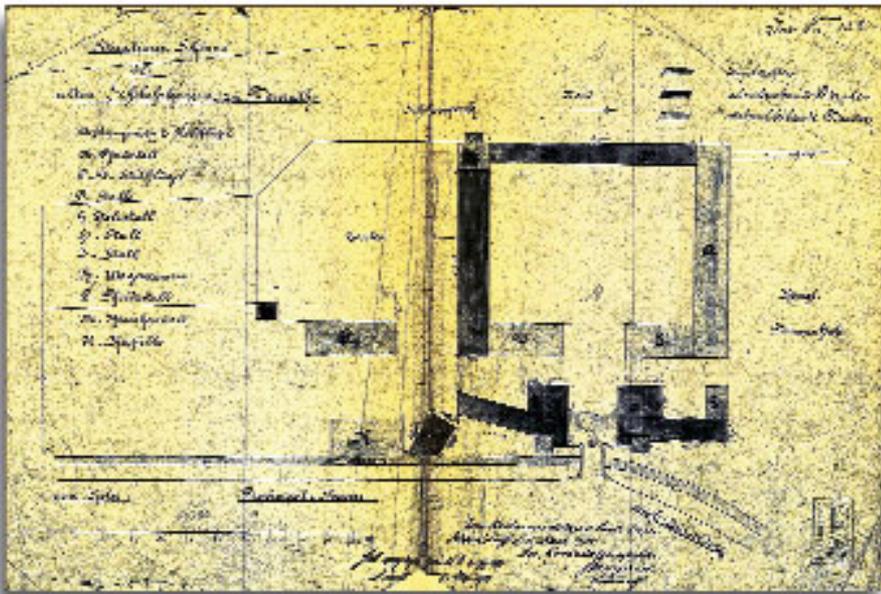


Abb. 7
Situations-Skizze der alten Schlosskaserne zu Benrath mit eingetragenen Abrissplänen, 1900, SSPB, Archiv, Dokumentation Orangerie Historisch

zierte Pfeiler akzentuiert wird. Neben ihrem artefaktischen Wert liegt die Bedeutung der Tortürme auch darin, dass sie uns in Maß, Form und Dekor einen genauen Eindruck von den beiden einst das Wasserschloss im Osten und Westen flankierenden kleinen Tortürmen aus derselben Zeit verschaffen. Bar einer vertikalen Gliederung besitzen die über nahezu quadratischem Grundriss stehenden Bauten ein voll ausgebildetes Gebälk mit Architrav und schmucklosem Fries. Ein Kranzgesims bildet den Abschluss unterhalb des Glockendachs mit aufgesetztem Zwiebeltürmchen und eiserner Wetterfahne.

Die Geschichte der Bauten ist von zahlreichen, überwiegend schlecht dokumentierten und bislang weitgehend unerforschten Nutzungsveränderungen und damit einhergehenden, zum Teil erheblichen baulichen Eingriffen geprägt, die den Baukomplex nach dem Zweiten Weltkrieg bis an den Rand der Baufälligkeit führten. Der nördliche Flügel diente seit dem 18. Jahrhundert und noch bis kurz vor dem Zweiten Weltkrieg als Orangerie. Seit den 1830er Jahren wurden Teile der Hofgebäude des alten Schlosses zur Unterbringung einer Schwadron des 8. Westfälischen Husarenregiments genutzt.¹²

1868 errichtete die preußische Verwaltung südlich des Südflügels den heute als Marstall bezeichneten Bau als Pferdestall nebst Wagenremise.¹³ Auf einem Situationsplan vom Mai 1900 wird das gesamte Areal der noch existierenden Hofbauten als »Schlosskaserne zu Benrath« bezeichnet.¹⁴ (Abb. 7) Aus diesem Plan (und anderen, zum Teil noch älteren Plänen) geht die Existenz weiterer Stallbauten nördlich und südlich der Tortürme hervor, wie auch die geplanten Abrissarbeiten dokumentiert werden, die den westlichen Verbindungsbau sowie den Südflügel unter Verschonung des Altars sowie eines Weihwasserbeckens der Kapelle betrafen.

Die Ausstattung des 1900 abgebrochenen Südflügels ist nicht überliefert. Lediglich Teile der mutmaßlich um 1700 neu ausgestatteten Kapelle am westlichen Abschluss des Südflügels haben sich erhalten.¹⁵ Sie wurde im Zuge des Abbruchs von einem unbekanntem Ort in den stehengelassenen westlichen Abschluss des einstigen Südflügels verlagert, was im Grunde genommen lediglich eine Dislokation des Altars sowie des Weihwasserbeckens darstellt.

Die Altarausstattung kann ohne Zweifel zu den baulichen Erneuerungen am Benrather Schloss unter Kurfürst Johann Wilhelm II. gerechnet werden, wobei die Kapelle heute nicht mehr die ursprüngliche bauliche Struktur und Ausstattung besitzt. Das bedeutsamste Ausstattungsstück, der beim Abbruch 1900

versetzte Altar, wurde 1936/37 demontiert und musste nach seiner Einlagerung im Depot der städtischen Kunstsammlung zwischen 1946 und 1949 zunächst restauriert und daraufhin wieder neu aufgerichtet werden.¹⁶ Bereits Jörg Gamer konnte den Altar – eine mit dekorativem Antependium versehene Mensa sowie eine imposante Ädikula – stilistisch als ein Werk des Architekten Matteo Alberti bestimmen und auf die Jahre um 1700 datieren.¹⁷ (Abb. 8) Alberti, Hofarchitekt Kurfürst Johann Wilhelms II., war maßgeblich an der Befestigung Düsseldorfs beteiligt und entwarf neben dem Galeriegebäude sowie dem sogenannten Grupellohaus am Markt auch Schloss Bensberg, sein Hauptwerk.

Im Scheitel des Bogens sitzt eine von einem Kurhut bekrönte Wappenkartusche. Das Material der Kartusche, elfenbeinfarbener Marmor, ist identisch mit dem Material der Basen, Kapitelle und der im verkröpften Giebel sitzenden Stirnvolute und kann daher zur ursprünglichen Ausstattung gerechnet werden. Bei den heraldischen Zeichen handelt es sich um das Allianzwappen Pfalzgraf Philipp Wilhelms und Elisabeth Amalie Magdalenas von Hessen-Darmstadt. Da die Ädikula sicher in der Regierungszeit Johann Wilhelms angefertigt wurde und das Wappen trotz der altertümlich anmutenden Kartusche¹⁸ in Material und Anbringung zweifellos zur Ädikula gehört, liegt es nahe, den Altar als ein bewusstes Erinnerungsmal Kurfürst Johann Wilhelms für seine Eltern und damit zugleich die Erbauer der von ihm erneuerten Lustschlossanlage zu sehen.

Bis 1854 beherbergte die Ädikula eine heute in der Benrather Cäcilienkirche aufbewahrte künstlerisch hochwertige Skulptur einer Maria Immaculata,¹⁹ die noch vor einigen Jahrzehnten als ein Werk Gabriele Grupellos angesehen wurde, was sich aber als falsch erwiesen hat.



Abb. 8
Altar der Kapelle, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

Neben der Ädikula aus schwarzem, grauem und elfenbeinfarbenem Marmor trägt insbesondere das dekorative Antependium zur Zier des Altars bei. Es handelt sich um eine Scagliolaplatte mit einem Bandwerk aus Akanthusranken, Blüten und einem Marienmonogramm, das ein Blumenkranz rahmt. (Abb. 9) Für Entwurf und Ausführung dieser Platte kommt der um 1700 in Rechnungen bezeugte Camillo Guarlandi in Betracht, wobei es für diese Zuschreibung an jedweden stilistischen Anhaltspunkten mangelt.²⁰

Der heutige Zustand des Nordflügels ist das Resultat mehrerer baulicher Veränderungen, die jedoch erst seit dem 20. Jahrhundert nachvollziehbar dokumentiert wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg musste der ruinöse Trakt zunächst provisorisch gesichert werden (1953). Angesichts der großen Wohnungsnot lebten noch in den 1950er Jahren zahlreiche Familien im Orangerieflügel, die in Vorbereitung der Sanierung anderweitig mit Wohnraum versorgt werden mussten, was bis 1959 gelang.²¹

Die einen erheblichen Umbau des Nordflügels darstellende Kernsanierung fand zwischen 1962 und 1966 statt. (Abb. 10/11) Es galt, Nutzungserwägungen mit dem Anspruch denkmalpflegerischer Bewahrung zu vereinen. Im Vordergrund stand dabei die Sicherung der bis dahin dem Verfall preisgegebenen Erdgeschossausstattung, während



Abb. 9
Scagliola-Antependium der Kapelle, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

das Obergeschoss mit Blick auf die hier einziehende neue Stadtteilbücherei durchgreifend modernisiert wurde. Zumindest für den in Ost-West-Richtung verlaufenden Abschnitt des Flügels zum Garten hin konnte die Raumfolge im Erdgeschoss weitgehend bewahrt werden. (Abb. 12) Sie besteht heute aus dem den westlichen Abschluss bildenden Treppenhaus, das in seiner Grundstruktur und seinen Wandspiegeln auf das 17. Jahrhundert zurückgeht, aus zwei sich nach Osten hin anschließenden Sälen von ca. 8 × 8 Metern, die zum Teil noch prachtvolle Kamine und Stuckdecken mutmaßlich aus der Zeit um 1665 besitzen, sowie einen ca. 24 Meter langen Saal. Um die Stadtteilbibliothek im Obergeschoss einrichten zu können, zog man in dem einst zwei Stockwerke umfassenden großen Mittelsaal eine Decke ein, mit der die historische Struktur des Raumes restlos unkenntlich gemacht wurde. Seine ursprüngliche Ausdehnung wurde um ein neu eingebautes Treppenhaus beschnitten, an das sich zwei weitere nahezu quadratische Räume mit Kaminen und Resten von Stuckdekor sowie Deckenmalerei aus der Erbauungszeit anschließen. Bemerkenswert ist der das Gebäude an der Nordostecke abschließende kleine quadratische Raum, denn er füllt im Gegensatz zu allen anderen Erdgeschossräumen mit seiner Größe von ca. 5 × 5 Metern nicht die gesamte Gebäudetiefe aus und besitzt zudem ein mit Kurhüten dekoriertes Stuckplafond mit zentralem Deckenbild, das noch Gegenstand der Betrachtung sein wird.

Im Zuge dieser Bau- und Konservierungsmaßnahmen der frühen 1960er Jahre konnten zwar die zwischen 1989 und 1991 noch einmal restaurierten Stuckdecken, Kamine und Decken- sowie Wandgemälde gesichert und teilweise wiederhergestellt werden,²² doch veränderten massive Eingriffe die ursprüngliche Baugestalt. Hierzu zählen die neuen Treppenhäuser, die für die Erschließung des Obergeschosses notwendig waren. Nicht weniger drastisch veränderte man die Fenster in ihrer Größe und Form. Sie wurden – besonders im Erdgeschoss – verkleinert und einander angeglichen. Zum Zwecke der Orangerienutzung besaß der Bau seit dem 18. Jahrhundert große Fenster mit Korbbogenabschluss, die jedoch auch nicht den Ursprungszustand dargestellt haben dürften.



Abb. 10
Mittelsaal mit den vergrößerten Orangeriefenstern, undatiert,
19. Jahrhundert, SSPB, Archiv, Dokumentation Orangerie Historisch



Abb. 11
Veränderung der Fenster im Zuge der Sanierung, ca. 1964,
SSPB, Archiv, Dokumentation Orangerie Historisch

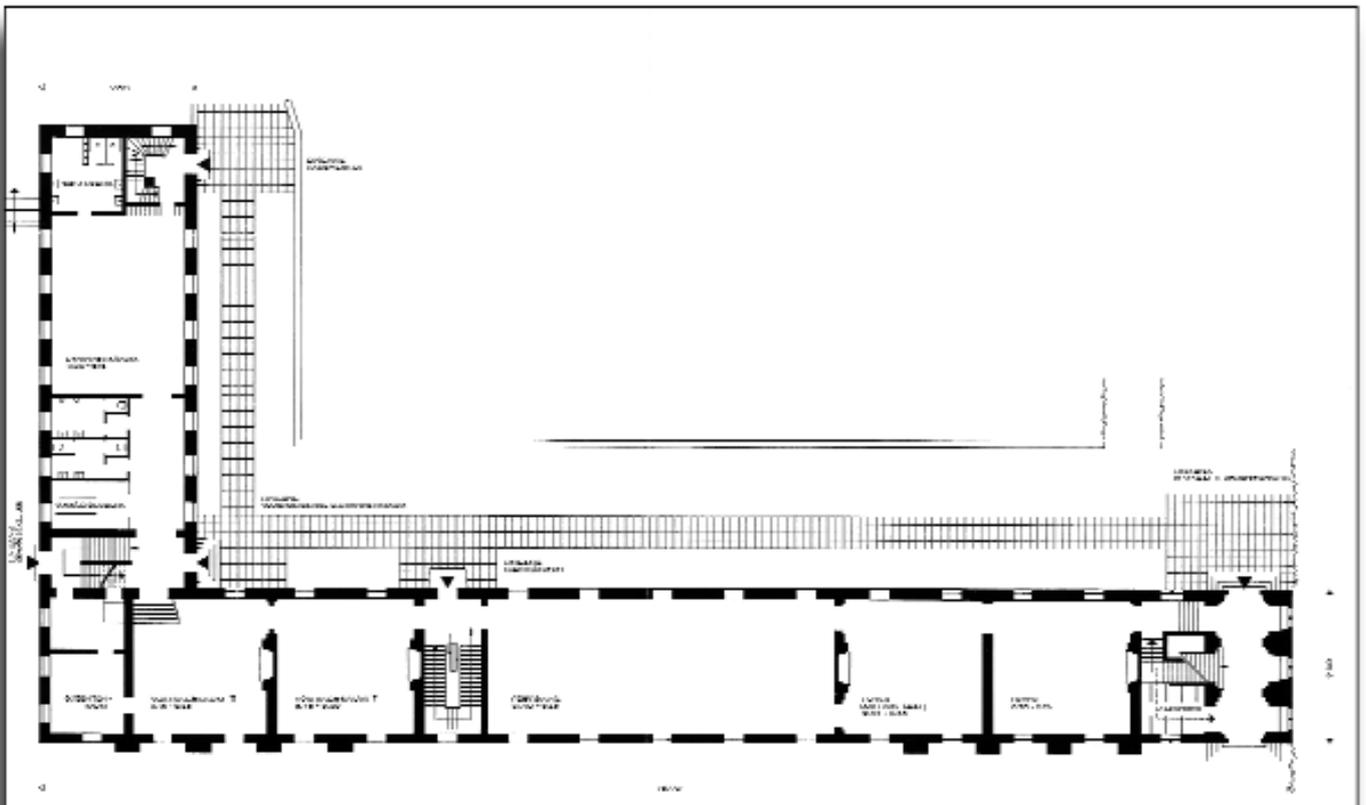


Abb. 12
Grundrissplan des Erdgeschosses der Orangerie (altes Schloss), aus: Patas 1969

III. Die Stuck- und Gemäldeausstattung

Richard Klapheck hatte als Erster die hohe Qualität und die überregionale Bedeutung der Stuck- und Gemäldeausstattung erkannt, zeigte sich in seinem Denkmälerband zum Niederrhein 1916 jedoch bestürzt über den Zustand der Ausstattung des Nordflügels.²³ In der Folgezeit trugen mehrfache Restaurierungen – bei aller jeweils an den Tag gelegten konservatorischen Kompetenz – dazu bei, die Befundlage zu verkomplizieren, ganz davon abgesehen, dass der fragmentarische Charakter an sich bereits problematisch ist. Doch selbst wenn die Stuck- und Gemäldeausstattung des Nordflügels noch vollständig erhalten wäre, würde diese nur einen kleinen Teil der Gesamtausstattung des alten Benrather Landschlusses umfassen. Zwar können wir auf zeitgenössische Quellen zurückgreifen, die uns von der hochwertigen Ausstattung des alten Schlosses berichten (siehe Abschnitt V.), die auch eine Porträtgalerie umfasste,²⁴ doch betrifft das nicht alle Bauten gleichermaßen.

Die Datierungsprobleme ergeben sich bereits aus Stilstufen in der Ausstattung, wobei neben den Kaminen und ihrer bildhauerischen sowie malerischen Ausstattung besonders die weitgehend erhaltenen Stuckdecken im nordöstlichen Eckraum sowie im sogenannten Artemissaal (2. Raum von Westen) Anhaltspunkte bieten.

In dem am spektakulärsten ausgestatteten Raum, dem sogenannten Artemissaal, hat sich neben einem Prunkkamin mit Gemälde (Orpheus und Eurydike) an der Ostseite eine reich verzierte Stuckdecke mit neun Gemälden erhalten. (Abb. 13) Das zentrale Deckenfresko befindet sich in einem achteckigen Rahmen aus einem zum Teil vergoldeten Zierstab sowie umlaufenden Blattgirlanden, deren Ecken von vergoldeten Akanthusblättern akzentuiert werden. Spangenartige Voluten leiten entlang der Raumdiagonalen in vergoldete Muscheln über, die in dekorativen Kartuschen sitzen. (Abb. 14) Ein schmales goldenes Band verbindet die Ornamente um das zentrale Deckenbild miteinander. An den Längsseiten sitzen von Akanthusblattwerk eingefasste Kartuschen mit Grisaillefresken, in den Diagonalen rahmen belaubte Voluten jeweils ein Fresko mit mythologischem



Abb. 13
Sogenannter Artemissaal: Prunkkamin sowie stuckierter Plafond mit Gemälden, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

Thema. Auch hier vermitteln jeweils spangenartige Gebilde, die kleine Satyrmasken einschließen, die mit ihren Mündern eine grazile Girlande halten.

Zu den Raumecken hin folgt jeweils eine geflügelte stilisierte Frau, deren Unterleib aus Akanthusranken gebildet wird, während ein Wellenornament zur Ecke überleitet. In dieser sitzt jeweils ein Adler. In den freien Flächen zwischen den Gemäldekartuschen und dem Kranzgesims der Wand wachsen aus den Akanthusblättern vegetabile Ranken mit Blumen über der durchgehend rötlich gepunkteten Decke. Den Adlern in den Ecken entsprechen an den Längsseiten Putten und Satyrputten, die von liegenden Löwen flankiert werden. (Abb. 15)

Die Deckenaufteilung verbindet das im späten 16. Jahrhundert in Italien entwickelte System der *Quadri riportati* mit Formen der Grotteskenornamentik, für die besonders die für die Mitte des 17. Jahrhunderts anti-



Abb. 14
Sogenannter Artemissaal, Plafond, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

quierten weiblichen Mischwesen in den Plafondecken stehen. Die künstlerische Qualität der Stuckatur ist hoch, zumal die plastischen Werte vom Flachrelief bis zur freien Skulptur in Form von Putten, Löwen und Adlern in der Gesimskehle reichen. Die mit Blattgold gefassten Muscheln, Blätter, Bänder und Palmzweige verleihen dem Raum einen festlichen Charakter.

Legt man die weiter unten noch zu reflektierenden Baudaten zugrunde, so stellt sich die Frage nach vergleichbaren Werken aus dieser Zeit am Pfalz-Neuburger Hof, im Herzogtum Berg oder in der Umgebung Düsseldorf. Angesichts der Güte der plastischen Dekoration wird man eine Werkstatt vermuten müssen, die auch an anderen Orten ihre Spuren hinterlassen hat. Für den Pfalz-Neuburger Hof ist besonders die Stuckausstattung der Neuburger Hofkirche wie auch der Düsseldorfer Andreaskirche eine wichtige Voraussetzung, obgleich beide einige Jahrzehnte älter sind.²⁵

Für eine nahezu zeitgleiche Stuckdecke hat bereits Klapheck auf die im Zweiten Weltkrieg zerstörte

Saaldecke von Schloss Winnenthal verwiesen, die mutmaßlich um 1660 entstand.²⁶ Auch Klein²⁷ betonte die Parallelen: Das Winnenthaler Mittelbild war in einen Rahmen aus Vierpass, Recht- und Achteck eingefasst, die vier Gemälde in den Ecken besaßen Einfassungen, die denjenigen in Benrath gleichen. Wenn sich auch die plastischen Binnenformen im Detail unterschieden, so waren sie sich doch bei den Akanthusblattformen, den Spangen sowie den Blüten sehr ähnlich.

Wie Klapheck berief sich auch Adalbert Klein auf Winnenthal als künstlerische Parallele, nicht zuletzt als Beleg für eine Datierung der Benrather Stuckdecke in die 1660er Jahre. Darüber hinaus konnte er der Benrather Raumausstattung auch auf allerdings jüngere süddeutsche (Schloss Alteglofsheim bei Regensburg sowie die Wallfahrtskirche Zur Schmerzhafte Muttergottes in Vilgertshofen bei Landsberg) und brandenburgische Beispiele (Schloss Caputh) an die Seite stellen.²⁸

Bevor die Ikonographie des Saals in den Fokus gerückt werden soll, seien die Reste der Ausstattung in



Abb. 15
Sogenannter Artemissaal, Putten mit Löwen und Grisailles der Südseite, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

den anderen Räumen stilistisch bewertet. Das nordöstliche Zimmer ist dabei von besonderem Interesse, denn seine Stuckdecke ist weitgehend erhalten. (Abb. 16) Der Plafond besteht aus einem stark restaurierten und zum Teil unkenntlichen Deckenbild, das den *Triumph des Tages über die Nacht* (Aurora) zeigt, und von einem Kranz aus vollplastischen Blüten und Früchten gerahmt wird. In den Ecken sitzen ovale Kartuschen ohne Füllung, die von schmalem, schilfartigem Blattwerk umspielt werden. Als Hauptornament tritt ein sich zu Voluten einrollendes flaches Bandelwerk in Erscheinung, das in Akanthusblattformen ausläuft und partiell den Freskenrahmen übergreift. Im Osten und Westen des Plafonds sitzen Muscheln in der Kehle über dem Gesims. Als bemerkenswertes, geradezu manieriertes Spiel lassen sich die Aufplatzungen in den Voluten direkt über dem Gesims verstehen. (Abb. 17) Die »Oberfläche« der Volute scheint aufgerissen, wobei das »rohe« Stuckinnere zutage tritt. Man wird diese Eigenart wohl als eine Reminiszenz an Knorpelwerk oder Bossierungen lesen können.

Nicht weniger verwunderlich stellen sich die vier in den Diagonalen direkt am Blüten- und Fruchtkranz sitzenden Kurhüte dar. Veranschaulicht man sich ihre heraldische Bedeutung insbesondere für ein Haus, das in der 1685 erlangten Kurfürstenwürde den Höhepunkt jahrzehntelanger politisch-dynastischer Bemühungen feiern konnte, gehen die Kurfürstensymbole in der überbordenden Deckenornamentik regelrecht unter. Zunächst mag man sie daher auch für nachträgliche Stücke halten, wogegen aber die Formensprache des Bandelwerks

spricht. Gestalterisch gleichen die Hüte mit vermutlich drei Spangen der Kurhutbekrönung in der erhaltenen Altarädikula der um 1700 entstandenen Kapelle. Der Plafond dieses Raumes wäre demnach erst unter Kurfürst Johann Wilhelm II. entstanden. Für diese Zeit sind mehrere Künstler in Benrath bezeugt, unter anderem die aus Bologna stammenden Maler und Stuckateure Luca und Carlo Bonaveri.²⁹ Rapparini erwähnt einen Bonaveri, der in Benrath, »maison de plaisance de Son Altesse Electorale«, ein ganzes Appartement freskiert habe.³⁰

Möglich, dass wir die Bonaveris als Maler bzw. Stuckateure des nordöstlichen Eckraums ansehen können, wobei einmal mehr keine stilistischen Referenzen existieren.³¹ Dafür lassen sich stilistische Parallelen zu anderen Plafonds in Düsseldorf

beobachten, namentlich die Stuckdecke in einem Kabinett des Palais Spee in der Bäckerstraße, dem heutigen Stadtmuseum. (Abb. 18) Besonders das charakteristische Bandelwerk sowie die Muscheln lassen sich als stilistische Entsprechungen bewerten. Die Ausgestaltung der Räume dürfte nach 1703 zu datieren sein, als das Gebäude von Adam von Diemantstein und seiner Frau Maria Elisabeth Margarete von Velbrück, einer Tochter des 1673 verstorbenen Benrather Bauverwalters Conrad Gumprecht von Velbrück (!), erworben wurde.³²

Zudem sei noch auf den erhaltenen Plafond des Hauses Altstadt Nr. 14 in der Düsseldorfer Altstadt verwiesen, wobei auch hier die Datierung strittig ist. (Abb. 19) 1626 wurde das Haus durch Johann Bertram von Scheidt, genannte Weschepfennig gekauft, dessen Familienwappen mit der Jahresinschrift 1627 die Fassade ziert.³³ Vermutlich ist der Stuckplafond jünger. Um ein Oval, das einst vermutlich ein Deckenbild enthielt, liegen sechs Einzelfelder, gefüllt mit Akanthusranken sowie Muscheln, die in ihrer Form und besonders in dem integrierten Wellenornament große Ähnlichkeiten mit dem Benrather Plafond aufweisen.

Die Malereien stammen von einem gut ausgebildeten Künstler. Die Kompositionen unterstützen die Bildlogik, das ikonographische Programm wartet mit originellen Themen auf. Einige Verkürzungen anatomischer Details sowie die schematisch gemalten Gesichter wird man angesichts der Restaurierungen nicht seriös als Mängel bestimmen können. Das Mittelbild (Abb. 20) zeigt, anders als bis dato einhellig beschrieben, *Venus und Adonis*.



Abb. 16
Nord-östlicher Eckraum, Plafond, SSPB, Fotografie Marcus Schwier



Abb. 17
Nord-östlicher Eckraum, Plafond, Detail mit Voluten und Kurhüten, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

An unmittelbaren Quellen zum Maler der Deckenfresken herrscht zwar Mangel, doch wird mittelbar der Düsseldorfer Hofmaler Johannes Spilberg (1619 – 1690) erwähnt. Max de la Marche, der Sekretär Philipp Wilhelms, berichtet am 14.1.1662: »Der Spielberg hat inmittelst ein Stukh in Arbeit genommen, welches auff ein Camin khann gebracht. Er hat auch noch ein ander dessein vor Benrardt, wird es in ein Modell bringen.«³⁴ Berücksichtigt man, dass wir von Spilberg zumeist Porträts kennen, die zudem überwiegend in Öl ausgeführt wurden, so wird man einige stilistische »Inkongruenzen« auch mit der Freskentechnik sowie den nachfolgenden Restaurierungen begründen können. Aber auch bei dieser Zuschreibung bleiben große Unsicherheiten, die man mit einem Verweis auf imaginäre Künstler aus dem »Umfeld« Spilbergs erst gar nicht verbergen sollte.³⁵

Venus sitzt in ihrem Wagen in Begleitung von drei Frauen, die ihr das Haar pflegen und sie bekränzen. Die Liebesgöttin ist nackt, ein blauer Umhang verdeckt kunstvoll drapiert ihre Scham, die Brüste werden vom rechten Arm verborgen. Amor, links neben dieser Gruppe, zielt mit seinem Bogen auf die Liebesgöttin. Sie blickt auf den am Boden liegenden Jäger Adonis, den Mars, ihr eifersüchtiger Liebhaber, als Eber verkleidet, bei der Jagd getötet hatte.³⁶

Für das Venus-Adonis-Thema und gegen die ältere Annahme, das zentrale Deckenbild zeige Diana und Endymion,³⁷ sprechen gleich mehrere Tatsachen. Zunächst verbot sich eine derart laszive Darstellung der Jagdgöttin, deren Keuschheit auch in zwei anderen Deckenbildern explizit zum Thema gemacht wird. Auch der ins Bild gesetzte Amor als Attribut der Venus sowie der Umstand, dass die Endymion-

Geschichte in einer Höhle spielt und so auch in einem zweiten Bild des Plafonds dargestellt wurde, sprechen für diese Konstellation. Im Gegensatz zu dem Hirten Endymion, der im Nebenbild auch derart charakterisiert wird, beschreibt Ovid Adonis als Jäger, und als solcher ist er mit einem Jagdbogen dargestellt. Zudem verweist die Darstellung des den Wagen der Venus ziehenden Taubenpaares einmal mehr auf ein Venusattribut. Bestärkt wird diese ikonographische Lesart noch durch den Vergleich mit zwei berühmten Darstellungen des Themas: Annibale Carraccis Gemälde *Adonis findet Venus* im Kunsthistorischen Museum zu Wien (1595, hier ebenfalls mit Taubenpaar) sowie Nicolas Poussins *Tod des Adonis*, im Musée des Beaux-Arts Caen (1625, ebenfalls mit Taubenpaar). Am Thema des zentralen Deckenbildes, Venus und Adonis, kann es keinen Zweifel geben.

Die in den Ecken sitzenden Deckenbilder zeigen im Nordosten *Diana und Endymion*, im Nordwesten *Diana und Aktäon* sowie im Südwesten *Hippolytos und Phaidra*. Mit Ausnahme des südöstlichen Gemäldes, das sich der Geschichte von *Herkules und Omphale* widmet, werden demnach Themen der Artemis/Diana-Geschichte präsentiert, die in den Grisailleszenen, wie Petra Kreuder jüngst herausarbeiten konnte, weiter erzählt und ergänzt werden.³⁸ Ihre Schamhaftigkeit gestattete es der Jagdgöttin, den angebeteten Endymion nur im Schlaf zu besuchen. Der römische Satiriker Lukian verspottete die keusche wie liebesunfähige Diana und lässt Amor erklären, die Liebe zur Jagd mache der Göttin eine andere Leidenschaft unmöglich.³⁹ In der Aktäongeschichte wird ihre latente Männerfeindlichkeit bereits von Ovid kritisch betrachtet:⁴⁰ Der Jäger Aktäon war zufällig



Abb. 18
Plafond im Stadtmuseum Düsseldorf, ehemaliges Palais Spee, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 19
Plafond im Haus Alte Stadt Nr. 14, Düsseldorf, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 20
Sogenannter Artemissaal, zentrales Deckenbild: Venus und Adonis, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

auf die badende Diana und ihr Gefolge getroffen, wofür ihn die Jagdgöttin zur Strafe in einen Hirsch verwandelte. Das Ende dieser tragischen Metamorphose thematisiert das Grisaillegemälde über der Ostwand, auf dem Aktäon als Hirsch von seinen eigenen Hunden getötet wird. Mit der Hippolytus-Geschichte nach Euripides und Ovid verknüpft die Deckenikonographie nicht nur die Venus- mit der Dianaerzählung, sondern verweist auch auf einen gelehrten Programmautor aus dem Umkreis der Pfalzgräfin: Die Themenkombination ist jedenfalls sehr originell. Hippolytos verehrte die Jagdgöttin Diana und verabscheute die freizügige Liebesgöttin Venus. Diese fühlte sich dadurch brüskiert und übte Vergeltung, indem sie Phaidra, die Stiefmutter des Hippolytos, verzauberte, so dass sich diese in ihren Stiefsohn verliebte.⁴¹ Der Moment, in dem sie Hippolytos bedrängt, ist dargestellt, doch eilt ihm die Jagdgöttin Diana zu Hilfe, indem sie Hippolytos in einer Wolke unkenntlich macht.⁴²

Ohne konkreten Bezug zur Dianen- bzw. Venusgeschichte erweist sich die Thematik Herkules und Omphale, ein Komödienthema, in dem das in der Mitte des

17. Jahrhunderts weitverbreitete Thema umgekehrter Geschlechterverhältnisse, sogenannter Weiberlisten oder Liebestorheiten, angesprochen wird.⁴³ Herkules, das fürstliche Idealbild eines Heroen, ist nach mehreren Übertretungen gezwungen, der lydischen Königin Omphale als Sklave zu dienen. Hierzu zählt neben der im Deckengemälde dargestellten Arbeit am Spinnrocken auch das Tragen von Frauenkleidern.

Schließlich knüpft das Kaminbild mit Orpheus und Eurydike an das Thema der leidenschaftlichen wie tragischen Liebe an. Eurydike, von Orpheus geliebt, wird durch einen Schlangenbiss tödlich verwundet. Der Sänger Orpheus wagt sich ins Schattenreich der Toten, um bei Pluto und den anderen Unterweltgöttern darum zu bitten, seine Geliebte wieder zum Leben zu erwecken. Von seinem Gesang betört, stimmten die Götter unter der Bedingung zu, dass sich Orpheus nicht umblicken werde. In Sorge um die entkräftet aus der Unterwelt aufsteigende Eurydike sieht er sich jedoch um und verliert die Geliebte im selben Moment.⁴⁴

Inwieweit die gesamte malerische Ausstattung des Baus inhaltlich aufeinander abgestimmt war, lässt sich nicht mehr sagen. Im westlichen Nebenraum sind im Kaminbild Amor und Psyche dargestellt, (Abb. 21) ein Thema, das ebenso zu den tragischen Liebesgeschichten gerechnet werden kann. Von Venus wegen ihrer Schönheit verfolgt, verliebt sich Psyche ausgerechnet in Amor. Aus Scheu schaut sie Amor zunächst nicht an, entzündet jedoch des Nachts eine Öllampe, um ihn doch zu sehen. Ein Tropfen heißen Öls verbrennt Amor, der flieht und erst nach einigen Abenteuern wieder zu Psyche zurückfindet, versöhnt im Übrigen mit Venus.⁴⁵

Das zentrale Deckenbild des sogenannten Artemissaals stellt die Liebesgöttin Venus ins Zentrum, umgeben von Gemälden, in denen die Keuschheit Dianas, ihr Jähzorn wie ihre Hilfsbereitschaft zum Thema gemacht werden. In einem fürstlichen Jagdschloss erscheinen Themen rund um die Jagdgöttin als ausgesprochen angemessen. Ein »weiblicher Grundzug«, der auf die Bauherrin verweisen könnte, lässt sich nicht nur in der Betonung selbstbestimmter Liebe aus weiblicher Sicht erkennen,

sondern auch in dem die Geschlechterverhältnisse umkehrenden Herkules-Omphale-Thema.

Da keine Anhaltspunkte für die malerische Ausstattung des anderen Hofflügels sowie des Wasserschlosses existieren, ist es unmöglich, die Programmatik über das Gesagte hinaus zu bewerten. Man kann die Ausstattung des Artemissaals ans Ende der Bauphase zwischen 1661 und 1666 datieren (s. u.), also um das Jahr 1665, und den nordöstlichen Raum mit dem Aurora-Gemälde in die Umbauphase um 1700. Von der Ausstattung der anderen Räume sind besonders die Kamine hervorzuheben. (Abb. 22/23) An einigen Stellen legen Wellenornamente sowie kunstvolle Aufplatzungen des Stucks eine Verwandtschaft mit dem Plafond im nordöstlichen Eckraum nahe, was nichts anderes hieße, als dass sich die Umbaumaßnahmen um 1700 über mehrere Räume erstreckten.

IV. Die textlichen, bildlichen und kartographischen Quellen der Überlieferung

Vermutlich seit dem späten 13. Jahrhundert befindet sich der Hof zu Benrath im Besitz der Grafen von Berg. Eine 1224 im Stift Kaiserswerth ausgestellte Urkunde erwähnt einen Everhard de Benrodhe als Zeugen einer Belehnung durch Erzbischof Engelbert zu Köln, der zu diesem Zeitpunkt als Graf zu Berg amtierte.⁴⁶ Aus einer 1330 zu »Benrode« von Graf Adolf von Berg ausgestellten Urkunde geht endgültig hervor, dass die bergischen Grafen Benrath zu ihren Besitzungen zählten.⁴⁷ Zahlreiche auf dem Benrather Anwesen – »Benrode«, »Benroide«, »Benraide« – ausgestellte Urkunden der Folgezeit belegen die regelmäßige Nutzung des Anwesens. Daran änderte sich auch nichts, als die Grafen 1380 zu Herzögen von Berg und 1425 zu Herzögen von Jülich und Berg aufstiegen. Seit dem 15. Jahrhundert wird Benrath in den Eheverträgen der Herzöge und Herzoginnen zum Witwensitz bestimmt, was die Besitzer aber nicht abhielt, das Anwesen auch zu verpfänden. Die dafür notwendigen Baulichkeiten lagen auf dem Gelände des späteren Schlosshofes und umfassten auch Mühlen, Höfe, Jagdwälder und Ackerland.

Eine in Quellen wie in Artefakten nachvollziehbare neue Baukampagne setzt mit den neuen Machthabern am Niederrhein, den Pfalzgrafen von Neuburg und Herzögen von Jülich und Berg, nach dem Dreißigjährigen Krieg ein. Von der Errichtung eines neuen Schlossbaus in Benrath berichten Quellen seit den frühen 1650er Jahren. Worum es sich im Detail bei diesem durch den »Herren Jungen Printzen [...] continuirten Bauws deß Schlosses Benradt« handelte, muss weitgehend Spekulation bleiben.⁴⁸ Die erste ca. 1650 einsetzende Bauphase mündete bis spätestens 1671/75 in dem bildlich recht genau überlieferten Bauensemble aus Tor- und Hofbauten samt Wasserschloss.⁴⁹ Den überlieferten Rechnungen nach zu urteilen, erstreckte sich eine erste Bauphase bis etwa

1660. Zu diesem Zeitpunkt wird der Bau als bewohnbar beschrieben.⁵⁰ Es spricht zwar einiges für die von Klein und Markowitz geltend gemachte Annahme, dass es sich dabei um einen Teil des späteren nördlichen Hofflügels handelt, aber angesichts der Ausstattung aus den 1660er Jahren fehlen für eine abschließende Einschätzung weitere Informationen.⁵¹ Biographisch könnte man zwar die erste Bauphase mit der ersten Ehefrau Philipp Wilhelms, der 1651 verstorbenen Anna Katharina Konstanze, in Verbindung bringen und die bauliche Neuausstattung der zweiten Phase zwischen 1660 und 1671/75 mit der zweiten Ehefrau, Elisabeth Amalie Magdalena. Dies würde aber heißen, dass die vom Pfalzgrafen verantwortete Ausstattung nach 1651 um 1662 bereits als veraltet angesehen wurde. Warum sollte man in den fünfziger Jahren einen Schlossbau errichtet haben, den man bereits zehn Jahr später neu ausstattete?

Wie immer der Bau aussah, er ging ganz offensichtlich in der Architektur des späteren Bauensembles auf. Dies verdeutlicht, dass für das um 1671/75 gesicherte Bauensemble kein einheitlicher Plan vorausgesetzt werden kann, sondern dass es sich im Ergebnis um einen Prozess sukzessiver Erweiterungen und Veränderungen handelte. Während der erste Bau jenseits von spärlichen Erwähnungen im Dunkeln bleibt, ist der Fortgang der Arbeiten in der zweiten Bauphase zwischen 1660 und ca. 1671/75 durch den Briefwechsel zwischen dem als Schlossverwalter tätigen Conrad Gumprecht Freiherr von Velbrück und der Pfalzgräfin Elisabeth Amalie Magdalena besser dokumentiert. 1660 wird das gesamte Anwesen vom Pfalzgrafen auf die Pfalzgräfin überwiesen. Zu diesem Zeitpunkt existierte bereits ein Jagdпарк mit Hirschen und Wildschweinen sowie Weiher für die Fischzucht.⁵²

Im Juni 1662 wird Obristhofmeister Conrad Gumprecht Freiherr von Velbrück durch die Pfalzgräfin zum Schlossverwalter ernannt. Kurze Zeit später erwähnen sie erstmals Johannes Sadeler als entwerfenden Architekten bzw. Ingenieur, der zudem auch den Garten plane.⁵³ Als Gärtner wird ein Meister Laurentz genannt. Nach vorbereitenden Arbeiten kann im Oktober 1662 mit dem Bau begonnen werden. Die Ziegel werden am Ort gebrannt. Bereits 1663 werden zwei Galerien mit Türmen erwähnt, für die Hausteine notwendig werden. Insofern es sich hier um die Arkaden mit den Türmchen handelt, wäre dies ein erster Beleg dafür, dass bereits 1663 das Gesamtkonzept fixiert wurde.⁵⁴ Im Juli 1666 berichtet die Pfalzgräfin davon, dass der Bau noch in diesem Jahr fertiggestellt werde.⁵⁵

Strauen, der die Quellen, wenn auch nur in paraphrasierter Form, jedoch akribisch aufführte, identifizierte den demnach zwischen 1662 und 1667 entstandenen Bau mit dem gesamten Komplex samt Tor- und Hofbauten, Gärten und Wasserschloss. Soviel dafür auch sprechen mag, es existieren auch in den folgenden Jahren noch Briefe, die auf eine Bautätigkeit am Benrather Schloss schließen lassen. So befiehlt die Pfalzgräfin in einem Brief vom 15. April 1671,



Abb. 21

Prunkkamin und Rest des Plafonds im westlichen Raum der Orangerie, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

an von Velbrück, »was der alte baw im platz stehet betreffent keundt selbiger so lange stehn bleiben bis der neue gahns verfertigt.« Noch deutlicher wird sie, wenn es heißt »derweill der grosse baw wie der übergeschickte abris mit sich brihngt Noch zur zeit nit in werck gestelt werde kundt, wegen abgahn des gelts zum baw haben.«⁵⁶ Es kann sich, aber es muss sich nicht bei diesem neuen Bau um das Wasserschloss handeln, wobei ausdrücklich vom »großen Bau« die Rede ist und sich Fürstin und Bauverwalter vermutlich nicht über Ställe ausgetauscht haben werden.

Möglich scheint aber die spätere Errichtung des südlichen Küchenflügels (siehe Abschnitt V.)

Die Quellen, das sollte deutlich geworden sein, ergeben in ihrer fragmentarischen Überlieferung weit weniger das vorgeblich einheitliche Bild, das insbesondere Klein und Markowitz in der Vergangenheit zeichneten. Die Briefquellen des Mirbach-Harff-Archivs hatten beide nicht ausgewertet. Es ist vielmehr so, dass unsere Kenntnis der mutmaßlich in den 1670er Jahren fertiggestellten Anlage des alten Schlosses nicht ohne Weiteres



Abb. 22
Prunkkamin im zweiten Raum von Osten, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

mit den Briefquellen zu harmonisieren ist. Verwunderlich ist die Inkongruenz zwischen Quellen und Artefakten insofern nicht, als zunächst zu berücksichtigen ist, dass heute nur noch ein kleiner Teil der ursprünglichen Bauten existiert. Die Quellen beziehen sich demnach auf Bereiche, über die wir keine Aussage treffen können. Zudem fällt die bildliche und kartographische Dokumentation der Anlage in eine deutlich spätere Phase: Die Zeichnungen und Gemälde van Nickelens sowie die Darstellungen bei Ploennies entstanden erst ca. 1715.

Für die Zwischenzeit ist zunächst bekannt, dass sich Philipp Wilhelm in einem Schreiben vom 21.8.1679 bei seinem Sohn Johann Wilhelm für den in Benrath beschäftigten Ingenieur Paul Reiner einsetzte.⁵⁷ Des Weiteren sind einige Jahre später die bereits erwähnten Arbeiten der italienischen Maler und Stuckateure Bonaveri unter Kurfürst Johann Wilhelm II. dokumentiert.⁵⁸ Die kurfürstliche Familie weilte regelmäßig einige Sommerwochen in Benrath, was für Kurfürstin Anna Maria Luisa Anlass bot, darüber zu berichten. In einem Brief

der Kurfürstin an ihren Onkel, Kardinal Francesco Maria de' Medici, vom 1. September 1691, berichtet sie von einem Landaufenthalt in Benrath, eine Stunde von Düsseldorf entfernt. Sie jage und genieße die Gärten, wobei es zu den Vorzügen zähle, dass man aus dem Fenster heraus fischen könne.⁵⁹

Als Entwerfer des alten Benrather Schlosses wird bis zu seinem Tod 1679 der Ingenieur Johannes Lollo, gen. Sadeler erwähnt, von dem sich auch einzelne Rechnungen erhalten haben.⁶⁰ Sadeler, auch Saddelery, stammte aus Roveredo im schweizerischen Graubünden. Seit 1631 lässt er sich in Rechnungen des pfalzgräflichen Hofes nachweisen, zunächst als Musiker (!), spätestens seit 1636 als Ingenieur, seit 1645 als Kriegsrat und Oberingenieur, seit 1660 als Kammerrat und Oberingenieur. Sowohl in Düsseldorf als auch in Zons, Heinsberg und Jülich beschäftigte er sich mit dem Bau sowie der Ausbesserung von Fortifikationen. Neben seiner Tätigkeit für das Haus Pfalz-Neuburg war er auch in Trier sowie in Koblenz, wo er den Plan für die bastionierte Stadtbefestigung lieferte, mit dem Bau von Befestigungsanlagen beschäftigt. Unter den pfalzgräflichen Landschlössern am Niederrhein war er nicht nur in Benrath verantwortlich, sondern auch mit Restaurierungsarbeiten in Hambach, Jülich und Grevenbroich befasst. Seine herausgehobene Position am pfalzgräflichen Hof in Düsseldorf kommt auch darin zum Ausdruck, dass Wolfgang Wilhelm in seinem Testament vom 31. Dezember 1642 verfügte, sein »epitaphium« nach dem »abriß« des »ingenieur Sadler« zu errichten.⁶¹

Nach Sadelers Tod wurde der Bau von dem Neuburger Ingenieur Dominicus Doctor weitergeführt, der am Bau der Befestigungsanlagen in Düsseldorf beteiligt war und für Benrath auch Entwürfe lieferte.⁶² Welcher Architekt welchen Anteil hatte, ist schwer zu entscheiden, doch spricht einiges dafür, dass der Entwurf des Ensembles auf Sadeler zurückgeht. In einem Brief Sadelers an die Pfalzgräfin vom 16. Juni 1667 ist nicht nur die Rede von einem 228 Fuß (ca. 75 Meter) langen Bau, zudem wird der Söller, also die beide Hofflügel verbindende sowie als Brücke am Wasserschloss dienende Altanarkade erwähnt.⁶³ Sie ist das formale Verbindungsglied zwischen den (älteren) Hofbauten und dem Wasserschloss, so dass es naheliegt, in Sadeler den Entwerfer der gesamten Anlage zu sehen.

Unsere Vorstellungen vom Gesamtbild der Anlage werden maßgeblich von den Darstellungen Jan van Nickenens (siehe Kat.-Nrn. 07-10) sowie von Ploennies (siehe Kat.-Nr. 06) bestimmt. Ihre Ansichten zielen auf die Hervorhebung eines baulichen Zusammenhangs zwischen dem Wasserschloss und den Hofbauten und damit auf die bildliche Betonung der Altan- und Brückenarkaden. Vielleicht ist es doch ein Hinweis darauf, dass diese Verknüpfung unterschiedlicher Baukörper einer Grundidee Sadelers entsprang, wenn nur einige Jahre später Zeitgenossen diese Homogenität ins Bild setzten.

V. Die verlorengegangene, aber in Quellen überlieferte Ausstattung

Die in Schriftquellen aufgeführte Ausstattung des alten Benrather Schlosses ist nur teilweise nachvollziehbar und schwer mit den überlieferten Artefakten abzugleichen. Die bekannten Pläne der Anlage zeigen die Situation der Gebäude sehr allgemein, die Anzahl, Lage, Aufteilung und Funktion der Räume sind unbekannt. Ein Inventar vom 15. September 1665 aus dem Archiv Mirbach-Harff⁶⁴ benennt einige Räumlichkeiten und führt einen Teil des Mobiliars, der Stoffe und der Gemälde auf, so dass sich zumindest einige Schlüsse daraus ziehen lassen. Geht man davon aus, dass das Wasserschloss frühestens 1666 bewohnbar war, müssten sich die genannten fürstlichen Räume noch im sogenannten Prinzenbau befunden haben, während die übrigen Räumlichkeiten wie die Burggrafenwohnung, Küche, Küchenschreiberei, Proviantkammer, Silberkammer, Buttelei⁶⁵, Pagen-, Diener- und Lakaienzimmer sowie mehrere Tafelzimmer für die verschiedenen Hofbediensteten nicht lokalisierbar sind.

Der Herzog und die Herzogin verfügten demnach jeweils über ein eigenes Kabinett und Audienzzimmer, nutzten aber anscheinend eine gemeinsame Schlafkammer, deren Bettstatt mit einem Baldachin und weiteren Verzierungen aus Samt geschmückt war. Mit dem gleichen Stoff waren zwei geschnittene Stühle bezogen. Überdies hing dort ein Porträt der jungen Prinzessin, wohl ihre älteste Tochter Eleonore Magdalena, sowie Darstellungen von *Kain und Abel* und des *Bethlehemitischen Kindermordes*, wobei die letztgenannten Themen in einem Schlafzimmer eher gruselig als erbaulich erscheinen. In den Audienzzimmern des Herzogs und der Herzogin befanden sich jeweils ein Tisch und sechs mit rotem Samt bezogene Stühle aus Nussbaumholz sowie verschiedene Gemälde. Im Audienzzimmer der Herzogin hingen neun Gemälde mit Jagd- und Landschaftsszenen sowie religiöser Thematik, in dem des Herzogs gab es sieben, mit Darstellungen der Jagd, des Landlebens und des Krieges, aber auch religiösen Themen. Dazu kamen elf Porträts unterschiedlicher Größe, darunter der Verwandten von Pfalz-Zweibrücken. Über den Türen, wohl in Supraporten, waren Kriegswaffen dargestellt. Im Kabinett des Herzogs hing über dem Kamin sein lebensgroßes Jugendbildnis. Außerdem gab es in den fürstlichen Räumen Brandrichter und Kamingarnituren aus Kupfer.

Insgesamt werden in dem Inventar noch sieben weitere vornehme Bettstätten mit Gardinen und Stoffverzierungen genannt, darunter jeweils eine in der Prinzessin-Wohnung und in der Wohnung der Fürstin von Sintzig, die dort zumindest zeitweise gewohnt hatte oder sogar über eine ständige Wohnung in Benrath verfügte. Zu diesen Wohnungen gehörten neben dem Schlafzimmer ebenfalls ein Kabinett und ein Audienzzimmer, in dem jeweils sechs Stühle aus Nussbaumholz mit grünen Samtbezügen und Fransen sowie ein Tisch standen.



Abb. 23

Prunkkamin und Rest des Plafondgemäldes (Olympische Götter) im dritten Raum von Osten, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

Mit repräsentativen Bettstätten waren außerdem die Zimmer der Obristhofmeisterin und der Hoffräulein ausgestattet, während sich die Kammerfrauen, die Kammerdienerinnen und -diener, Hofmeister, Stallmeister, Kapellmeister, Leibarzt, Mundkoch und Zuckerbäcker mit einfacheren Betten begnügen mussten. Viele Be-

dienstete verfügten an ihrem Arbeitsplatz nur über Bettrennen, die bei Bedarf vorgezogen oder aufgeklappt wurden. In manchen Räumen werden auch mehrere Bettstätten und Bettrennen erwähnt, so dass man wohl von einer eher beengten räumlichen Situation ausgehen kann.

Aus der Korrespondenz der Herzogin mit ihrem Obrsthofmeister von Velbrück geht hervor, dass Anfang der 1670er Jahre ein neuer großer Küchenbau auf dem Hof zu Benrath, der schon in den Plänen des Architekten Sadeler vorgesehen war, errichtet wurde.⁶⁶ Die angegebene Länge von 228 Fuß entspricht derjenigen des noch vorhandenen Nordflügels, so dass dieser Küchenbau wohl der gegenüberliegende, um 1900 abgerissene Südflügel war. Gleichwohl waren auch vor der Errichtung dieses Baus alle Räumlichkeiten vorhanden, die für den Aufenthalt eines fürstlichen Hofes als notwendig erachtet wurden. Einige Räume waren allerdings eher einfach ausgestattet, wie die Tafelzimmer der Kavaliere, Offiziere und der Kammerdiener und -dienerinnen, die nur mit langen Holztischen und -bänken versehen waren.

Die Ausstattung in den fürstlichen Räumen aber war so vollständig und hochwertig, dass gelegentlich Einrichtungsgegenstände aus Benrath ins Düsseldorfer Residenzschloss gebracht wurden, wenn dort hoher Besuch mit Gefolge unterzubringen war und die vorhandene Einrichtung nicht ausreichte, wie im Juli 1668, als der apostolische Nuntius erwartet wurde.⁶⁷

Teilweise wurden die Räume in Benrath wahrscheinlich multifunktional genutzt, wie der untere Saal, in dem sich ein hoher Tisch befand, an dem die Messe gehalten worden war. Auch eine Kniebank wird erwähnt, »wovor Ihre Durchlaucht kniete, wenn sie die Messe gehört«⁶⁸. Es gab also wohl zunächst keine richtige Kapelle im Schloss, was angesichts der Frömmigkeit des Herzogpaares erstaunt. Wahrscheinlich aber entstand erst mit dem neuen Bau Anfang der 1670er Jahre eine Hofkapelle. In einem Inventar der Benrather Schlossgebäude von 1839 wird jedenfalls im südlichen Flügel noch eine »[...] für den catholischen Gottesdienst protokollarisch reservierte Capelle mit Treppe und zwey Räumen zum Gebrauch der Geistlichkeit«⁶⁹ erwähnt.

Neben dem genannten unteren Saal gab es noch einen Saal, dessen Kamin ein Gemälde mit einer Allegorie der Poesie zierte und in dem mehrere lebensgroße Porträts hingen. Dargestellt waren Herzog Philipp Wilhelm und sein Vater Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, des Herzogs zweite Gemahlin Elisabeth Amalie, deren Eltern Landgraf Ernst von Hessen-Darmstadt und Sophie von Sachsen sowie ihre zwei Brüder. Insgesamt 45 Gemälde werden im Inventar von 1665 aufgeführt, die später durch Kurfürst Johann Wilhelm II. stark vermehrt wurden. In einer späteren Liste werden 56 Gemälde von guter und bester Qualität genannt, von mindestens 266 in Benrath vorhandenen.⁷⁰

Wie groß sich der Verlust darstellt, lässt sich an einem Beispiel aus der Ausstattungsphase unter Kurfürst Johann Wilhelm II. ermessen:⁷¹ In Briefen an den Hofkaplan und Hofkapellmeister Sebastiano Moratelli sowie an dessen Dienstherrn, Johann Wilhelm II., berichtet der aus Tirol stammende und in Venedig ausgebildete Wiener Maler Peter Strudel, späterer Gründer der

Wiener Kunstakademie, 1687 von drei Gemälden, die aller Wahrscheinlichkeit nach für das alte Benrather Schloss bestimmt waren. Es handelte sich um eine *Diana im Bade*, (Abb. 24) eine *Marter des Heiligen Laurentius* sowie einen *Bethlehemischen Kindermord*.⁷² Während das Heiligenbild sicher für eine Kapelle gedacht war, passt das Dianenthema zur Ausstattung des Nordflügels. Der *Bethlehemische Kindermord* sollte unter Umständen ein Gemälde desselben Themas, das für das alte Schloss überliefert ist, ersetzen. Die drei Gemälde gingen nicht in der Galerie Johann Wilhelms II. auf, sondern kamen 1731 nach Mannheim, später nach München. Peter Strudel wurde von Johann Wilhelm sehr geschätzt. Legt man den von Nicolas de Pigage herausgegebenen Katalog zugrunde, so präsentiert die Düsseldorfer Gemäldegalerie vier seiner Werke noch im späten 18. Jahrhundert.⁷³ Die Verbindung zu einem in Wien tätigen Maler beruhte sicher auf dem Umstand, dass die älteste Tochter der Benrather Bauherren, die 1655 geborene Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg, 1676 Kaiser Leopold I. heiratete und demnach als Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation in Wien residierte.

Insgesamt ergibt sich der Eindruck eines vollständig, kostbar und künstlerisch ambitioniert ausgestatteten Schlosses, das alle Möglichkeiten zur Unterbringung eines umfangreichen fürstlichen Hofstaates bot.

VI. Vorbilder und Vergleichsbauten

In seiner Aufstellung der zur »Oberkellnerei« Düsseldorf zählenden Anwesen verweist der kurfürstliche Finanzverwalter Carl Philipp Brosii 1771 auf das längst nicht mehr existierende »über den weyher auf steineren schwip-bögen stehendes, undt mit einem viereckigen noch daselbst sichtbaren Vorhof versehenes Italienisches Halb-Schloß [...]«⁷⁴ Diese treffende Klassifizierung als »italienisch« veranschaulicht ein erstaunliches Bewusstsein für kunstlandschaftliche Traditionen, selbst nach dem Untergang des Baus, den Brosii vielleicht selbst noch aus eigenem Augenschein kannte. In der Tat sind die Bauformen, insbesondere des Wasserschlosses, ohne italienische Einflüsse kaum zu erklären. Das herrschaftliche Landschloss zu Benrath steht funktional und architektonisch in der Tradition der italienischen Villa. In den Bauformen kommt dies in der Kombination des Landschlusses mit Arkadengängen, einer Doppelturmfassade sowie direkt angebundenen Wirtschaftsbauten zum Ausdruck, die in Italien bereits vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt worden war. Der Graubündener Architekt hatte römische Villenarchitektur wie die Villa Medici oder die Villa Borghese im Blick, als er das Wasserschloss zu Benrath entwarf. Architekturtheoretisch konnte er sich auf Sebastiano Serlios Schriften stützen. Bereits im 1540 erschienene *Libro terzo* hatte Serlio eine Turmvilla für einen »luogo di piacere« entwickelt.⁷⁵ Wie später auch in

Benrath risalisieren die Flankentürme gegenüber der Fassade und beleben deren Kubatur. Im *Libro settimo*, das posthum 1575 durch Jacobo Strada in Frankfurt verlegt wurde, diskutiert Serlio ausführlich den Bautypus der sub- bzw. extraurbanen Villa. Auch hier finden sich Beispiele für Turmvillen, die in einigen Fällen auch mit Arkadenloggien kombiniert wurden.⁷⁶ Die Türme dienten im 17. Jahrhundert dem Ausblick in die Landschaft; sie wurden dementsprechend in der Regel als Belvedere bezeichnet. Hinsichtlich Form und Funktion gingen sie auf Fortifikationstürme des 15. Jahrhunderts zurück, deren es im 17. Jahrhundert nicht mehr bedurfte.⁷⁷

Diese grundlegende Orientierung an italienischen Vorbildern beruht sicher auf der architektonischen Sozialisation des mutmaßlichen Architekten Giovanni Lollo, gen. Sadeler aus dem italienischsprachigen Graubünden. Sie bildet zumindest in Süddeutschland auch keine Ausnahme, wie die umfangreiche Italienrezeption des Ulmer Baumeisters Joseph Furttentbach auch noch nach dem Ausbruch des Dreißigjährigen Kriegs belegt.⁷⁸ Wenn Furttentbach auch überwiegend theoretisch in seinen Traktaten die italienische Architektur – Paläste, Villen, Gärten, Kirchen, Festungen, Kriegstechnik usw. – für deutsche Bauherren zum Vorbild erklärte, so wirft das doch ein Licht auf die Bedeutung italienischer Kunstzentren für die Höfe und Städte im Alten Reich.⁷⁹ Für den pfalz-neuburgischen Hof in Düsseldorf tritt die italienische Orientierung aber auch an einem anderen Bau deutlich zutage, in der Hofkirche St. Andreas. In der Gliederung des Außenbaus folgt St. Andreas als »eine der ersten deutschen Kirchen« italienischen Vorbildern.⁸⁰

Italienrezeptionen in den Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Krieg bilden auf dem Feld des Villenbaus Ausnahmen. Auf breiter Front gewinnt der Bau von Lustschlössern im Alten Reich erst nach 1700 an Fahrt.⁸¹ Zu den frühen Ausnahmen ist neben Benrath zunächst das Landhaus des Salzburger Fürsterzbischofs Markus Sittikus in Hellbrunn zu erwähnen, das zwischen 1613 und 1619 von Santino Solari errichtet wurde. An diesem Bau – ein Lusthaus mittels eines Hofes mit Funktionsbauten verbunden – lässt sich der Einfluss der Architekturtheorie Serlios beobachten.⁸² Als zweite Parallele, nun deutlich jünger, ist auf das Landschloss Lustheim bei München zu verweisen, das ab 1684 für Kurfürst Max Emanuel erbaut wurde. Auch bei diesem von dem Graubündener Architekten Enrico Zuccalli errichteten Bau sind die Einflüsse



Abb. 24
Peter Strudel, Diana im Bade, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1767, aus: Koller 1993, Farbtafel 2

Sebastiano Serlios sowie der norditalienischen Architektur des 16. Jahrhunderts unverkennbar.⁸³

Unbeschadet dieser Beispiele für einen Transfer der italienischen Villentradition ins Alte Reich, kündigt sich in den 1650er und 1660er Jahren ein paradigmatischer Wechsel an, der langfristig zu einer Veränderung der architektonischen und gartenkünstlerischen Orientierung an den Höfen führt. Getragen vom Erstarken der französischen Hofkultur unter Ludwig XIV. sowie mit den architektonischen Leistungen Louis Le Vaus sowie Jules Hardouin-Mansarts in den Landschlössern zu Vaux-le-Vicomte, Versailles, Trianon usw., bilden nun französische Modelle der *Maison de plaisance* die Orientierungsmarken im Alten Reich. Dies kann kaum deutlicher darin zum Ausdruck gebracht werden, dass sich der venezianische Architekt Matteo Alberti für Schloss Bensberg, das er zwischen 1703 und 1711 im Auftrag Kurfürst Johann Wilhelms II. errichtete, am Versailler Schloss orientierte.⁸⁴

Anmerkungen

1 Klapheck 1916, S. 338. Der Beitrag wurde gemeinschaftlich verfasst und beruht hinsichtlich der Textquellen auf den von Andrea Bartsch angefertigten Transkriptionen der Mirbach-Harff-Akten; von ihr wurde der Abschnitt V. verfasst, von Stefan Schweizer der Rest.
2 Sieht man von den Denkmälbänden – Clemen 1894 sowie Klapheck 1913 – ab, gilt dies etwa für die Denkmalführer von Peters 1961, Zacher 1998, Zacher 1999a oder Uerscheln/Gruben 2007; mehr Raum gewähren dem alten Schloss Klein 1952, S. 15–33 und Markowitz

1985, S. 8–17; unter Perspektive auf Maria Luisa de Medici behandelt Markowitz 1988a, bes. S. 82–84, das alte Schloss.

3 Ellrich 2013, S. 256–265.

4 Levin 1905, S. 97–130.

5 Wiener 1997; St. Andreas in Düsseldorf 2008.

6 Siehe Soffietti 1981, Tafel 8, S. 307.

7 Hoppe 2008, S. 380–396.

8 Strauven 1874.

- 9 Stadtarchiv Düsseldorf, IV, 29494.
- 10 Ebd., siehe insbesondere das Schreiben von Dr. Meta Patas, Stadtmuseum, an Beigeordneten Dr. Landwers vom 18.3. 1966.
- 11 Klein 1952, S. 26, bildete den Plan zwar ab (mit nachträglich eingezeichneten Himmelsrichtungen!), ohne jedoch darauf einzugehen.
- 12 Katalog Preußen Benrath 2003, S. 29.
- 13 Ebd., S. 68f., Kat.-Nr. VI.15.
- 14 SSPB, Archiv, Dokumentation 4.1., Orangerie Historisches.
- 15 Dass sich die Kapelle von Beginn an im Südflügel befand, bestätigt Brosii in seinem Bericht aus dem Jahr 1771; Brosii 2005, S. 43.
- 16 Stadtarchiv Düsseldorf, IV, 18446; vgl. auch Markowitz 1988a, S. 84, wie so oft ohne nähere Quellenangabe.
- 17 Gamer 1978, S. 269f.
- 18 Markowitz 1988a, S. 84, widerspricht der These Gamers; Mauer 2008, S. 52-55, folgt ihr hingegen.
- 19 Würde diese von Kultermann 1968, S. 157f., noch Gabriele Grupello als Düsseldorfer Frühwerk zugeschrieben, hat sich die Abschreibung seit der Ausstellung Europäische Barockplastik 1971, S. 155 und 431, durchgesetzt.
- 20 Markowitz 1985, S. 16.
- 21 SSPB, Archiv, Dokumentation 4.1., Orangerie Historisches.
- 22 Ebd., Orangerie Erdgeschoss Foyer II.
- 23 Klapheck 1916, Bd. 1, S. 340.
- 24 Levin 1905, S. 155.
- 25 Seitz/Lidel 1983.
- 26 Klapheck 1916, S. 43f. sowie 323.
- 27 Klein 1952, S. 20f.
- 28 Ebd., während Markowitz 1985, S. 16, ohne Angaben von stilistischen Erwägungen die Ausstattung in die Regentschaft Johann Wilhelms II., also ca. 30 Jahre später datiert.
- 29 Rapparini-Handschrift 1958, S. 17.
- 30 Ebd., S. 85.
- 31 Zur Vita der Bonaveri: Anna Ottani-Ludwig Döry: Bonaveri, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 11, 1969 – online: [treccani.it/enciclopedia/bonaveri_\(Dizionario-Biografico\)](http://treccani.it/enciclopedia/bonaveri_(Dizionario-Biografico)); AKL, Bd. XII, 1996, S. 477; Luca und Carlo Bonaveri waren zuvor in Moskau am Hof des russischen Zaren beschäftigt.
- 32 Ferber 1898/1980, Bd. II, S. 74f.; Heimeshoff 2001, S. 28f.; Kanz/Wiener 2001, S. 21.
- 33 Ferber 1898/1980, S. 24; Klapheck 1916, S. 54f.; explizit legt Sueltenfuss 1922, S. 69 eine stilistische Parallele zum alten Benrather Schloss nahe; Heimeshoff 2001, S. 12f., der es nach 1662 (Eigentümerwechsel) ansetzt.
- 34 Klapheck 1916, S. 338; für Spilberg spricht sich im Gegensatz zu Markowitz 1985, auch Klein 1952, S. 23, aus.
- 35 Umfangreiche biographische Daten zu Spilberg sind Mangel; vgl. Levin 1905; Thieme/Becker, Bd. 31, 1937.
- 36 Ovid, *Metamorphosen*, 10, 708ff.
- 37 Klein 1952, S. 15, »Szenen aus dem Leben der Götting Diana«; Markowitz 1979, S. 16, »Artemis mit dem schlafenden Endymion«; Zacher 1999a, S. 21, »Artemis und Endymion«; von diesen pauschalen Deutungen unterscheidet sich wohlthuend Kreuder 2013, S. 37-54, die zwar die Nebenszenen entschlüsselt, aber das Mittelbild fälschlich auch dem Artemis/Diana-Thema zuordnet.
- 38 Kreuder 2013.
- 39 Lukian 1976, S. 43.
- 40 Ovid, *Metamorphosen*, 3, 138-252.
- 41 Ebd., 15, 491-546.
- 42 Ebd., 15, 536.
- 43 Baumgärtel/Neysters 1995, S. 182-194; Baumgärtel 1995, S. 155f.
- 44 Ovid, *Metamorphosen*, 10, 1-69.
- 45 Apuleius, *Der goldene Esel*, Viertes Buch.
- 46 Strauven 1874, S. 49-75, hier: S. 51.
- 47 Ebd., S. 55, auch für das Folgende.
- 48 Sommer 1934/36, S. 144.
- 49 Levin 1905, S. 155, verweist auf einen Brief Philipp Wilhelms an Johann Wilhelm vom 17.7.1681, in dem von einem »Saal zu Benrath«, die Rede ist, in dem Porträts des Fürsten, seiner Gattin sowie der Kinder »an der Dekh« angebracht seien. Der Termin ante quem könnte sich aus dem erhaltenen Briefwechsel im Archiv Mirbach-Harff, Grafen Langfort VI, 31 ergeben, der bis 1671 reicht.
- 50 Sommer 1934/36, S. 146.
- 51 Klein 1952, S. 15; Markowitz 1985, S. 9. Beide halten den erst nachträglich als »Prinzenbau« bezeichneten Südflügel in Gänze für den Bau der 1650er Jahre, doch sind hier Zweifel angebracht.
- 52 Strauven, S. 60.
- 53 Ebd., S. 61.
- 54 Ebd., S. 62.
- 55 Ebd., S. 63.
- 56 Archiv Mirbach-Harff, Grafen Langfort VI, 31.
- 57 Levin 1906, 153f.
- 58 Hierzu auch Markowitz 1988a, S. 83f.
- 59 Kühn-Steinhausen 1938, S. 178; siehe auch S. 206.
- 60 Vollmer 1955; Wiener 2014, S. 6f. zur Beteiligung Sadelers beim Bau der Düsseldorfer Andreaskirche; Spohr 1979, S. 112-115 zu den Arbeiten Sadelers an den Düsseldorfer Befestigungswerken.
- 61 Vollmer 1955, hier S. 35; neuere Erkenntnisse zum Mausoleum präsentiert Wolf 2008.
- 62 Archiv Mirbach-Harff, Grafen Langfort VI, 31, Brief vom 11. Juli 1671; Dominicus Doctor stammt aus der Baumeisterfamilie Doctor; AKL, Bd. 28, 2001, S. 195; 1669 war er am Wiederaufbau des von einem Feuer zerstörten Düsseldorf beteiligt; Spohr 1979, S. 34. Möglich, dass es sich bei Dominicus um den Sohn von Siegmund Doctor handelt, der maßgeblich am Bau der Neuburger Hofkirche sowie des Neuburger Rathauses beteiligt war; Seitz/Lidel 1983, bes. S. 27-35.
- 63 Archiv Mirbach-Harff, Grafen Langfort VI, 31, Brief vom 16. Juni 1667.
- 64 Ebd., Akte 32.
- 65 In der Buttelei oder Bottelei werden die Getränke verwaltet und aufbewahrt.
- 66 Archiv Mirbach-Harff, Mirbach-Graven-Langforth-Benrath, Akte 31.
- 67 Ebd., Akte 32.
- 68 Ebd.
- 69 Stadtarchiv Düsseldorf 0-1-12-1700.000, Bericht vom 16. Juni 1839.
- 70 Generallandesarchiv Karlsruhe, Pfalz Generalia 77, Nr. 3805, Inventarium der von Düsseldorf und Benrath nacher Mannheim gesendeten Statuen, Mahlereyen und sonstigen Sachen de Anno 1731.
- 71 Wir verdanken den Hinweis darauf Herrn Theodor Kersken, dem unser herzlicher Dank gilt!
- 72 Koller 1993, S. 18 und 132f.; die Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen besitzen die Inv. Nrn. 1767, 1516, sowie 4843 und messen jeweils mehr als dreieinhalb auf zweieinhalb Meter.
- 73 Vgl. La Galerie Électorale de Dusseldorf. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Nachdruck der Ausgabe Basel 1778, München 2009, Peter von Strudel, zugeschrieben: Nr. 42 Die Geburt Christi, heute Eichstätt Katholische Uni, BStGS, Inv. Nr. 4748; Nr. 66 Ein junger Satyr, heute München Alte Pinakothek, BStGS, Inv. Nr. 7420; Nr. 67 Spielende Kinder, heute München Alte Pinakothek, BStGS, Inv. Nr. 7421; Nr. 170 Ecce Homo, 1851 versteigert, Standort unbekannt.
- 74 Brosii 2005, Bd. II, S. 41f.
- 75 Serlio 1540, S. CLIII.
- 76 Sebastiano Serlio: *Il settimo libro*, in: Serlio 1584 (eigene Paginierung der jeweiligen Bücher).
- 77 Mit Blick auf die Villen in Italien lässt sich das sehr gut nachvollziehen bei Azzi Visentini 1997.
- 78 Katalog Wunder und Wissenschaft 2008, S. 156-159.
- 79 Furttenbach 1628; Furttenbach 1635.
- 80 Wiener 2014, S. 10.
- 81 von Frank 1989, S. 98f.
- 82 Bigler 1996.
- 83 Heym 1984, S. 42-54.
- 84 Gamer 1978, S. 57-114.

Christof Baier

»... die Land-Lust vermehren helffen«

Formen und Funktionen des Lustgartens im Alten Reich um 1660

I. Einleitung

Aufstieg des Lustgartens
zum Zentralort fürstlicher »Divertissemens«

Veit Ludwig von Seckendorff, Staatsrechtler und Geheimer Hof- und Kammerrat am Hof von Sachsen-Gotha, schrieb in seinem 1655 erstmals erschienenen, überaus einflussreichen Werk *Teutscher Fürsten-Staat* ausführlich und an verschiedenen Stellen darüber, was »Zur Fuerstl. Lust vnd Ergetzlichkeit / gereichet«. ¹ Die Zusammenfassung der im Dritten Theil, Capitel 5, § 19 unter Punkt 7 gegebenen ausführlichen Erläuterung lautet: »Von Fuerst. Lust und Ergetzlichkeit / dazu nech etlichen vorher erzehlt Sachsen / die ritterliche exercitia und dergleichen Kurtzweil / dann Bibliotheken / Kunst-Cammer / Music / Lustgarten / gehoeren.« ² Wie dann ein Blick in den § 19 zeigt, steht bei von Seckendorff, der hier noch stark spätmittelalterlicher Tradition verpflichtet ist, an erster Stelle der fürstlichen »Lust und Ergetzlichkeit«, die im Übrigen ausführlich moralisch begründet wird, selbstverständlich die Jagd mit entsprechendem Personal und notwendigen »Behältnissen« wie Tiergärten, Fischteichen und Vogelhäusern. ³ An zweiter Stelle spricht er von »Ritterspielen« und meint damit »das Ringrennen/ Kopff vnd Quintanrennen/ Freyrennen/ Balgenreppen Scharffrennen/ Fußturnier und dergleichen in Übung sind«. Weiter heißt es, an fürstlichen Höfen unterhalte man auch »Ballenmeister/ Ballonenschlaeger Armbrustirer/ Tantzmeister/ Fewerwercker/ Kunstmahler Kunst-dreßler/ Bildschnitzer/ und befleissiget sich etlicher Diener/ welche feine inventiones zu Auffzuegen Comoedien, vnnnd dergleichen/an die Hand geben oder außarbeiten koennen.« Es folgt der Hinweis auf die gut bestückte Bibliothek, die Kunstkammer und die Musik, bevor, an letzter Stelle, des Lustgartens gedacht wird: »Endlich dienet auch hierzu ein Fuerstl. Lustgarten mit manchen schoenen Blumenwerck guten und nutzlichen Kraeutern/ frembden Gewaechsen/ Wasserwerck/ auch zu Obst vnd Kuechspeisen zugerichtet darueber Hoff und Lustgaertner/ Crottenmeister und dergleichen« Aufsicht haben.

Von Seckendorff offenbart hier zwar durchaus Kenntnis von Lustgärten und benennt mit dem »Blumenwerck«, dem »Wasserweck« und den von »Crottenmeister[n]« zu bedienenden Grotten die wichtigsten zeitgenössischen Ausstattungsstücke. Doch in der Reihen- und wohl auch Rangfolge fürstlicher »Ergetzlichkeiten« stehen die Lust-

gärten noch an letzter Stelle, während Jagd und Tiergarten vor den »Ritterspielen« den ersten Platz behaupten.

Gut 70 Jahre nach von Seckendorff sah sich Julius Bernhard von Rohr, sächsischer Kameralist, Naturwissenschaftler und einer der bekanntesten Autoren der deutschen Hausväterliteratur, in seiner 1729 erschienenen *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der grossen Herren* vor einer gänzlich geänderten Situation. Den ganzen vierten Teil seines Werks musste von Rohr den »Divertissemens der grossen Herren« widmen. Seine Ausführungen beginnen mit der grundlegenden Bestimmung fürstlichen Zeitvertreibs im Zeitalter des Barock: »Je schwerer die Regiments-Last die grossen Herren bey Beherrschung ihrer Länder auf dem Halse lieget, je mehr Erquickung und Ergötzlichkeit haben sie auch vonnöthen. Da auch alle Handlungen der Regenten so wohl als der Privat-Personen, mit einander harmonieren müssen, so müssen auch ihrer Divertissemens Fürstlich seyn, und man kann nicht allezeit die mit einigen Unkosten vorgenommenen Ergötzlichkeiten, die man bey ihren Unterthanen mit allem Recht zu mißbilligen hätte, einem grossen Herrn verdencken.« ⁴

Damit ist in zwei Sätzen, sittlich-moralisch und staatsrechtlich begründet, die Sonderstellung fürstlicher Lustschlösser und Lustgärten sanktioniert. Entsprechend dieser vorweggenommen Rechtfertigung führt dann die nachfolgende Auflistung fürstlicher »Divertissemens«, bei der übrigens die »Lust-Jagden« noch hinter »Carousellen«, »mucicalischen Concerten«, »Opern«, »Carnevals«, »Schlittenfahrten«, »Illuminationen« oder »Feuerwercken« erst an vorletzter Stelle behandelt werden, die ganze Prachtentfaltung der Hofkultur der Jahrzehnte um 1700 vor Augen. Ist der Lustgarten für die hier beschriebenen Aktivitäten immer ein bevorzugter Ort, so erfährt er in seiner konkreten Ausgestaltung bereits im ersten Teil des Werks in dem Kapitel »Von Schloß- und Zimmer-Ceremoniellen« eine ausführliche Würdigung. Unmittelbar nach den »Fürstliche[n] Residentz-Häuser[n]« thematisiert von Rohr dort ausgiebig die »prächtige[n] Schlösser und schöne[n] Land- und Lust-Häuser«, welche sich die »grossen Herren ... zu ihrem Plaisir« errichten lassen. ⁵ Die an der Nutzung, am Zeremoniell orientierte Beschreibung springt bemerkenswerterweise immer wieder zwischen Innen und Außen, so dass die prachtvoll verzierten und ausgestatteten Innenräume und die außen angrenzenden, kaum weniger aufwendig geschmückten Terrassen, Altane,

Galerien, Treppenanlagen und selbst die »Hof-Plätze« mit ihren »mit Statuen ausgezierte[n] Orengerien und Fontainen« wie ein einheitliches Lusträumkontinuum erscheinen. Die ausführlichste Einzelbeschreibung lässt von Rohr dann den Lustgärten zukommen: »Bey den Lust-Häusern findet man die schönsten Gärten, die in verschiedene Quartiere eingetheilt, und mit besondern Haupt- und Neben-Fontainen ausgezieret. Die gepflanzten Hecken stellen mancherley Theatra und Amphitheatra vor. So müssen auch die mancherley Reservoirs, Aqueducts, Fontainen und Grotten die Land-Lust vermehren helffen. Bey den Grotten sind schöne Cascaden, [...]« Berichtet wird von »Cabinettern, derer sich die Hoch-Fürstlichen Herrschafften zur Sommers-Zeit, wegen der angenehmen kühlenden und spielenden Wasserwerke, mit besonderem Plaisir zu bedienen, und woselbst sie öfters Tafel zu halten pflegen«, ferner von »Bade-Zimmern«, von Eremitagen mit kleinen »Capellen, Schlaf-Cammer, Küche, Garten und Studier-Stube« und von »Orengerie-Häusern« mit »Orengerie-Gärten von einer schönen Ordonance und Regularité«, in denen die »rareren Gewächse« unterschiedliche Alleen formieren, »zwischen welchen die Spazier-Gänge von grünen Raasen schnurgerade abgetheilet und besetzt« sind. Ganz deutlich sind die Jagdparks bei von Rohr in geändertem Gewand nur noch eine der vielen Attraktionen des Lustgartens, wenn er schreibt: »Bey den Lust-Gärten sind gewisse Menagerien von allerhand frembden und raren Thieren. In den Parcseehet man vielfältige schöne Alleen, curieuse alabaster- und Marmor-Statuen, künstliche Wasser, große und kleine Cascaden, Vögel-Häuser, und Teiche [...]«

Der Lustgarten, den von Rohr deutlich auf dem Lande »bey den Lust-Häusern« verortet, war in den Jahrzehnten nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges auch im Alten Reich von einem separierten Element im Reigen der fürstlichen »Ergötzlichkeiten« zu einem vielfältig gegliederten Gartenensemble geworden, von einem eng begrenzten und eingehegten Ort zu einem ins Hofzeremoniell eingeschriebenen räumlichen Konzept verschiedenster Lustbarkeiten in der gartenkünstlerisch geformten Natur. Cornelia Jöchner hat diese Entwicklung überzeugend unter den Begriff der »schönen Ordnung« gestellt, dabei jedoch den Schwerpunkt auf die Beziehung von Schloss und Garten gesetzt.⁶

Wenn auf den folgenden Seiten der Versuch unternommen wird, diesen erstaunlichen Aufstieg des separierten Lustgartens zu einem übergreifenden Lusträumkontinuum im Alten Reich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wenigstens cursorisch nachzuvollziehen, dann geschieht das eingedenk der schon 1735 in Johann Heinrich Zedlers *Grosse[n] und vollständige[n] Universal Lexikon* niedergeschriebenen Feststellung: »Die berühmtesten Gärten jetziger Zeit sind bey der an allen Orten so sehr beliebten und hochgestiegenen Gärtner-Kunst [...] schwer zu nennen.«⁷

II. »Here is everything to make such a paradise deligthfull«
Eine Tour d'Horizon zu den Lustgärten
West- und Südeuropas mit John Evelyn

Als Pfalzgraf Philipp Wilhelm 1651, wohl in Vorbereitung auf seine neue Rolle als regierender Herzog von Pfalz-Neuburg und von Jülich und Berg, die er nach dem Tod seines Vaters 1653 antrat, damit begann, die mittelalterliche Wasserburg in Benrath durch einen zeitgemäßen Schlossneubau zu ersetzen, und als dann gut 10 Jahre später seine zweite Gemahlin, Elisabeth Amalie Magdalena von Hessen-Darmstadt, diese Anpassung des alten Lusthauses und seines Gartens an die neuen repräsentativen Ansprüche fortsetzte, war die Gartenkunst dabei, sich in rasantem Tempo als eines der maßgeblichen Instrumente der Repräsentation der sich neu statuierenden fürstlichen Macht in Europa zu etablieren. Die »mitgeborene Schwester« der Baukunst,⁸ wie Herder die »Kunst des Gartens« später nannte, begann just in diesen Jahren, sich in ihrer ganzen Komplexität als eigenständige Gattung der Kunst auch nördlich der Alpen zu etablieren.⁹

Neben weiterhin beliebten älteren Attraktionen des Aufenthalts in einem ländlichen Schloss wie die Jagd und neben die Funktion adeligen Grundbesitzes als ökonomische Absicherung des eigenen Lebensstandards und Sozialstatus setzte sich in diesen Jahrzehnten auch im Alten Reich ein schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hier und da zu findender neuer Typus der Indienstnahme des zeitlich befristeten Landaufenthalts mehr und mehr durch. Wesentliches Instrument dieser Funktionsverschiebung, in der sich das für die neuzeitlichen Gesellschaften Europas zentrale Prinzip der Repräsentation mustergültig materialisierte, war der Lustgarten. Die Idee eines ökonomischer Funktionalität weitgehend entzogenen ländlichen Refugiums, das vornehmlich der Sinneslust der Augen, Ohren und der Nase, der abwechslungsreichen Bewegung in der inszenierten Natur geweiht ist, war in Italien in Auseinandersetzung mit antiken Vorstellungen von *otium* und *negotium* und in Anknüpfung an die antike Gartenkultur, wie sie etwa Plinius der Jüngere in seinen berühmten Villenbriefen beschrieben hatte, vornehmlich im Umland von Florenz und Rom sowie in der venezianischen Terraferma in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts etabliert worden.

Wenige Jahrzehnte später setzte nördlich der Alpen die Rezeption der Idee des Lustgartens als exklusiver Ort fürstlicher Rekreation und Repräsentation ein. Die Gartenanlagen bei den Residenzen der französischen Könige und des französischen Hochadels, etwa in Blois oder Gaillon, hielt Jacques Androuet du Cerceau in seinen Stichwerken fest. Im Alten Reich war diese Rezeption aufgrund des Fehlens einer Zentralgewalt vielschichtiger und formenreicher. Neben der Gartenkultur der Fürsten gelangte in geringem Umfang auch der Garten der reichen Bürger zur Blüte.

Der bis 1620 nur teilweise realisierte *Hortus Palatinus*, den Salomon de Caus für Friedrich V. von der Pfalz, den unglücklichen Winterkönig, in Heidelberg entworfen hatte, markiert in seinem Entwurf einen Höhepunkt, in seinem unvollendeten Zustand jedoch zugleich eine Zäsur in der gerade erst begonnenen Rezeption und Transformation der Idee des Lustgartens. (Abb. 1) Als Folge des erst 1647 beendeten Dreißigjährigen Krieges verlief die hier eingangs skizzierte Entwicklung in Europa in unterschiedlichen Tempi und auf unterschiedlichen Niveaus. Dabei ist diese Zäsur jedoch nicht so leicht zu qualifizieren, wie es auf der ersten Blick erscheint. Das Bild der Entwicklung im Alten Reich ist sehr vielfältig und insgesamt scheinen die Folgen des großen Krieges in anderen Bereichen weitaus größer gewesen zu sein als auf dem Gebiet der Gartenkunst.

Dennoch ist es bezeichnend für die Situation, dass der vielgeleitete englische Autor, Gartentheoretiker und –praktiker John Evelyn den deutschsprachigen Teil Europas bei seinen ausgiebigen Bildungsreisen wohlweislich aussparte, während er die Gärten in und um Den Haag, Paris, Florenz und Rom in den Jahren 1641 bis 1647 ausgiebig studierte.¹⁰ Hier, in den wichtigsten gartenkünstlerischen Zentren seiner Zeit, konnte er das aktuelle Repertoire der höfischen Gartenkunst des europäischen Festlands studieren. Da sich anhand der von Evelyn aufgesuchten Gärten für die Zeit um 1650 ein für die Rezeption relevanter Kanon gartenkünstlerischer Muster rekonstruieren lässt, bietet es sich an, diesen englischen Gentleman ein Stück des Wegs zu begleiten, um



Abb. 1
Matthaeus Merian d. Ä.: Schloss und Garten zu Heidelberg, um 1645,
Stiftung Schloss und Park Benrath, GKM-GR-2008/13

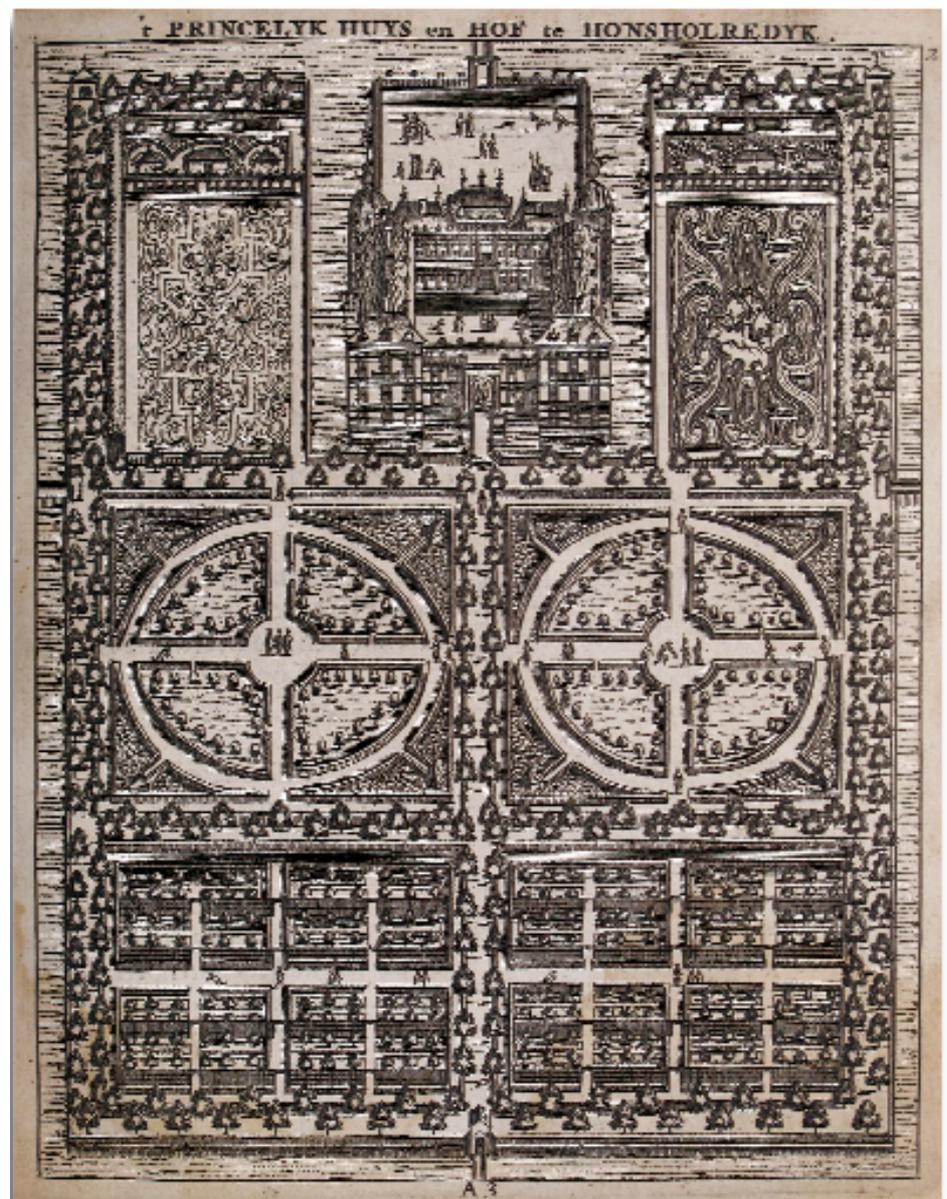


Abb. 2
Ansicht des Lustgartenbereichs von
Honselaarsdijk, aus: Jan van der Groen:
Den Nederlandsen Hovenier, 1669, Tafel 2

einen Überblick über den Stand der europäischen Gartenkunst zum Zeitpunkt der ersten Baumaßnahmen des Pfalzgrafen und späteren Herzogs Philipp Wilhelm in Benrath zu gewinnen.¹¹

Evelyn führte seine erste Bildungsreise 1641 in die Niederlande. Dort besuchte er verschiedene Gärten, die größtenteils von Mitgliedern des Hauses Oranien angelegt worden waren. In Den Haag besichtigte er begeistert die »adjoining gardens« des 20 Jahre zuvor von Jaques de Gheyn nach italienischen Vorbildern für Moritz von Oranien angelegten Buitenhof, »with the full of ornament, close walks, statues, marbles, grotts, fountains, and artificial music«. ¹² Die anspruchsvollen, damals im vollen Glanz stehenden Gartenschöpfungen des Statthalters Friedrich Heinrich von Oraniens in Honselaarsdijk und Ter Nieuwburg standen ebenfalls auf seinem Programm. (Abb. 2) Auf dem ab 1615 umfassend ausgebauten Landsitz Honselaarsdijk beeindruckte Evelyn »a fair garden and park, curiously planted with limes«. ¹³ Damit würdigt er den besonderen Charakter des Gartens als quantitativ umfangreiche Baumschule, wobei sich das »curiously planted« auf die Anzahl und Größe der Lindenbäume ebenso bezieht wie auf die regelmäßige Anordnung dieser Baumpflanzungen, der ein übergreifender, streng geometrischer, letztlich architektonischen Prämissen verpflichteter Plan zugrundelag. ¹⁴ Die beiden von André Mollet knapp zehn Jahre zuvor angelegten Broderieparterres nach neuestem französischem Muster hingegen finden keine Erwähnung. ¹⁵ Auch zu Ter Nieuwburg heißt es bei Evelyn, dieser Ort sei »for nothing more remarkable than the deliciouse walks planted with lime-trees [...]«. «

Zusammen mit einigen anderen herausragenden hochadeligen Gartenschöpfungen des süd- und nordniederländischen Kulturraums, etwa den Gartenanlagen des Erzherzogs und Regenten der spanischen Niederlande, Albert VII. und seiner Gemahlin Isabella, in Brüssel¹⁷ und Umgebung (um 1600), dem für Herzog Philipp Franz von Arenberg und Aarschot südlich von Brüssel grundlegend um- und ausgebauten Garten von Enghien (ab 1645), dem zeitgleich noch für Friedrich Heinrich angelegten Lustgarten von Huisten Bosch, oder aber den ebenfalls ab den späten 1640er Jahren von Johann Moritz von Nassau-Siegen angelegten Gartenschöpfungen in Kleve markieren die hier von Evelyn besuchten Lustgärten den angesprochenen Bedeutungszuwachs der außerhalb der Stadt gelegenen Lustschlösser mit ihren immer aufwendiger gestalteten Lustgärten. Die im wirtschaftlichen Aufschwung der nördlichen Niederlande begründete vergleichsweise frühe Blüte dieser neuartigen (Lust-)Gartenkunst, des sogenannten »buitenlevens«, ¹⁸ sicherten ihr bis in die 1680er Jahre hinein einen dominanten Einfluss auf den (nord)deutschen Kulturraum. ¹⁹ Zugleich deuten sich in diesen Gartenanlagen neuartige gestalterische und auch nutzungsspezifische Elemente an, die nur teilweise italienischen Vorbildern verpflichtet

sind: Die Knotenparterres der Renaissance wurden nach und nach von neuartigen, französischen Broderieparterres abgelöst, neben großräumige Laubengangsysteme, die auch Elemente der *Ars topiaria* aufnahmen, traten hohe glatte Heckenwände, baumbepflanzte Alleen und Sichtachsen banden die Anlagen im Ganzen oder in Teilen in die nähere Umgebung ein, und übergreifende geometrische Grundrisspläne vereinten die Gartenräume mehr und mehr zu einem (symmetrisch) geordneten Ganzen. Insgesamt stieg die Zahl der Gartenattraktionen, die neben der Jagd auch die reine »Verlustierung« zum Zweck des Aufenthalts auf dem Landemachten (Skulpturen, Brunnen, Grotten und Promenaden/walks) stetig an.

Diese neuartige Kultur des Lustgartens spielte auch in der höfischen Kultur Frankreichs seit den 1620er Jahren eine immer größere Rolle als Form der Repräsentation von sozialem Rang, Reichtum, Bildung und des darauf beruhenden Lebensstils. Am Ende des 16. Jahrhunderts hatte König Heinrich IV. mit der Umgestaltung von Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye neue Maßstäbe gesetzt, die nach seinem Tod von seiner Witwe Maria de' Medici mit dem Jardin du Luxembourg sowie mit der Anlage der Promenade *Cours la Reine* in Paris bestätigt worden waren. Im Umkreis von Paris begann sich nun jenes Geflecht von Lusthäusern zu verdichten, das im Zeitalter Ludwig XIV. in der Ile de France unzählige *Maisons de plaisance* entstehen lassen sollte.

Selbstverständlich besuchte Evelyn, als er 1643 seine Grande Tour antrat, die Schlösser des französischen Königshauses mit ihren Gärten. In Fontainebleau bemerkte er, »the beauty of all the Gardens« und verwies zur Begründung dieser Aussage auf die im Garten aufgestellten antiken und zeitgenössischen Skulpturen, die baumbepflanzten Spazierwege und den sich in Wasserbassins und hohen Fontänen ausdrückenden künstlich inszenierten Wasserreichtum. (Abb. 3) Erwähnung findet auch ein »Canal of an English mile in length« – der 1606 bis 1609 geschaffene *Grand canal*. ²⁰ Den unter Heinrich IV. ab 1594 durch Claude Mollet angelegten und mit den damals neuartigen Broderieparterres geschmückten quadratischen *Jardin de l'Étang* erwähnt Evelyn jedoch nicht. Andere Beschreibungen, wie etwa Pierre Dans 1642 erschienenen Buch *Le Trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, widmen diesem auf einer künstlichen quadratischen Insel direkt in der Achse der *Cour de la Fontaine* gelegenen Garten, der viele Ähnlichkeiten mit dem Benrather Inselgarten aufweist, mehr Aufmerksamkeit. ²¹ Dabei waren die von Claude Mollet auf dem idealtypisch-quadratischen Inselgarten angelegten vier Kompartimente dieses Broderieparterres die eigentlichen Attraktionen. ²² Insgesamt weist der unter Heinrich IV. umgestaltete Garten von Fontainebleau mit dem *Grand canal* und *Jardin de l'Étang* gleich zwei der für den Lustgarten des alten Schlosses in Benrath maßgeblichen Gestaltungselemente auf. ²³

Am 27. Februar 1644 notiert Evelyn in seinem Tagebuch: »Accompany'd with some English gentleman we took horse to see St. Germain en Lay, a stately country-house of the king, some 5 leagues from Paris.«²⁴ Auf dem Weg dorthin besucht die Gruppe englischer Gentlemen zunächst das damals dem Erzbischof von Paris gehörende Lustschloss von Saint-Cloud,²⁵ bevor sie nach Ruel gelangen, einem Landsitz Kardinal Richelieus.²⁶ Das Lustschloss, hier »villa« genannt, wird nur mit knappen Worten bedacht, während sich Evelyn in Beschreibung und Lob des Gartens nicht genügen kann: »the gardens [...] are so magnificent that I doubt whether Italy has any exceeding it for all rarities of pleasure.«²⁷ Gerühmt werden insbesondere der Skulpturen- und Wasserreichtum, die mit zahlreichen hydraulischen Wasserkünsten ausgestattete »arge and very rare grotto«, die »Citroniere« mit ihren seltenen Früchten und dem illusionistisch an eine Mauer gemalten Konstantinsbogen als Blickpunkt und die »artificial cascade«. Evelyns Beschreibung, die hier erneut den von agrarischen Funktionen befreiten Lust- und Ziergartencharakter hervorhebt, endet mit den Worten: »The viewing this paradise made us late at St. Germain.«

Wir können den Garten von Ruel als einen späten Höhepunkt der von den großen italienischen Gartenanlagen des späten 16. Jahrhunderts beeinflussten Lustgärten im Umkreis des französischen Hofes betrachten. Entscheidend ist zum einen die Vielzahl aufwendiger und künstlerisch anspruchsvoller Gartenvergnügungen wie Skulpturenensembles, Spaziergänge in schnur-

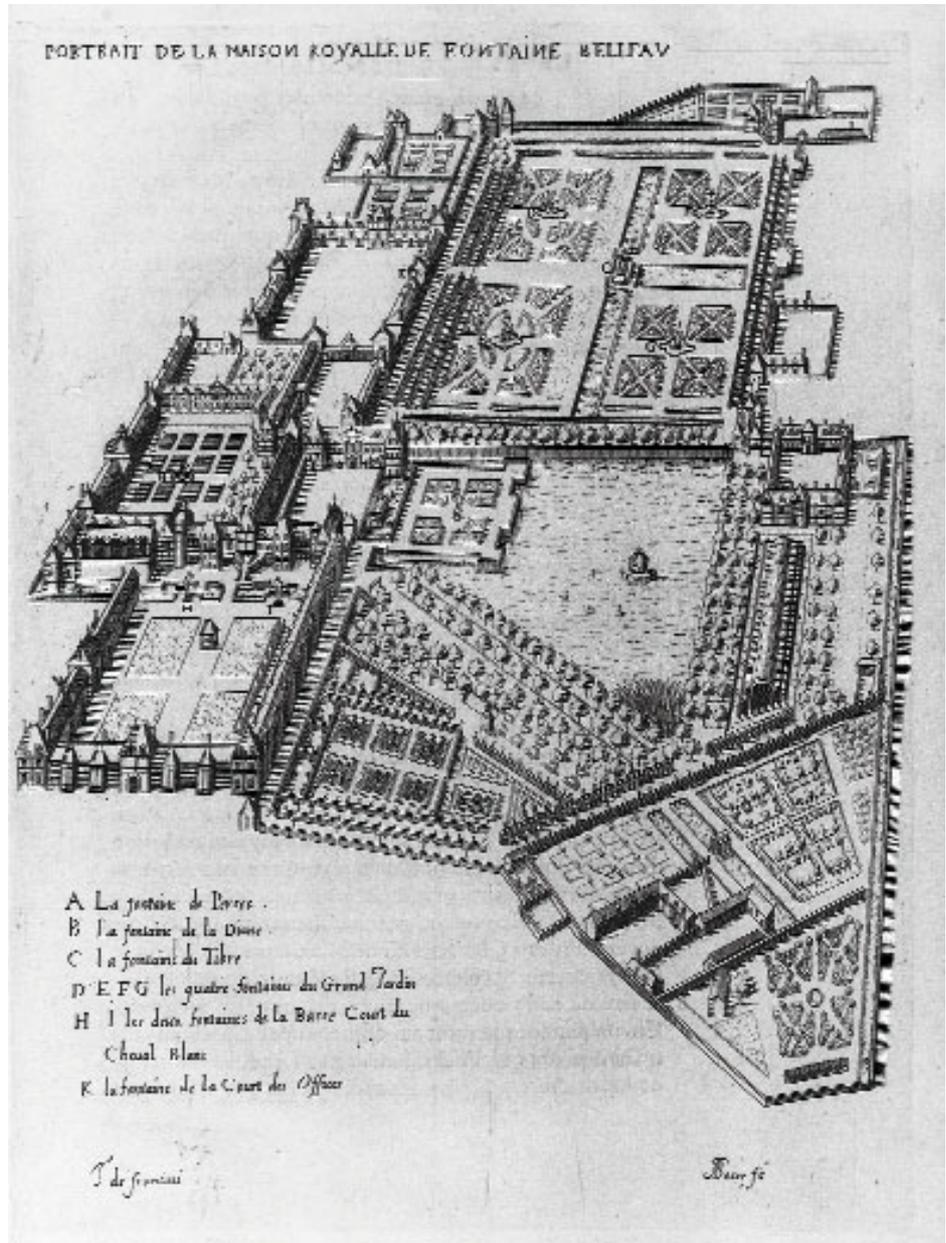


Abb. 3 Abraham Bosse nach Tommaso Francini: Vogelperspektive von Schloss und Garten Fontainebleau, um 1640, aus: Dan 1642, S. 29; hier aus: Boudon / Blécon 1998, S. 89, Abb. 21



Abb. 4 Giovanni Battista Falda: Vogelschau der Villa Borghese in Rom und ihres Gartens (Tafel 16, Ausschnitt), aus: Falda: 1994, S. 16

geraden Alleen, kunstvoll geschnittene Bäume und Hecken, Sammlungen exotischer Pflanzen und insbesondere Wasserspiele jeder Art, von hydraulisch betriebenen Automaten und überraschenden Wasserspritzern über besonders hohe Fontänen bis hin zu grandiosen Kaskaden. Das additive Nebeneinander dieser Attraktionen, das auch den Garten von Saint Cloud prägte, hatte wenig zu tun mit den Prämissen der zeitgleichen holländischen Anlagen, denen häufig ein übergreifender, die gesamte Anlage zu einem rational-geometrisch geordneten Raumentsemble vereinender Gesamtplan zugrundelag.

Mit dem Garten am Schloss in Richelieu, den Evelyn ebenfalls besucht, mehr noch aber mit Le Nôtres um 1650 begonnener Anlage in Vaux-le-Vicomte entstanden fast zeitgleich die ersten französischen Lustgärten, die diesem speziellen unter Ludwig XIV. dann etablierten Typus von Gartenanlagen mit seinem Formenapparat und seinem über einem geometrischen Grundriss entwickelten, Lust- und Tiergarten systematisch vereinigenden Raumschema über ein Jahrhundert lang als Vorbild dienen sollten. Der sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts etablierende besondere Status der Gartenkunst im sozialen Gefüge des französischen Hofes, der die Gartenkunst allgemein, insbesondere aber die Gärten der *Maison de plaisance* auf diese qualitativ und quantitativ neuartige Stufe hob, zeigte sich auch in einer Reihe teils überaus opulenter und weit verbreiteter Stiche und Stichserien. Erwähnt seien hier lediglich die zahlreichen Stiche von Israel Silvestre, die ab etwa 1650 die um Paris liegenden Lusthäuser noch in ihrem älteren Zustand vor den Um- und Ausbauten ab den 1660er Jahren zeigen, vor allem aber die Stichserie Silvestres zu Vaux-le-Vicomte und Jean Marots zu Richelieu.²⁸

So vorbereitet betritt Evelyn den Boden Italiens und lässt auch hier kaum eine der noch heute zum Kanon italienischer Renaissancegärten gehörenden Anlagen aus. In Florenz hat es ihm insbesondere der hinter dem Palazzo Pitti gelegene, um die Mitte des 16. Jahrhunderts angelegte und seitdem stetig ausgebaute und bereicherte Giardino di Boboli angetan, über den er bemerkt: »Nothing is more admirable than the vacant stayrecase, marbles, statues, urnes, pictures, courte, grotto, and water workes. [...] The garden has every variety, hills, dales, rocks, groves, aviaries, vivaries, fontaines [...] Here is everything to make such a paradise deligthfull. I saw a rose grafted on an orange-tree. There was much topiary worke [...]«²⁹ Wieder sind es jene in möglichst großer Zahl und Qualität vorhandenen Elemente wie Skulpturen, Wasserspiele (Fontänen, Kaskaden), Grotten und Promenaden, also der ausgeprägte Lustgartencharakter, die Evelyn schon in den niederländischen und französischen Gärten beeindruckt hatten. (Abb. 4) Auf seiner weiteren Reise besucht er in Rom unter anderem den im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angelegten Garten der Villa Borghese auf dem Monte Pincio, »an elysium of delight, having in the centre a noble Palace [...] abounded with all

sorts of delicious fruit and exotiq simples, fontaines of soundry inventions, groves [...] a vivarium forestrages, peacocks, swanns, cranes & c and divers strange beasts, deare, andhare.«³⁰ Auch den Gärten der benachbarten Villa Medici, der Villa Ludovisi und Villa Peretti Montalto in Rom stattet er Besuche ab, bewundert deren Größe und Anlage, die dort versammelten antiken Statuen und seltenen Tiere sowie wiederum die »walkes planted with cypresse«.³¹ Im Umland Roms studiert Evelyn mit der Villa Aldobrandini und der Villa Mondragone bei Frascati, der Villa d'Este in Tivoli und schließlich der Villa Farnese in Caprarola exakt jene Villen, deren Lustgartenanlagen in den Jahrzehnten vor 1600 jene nutzungsspezifischen und gestalterischen Prämissen gesetzt hatten, deren Rezeption Evelyn schon in den Niederlanden und Frankreich sah. Auf der Rückfahrt besichtigt und beschreibt Evelyn auch die unweit von Florenz gelegene, vielbesuchte Anlage von Pratolino. Dort notiert er eine für die Neuausrichtung des fürstlichen Landaufenthalts auch nördlich der Alpen zentrale Vorstellung: »The whole place seems consecrated to pleasure and summer retirement.«³²

III. ARCHITECTURA RECREATIONIS

Die Kultur des Lustgartens um 1660

Der Ulmer Ratsherr, Baumeister und Traktatautor Joseph Furttentbach war einer der wenigen Deutschen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts ähnlich wie Evelyn Italien bereist und dabei insbesondere die Gartenkultur dieses Landes genauestens studiert hatten. Doch anders als Evelyn zwei Jahrzehnte später, musste Furttentbach 1620 in ein zunehmend vom Krieg heimgesuchtes Land zurückkehren. Daher ist für uns von seinen zahlreichen Publikationen die 1640 erschienene *Architectura Recreationis* von besonderem Interesse. Furttentbach selbst spricht in der Vorrede an den Leser die historische Situation am Ende des Dreißigjährigen Krieges an: »[...] es möchte der allergütigste Vatter im Himmel / unser allgemein liebes Vatterland / nach durch so vil Jahr her außgestandnem ungemach / verderbnus und erösung / mit gnädigen augen also widerumb ansehen«, dass Frieden einziehe.³³ Für die Friedenszeit und den anstehenden Wiederaufbau soll sein Buch die architektonischen Muster liefern. Diese Wortbedeutung von »recreatio« verknüpft Furttentbach bezeichnenderweise mit der Notwendigkeit von Rekreation im Sinne von Erholung und Zerstreuung. Als Ort dieser »Ludicris oder kurtzweiligen Sachen«,³⁴ dieses von Theater, Musik und exotischen Pflanzen bestimmten gelehrten Müßiggangs, definiert Furttentbach – ganz den Erfahrungen seiner Italienreise verpflichtet – den Lustgarten. (Abb. 5) Erstmals in der deutschsprachigen Architekturtheorie wird hier der Lustgarten zum interesseleitenden Gegenstand. Die Ausführlichkeit und Konsequenz, mit der Furttentbach den vor den Toren der

Stadt »auff dem Feld draussen«³⁵ liegenden Lustgarten für die wichtigsten sozialen Gruppen der Gesellschaft durchexerziert, der Aufwand, den er bei der Beschreibung der rein dem Vergnügen gewidmeten »Lust-, Irr-, Haag- und Thiergärten«³⁶ mit den dort anzusiedelnden Grotten, Brunnen, Wasserkünsten und Theatern betreibt, all dies entspricht der Art und Weise, wie der Hochadel Frankreichs und der Niederlande sich in dieser Zeit mit den italienischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts auseinandersetzte und den Lustgarten zum unverzichtbaren Bestandteil seiner höfischen Lebensweise machte.

Der einer wirtschaftlichen Funktionalität weitgehend und oft demonstrativ entthobene, allgemein der Sinneslust geweihte Lustgarten, verstanden nicht nur als »Blumengarten«, sondern als kunstvolles Raumkonzept, das es erlaubt, möglichst zahlreiche unter freiem Himmel inszenierbare Lustbarkeiten überzeugend zu einer Einheit zu verbinden, dieses Konzept von Lustgarten sollte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch im Alten Reich gesellschaftspolitisch, aber auch künstlerisch schrittweise eine überragende Bedeutung gewinnen. Das deutet sich schon bei Furttenschbach an, wenn er zum Ordnungskriterium seiner Entwürfe jeweils den »Bürgerlichen«, »Adelichen« oder den »Fürstlichen Lustgarten« erhebt, wenn er also durch immer wiederkehrende Kapitelüberschriften wie »Kupfferblatt No. 9. Auffzug deß Dritten Lustgartens«, den Text und damit den gesamten Gegenstand, die *Architectura Recreationis*, also die Lehre »Von Allerhand Nutzlichen und Erfrewlichen Civilischen Gebäwen« nach Gesichtspunkten der Kunst des Lustgartens gliedert. Furttenschbach gelingt es sogar in seinem »Sechsten Fürstlichen Lustgarten«, der »in das freye ebene Feld hinauß gesetzt« sein soll, innerhalb der streng geometrischen Grundform einer »passierlichen Fortification« nicht nur einen Blumengarten mit Grotte, Pomeranzengarten, Fischteich, Vogelhaus sowie einen Küchengarten mit Baumgarten, einen Irrgarten und einen »Haggarten« symmetrisch geordnet unterzubringen, sondern auch einen »Thiergarten [...] daselbsten dann ein Wald von grossen Eichbäumen / neben andern gestreuß zu finden ist / allda allerhand wilde Thiere zum Lust können gehalten werden«.³⁷

Im Anschluss an Furttenschbach kann in Bezug auf die Situation der Gartenkunst im Großraum des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, eine Kapitelüber-

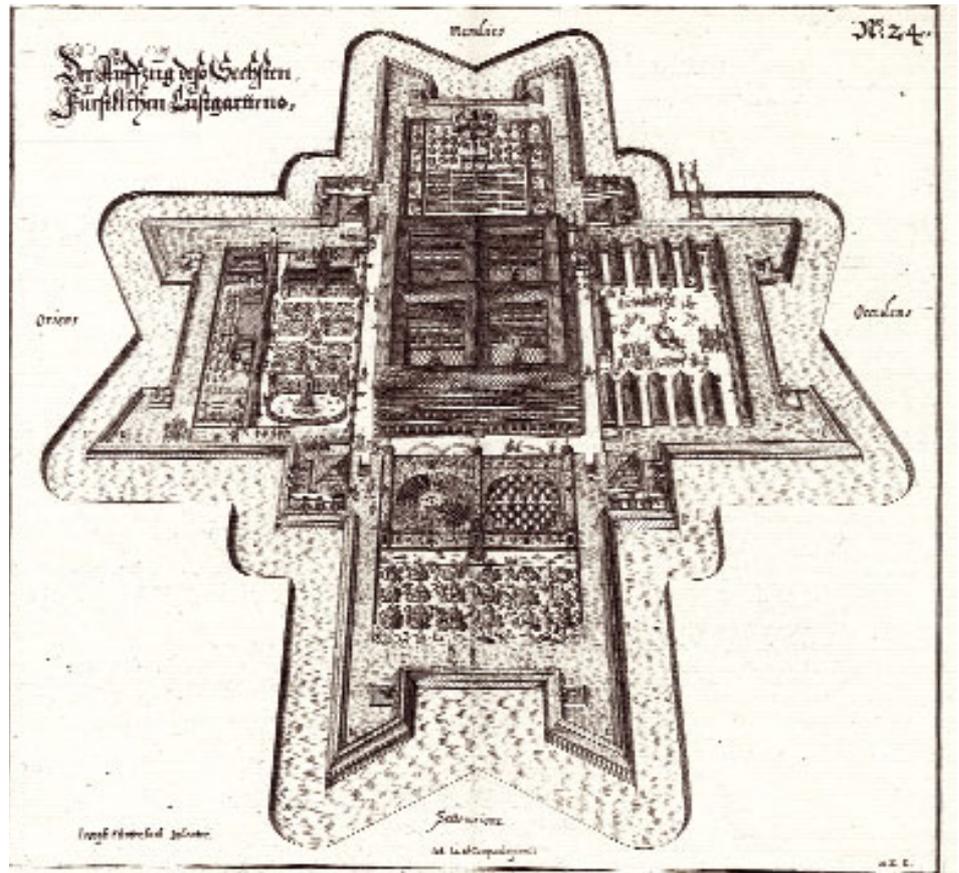


Abb. 5
Joseph Furttenschbach: Der Auffzug deß Sechsten Fürstlichen Lustgartens, aus: Furttenschbach 1640, S. 148f.

schrift von Dieter Hennebo und Alfred Hoffmann aufgreifend, von »Gärten in der Zeit des Wiederaufbaus« gesprochen werden.³⁸ Die Gärten, die dabei entstanden, lassen sich im doppelten Sinne als Gärten des Übergangs beschreiben. Zum einen schwanken die Gestaltungsprämissen zwischen der Fortschreibung vor Kriegsbeginn um 1600 etablierter Formen und dem Aufgreifen aktueller, insbesondere westeuropäischer Muster. Zum anderen befindet sich auch der Nutzungsanspruch im Wandel, indem das durch zahlreiche optische und akustische Attraktionen im Raumkontinuum des Lustgartens abwechslungsreich inszenierte Lustwandeln (Evelyns »walks«) neben der Jagd und dem sich ebenfalls verändernden Jagd- oder Tiergarten, immer mehr Gewicht erlangt.

In einzelnen, sich nach dem Abschluss des Westfälischen Friedens nach und nach konsolidierenden Herrschaftszentren des Reichs entstanden im Anschluss an ältere heimische Traditionen und unter dem Einfluss verschiedener Vorbildregionen erste Lustgärten und sogar schon Ansätze zu Lustgartenkonglomeraten. Daneben jedoch erfüllten, wie die Abbildungen in den Topographien von Matthaeus Merian und Martin Zeiller zeigen, zunächst auch jene Lustgärten noch die neuen Anforderungen, die kurz vor oder zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges angelegt worden waren: Etwa der in Kassel auf der heutigen Karlsau 1568 angelegte und um 1600 durch

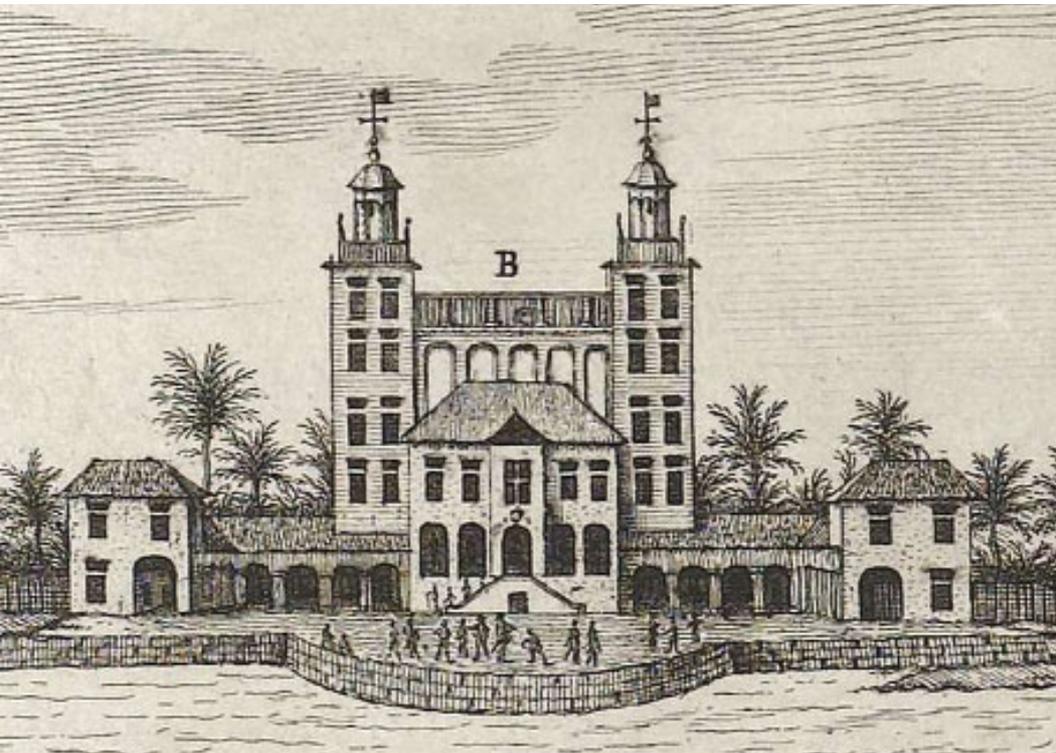


Abb. 6

Jan van Brosterhuyzen / Salomon Savery nach Frans Jansz. Post: Friburgum – Ansicht von Schloss Vrijburg in Mauritsstad (Ausschnitt), aus: Barlaeus 1647, S. 144f.; hier nach: Reis 2000, S. 89, Abb. 81

zusätzliche »Lustelemente« verdichtete Lustgarten,³⁹ oder der fürstliche Lustgarten in Stuttgart mit dem in den 1580er Jahren errichteten Neuen Lusthaus, wo noch in den 1610er Jahren unter der Aufsicht von Heinrich Schickhardt eine aufwendige neue Grotte errichtet wurde,⁴⁰ oder schließlich der von dem weitgereisten, hochgebildeten Fürsten Ludwig I. von Anhalt-Köthen ab 1606 angelegte Lustgarten in Köthen, der all das, was der Fürst an den Höfen der Medici in Florenz, Rudolph II. in Prag, Heinrich IV. in Frankreich, aber auch in den Niederlanden oder England an repräsentativer Gartenkunst gesehen und studiert hatte, in einer opulenten, vielgliedrigen und in dieser Zeit im Alten Reich seinesgleichen suchenden Anlage vereinen sollte.⁴¹

Als erste Beispielgruppe für die gartenkünstlerische Situation im Alten Reich um 1650 seien die stark von der niederländischen Gartenkultur geprägten Anlagen des Johann Moritz von Nassau-Siegen in Kleve, von Alexander II. von Velen in Raesfeld und diejenigen des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm im Umland von Berlin angeführt.

Johann Moritz hatte schon als Gouverneur der niederländischen Besitzungen in Brasilien seine Residenz Vrijburgh in Mauritsstad als Lustschloss mit typisch niederländischem Lustgarten in Szene gesetzt. Aus Benrather Sicht ist insbesondere die (hier allerdings palladianesk anmutende) kubische Grundstruktur des Schlosses mit seinen beiden den Hauptbau flankierenden Aussichtstürmen, der diese verbindenden offenen Galerie und den beiden, wiederum über Galerien an den Haupt-

bau angebundenen Seitenpavillons interessant. (Abb. 6) Das Palais Vrijburg war durch den aufsehenerregenden Verlauf der Mission Johann Moritz' in Brasilien und durch die rasche Verbreitung der Berichte davon in Buchform um 1650 zweifellos bekannt.⁴² Auch die von Johann Moritz im Umland von Kleve seit den 1640er Jahren realisierte Gartenlandschaft mit ihrer ausgeprägten Alleen- und Sichtachsenkultur wurde intensiv wahrgenommen und dürfte auch dem Benrather Bauherrn bekannt gewesen sein. Das Besondere dieser Gartenanlagen lag nicht zuletzt darin, dass Johann Moritz hier in größtmöglichem Maßstab ein von Alleen und Sichtachsen geprägtes räumliches Ordnungssystem installierte, das einer als lustspendend empfundenen übergreifenden Ordnungsidee, wie sie Evelyn mit seinen Verweisen auf die

»deliciouse walks« immer wieder beschrieben hatte, einen bis dahin ungekannten Stellenwert einräumte. Zwar war es hier der Tiergarten mit seinen sternförmig arrangierten Schneisen, der das räumliche Ordnungsmuster des gesamten Gartenensembles lieferte, doch ist auch hier das Ziel ein übergeordnetes, alle Lustbarkeiten unter freiem Himmel sinn- und lustvoll ordnendes Raumkonzept. Für die Benrather Anlage könnten insbesondere die Alleen und Sichtachsen sowie die Bauaktivitäten im Bereich des Springenbergs, wo mit dem Graben des 600 m langen, kanalartigen Wasserbeckens um 1660 die letzte große Baumaßnahme umgesetzt wurden, Anregungen geliefert haben.

Der im Dreißigjährigen Krieg als kaiserlicher Generalfeldmarschall zu Ruhm und Reichtum gelangte Alexander II. von Velen hatte im westfälischen Raesfeld 1653 bis 1658, wie Klapheck berichtet, von einem »welschen Gärtner« einen mehrteiligen, teils auf Inseln situierten Lustgarten mit Bosketts, einer großen, figurenreich geschmückten »Springfontäne« und anderen, von »französischen Fontänenmachern« konzipierten Wasserspielen anlegen lassen.⁴³ Parallel dazu entstand ein ausgedehnter Tiergarten mit mehreren, von dem »Teichschneider« Lambert Nienhaus geschaffenen künstlichen Teichen, darunter einen in der Achse von Schlossturm und Springfontäne ausgerichteten »langen Spiegel«.

Die nahezu zeitgleich zu Benrath geschaffenen Anlagen in Kleve und Raesfeld zeigen, wie dominant hier noch die konkrete Topographie des Ortes die räumliche Gesamtdisposition der Gartenanlage prägte. Charakte-

ristisch für die Situation um 1650 ist es, dass Personen wie Johann Moritz oder der Reichsgraf Alexander II. von Velen Gartenerschöpfungen realisieren konnten, die sich mit denen des regierenden Hochadels noch messen konnten – wenn auch mit dem Unterschied, dass es sich in Kleve, besonders aber in Raesfeld, im eigentlichen Sinne um Gartenanlagen von Residenzen handelte, und nicht um Gärten bei Lustschlössern.

Zum direkten Einflussbereich niederländischer Gartenkultur gehörten auch die zeitgleich vom Großen Kurfürsten in Berlin und Umland realisierten Lustgärten. Diese Lustgärten waren wie der Aufbau eines stehenden Heeres und einer effektiven Verwaltungsstruktur oder die Förderung der Wirtschaft durch eine Peuplierung konstitutiver Bestandteil eines Wiederaufbauprogramms zur Konsolidierung des zerstörten Landes und zur Etablierung des neuen Anspruchs Kurbrandenburgs als europäische Macht von Rang. Neben dem von Johann Sigismund Elsholtz beschriebenen, ab 1645 nach Plänen von Johann Gregor Memhardt angelegten aufwendigen Lustgarten des Berliner Schlosses entstand eine Reihe von Landsitzen mit Gärten.⁴⁴ Für Luise Henriette von Oranien, die erste Gemahlin des Großen Kurfürsten, wurde ab 1651 die alte Burg in Bötzw in Oranienburg umbenannt und in ein Lustschloss samt Lustgarten nach niederländischem Muster verwandelt. Insbesondere an der Gestaltung des Lustgartens mit seiner regelmäßigen, auf dem Quadrat beruhenden Unterteilung und dem auf einem künstlichen Hügel errichteten, von Grotten flankierten kleinen Lusthäuschen war die Kurfürstin selbst aktiv beteiligt.⁴⁵ (Abb. 7) Zum niederländischen Charakter gehörte auch die exemplarisch gehandhabte Kultivierung der umgebenden, zum Grundbesitz gehörenden Ländereien, inklusive Molkereiwirtschaft in »Holländereien« und der Kultivierung der Kartoffel und des Blumenkohls.⁴⁶ Die Aktivitäten der Kurfürstin Louise Henriette in Oranienburg und im Vorwerk Monbijou sind denen der Herzogin Elisabeth Amalie in Benrath in vielerlei Hinsicht vergleichbar – von der aktiven Rolle beim Bau von Lustschloss und Garten bis hin zur »landwirtschaftlichen« Betätigung, etwa der Einrichtung einer Meierei.⁴⁷

Im Berliner und Potsdamer Umland erhielten ab den 1660er Jahren auch kleinere kurfürstliche Landsitze wie jene in Caputh (1662/1671) oder Bornim neue Lust-

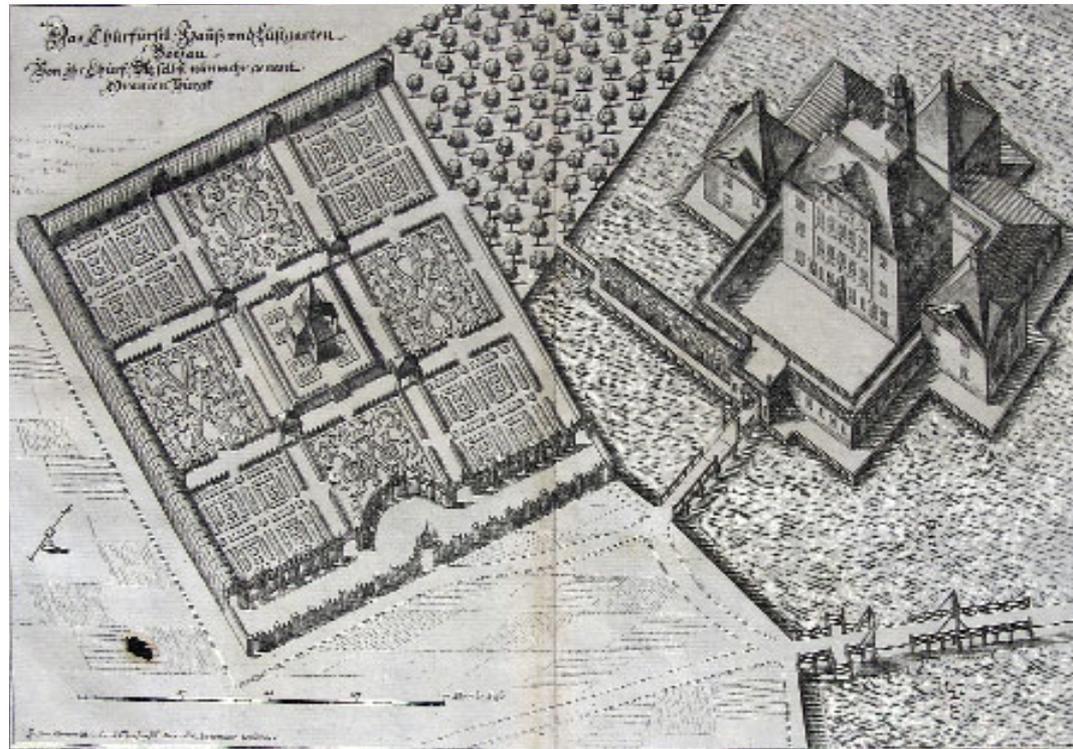


Abb. 7
Johann Gregor Memhardt: Das Churfürstl. Hauß und Lustgarten Bötzw, von Ihr Churf. Alt. selbst nunmehr genannt Oranien Burgk, Stiftung Schloss und Park Benrath, Inv.-Nr. GKM-GR-2005/6

schlösser und Lustgärten. In Bornim ist ab 1664 der niederländische »Planteur« und kurfürstliche Hofgärtner Dirk van Langelaer, der aus einer für die Prinzen von Oranien tätigen weitverzweigten Gärtnerdynastie stammte, mit der Anlage eines Lustgartens befasst, noch bevor ab 1673 das zugehörige Lustschloss entstand.⁴⁸ (Abb. 8) Hinzu kamen nach und nach Lustschlösser der hohen königlichen Minister und Geheimen Räte, wie etwa das um 1688 wohl nach Plänen von Johann Arnold Nering errichtete Lustschloss des späteren brandenburgischen Premierministers Eberhardt Freiherr von Danckelmann in Zeesen, zu dem selbstverständlich auch ein »schöner Garten« gehörte, wie eine Quelle von 1750 berichtet.⁴⁹

Zur Gruppe der unmittelbar niederländisch beeinflussten Lustgärten des ausgehenden 17. Jahrhunderts muss zweifellos noch Oranienbaum gezählt werden.⁵⁰ Hier realisierte Henriette Catharina von Oranien, die Schwester Luise Henriettes, seit den frühen 1680er Jahren ein anspruchsvolles Programm, indem sie, ganz dem Vorbild ihrer Heimat verpflichtet, den Bau eines Lustschlusses samt Lustgarten und die Anlage einer Stadt unter ein einheitliches Raumkonzept stellte.

Auch im sächsischen Raum entstanden ab den 1640er Jahren Lustgärten, die den sich wandelnden Ansprüchen an diese repräsentativen Räume gerecht werden konnten. Im nahen Umfeld der kurfürstlichen Residenzstadt Dresden wurden gleich mehrere fürstliche Lustgärten eingerichtet wie etwa der »Churprincessin Garten« (ab 1654) oder der Lustgarten der Kurfürstin Sophie vor dem Wilsdruffer Tor (Herzogin Garten).⁵¹ Mit der

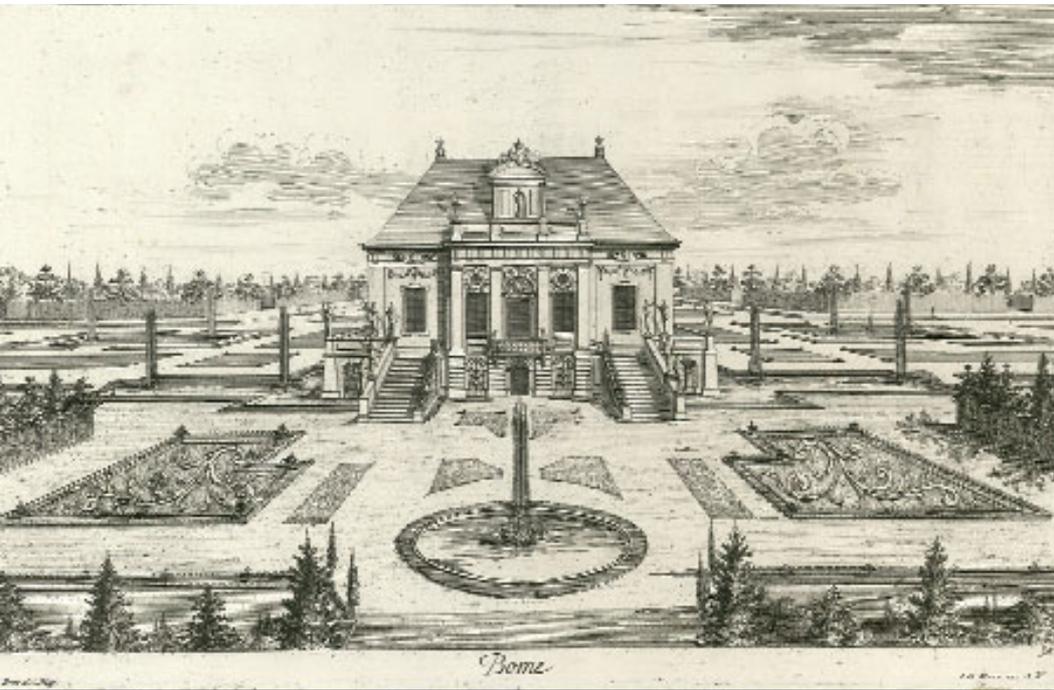


Abb. 8

Jean Baptiste Broebes, Borne – Schloss und Garten Bornim, aus: Ders.: *Vues des palais et maisons de plaisance de Sa Majeste le Roy de Prusse [...]*, hier aus: Katalog Onder den Oranje boom 1999, S. 261

Übernahme des ab Mitte der 1660er Jahre angelegten »Italienischen Gartens« in kurfürstlichen Besitz und erst recht mit der Anlage des Großen Gartens ab Ende der 1670er Jahre unter den Kurfürsten Johann Georg II. und Johann Georg III. wurde dann eine neue Qualität erreicht, die schon an den neuen französischen Vorbildern orientiert war.

In Weimar betraute Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar, den seine starken Interessen für Bausachen während seiner Bildungsreise 1615–1617 durch Frankreich und die Niederlande zweifellos auch zu den aktuellen Gärten der Zeit geführt hatten, den Ingenieur und Baumeister Johann Moritz Richter Mitte der 1640er Jahre damit, Schloss und Schlossgarten in einem grandiosen Projekt neu zu gestalten.⁵² Der Herzog selbst bewertete diesen »grossen welschen garten« in seinem Testament »in diesen Landen [als] ein extraordinarwerck.«⁵³ Die Weimarer Anlagen wurden als Transformationen und Synthesen aktueller und älterer Gartenkunstformen aus Italien, Frankreich und den Niederlanden schnell bekannt. So fanden sie Aufnahme in die *Topographia Superioris Saxoniae Thuringiae / Misniae Lusatae etc* von Matthaeus Merian und Martin Zeiller und in Andreas Böcklers *Architectura Curiosa Nova* von 1664.

Mit Verweis auf den großen Ruhm der Weimarer Schloss- und Schlossgartenanlagen bat auch der schwedische Generalfeldmarschall und Kunst-, Architektur- und Gartenliebhaber Carl Gustav Wrangel, der selbst bedeutende Gartenanlagen in Skokloster und Bremervörde in Auftrag gab, um 1660 in einem Brief den Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar um »einen abriß darvon«.⁵⁴ Der erwähnte Garten Wrangels in Bremervörde,

der, wenn überhaupt je so wie bei Merian abgebildet ausgeführt, nur wenige Jahre Bestand hatte, zeigt sehr schön die spezifische Situation des Lustgartens um 1650: Wie wenig später in Benrath sind der »Neue Lustgarten« mit Lusthaus, »Pomerantzen Hauss«, der reich angelegte »Oobst- und Küchengarten« mit seinen Pavillons, ornamental verzierten Beeten und dem umlaufenden Laubengang, der eingezäunte »Thiergarten« und die zwischen letzteren beiden eingefügte »Reitt und Rennbahn« in freiem, der Topographie ungezwungen folgendem Nebeneinander angeordnet. Aus dem eigentlichen Lustgarten heraus entsteht hier keine Idee der übergreifenden Ordnung, sondern das ganze Ensemble scheint jener Ideenwelt entsprungen, die von

Seckendorff zeitgleich für die fürstlichen »Lust und Ergetzlichkeiten« entworfen hat.

Einen noch anspruchsvolleren Garten realisierte Herzog Julius Heinrich von Sachsen-Lauenburg ab 1625 bis in die 1660er Jahre in seiner neuen Residenz Schlackenwerth (Ostrov nad Ohří) in Böhmen.⁵⁵ (Abb. 9) Bemerkenswert ist, wie stark dieser aufwendig inszenierte Garten von der Topographie geprägt bleibt, die der Fluss Bystrice (Wistritz) dominiert. Wenn Zora Kulhankova zudem betont, die älteste Anlage des Gartens sei von der strikten Unterteilung der einzelnen Kompartimente durch Mauern oder Kanäle sowie von der dominierenden Präsenz der »giochi d'acqua«, also der mechanisch betriebenen Automatenkunst mit ihren Gehäusen und Skulpturen geprägt gewesen, so zeichnet sich das Bild einer Gartenanlage ab, die, ähnlich wie jene in Heidelberg oder Gottorf auf der Höhe der zeitgenössischen Rezeption der manieristischen Gartenkunst Italiens im Alten Reich stand. So hat Zacharias Lesche, der in Schlackenwerth nicht nur als Zeichner und Druckgrafiker, sondern ganz wie vor ihm Salomon de Caus in Heidelberg auch als erfindungsreicher Ingenieur an der Entstehung des Gartens beteiligt war,⁵⁶ nicht ganz Unrecht, wenn er in einem seine Stichserie zu den Wasserkünsten des Terrassengartens von Schlackenwerth begleitenden Text dichtete: »Roma edelicias Florentiniquel epores unicus in variis fontibus ille refert.«⁵⁷

Auch in den um 1650 vollendeten, für Herzog Friedrich III. von Gottorf-Hollstein angelegten Gärten des Schlosses Gottorf folgte man, ähnlich wie in Dresden, Weimar und Schlackenwerth, zwar auch niederländischen, vor allem aber italienischen und französischen

Vorbildern. Adrian von Buttlar betonte, dass in Gottorf mit Johannes Clodius erstmals ein Gartenarchitekt greifbar sei, der die zeitgenössischen Anlagen, die etwa auch Evelyn aufgesucht und bewundert hatte, aus eigener Anschauung kannte. Weiter schreibt von Buttlar, dass der »Alte Garten«, fernab des Schlosses gelegen und eher niederländisch gerastert, doch schon in der »Dynamisierung der Längsachse« und der »perspektivischen Ausformung der Beete [...] an italienische Anlagen des Frühbarock und an die Anfänge des ›Großen Stils‹ der französischen Gartenkunst unter Jaques Boyceau im Pariser Tuileries-Garten« erinnere, während der ab 1637 geschaffene und nach 1659 noch einmal stark erweiterte Gottorfer Neuwerkgarten mit seiner Terrassenanlage, der Kaskade und der Grottenanlage mehr als eine bloße Synthese europäischer Vorbilder sei.⁵⁸ Bei der Anlage des »neuen Werkes« ist zum einen seine strikte räumliche Ausrichtung auf das Schloss bemerkenswert, viel mehr jedoch der Umstand, dass hier von Beginn an das Raumkonzept des Lustgartens jenes des dahinter liegenden Tiergartens dominierte, ja integrierte, und dass in der zweiten Ausbaustufe der Lustgarten den Tiergarten noch weiter in den Hintergrund drängte.⁵⁹

Der Aufstieg des ländlichen Lustschlosses mit Lustgarten ließ nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges auch in Bayern schnell große fürstliche Gartenprojekte entstehen. Charakteristisch ist hier zunächst die Frühgeschichte von Schleißheim, das Herzog Wilhelm V. von Bayern ab 1595 als »Fürstl. Sommer Residenz« hatte einrichten lassen. Die frühe Mischung aus »Gutshof, höfischer Eremitage und fürstlicher Sommerresidenz«⁶⁰ wich unter Kurfürst Maximilian I., der ab 1616 einen neuen Schlossbau (heute altes Schloss) realisieren ließ, mehr und mehr dem zeitgemäßen Anspruch einer repräsentativen Sommerresidenz nach italienischem Vorbild. Kurfürst Ferdinand Maria und seine Gemahlin Henriette Adelaide von Savoyen verstärkten den Charakter eines »Lust Hauses« ab etwa 1656 durch prachtvolle Erweiterungen des Schlosses und insbesondere die Anlage eines neuen Gartens weiter. Entsprechend konnte Anton Wilhelm Ertl 1687 in seinem *Chur=Bayerischen Atlas* schreiben, das »Churfürstliche Gnaden und Wollust= Haus« sei »von Natur zu einer Ergötzlichkeit der Fürstl. Gemüter hervor gebracht / mit lustiger Waldung ausgestreut / von Menschlicher Kunst und Fleiß mit herrlich – ansehnlichen Gebäu geziert / und zu anmuthiger Gedancken-Erhollung mit den lieblichsten

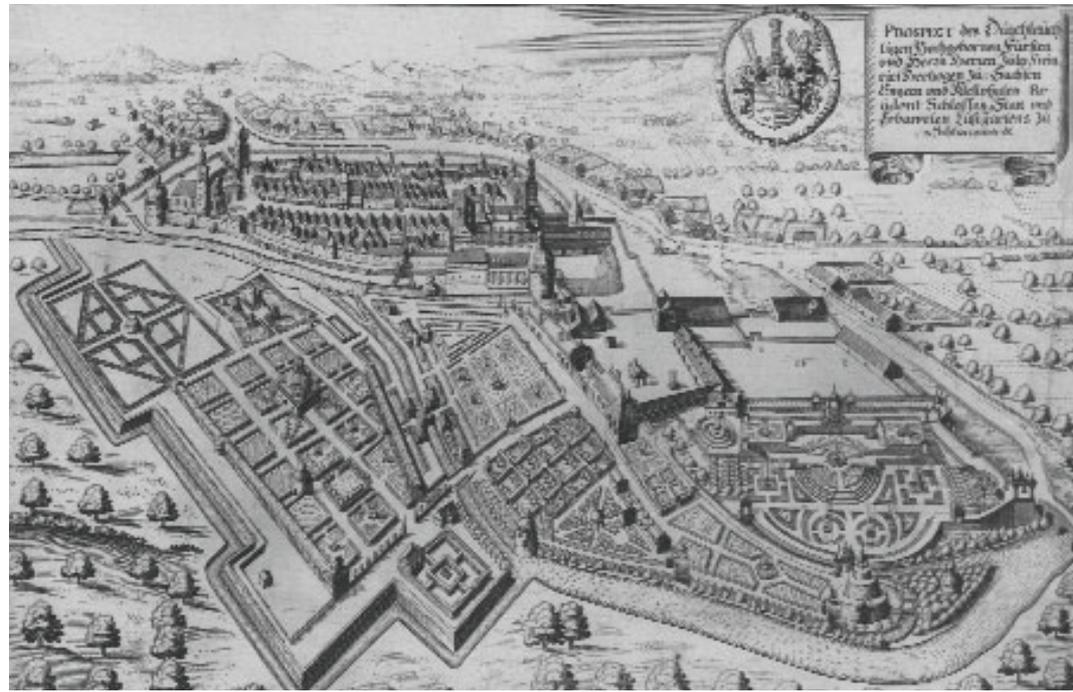


Abb. 9
Prospect des [...] Resident Schlosses Statt und Erbaweten Lustgartens zu Schlaccowderdt, aus:
Hogenberg: Hortorum Viridariorumque [...], Köln 1655 (unpaginiert)

Gebüsch / Wässern und anderen Ergötzlichkeiten geschmücket.«⁶¹ Weiter schreibt Ertl zum »Hof=Garten«, dieser sei »mit Grotten / Laubhuetten / und den silberfließenden Spring=Wassern aller Orten versehen«. Doch auch die unter Wilhelm V. im Umrkreis angelegten »etliche Clausen« sowie der wirtschaftliche Aspekt der »unvergleichliche[n] Stutterey von den edelstem Pferden« und der »Menge von denen besten Ungarischen Ochsen und Püflen« und die Ausstattung des Tiergartens mit »Hirschen und Rehen / welche dort herum gantz sorgloß und freymuthig wandeln« sowie die »Phasenen [...] und andern Feder=Wildpraet« gehörten noch immer zu den Besonderheiten der Anlage. Eine markante Verschiebung des Anspruchs an ein solches Lusthaus und insbesondere an den dazugehörigen Lustgarten zeigt das unter Kurfürst Ferdinand Maria und Henriette Adelaide von Savoyen entworfene, dann aber nicht mehr realisierte Projekt zu einem großen, nun schon an den Maßstäben der großen französischen *Maisons de plaisance* orientierten Umbau des Lustgartens mit weiträumigen Alleen und Kanälen.⁶²

Diese bemerkenswerte, wenn auch insgesamt nur graduelle Veränderung ist auch bei dem zu bemerken, was Ertl über Nymphenburg schreibt, welches, wie er schon im zweiten Satz hervorhebt, »auf welsche Manier sehr hoch aufgefuehrt« sei.⁶³ Zwar klassifiziert Ertl auch diese Anlage noch als »Churfuerstliches Lusthaus und Schwaig«. Zudem konnte Anna Bauer-Wild zeigen, wie intensiv sich Henriette Adelaide von Beginn an darum bemühte, ihre eigene Schwaige insbesondere durch die Verbesserung des Viehbestandes und des Molkereibetriebs (Einführung von Schweizer Vieh, Anschaffung einer eigenen Schafherde) auch zu einem landwirtschaftlichen Musterbetrieb zu

machen. In der Beschreibung Ertls und in den überlieferten Bauakten jedoch dominieren deutlich die dem Lustschlosscharakter dienenden Aktivitäten wie die Herstellung der »vortrefflichen Gips=Arbeiten«, der »großen Marmelsteinenen Portallen« oder der »zierlichsten Schliedereyen«. Nymphenburg, das seine Entstehung der Geburt des bayrischen Thronerben Max Emanuel im Jahr 1662 und der folgenden Schenkung des Guts durch Kurfürst Ferdinand Maria an seine Gemahlin Henriette Adelaide von Savoyen verdankt, war von Beginn an als dem Sommeraufenthalt vorbehaltenes Lustschloss stark von dem Lust- und Jagdschloss Venaria Reale beeinflusst, das sich Karl Emanuel II. von Savoyen ab 1658 nahe Turin mit großem Aufwand errichten ließ. Der im Jahr 1664 begonnene Bau in Nymphenburg, den die Beteiligten wahlweise »Maison de plaisance«, »Lusthaus«, aber auch, auf dem Stich von Wening, »Schwaig und Lusthaus« nannten, wurde in seiner Entstehung maßgeblich von Henriette Adelaide geprägt. In einem Brief an ihre Mutter, Christina von Savoyen, auch Madam Reale genannt, schrieb die bayrische Kurfürstin 1663 ein anspruchsvoller Bau in Nymphenburg sei nötig«[...] come nous n'avons guere de maison de Planisance«. ⁶⁴ Henriette Adelaide, die Enkelin des französischen Königs Heinrich IV., wusste sehr genau um die Bedeutung eines standesgemäßen Sommersitzes. Und dennoch waren für sie nicht die französischen Anlagen, sondern die ihres Herkunftsgebietes Savoyen der maßgebliche Bezugspunkt. Der nicht sehr große Garten war gut mit Brunnenanlagen, einer großen Grotte und Broderieparterres ausgestattet und wies mit der »Fürstenweg« genannten, mit Linden bepflanzten und direkt auf die St. Wolfgangskirche in Pipping ausgerichteten Allee, die zugleich als Hauptachse die gesamte Anlage räumlich strukturierte, ein besonders zeittypisches Gestaltungselement auf. In der Kombination von sommerlichem Lusthaus und Schwaige, einem der Milchproduktion verschriebenen Wirtschaftshof und der maßgeblichen Rolle der Kurfürstin weist diese Anlage, wie schon jene der Oranierin Louise Henriette, große Ähnlichkeiten mit dem ersten Lustschloss in Benrath und dem dortigen Wirken von Elisabeth Amalie Magdalena von Hessen-Darmstadt auf. Nehmen wir noch die italienischen Einflüsse auf den nicht vollendeten Bau des Lustschlosses ⁶⁵ hinzu sowie die nach dem Stich von Wening zu vermutenden italienisch-französischen Einflüsse ⁶⁶ auf die Anlage des Lustgartens, so ergibt sich eine Situation, die der in Benrath in vielerlei Hinsicht gleicht. ⁶⁷

IV. »Lust-Gartten-Gebäu« – Resümee und Ausblick

Insgesamt kann für die Jahrzehnte unmittelbar nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges konstatiert werden, dass der Besitz eines vor den Toren der Stadt gelegenen Gartens für die Repräsentation, Inszenierung und tatsächliche Ausübung fürstlicher Macht auch im Alten

Reich unerlässlich wurde. Neben die Jagdlust stellten sich die Lust des Auges, der Nase, des Gaumens und der Ohren, denen ein abwechslungsreicher Genuss von geordneten Naturräumen (Alleen, Boskette), ornamental geschmückten Parterreflächen, sinnreichen Skulpturengruppen, üppig ausgestatteten Grotten oder ebenso überraschenden wie überwältigenden Wasserspielen (Fontänen, Brunnen, Kaskaden) geboten wurde. Die Bandbreite der annähernd gleichrangig nebeneinanderstehenden Vorbilder Italiens, Frankreichs, der Niederlande oder auch des Alten Reichs war noch sehr groß und häufig von der traditionellen Prägung ganzer Kulturlandschaften oder dem Einfluss dynastischer Verbindungen der Auftraggeber und Auftraggeberinnen abhängig. Vor allem letztere bestimmten stark die Art und Weise der Nutzung, Einrichtung und künstlerischen Ausstattung eines Lustgartens.

Außerhalb des niederländischen Einflussbereichs blieben die Gesamtanlagen mit ihren sich vermehrenden Einzelräumen jedoch nicht selten noch additiv. Die Topographie und die Gegebenheiten mittelalterlicher Jagdwälder oder ähnlicher Voraussetzungen entschieden zumeist die Lage der einzelnen Gartenteile zueinander und zum (Lust-)Schloss. Erst allmählich setzte sich die übergreifende Anwendung einer streng rationalen Raumgliederung *more geometrico* durch, der es dann zum Ende des 17. Jahrhunderts hin mehr und mehr gelang, die einzelnen Attraktionen der »Land-Lust«, die älteren der Jagd und der Ritterspiele und die neueren des Lustwandeln mit den Füßen, Augen und Ohren, zu einem dann selbst das Vergnügen noch steigernden harmonischen Lusträumkontinuum zusammenzubinden. Dabei sind es bevorzugt die von Evelyn so auffallend hervorgehobenen »delicouce walks«, die von regelmäßig gesetzten Bäumen gefassten Alleeen, die das Grundgerüst dieses neuartigen Lustrausms raumplanerisch konstituieren und zugleich visuell evident machen.

Es sollte dann der nächsten Generation des Hochadels im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation vorbehalten bleiben, die skizzierten Ansätze zur Etablierung von Lustschlössern mit opulenten Lustgärten zu ihrem Höhepunkt zu führen. Hatten zuvor noch italienische, französische und holländische Einflüsse in den verschiedenen Territorien des Alten Reichs nebeneinander Vorbildhaftigkeit behaupten können, so wurde nun der französische Einfluss dominant, neben den jedoch zunehmend auch die Vorbildfunktion deutscher Lustgartenanlagen wie etwa jener in Wien oder München trat. Zunächst jedoch wirkte in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts der französische Hof unter Ludwig XIV., über dessen prachtvolle Entfaltung in einer rasant zunehmenden Zahl prächtiger *Maisons de plaisance* die deutschen Höfe durch diplomatische Beziehungen, Reisen von Adligen und Baufachleuten sowie über eine anschwellende Stichproduktion umfassend unterrichtet waren, wie ein Beschleuniger, wie ein formprägender

Katalysator. Die Bedeutung von Anlagen wie dem Trianon de porcelaine (1670) oder Marly (ab 1679), die zahlreichen Lustschloss-Lustgarten-Ensembles im Alten Reich als Vorbild dienten und in der räumlichen Disposition solcher Ensembles neue Standards setzten, ist weithin bekannt.⁶⁸

Mehr und mehr traten nach 1700 neben die persönlich gefärbten Berichte und Erfahrungen der Reisenden und Diplomaten und neben die zahllosen druckgrafischen Inszenierungen der französischen Lustgärten auch theoretische Abhandlungen, die sich dem Thema der *Maison de plaisance* und ihres Lustgartens widmeten. Im zweiten Band seines Werks *Cours D'Architecture* bestimmte Augustin-Charles Daviler 1691 die erstmals definitorisch gefasste

Maison de plaisance ganz eindeutig von ihrer Nutzung her. Von einem irgendwie fixierten Bautyp ist hier nicht die Rede, doch betont Daviler, es handele sich hier um ein Gebäude, »qui sert de séjour agréable pendant la belle saison, à cause de la propreté des ses Apartements, et de l'embellissement de ses Jardins«. ⁶⁹ Noch klarer formulierte dann Jacques-François Blondel 1737/38 die Aufgabe des Lustgartens bei einer *Maison de plaisance*. In seinen dem gesamten Traktat vorangestellten »Reflexions Preliminaires« schreibt Blondel: »Les Jardins sont la partie la plus riante d'une *Maison de Campagne*«. ⁷⁰ Entsprechend dieser Festlegung beginnt Blondel dann auch jede seiner Beschreibungen mit dem Abschnitt »De la Distribution du parc, et de l'ordonnance de ses Jardins«, um erst danach auf das Gebäude der *Maison de plaisance* zu sprechen zu kommen.

Auch im deutschsprachigen Raum war der Bedeutungsgewinn des Lustgartens nun so groß, dass Fischer von Erlach den französischen Begriff der »Maison de plaisance« 1725 in der zweisprachigen Bildunterschrift zu einem Stich in seinem *Entwurf Einer Historischen Architectur* nicht rein übersetzend, sondern interpretierend als »Lust-Garten-Gebäu« wiedergab. (Abb. 10) Damit war der Lustgarten zum bestimmenden Charakteristikum eines fürstlichen Gebäudetypus geworden – der gartenkünstlerisch gestaltete Umraum definiert die Architektur.

In der Kunstgeschichtsschreibung wird diese nutzungsorientierte grundlegende Bestimmung nicht immer reflektiert. So lautet eine an sich präzise zusammenfassende Charakterisierung der Situation der Lustschlösser im

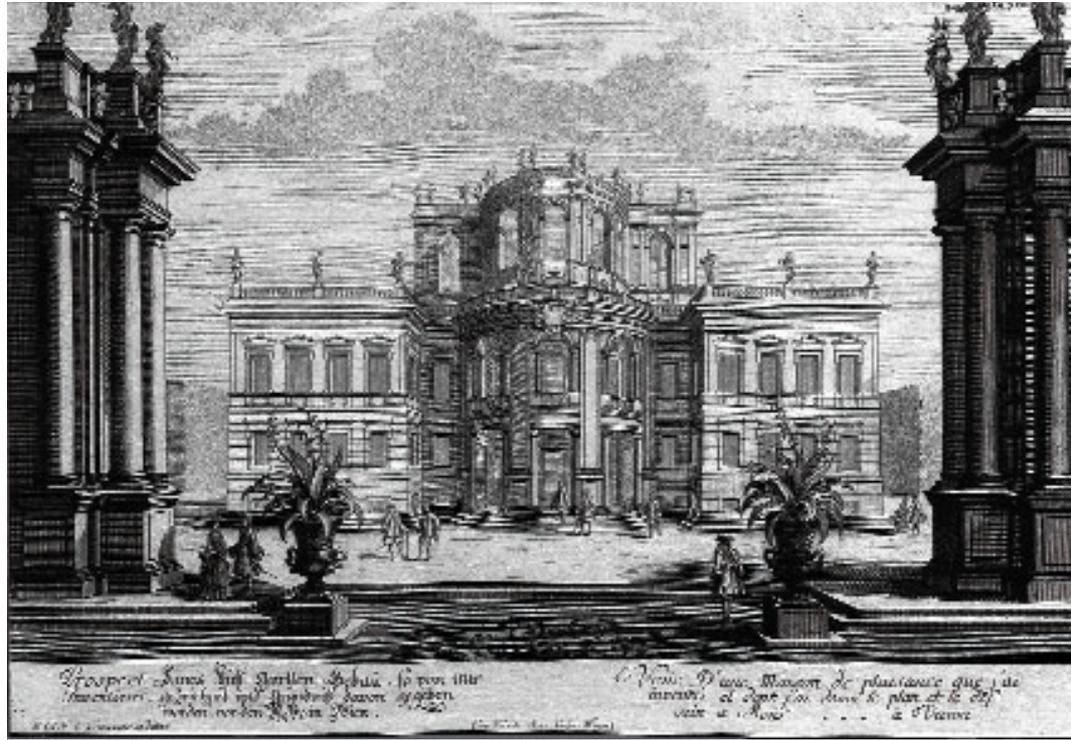


Abb. 10
Fischer von Erlach 1725, Tab. XVIII

Alten Reich: »Die Maisons de plaisance in Deutschland zeichnen sich – die Hierarchie der Bauaufgaben berücksichtigend – gegenüber den Schlössern durch Bescheidenheit aus und folgen den französischen Vorgaben nach commodité, bienséance und convenance. Gleichwohl sind es Preziosen der Architektur des 18. Jahrhunderts, die sich besonders durch ihre überaus reiche und geschmackvolle Innenausstattung auszeichnen. Gerade vom Kontrast zwischen schlichtem Außenbau und äußerst raffinierten Innenausstattungen geht der eigentümliche Reiz dieser *Maisons de plaisance* aus.«⁷¹

Hier wird die Architektur der *Maison de plaisance* isoliert behandelt. Eine solche innen üppig verspielte und außen schlichte Architektur hatte im 17. und insbesondere im 18. Jahrhundert jedoch gezwungenermaßen ein gartenkünstlerisches Setting – der Außenbau war in seiner Gestaltung der Ausstattung der Innenräume ebenso verpflichtet wie dem ihn einfassenden Raum des Lustgartens. Anders als noch der »additive Garten« der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Cordula Jöchner) werden Lustgarten und *Maison de plaisance* auch im Alten Reich am Ausgang des 17. Jahrhunderts zu einer vielfach miteinander verwobenen gestalterischen Einheit – zu einem mit allen Zutaten der Gartenkunst und der Architektur ausgestatteter Lusträum. Dieser beginnt am Gartenportal oder vielleicht auch schon auf der von weither auf das Schloss zuführenden Allee und er endet an der fürstlichen Tafel. Die »schlichte« Außenarchitektur der *Maison de plaisance* war keinesfalls nur die äußere Hülle des Gebäudes. Sie war zugleich ein »Innen« in Bezug auf den Lustgarten und sie musste gerade in Wechselwirkung mit

den sie umgebenden, kunstvoll arrangierten und mit zahlreichen anderen Lustbarkeiten ausgestatteten Gartenräumen bestehen.

In dieser Konstellation musste immer ein disparater Lusträum entstehen, denn wo es hinsichtlich der Architektur möglich war, sich weitestgehend frei an etwa französischen Vorbildern zu orientieren, spielten in der Gar-

tenkunst die von der Topographie oder von Vorgängeranlagen geprägten realräumlichen Dispositionen eine die Gestaltungsfreiheit stark einschränkende Rolle. Diesem die Kreativität herausfordernden *genius loci* jedoch verdanken insbesondere die in der Blütezeit des Lustgartens im Alten Reich geschaffenen Gartenanlagen ihren großen Reichtum an gestalterischen Lösungen.

Anmerkungen

- 1 Hier und im Folgenden zitiert nach von Seckendorff 1656.
- 2 Ebd., »Inhalt und Disposition deß gantzen Tractats«, o. S.
- 3 Dies und das Folgende: von Seckendorff 1656, S. 282.
- 4 Rohr 1729, S. 732.
- 5 Dies und die folgenden Zitate aus: Rohr 1729, S. 84-88.
- 6 Siehe Jöchner 2001.
- 7 Zedler 1735, Sp. 347.
- 8 Herder 1800, S. 23.
- 9 Schweizer 2013a.
- 10 Evelyn begann 1653 nahezu zeitgleich mit dem Pfalzgrafen den Garten seines Landsitzes Sayers Court umzugestalten. Seine eigenhändige, detaillierte Lageplan-Zeichnung, die in der British Library aufbewahrt wird, kann vergleichend mit den nachfolgend aufgeführten Beispielen aus dem Alten Reich studiert werden unter: <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/deptford/p/zoomify/71993.html> (5.3.2015). Siehe dazu Laird 1998, S. 171-219.
- 11 Zur Begleitung könnten ihm für einen Teil des Wegs Matthaeus Merian d. Ä. und Martin Zeiller mit ihren Werken *Topographia Germaniae-Inferioris Vel Circuli-Burgundici* (1654), *Topographia Galliae* (1655-1661) und *Topographia Italiae* (1688) zur Seite gestellt werden.
- 12 Evelyn 1818, S. 27.
- 13 Ebd., S. 31.
- 14 Siehe Bezemer-Sellers 2001, S. 206-217.
- 15 Die umfangreiche Rezeption dieses Gartens im Alten Reich wird deutlich bei Merian/Zeiller 1654, S. 148. Wie Merian/Zeiller selbst angeben, zitieren sie hier wörtlich aus Johann Heinrich Hagelgans: *Chorographischer Versuch / Das ist / Kurtzgefaste Beschreibung Etlicher zu Teutsch-Land gehöriger Particular-Landschafften / So man ins gemein die Njederländjschen Provinzen zu nennen pfelegt*, Coburg 1643, S. 133.
- 16 Evelyn 1818, S. 27.
- 17 Ebd., S. 36f.
- 18 Siehe dazu de Jong 1995, S. 17-34, de Vries 1998, S. 19-27.
- 19 Ein spätes Zeugnis dieses Einflusses ist der Erfolg von Jan van der Groens Buch *Den Nederlandtsen Hovenier*, das 1669 erschien und sowohl ins Französische als auch ins Deutsche übersetzt wurde.
- 20 Evelyn 1818, S. 54.
- 21 Dan beschreibt etwa die idealtypische, quadratische Form ausdrücklich und betont: »C'est ainsi que Henry le Grand l'afait dresser au equa trebeaux quarrez de parterre de buys«. Dan 1642, S. 177. Auch Merian / Zeiller erwähnen den *Grand Canal* und den Inselgarten, jedoch als »le Jardin de la Roayne«, der von einer Mauer umgeben, nur über eine Brücke zugänglich sein: »Es werden darinn die schönsten Blumen und kräuter / zu ihrer Zeit / gesehen.« Merian/Zeiller 1655, S. 81.
- 22 Einen vergleichbaren quadratischen Inselgarten für Parterrefelder hatten sich Erzherzog Albert VII., Regent der spanischen Niederlande und seine Gemahlin Isabella um 1600 im Burgweiher ihres bevorzugten Jagdschloss Tervuren anlegen lassen. Sichtbar auf dem im Museo del Prado in Madrid aufbewahrten, von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. gemalten Porträt des Erzherzogs Albrecht VII.
- 23 Es sei daran erinnert, dass Philipp Wilhelm 1658 der von Frankreich aufgestellte und unterstützte Gegenkandidat für die Kaiserwahl war, aus der letztlich Leopold I. siegreich hervorging.
- 24 Evelyn 1818, S. 49.
- 25 Den Garten von Saint-Cloud lobt Evelyn überschwänglich, er sei »rarely water'd and furnish'd with fountaines, statues and groves; the walks are very faire [...] but nothing is more esteem'd than the cascade [...]«. Evelyn 1818, S. 49.
- 26 Auch Merian / Zeiller äußern sich in ihrer *Topographia Galliae*, zweifellos angeregt durch die zahlreichen Stichen Israel Silvestres, die jeden Höhepunkt dieses Gartenerlebnisses abbilden, zu Ruel: »Ruel, Ein sehr schönes Hauß, sampt einem Flecken [...], so der Cardinal von Richelieu, auff's neu, gar herrlich wieder hat erbauen lassen, daß auch allbereit vorhin mit Gärten, Brünnen, Spatziergängen, Wäldlein, Irrgarten, Wasserleitungen und Grotten wol versehen, und schön gezieret gewesen, als es dem Moisset (der deß König Heinrichs deß IV. Schneider wie man mich in Frankreich berichtet gehabt, und sehr reich gewesen) gehört hat. Israel Sylvester hat diesen Ort (den ich im Jahr 1631 besichtigt), unlangsten in 3. Kupfferfiguren vor Augen gestellt, darauf zu sehen, daß die Grotte, und anders noch vorhanden, und auch ein Pomerantzen Garten dabey ist.« Merian / Zeiller 1655, S. 94.
- 27 Dies und das folgende Zitat siehe Evelyn 1818, S. 50.
- 28 Siehe zu den Radierungen und Kupferstichen französischer Gartenanlagen des 17. Jahrhunderts den Katalog *Illusion und Imagination*, 2013.
- 29 Evelyn 1818, S. 79.
- 30 Ebd., S. 98.
- 31 Ebd., S. 93.
- 32 Ebd., S. 154.
- 33 Furttenbach 1640, Vorrede »An den Günstigen Leser«, o. S.
- 34 Ebd.
- 35 »Grundrißdeß Andern/ und auff dem Feld draussen likgenden Irregular Burgerlichen Lustgartens«, Furttenbach 1640, S. 16.
- 36 So oder ähnlich heißt es im »Register« bei den Inhaltsangaben zum zweiten und dritten Teil, Furttenbach 1640, Register.
- 37 Furttenbach 1640, S. 75. Auch der »Vierthe Fürstliche Lustgarten« umfasst einen Tiergarten. Schon 1628 hatte Furttenbach in seinem Buch *Architectura Civilis* ein Projekt für einen »Lust: und Thiergarten« vorgeschlagen, beide Lustbarkeiten in der Großform einer bastionären, kronwerkartig vorgeschobenen Befestigung anzuordnen. Furttenbach 1628, S. 30-35.
- 38 Hennebo / Hoffmann 1965, S. 103.
- 39 Siehe dazu Jöchner 2001, S. 35-44.

- 40 Auf einem der Grundrisspläne zu diesem Projekt vermerkte Schickhardt: »Grotten den 8. Juni 1613 angefangen zu graben«. Siehe: Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, N 220 A 78 a 03 (<http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=1-117915,7-5-2015>)
- 41 Siehe zu Ludwig I. von Anhalt-Köthen und seinen Reisen: Artikel »Ludwig, Fürst von Anhalt-Cöthen« von Ferdinand Siebigk in: Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 19 (1884), S. 476–483.
- 42 Barlaeus 1647, S. 142–145.
- 43 Klapheck 1922, S. 30f.
- 44 Elsholtz 1657/2010.
- 45 Siehe zu Oranienburg: Katalog Onder den Oranje boom 1999, S. 239–245; speziell zum Wirken der Kurfürstin Louise Henriette siehe Volland 2002.
- 46 Hammer 2001, S. 84–89, Volland 2002, S. 23. Ähnliche Aktivitäten zur Kultivierung in Verbindung von Gärtnerei, Viehzucht und Milchwirtschaft sind beim Vorwerk Monbijou nahe Berlin nachzuweisen, das der Große Kurfürst 1649 seiner Gemahlin schenkte, woraufhin diese dort u. a. eine Meierei errichten ließ. Siehe dazu Hammer 2001, S. 112.
- 47 Siehe die Berichte zu der von Pfalzgräfin selbst betreuten »Schweizer Molkerei« usw. bei Markowitz 1985, S. 4f.
- 48 Wimmer 2004, S. 43f.
- 49 Siehe zu Zeesen und zu diesem Zitat: Baier/Reimann 2004, S. 3
- 50 Siehe zu Oranienbaum Bechler 2002.
- 51 Dies und das Folgende aus: Jöchner 2001, S. 87–122.
- 52 Eine vom Herzog finanzierte, kriegsbedingt abgebrochene Bildungsreise Richters nach Italien im Jahr 1645 dürfte der Vorbereitung des Ausbaus der Weimarer Schloss- und Gartenanlagen gedient haben. Um 1640 hatte Richter jedoch mehrere Jahre in den Niederlanden verbracht. Siehe dazu Boblenz 1999, S. 114–147, hier S. 131f.
- 53 Zitiert nach Boblenz 1999, S. 133.
- 54 Boblenz 1999, S. 139f.
- 55 Julius Heinrich folgte hier offensichtlich den Spuren seines Vaters Herzog Franz II. von Sachsen-Lauenburg, der den bereits 1656 wieder zerstörten Fürstengarten in Lauenburg hatte anlegen lassen. Siehe zu den Gärten von Ostrov nad Ohří (Schlackenwerth) zuletzt mit dem aktuellen Stand Kulhankova 2012.
- 56 Siehe dazu Dobalová 2013.
- 57 Zitiert nach Kulhankova 2012, S. 219.
- 58 Buttlar/Meyer 1996, S. 16–18.
- 59 Siehe zu den Gottorfer Gärten mit neuerer Literatur Asmussen-Stratmann 2009.
- 60 Schmid 1980, S. 35.
- 61 Dies und das Folgende aus Ertl 1687, S. 157f.
- 62 Schmid 1980, S. 49f.
- 63 Dies und das Folgende aus Ertl 1687, S. 138.
- 64 Zitiert nach Bauer-Wild 1986, S. 12.
- 65 Siehe die bei Bauer-Wild 1986 abgebildete und diskutierte Rekonstruktionszeichnung von Heiner Schubert, die einen Hauptbau zeigt, der, ähnlich wie in Benrath, über zwei Galeriegänge mit zwei seitlichen Pavillons zu einem auf einer Linie stehenden Ensemble verbunden war. Bauer-Wild, Abb. 2 sowie S. 32–41.
- 66 Etwa die Grunddisposition von Jacques Boyceau für den Jardin du Luxembourg, die von Le Nôtre umgestaltete Westpartie des Jardin des Tuileries oder die »teatro« genannte Parterreanlage von Venaria Reale.
- 67 Denkt man nun noch an den langen, auf das Hauptgebäude Reggia di Diana zuführenden Kanal (Canale d' Ercole) in Venaria Reale, der wohl schon von Beginn an geplant war, so kann man auch Venaria Reale dem ersten Lustschloss & Lustgarten in Benrath zur Seite stellen.
- 68 Siehe zu den französischen *Maisons de plaisance* Krause 1996.
- 69 Daviler 1720, S. 676f.
- 70 Blondel 1737, S. 6.
- 71 Klaus Jan Philipp: Das Reclam Buch der Architektur, Stuttgart 2006, S. 239.

Stefan Schweizer

»Als ein Portefeuille von Allem anzusehen«¹

Schloss Benrath als architektonisches Memorial kurpfälzischer Herrschaft am Rhein

I. Höfisch-repräsentative Konzepte für Landschlösser: Benrath und Schwetzingen

Für Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz, den Bauherren des neuen Benrather Schlosses, spielten die niederrheinischen Besitzungen im Herzogtum Jülich-Berg territorialpolitisch eine untergeordnete Rolle. Nur wenige Male in seiner langen Regierungszeit, und zunächst überhaupt erst fünf Jahre nach seinem Amtsantritt, stattete er 1747 Düsseldorf einen Besuch ab. Das nur auf den ersten Blick geringe Interesse Carl Theodors an Düsseldorf hinderte den Potentaten nicht daran, die Stadtentwicklung in den folgenden Jahrzehnten mit wichtigen Projekten – Stadterweiterung, Hofgartenanlage, Akademiegründung und nicht zuletzt dem Benrather Schlossbau – voranzutreiben.² (Abb. 1)

Die hauptsächlichen Akzente setzte der Kurfürst in seiner Residenz Mannheim, die Carl Theodor zu einer prachtvollen Residenzstadt von europäischem Rang ausbaute. Nach dem Vorbild anderer Residenzstädte ließ er nur wenige Kilometer von Mannheim entfernt das Schwetzingener Lustschloss und dessen Gärten zu einer *Maison de plaisance* für kurfürstliche Sommeraufenthalte ausbauen.³ Mannheim blieb als Residenz bis zum Erbfall der bayerischen Kurwürde zunächst völlig unangefochten, doch konkurrierte das seit 1755 verwirklichte Projekt eines kurfürstlichen Landschlusses südlich von Düsseldorf mit der sukzessive erneuerten und mit großem Aufwand erweiterten Schwetzingener Anlage.⁴ Während Carl Theodor in Benrath einen Neubau des Lustschlusses verfügte, ließ er die ambitionierten Planungen und erste Baumaßnahmen für ein neues Schwetzingener Schloss rasch wieder einstellen.⁵ Pigages Entwürfe für einen residenzschlossartigen *Corps de logis* mit siebzehn Achsen gingen weit über das in Benrath verwirklichte Bauvolumen hinaus. Diese quantitativen Unterschiede beruhten auf fundamentalen funktionalen Differenzen: Die kurfürstlichen Sommeraufenthalte in Schwetzingen gingen einher mit einem Teilumzug der Hofhaltung – geplant war mithin eine Sommer-Residenz.⁶ In Schwetzingen mussten Räume für bis zu 500 Höflinge vorgehalten werden, was analog zu Versailles und einigen anderen Orten die Ausprägung urbaner Strukturen am Ort des Lustschlusses zur Folge hatte. Demgegenüber plante Carl Theodor seine Anwesenheit auf Schloss Benrath

nur mit kleiner Entourage, so dass hier eine Anlage mit einem geradezu intimen Charakter entstehen konnte.

Nachdem in Schwetzingen zunächst ein neues Schloss im Scheitel von zwei seit 1749 errichteten und noch auf Pläne Alessandro Galli di Bibienas sowie Franz Wilhelm Rabaliattis zurückgehende Zirkelbauten geplant worden war (siehe Kat.-Nrn. 79-83), für das man bereits die Fundamente ausgehoben hatte, wurde das gigantische Bauprojekt 1750 eingestellt. (Abb. 2) In der Folge entstand in Schwetzingen jedoch eine Gartenanlage, deren Vielfalt und künstlerische Originalität in dieser Zeit auf dem europäischen Kontinent keinen Vergleich scheuen musste.⁷ Carl Theodor betrieb einen enormen gärtnerischen, skulpturalen und architektonischen Aufwand, um Schwetzingen zu einem »churpfälzischen Monument« werden zu lassen.⁸ Nicht zuletzt die Ebene der in Architektur und Skulptur zum Ausdruck gebrachten politischen Botschaften unterscheidet den Schwetzingener Garten deutlich von Benrath.⁹ Dem eher privaten Charakter der *Maison de campagne* mit zwei Separatgärten sowie einem bis zum Rhein reichenden Boskett mit eingeschriebenem Wegestern in Benrath stand der höfische und damit politische Rahmen in der Pfalz gegenüber.

Letztlich bleibt jedoch der Eindruck, dass das Schwetzingener Schossbauprojekt den Plänen für einen Neubau in Benrath geopfert wurde, was sicher das Ergebnis einer gezielten baulichen Repräsentationsstrategie im Herzogtum Jülich und Berg darstellt.¹⁰ Einerseits wurde das niederrheinische Territorium auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Preußen beansprucht, andererseits hielt Carl Theodor offenbar die Bauaufgabe Landschloss für angemessen, um den eigenen territorialpolitischen Ansprüchen symbolisch Ausdruck zu verleihen. Der Kurfürst knüpfte mit dem Benrather Schlossbau nicht nur an die Tradition seiner Vorgänger an, sondern wird in der weiteren Entwicklung an Benrath festhalten, obschon oder gerade weil sich eine territorialpolitische Verschiebung nach Süden abzeichnete,¹¹ die mit dem Antritt des kurbayerischen Erbes 1777 Endgültigkeit erlangte. Schloss Benrath bildet damit keine herrschaftliche Triumphgeste am Rande einer kaum noch genutzten Residenz, sondern ein Integrationssymbol,¹² ein architektonisches Memorial der kurpfälzischen Herrschaft am Rhein. Die Verlagerung der Machtsphäre nach Süden führte in Benrath eben nicht zum Abbruch der Arbeiten oder zu einer



Abb. 1
Schloss Benrath, *Corps de logis* von Norden, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 2
Zirkelbau des Schwetzingen Gartens, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

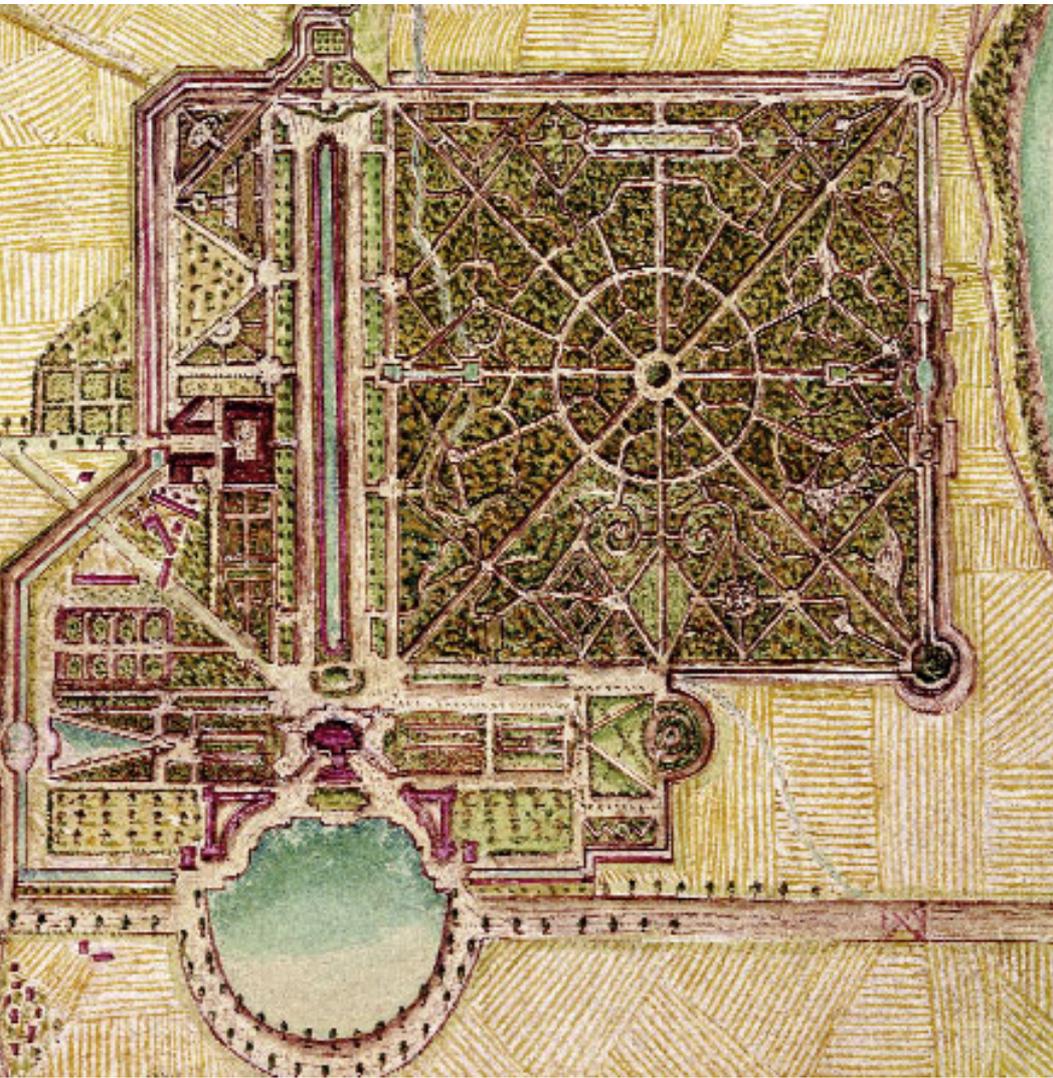


Abb. 3
Detail aus dem Plan von Carl Philipp Brosii, 1771, aus: Brosii 2005

Minderung der Ausstattungsqualität. Den Besuchern des Schlosses – und die nachfolgenden Bemerkungen verdeutlichen, dass es sich dabei ganz überwiegend um die Betrachter des Schlosses handelt – soll die Ansicht von Schloss Benrath einen Eindruck von der diskreten, geordneten Herrschaft des abwesenden Landesherrn verschaffen. Es bleibt die Beobachtung, dass Carl Theodor die erhebliche Summe von 650.000 Reichstalern für ein Landschloss verausgaben ließ, das er weder benötigte noch nutzte – sieht man von dem jeweils einmaligen Aufenthalt des Kurfürsten (1785) und der Kurfürstin (1771) ab. Die genannten Baukosten erstreckten sich auf die Architektur und daneben auf »Wasserleitungen, Cascaden, Gärten, [die] inner[e] Einrichtung, und [das] Ameublement« und seien von der »Domainen-Casse bestritten worden.«¹³ Selbst wenn man die umfangreichen Erd-, Garten- und Forstarbeiten sowie den Abriss des alten Schlosses mit einbezieht, bleibt dies eine außerordentlich hohe Summe, insbesondere im Vergleich zum Düsseldorfer Jägerhof, dessen Bau Carl Friedrich von Wiebeking mit 78.000 Reichstalern veranschlagte.¹⁴

II. Die architektonische Inszenierung des Schlosses

Anders als in Schwetzingen, wo Nicolas de Pigage bei der Planung das alte, unter Kurfürst Johann Wilhelm II. erneuerte Schloss (Architekt: Matteo Alberti) berücksichtigen musste, war in Benrath ein weitgehender planerischer Neustart möglich. Dies betraf jedoch nur die Baulichkeiten im engeren Sinne, denn gänzlich frei und unabhängig von den natürlichen Gegebenheiten, aber auch historischen Überlieferungen konnte Pigage auch in Benrath nicht operieren.

Wir verdanken dem kurpfälzischen Verwaltungsbeamten Carl Philipp Brosii eine Beschreibung der gerade fertiggestellten Anlage aus dem Jahr 1771 (siehe Kat.-Nr. 69). Die kolorierte Zeichnung stellt die Anlage anschaulich als Plan dar, während der Text wichtige Informationen enthält: »Dießen Neuen Bau hatt Ober-Baume-Director [...] von Pigage zu sambt gärten, alléen, promenaden, Wasser Leitungen, Cascaden, parquen p.p. inventiert und Exequirret [...]«¹⁵ (Abb. 3) Brosii stellt im Text Pigages umfangliche Entwurfsleistung heraus, die demnach nicht nur das architektonische Konzept und die gesamte Parkgestaltung umfasste, sondern auch alle hydrologischen Maßnahmen zur Wasserregulierung einschloss. Nach dem Abriss des Wasserschlosses (siehe den Beitrag zum alten Schloss in diesem Band) veränderte Pigage das seit dem 17. Jahrhundert durch ein Wehr zu einem Bassin aufgestaute Bett der Itter. Den Weiher gestaltete er in einen schmalen Kanal von knapp 500 Metern Länge um, auf den der Standort des Schlosses in derselben Achse Bezug nimmt. Entlang des in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Kanalweihers erstreckt sich der aus einem ehemals unregelmäßig zugeschnittenen Waldgebiet hervorgehende Boskettwald, den Pigage weitgehend in Quadratform anlegte.¹⁶

Die größte Herausforderung bestand hinsichtlich der Wasserregulierung für Pigage darin, unterschiedliche Bassins und Kanäle zu versorgen und damit einen Kreislauf aus Zu- und Abflüssen herzustellen. Er kanalisierte die Itter und speiste mit ihr die Kaskade östlich des Schlosses sowie die anderen Bassins und Gräben. Um auf kostspielige Pumpenhäuser verzichten zu können, regu-

Die größte Herausforderung bestand hinsichtlich der Wasserregulierung für Pigage darin, unterschiedliche Bassins und Kanäle zu versorgen und damit einen Kreislauf aus Zu- und Abflüssen herzustellen. Er kanalisierte die Itter und speiste mit ihr die Kaskade östlich des Schlosses sowie die anderen Bassins und Gräben. Um auf kostspielige Pumpenhäuser verzichten zu können, regu-



Abb. 4
Schloss Benrath, Blick von Nordosten, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

lierte er die Wasserflächen durch ein künstlich geschaffenes Gefälle.¹⁷

Die sichtbaren Gewässer zu allen vier Seiten des Schlosses wurden unter dem *Corps de logis* miteinander verbunden. Ein Grundrissplan Pigages (Kat.-Nr. 35) dokumentiert zumindest die unterirdische Verbindung des nördlichen Schloss- mit dem südlichen Kanalweiher, die insbesondere dem Ausschwemmen von Fäkalien aus den Aborten sowie dem Abtransport des Regenwassers von den Dächern diene. Ein Autor schildert die Situation im Souterrain am Ende des 19. Jahrhunderts als »Wassergebrause, [das] im Keller des Hauptgebäudes namentlich auf den Blumengarten zu so stark« sei, »dass man sich in eine Wassermühle versetzt zu sehen glaubte.«¹⁸ Die Regulierung des Wassers war kein Selbstzweck, sondern ging aus dem architektonischen und gartengestalterischen Konzept Pigages hervor. Das Regenwasser wurde so durch die Lichthöfe und die in den Fassaden liegenden Fallrohre abgeleitet, dass auf Regenrinnen und -rohre an den Fassaden verzichtet werden konnte.

In Benrath nehmen Wasserflächen eine zentrale Funktion bei der landschaftlichen Gliederung des Areals ein. Sie bilden wichtige Elemente einer bildhaften Inszenierung der Schlossarchitektur, spiegeln die Fassaden und bestimmen die Blickachsen. Sie stellen damit puristische Schmuckflächen dar und in diesem Sinne auch einen Ersatz für das wichtigste dekorative Element der Gartenkunst vor dem Landschaftsgarten – das dekorative Schmuckparterre. Zwar ließ Pigage in den beiden Separatgärten östlich und westlich des *Corps de logis*

Schmuckflächen anlegen, doch reduzierte er dieses um 1750 in Mitteleuropa noch immer kanonische Element der Gartenausstattung in der Hauptachse auf Rasenflächen. Dies überrascht nicht nur im Vergleich mit den geradezu üppigen Parterreflächen in Schwetzingen, sondern widerspricht auch Jacques-François Blondels theoretischen Vorgaben, der seine Aufzählung der Gartenbestandteile nicht von ungefähr mit Parterres beginnt – gemeint sind nach wie vor dekorative Broderien –, und solche in seinen Idealplänen auch in der Hauptachse platziert.¹⁹

Als dekoratives Grundprinzip der Anlage muss die räumliche Staffelung der Bauten und damit ihre auf Bedeutungssteigerung gerichtete Inszenierung inmitten einer künstlerisch gestalteten Natur verstanden werden. (Abb. 4) Grundlage dieses Konzepts waren funktionale Erwägungen: Das Schlossareal besitzt, anders als etwa von Theoretikern wie Germain Boffrand oder Jacques-François Blondel diskutiert, weder eine axiale Zufahrt noch eine dreistrahlige *Patte d’oie*.²⁰ Im Zuge der Errichtung von Schloss und Park verlegte Pigage die Landstraße von Düsseldorf nach Köln und führt sie bogenförmig um den Schlossweiher herum. Der Besucher wird nicht auf das Schloss zu, sondern an ihm vorbeigeleitet, eine Geste, die den privaten Charakter der herrschaftlichen *retraite*²¹ unterstreicht und ihre bildhafte Inszenierung auf einen Betrachter bezieht. Auch die Wasserfläche distanziert den Besucher, während der Fürst einen Seiteneingang an einem der beiden Torhäuser zu nutzen gezwungen wurde. Bereits die gesprengte fünfteilige Ge-

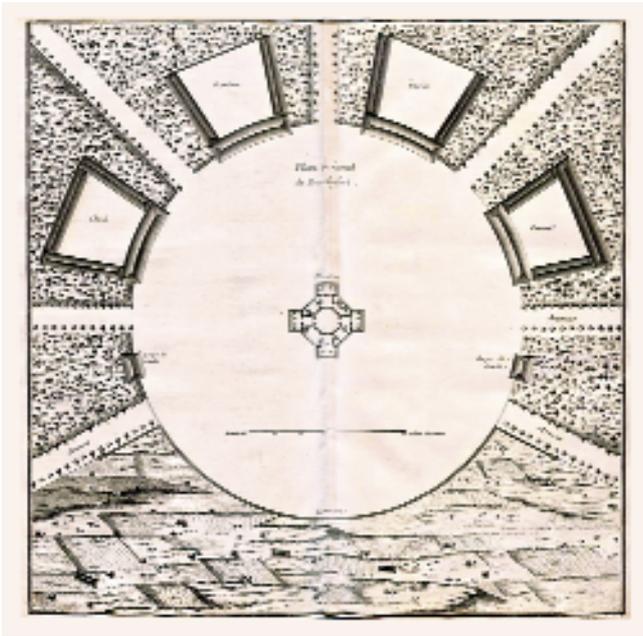


Abb. 5
 Germain Boffrand, Plan für Jagdschloss Boitsfort (Bouchefort),
 aus: Boffrand 1745, S. 45, Planche II

bäudegruppe zeigt dem von Norden anreisenden Besucher an, dass hier alles Zeremonielle auf ein Mindestmaß reduziert wurde. Rohr kennzeichnet in seinem Zeremonialhandbuch 1733 den herrschaftlichen Aufenthalt in einer *Maison de plaisance* entsprechend als Gelegenheit zu einer freien Lebensart: »Wen sich die hohen Herrschaften auf den Landhäuser aufhalten, so wird ein großer teil des Ceremoniel-Wesens bey Seite gesetzt, und eine freyere Lebens-Art erwöhlet.«²²

Die Planungsphase war denkbar knapp bemessen: Im Herbst 1755 erging an Ort und Stelle beziehungsweise in Düsseldorf der Auftrag an Nicolas de Pigage, nachdem Bauherr Carl Theodor und sein Architekt die Umgebung wohl gemeinsam begutachtet hatten.²³ Nach intensiven Arbeiten 1756 stand der Rohbau 1757 bereits weitgehend.²⁴ Die Zügigkeit der praktischen Umsetzung lässt ein großes Einverständnis zwischen Bauherr und Architekt erkennen. Offenbar war Pigage umgehend in der Lage, Ideen für eine fürstliche *retraite* in Form einer *Maison de plaisance* zu liefern. Zugute kam ihm der Umstand, dass er sich mutmaßlich in der ersten Hälfte der 1750er Jahre bereits einmal mit dem Plan einer herrschaftlichen Eremitage beschäftigt hatte (Kat.-Nr. 88) – »Eremitage«, dies übrigens auch die von Brosii gebrauchte Bezeichnung.

Die Vereinzelung des Hauptgebäudes bestimmt Pigages Konzept von Beginn an, wie ein Vorentwurf aus dem Jahr 1756 zeigt (Kat.-Nr. 66). Mit den beiden Seitenflügeln über Dreiecksgrundriss und ihrem konkaven Viertelkreisbogen zum Bassin hin knüpfte Pigage an die Schwetzingen Konzepte der Viertelkreisbauten an und erweitert sie um die das Areal nach Osten und Westen abschließenden Torhäuser. Das *Corps de logis* steht jenseits des Scheitelpunkts, so dass die geschlossene Form des Halbkreises axial gen Süden gerichtet wird.

Konzepte für kreis- bzw. sternförmige Anlagen waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts virulent. Germain Boffrand plante 1704/05 für Max Emmanuel von Bayern einen Pavillon in Boitsfort (Bouchefort) nahe Brüssel, dessen Entwurf sehr viel später, 1746, von Boffrand in seiner architekturtheoretischen Schrift publiziert wurde. (Abb. 5) Der Plan sah einen achteckigen Pavillon im Zentrum einer kreisförmigen Terrasse vor, deren Platzwände durch Mauern sowie vier große *communes* (Küche, Stall, Remise, Hundezwinger) und zwei deutliche kleinere Wachhäuser gebildet wurden.²⁵ Sieht man von funktionalen Differenzen ab, so scheint die Benrather Staffellung der Bauten mit Boffrands Inszenierung des Raumes für Boitsfort sowie den seitlichen Anfahrtswegen durchaus verwandt zu sein.

Zu den wichtigsten realisierten Projekten dieser Art kann neben der Eremitage Waghäusel bei Bruchsal (seit 1720; in den 1740er Jahren unter der Leitung von Balthasar Neumann ausgebaut) die Jagdschlossanlage Clemenswerth gerechnet werden, die Johann Conrad Schlaun nach 1737 für Kurfürst und Erzbischof Clemens August I. von Bayern errichtete.²⁶ (Abb. 6) Hier befindet sich der zentrale achteckige Pavillon inmitten eines Kreisrunds aus acht Kavalierspavillons. Die Bauten nehmen damit zwar logisch Bezug aufeinander, doch lässt sich dies nur im Grundriss ablesen. Nach außen hin bilden sie keine gestalterische Einheit, was ihren repräsentativen Wert begrenzte. Diesem Umstand, der die räumliche Inszenierung auf einen Betrachter hin ausrichtet, wurde in Bayreuth um 1750 mit der Errichtung des sogenannten Neuen Schlosses in der Eremitage Genüge getan, wobei es sich bei den geschwungenen Flügelbauten um Orangerien und beim mittleren Bau um einen Pavillon ohne Wohnfunktion handelt.

Das Ringen um eine funktional sinnvolle und zugleich raum- und baukünstlerisch befriedigende Gruppierung von Haupt- und Nebengebäuden bestimmte den Diskurs um Landhäuser bereits seit dem 16. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert konnten sich lockere Gebäudegruppierungen mit seitlichen Pavillons (Trianon de Porcellaine) oder räumlich abgesetzten Wirtschaftsflügeln (Vaux-le-Vicomte, 1651-1661), (Champs-sur-Marne, 1703-1707) neben den dominierenden kompakten Dreiflügelanlagen (prototypisch Versailles; im Rheinland: Bensberg) behaupten.²⁷ Ein Höhepunkt bildete hinsichtlich der auf Bedeutungssteigerung abzielenden Staffellung von Bauwerken im Gartenraum sicher Marly, wo Jules Hardouin-Mansart einen in der Mittelachse liegenden Pavillon für den König und seine Begleitung errichtete, der entlang zweier Nebenachsen von je vier Pavillons ergänzt wurde.²⁸ Das Modell erfreute sich einiger Beliebtheit und wurde unter anderem in der Kasseler Karlsau, im Großer Garten zu Dresden und in Peterhof bei Sankt Petersburg adaptiert.

Von Modellen dieser Art in Theorie und Praxis konnte Pigage ausgehen, als er die Anlage der Benrather Bauten konzipierte. Dem Besucher bietet sich beim Blick auf

das Areal von Norden ein homogenes Bild, das Pigage über die Wiederholung markanter Elemente an allen Gebäuden erzielte. Hierzu zählen die einheitliche Materialität und Farbigkeit der Fassaden, die Rustizierung der Hausteinkanten sowie die relative Einheitlichkeit der Dachformen. Alle Bauten verfügen über ein Haupt- und ein Mansardgeschoss, das durch einfache Gauben an den Torhäusern und Flügeln sowie dekorative Lukarnen am *Corps de logis* durchfenstert wird. Die Einheit der Baukörper wird aber auch durch ihre gleichmäßige horizontale Lagerung hergestellt. Trotz der erheblichen Höhenunterschiede zwischen dem aufgesockelten *Corps de logis* und den Flügel- bzw. Torbauten vollführt das Auge nur geringe Höhensprünge zwischen den Gebäuden, da die flachsten Bauten, die Torhäuser, dem Betrachter am nächsten stehen, während das *Corps de logis* durch die Wasserfläche und den Vorplatz in erhebliche Entfernung gerückt wurde. Vom Scheitelpunkt des Bassinbogens im Norden bis zur Schlossfassade misst die Distanz in der Nord-Süd-Hauptachse ca. 215 Meter, was in etwa der Distanz von einem Torhaus zum anderen in der Ost-West-Achse entspricht. Die noch heute ob ihrer künstlerischen Qualität bestechende Inszenierung der Gebäudegruppe hat kein Maler treffender dargestellt als Antoine Charles Horace Vernet 1806. (Abb. 7) Das heute im Salon Murat des Pariser Palais de l'Élysée aufbewahrte Gemälde lenkt den Blick des Betrachters über die den Schlossweiher begrenzende Allee und die Wasserfläche auf die Baugruppe, so dass einem unwillkürlich Thomas Manns Beschreibung in den Sinn kommt, der das Schloss als einen Bau imaginierte, dessen »beträchtliche Dimensionen in Zierlichkeit aufgelöst schienen«²⁹.



Abb. 6
Jagdschloss Clemenswerth, Sögel, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 7
Antoine Charles Horace Vernet, Ansicht von Schloss Benrath aus Norden, SSPB

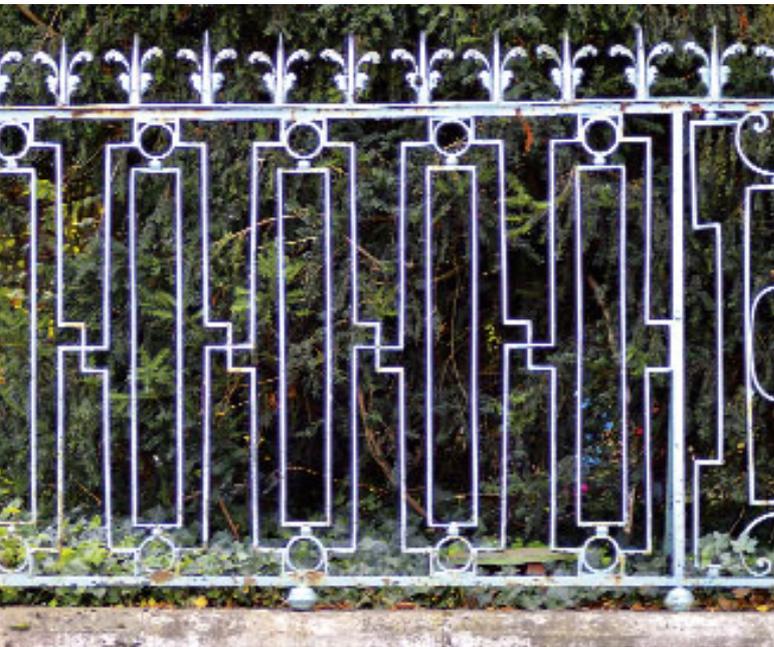


Abb. 8
Südliches Parkgitter am Garten des Kurfürsten, SSPB,
Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 9
Nordwestliches Portalgitter, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

III. Zwischen Rokoko und Klassizismus Die historischen Parkgitter

Der Zusammenhalt der Bauten wird ganz buchstäblich auch von den dekorativen Gittererzäunen rund um das Schlossgelände hergestellt. Von den, so gut wie nie zur Sprache gebrachten, grün gefassten Eisengittern aus der Erbauungszeit haben sich besonders in unmittelbarer Schlossnähe größere Abschnitte erhalten.³⁰ (Abb. 8) Die Zaungitter grenzen nicht nur den Schloss- und Parkbereich nach außen hin ab, sondern nehmen durch unterschiedlich aufwendig gestaltete Portalgitter auch eine Differenzierung des Schlossareals sowie dessen Binnengliederung vor. So wurden beispielsweise die beiden östlich und westlich an die Schmalseiten des *Corps de logis* angrenzenden, ursprünglich kurfürstlichen Privatgärten vom Vorplatz sowie vom Boskettwald separiert. Die einfachsten Gitter dienen der Begrenzung des Schlossweihers nach Süden, bei denen es sich allerdings um vereinfachte Repliken handelt, die im Zuge der Re-Barockisierung des Bassins 1980 angebracht wurden.³¹ Besonders schmuckvoll treten die noch erhaltenen Gitter am nordwestlichen und nordöstlichen Parkeingang unmittelbar neben den Torhäusern sowie am Rheinkopf in Erscheinung. Bei untergeordneten Toren, wie denjenigen südlich der Seitentrakte neben den Wachhäusern, tritt das Ornament zurück.

Die Ornamentik der Portale folgt einem Prinzip aus sich wiederholenden Füllungen sowie vegetabilen Bekrönungen auf den Portalgittern. Die Stäbe der Füllungen bilden geometrische Formen, die an den Rahmen ansetzen. Sie formen ein Hochrechteck mit jeweils einem schmalen Auszug, in dem unten und oben je ein Kreisornament sitzt.

An diesen ist die Binnenform, ein einfaches Rechteck, an je einer als kleine Kugel ausgebildeten Nietstelle, angebracht. Die äußeren Gitter verschränken sich in der Mitte miteinander und bilden Swastiken, die in der Schmiedekunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet waren und eine mittlere Horizontale bilden. Auf den Rahmen sitzen Spitzen, die so von Blattornamenten flankiert werden, dass sie eine stilisierte Lilie bilden. Dieses Hauptmotiv wird von einem zweiten Motiv rhythmisch ergänzt, das in Einzelrahmen sitzt. Es wird von C-Spangen am oberen und unteren Abschluss gebildet, zwischen denen ein Rechteck mit eingeschriebenem Oval sitzt, das nach außen durch einfach getreppte Stäbe gerahmt wird.

Die Bekrönungen der Torflügel bestehen in der einfachen Form (zwei Füllornamente in einem Torrahmen) aus einer mit kleinen Blättern besetzten Wellenranke, die zur Mitte in einem aufrecht stehenden C-Schnörkel auslaufen. In der aufwendigeren Variante (vier Füllornamente in einem Torrahmen) schwingt sich die komplexer gestaltete Wellenranke zur Mitte hin ein, so dass der nun von Blumen und Blättern besetzte C-Schnörkel horizontal verläuft. (Abb. 9)

Für das Benrather Parkgitter gilt, was auch am *Corps de logis* oft beobachtet wurde: Es handelt sich stilistisch um einen Hybriden, der ältere Rocailleformen mit neueren frühklassizistischen, das heißt durch die Antike legitimierten Elementen kombiniert.³² Die markante aus miteinander überkreuzten Stäben gebildete Swastika etwa besitzt Vorbilder in Mosaikornamenten in Pompeji (Haus des Mäanders), Ostia (Haus der Dioskuren) und Herkulaneum (Haus der Samniten).³³ In den frühesten Stichwerken zu den Ausgrabungen der 1740er und 1750er

Jahre, die Pigage hätte zur Kenntnis nehmen können, wurden jedoch von aus Mäandern geformten Swastika-Ornamente nicht dokumentiert.³⁴ Als römisch-antikes Bauornament waren sie spätestens seit 1757 in ganz Europa bekannt. Robert Wood hatte ein eigenartiges Kranzgesimsornament in seinem Stichwerk zu den antiken Bauten in Baalbek veröffentlicht.³⁵ Es ist gut möglich, dass Nicolas de Pigage diese Stiche kannte, wobei einige Beispiele für Pariser Gitter mit ähnlicher Ornamentierung existieren, die aber kaum genau datiert werden können.³⁶ Gleichwohl können wir davon ausgehen, dass Pigage für seine Benrather Parkgitter Ornamente adaptierte, die in den 1750er und 1760er Jahren in ganz Europa en vogue waren und sich einem neu gesteigerten Interesse an authentischen antiken Vorlagen verdanken.

Das Entwerfen von Parkgittern zählte zweifellos zu den Aufgaben eines Architekten. Die führenden Architekturtheoretiker des 18. Jahrhunderts, namentlich Jacques-François Blondel und Charles-Etienne Briseux, hatten Gitterdekore für ihre Traktate entworfen,³⁷ so dass wir davon ausgehen sollten, dass sich auch Pigage eingehend damit befasste.

Neben den dekorativen Eisengittern tragen auch die vier, in den Diagonalen zwischen *Corps de logis* und Flügelbauten platzierten Schildhäuser mit ihren aufgesetzten Obelisken optisch zur Verbindung der Baugruppe bei.

IV. Die Architektur – das Äußere

Von außen nach innen, von den Torhäusern zum *Corps de logis* erfährt die Architektur der Schlossanlage eine dekorative Steigerung. Die Torhäuser besitzen eine einfache Kubatur und haben das Schwetzingener Badehaus Carl Theodors inspiriert (siehe Kat.-Nr. 82). Ihre markantesten Elemente sind die in der Ost-West-Achse liegenden Portale der Tordurchfahrt aus Trachyt. Sie werden aus einer toskanischen Pilasterordnung gebildet, dessen Gesims sich über dem Architrav verkröpft. Über dem Gesims liegt eine flache, leicht verkröpfte Attika, der steinerne Kanonenkugeln aufsitzen, mit denen die militärische Funktion des Baus angezeigt wird. Das Dach überragt ein mittig sitzender Kaminblock. Über rechteckigem Grundriss errichtet, liegen zu beiden Seiten ursprünglich als Wohnungen dienende Räume. Besonders die Okuli-Fenster zwischen den Pilastern und im Dachgeschoss zeigen die untergeordnete Stellung des Baus gegenüber den Flügelbauten an.

Als Viertelkreis konkav eingeschwungen, treten auch die beiden Flügelbauten architekturensprachlich als Nutzbauten in Erscheinung. (Abb. 10) Pigage trägt ihrer Multifunktionalität subtil Rechnung, indem er die risalierenden Kopfbauten, in denen je zwei Wohnungen für höfisches, zumeist adeliges Gefolge eingerichtet waren,³⁸ mit einer analog zu den Baukanten genuteten Rustikalisiene



Abb. 10
Westflügel, Blick auf die Kurvatur, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 11
Hof des Ostflügels, SSPB

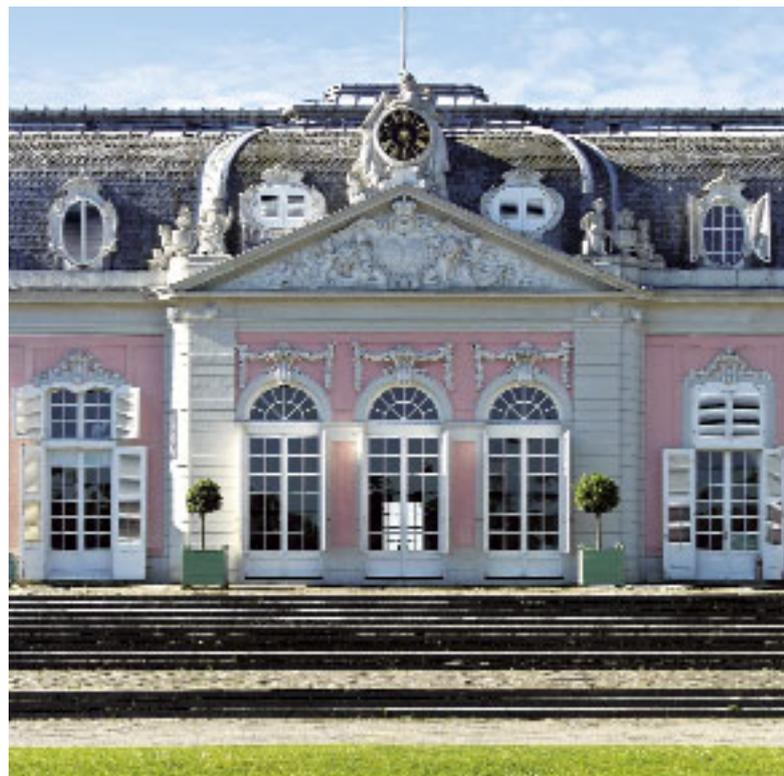


Abb. 12
Mittelrisalit des *Corps de logis* mit Portikusmotiv, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 13
Diana-Gruppe der Südfassade, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Abb. 14
Östliche Schmalseite des Corps de logis, SSPB,
Fotografie Stefan Schweizer

abgrenzt, mithin betont. Zwischen der zu diesen Wohnräumen gehörenden Fensterachse und der Tordurchfahrt liegen jeweils fünf weitere Fensterachsen. Die stirnseitigen Zugangstüren werden durch einen profilierten flächigen Hausteinrahmen akzentuiert, ebenso die Tordurchfahrten in der Mittelachse der Kurvatur.

Anders als bei den Schwetzingen Viertelkreisbauten liegen hinter den Baukörpern des Vorplatzes zwei im rechten Winkel miteinander verbundene Trakte, die ge-

meinsam einen Innenhof bilden. Den Fassaden ist hier auf Höhe des Hauptgeschosses ein Laubengang vorgeblendet, der von Holzpfeilern über steinernen Sockeln gestützt wird. (Abb. 11) Im Westflügel war einst die Küche untergebracht, im Gelenkraum des östlichen Flügels richtete Pigage eine doppelgeschossige Kapelle für das Gesinde ein. Beide Flügel sind an den Stirnseiten Richtung Süden unterkellert und durch einen unterirdischen Gang mit dem Corps de logis verbunden.

Der anderthalbgeschossige Bau des kurfürstlichen Wohntrakts lagert quer und steht auf einem Sockel, der aus einem an den Seiten einst mit querovalen Fenstern belichteten Souterraingeschoss besteht. (Abb. 12) Nach Norden ist eine konkav geschwungene Rampe vorgelagert, deren Arme eine Treppenanlage einfassen. Am Beginn der Rampe sowie am Abschluss sind zu beiden Seiten je zwei liegende Löwen postiert. Das Souterrain wird durch eine umlaufende, von einem weiteren Gitter abgegrenzte Terrasse abgeschlossen.

Das Äußere des Corps de logis besitzt klare Strukturen und einen heiter-festlichen Charakter. Der Bauaufgabe eines herrschaftlichen Landhauses mit eher privatem Charakter entsprechend, verzichtete Pigage im Einklang mit den führenden Architekturtheoretikern der Zeit, Blondel und Briseux, auf eine Auszeichnung des Baus mit klassischen Säulen- bzw. Pilasterordnungen. Die neun Achsen der Fassade werden an den Baukanten von pfeilerartigen Lisenen begrenzt, wobei die leicht risalierende Mitte durch ein dreiaxsiges Portikusmotiv betont wird. Im Dreiecksgiebel prangt das von einem Kurhut bekrönte, geflügelte und von Löwen und Putten flankierte Allianzwappen der kurfürstlichen Bauherren. Die vertikalen Glieder werden durch genutete Lisenen gebildet, die damit das Motiv der Bänderrustika an den untergeordneten Bauten aufgreifen.

Die hohen Fenstertüren sitzen in vertieften Feldern. Sie werden von Volutenspangen und bekrönenden Girlanden aus Muschelkalk dekoriert, die in der Mittelachse besonders üppig ausfallen. Einen kräftigen horizontalen Akzent setzt der am Portikus leicht verkröpfte Architrav. Über einem Gesims öffnen sich in den Fensterachsen rechts und links des Giebels je drei dekorative hochovale Lukarnenfenster in der Mansardenzone, während über dem Giebel zwei querovale, den Uhrenaufbau flankierende Dachfenster sitzen. Bei der Dachform handelt es sich um eine Mischung aus Mansarden- und Haubendach, die besonders durch den aus einer Hohlkehle gebildeten Aufsatz charakterisiert wird. Die untere Dachzone nimmt die Bewegung der Fassade auf, wobei ein von Pigage entworfener und die Mittelachse betonender monumentaler Vasenaufsatz nicht zur Ausführung kam (siehe Kat.-Nr. 36).

Die Nordfassade unterscheidet sich von der zum Park gerichteten Südfassade und besonders von den beiden Fassaden an den östlichen und westlichen Schmalseiten. Diese Differenzen ergeben sich einerseits aus spezifischen Raumdispositionen, andererseits werden damit

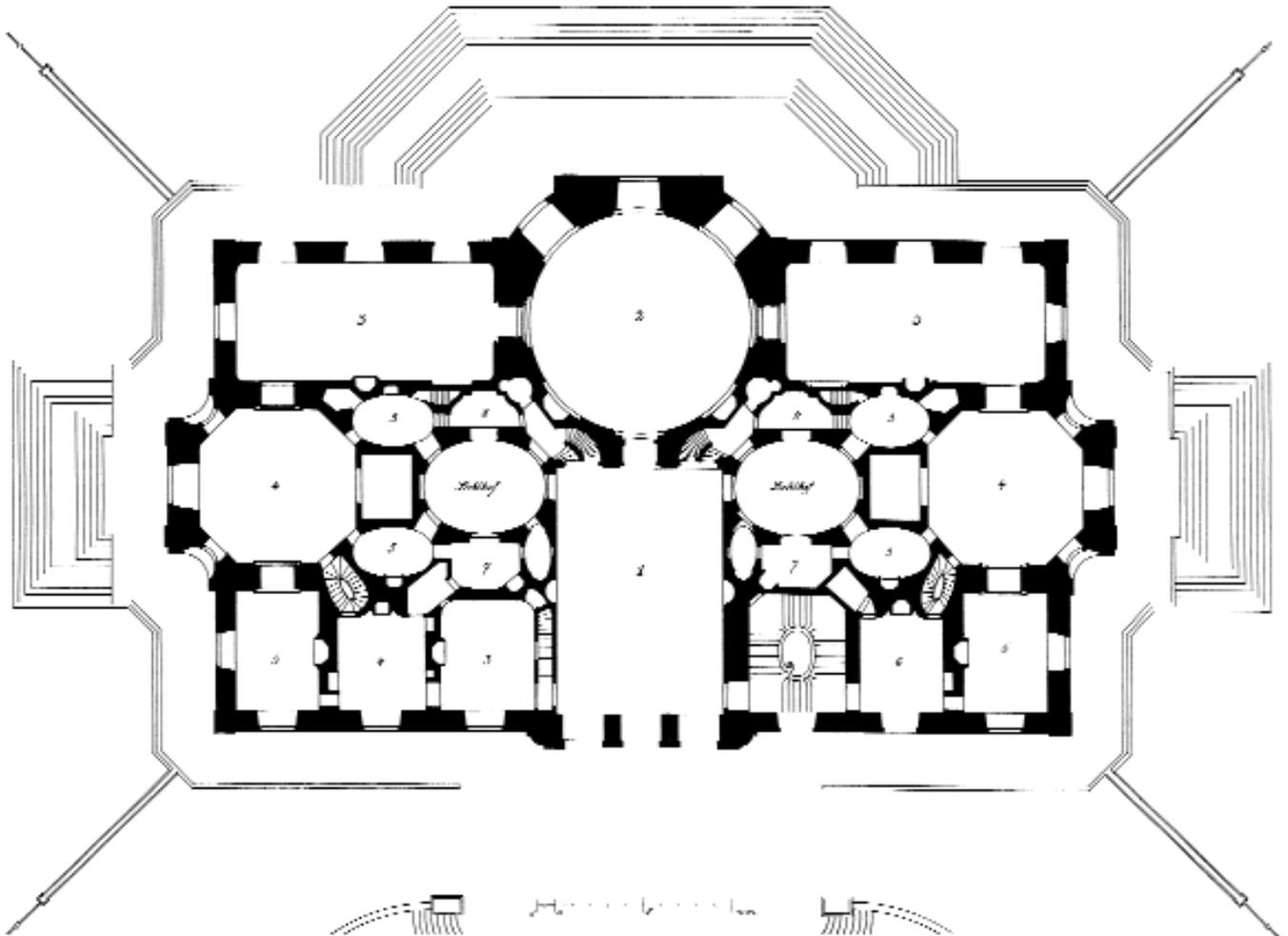


Abb. 15
Grundriss des Corps de logis, aus: Renard 1913, S. 31

aber auch funktionale Unterschiede angezeigt. Die Südfassade dominieren der aus der Fassade hervortretende Kuppelsaal, der ihn bekrönende Belvedereaufsatz sowie Verschaffelts monumentale Skulpturengruppe mit Diana, umgeben von Putten, Hunden und Hirsch. (Abb. 13) Trotz der breiten Freitreppe und der Fenstertüren zu drei Seiten des Risalits erweist sich die Südfassade gestisch gegenüber Besuchern als abgeschlossen. Über den von Kurfürst Carl Theodor vorgesehenen Grad der Öffentlichkeit sind wir nicht informiert, da Besucherordnungen erst seit dem 19. Jahrhundert existieren, architektonisch war der Parkraum ursprünglich aber wohl eher geladenen Gästen vorbehalten.

Die Schmalseiten nach Osten und Westen richten sich auf die als Privatrefugien gedachten Separatgärten. (Abb. 14) Pigage konzipierte eine fünfachsige Fassade, aus der die Schlafzimmer jeweils hervortreten. Die Stirnseite wird durch Giebel überfangen, die kurvierten und rustizierten Seitenachsen der Risalite vertiefen sich zu Nischen. Die von Peter Anton von Verschaffelt verantwortete Bauplastik, Bukranien in den Nischen, Giebelreliefs mit Putten und Büsten der Tageszeiten verbreiten eine bukolische Stimmung. Analog zum geplanten Vasenaufsatz an

der Nordseite konzipierte Pigage eine Zentrierung der Fassade mittels Dachaufsatz, im Falle der Stirnseite durch monumentale Kurhüte.

V. Die Architektur – das Innere

Mehrere Grundrissstudien von der Hand Pigages (Kat.-Nrn. 31-35) dokumentieren die intensive Suche des Architekten nach einer anspruchsvollen Lösung, die von höchster Funktionalität, Raumökonomie und Bequemlichkeit bestimmt sein sollte. Schließlich gelang es Pigage, mehr als 80 Räume im Corps de logis unterzubringen, die sich, entgegen der anderthalbgeschossigen Fassadenstruktur auf vier Stockwerke verteilen. (Abb. 15) Angesichts des ausdifferenzierten Raumprogramms darf nicht vergessen werden, dass der Bau für die Unterbringung des Kurfürstenpaares und weiterer vier Höflinge gedacht war. Sechs Hochadeligen galt es, eine gediegene Privatsphäre herzustellen und zudem diverse Gemeinschaftsräume einzurichten.

Als reiner Funktionsbereich diente das zu zwei Dritteln unter der Erde verborgene und aus Ziegelsteinen aufgemauerte Souterrain. Ein umlaufender Gang grenzt



Abb. 16
Vestibül, Blick auf die Südwand, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

es nach außen ab, so dass dem aufgehenden Mauerwerk des *Corps de logis* eine zweite Wand vorgelagert wurde. Auf diese Weise konnten die Räumlichkeiten des Sockelgeschosses effektiv gegen Feuchtigkeit geschützt werden. Im Umgang verlief ein offener Kanal, in dem Regen- und Abwasser sowie Fäkalien gesammelt und in die umliegenden Gewässer abgeleitet wurden. Vom Souterrain führte nur eine Treppe ins Erdgeschoss, die der Dienerschaft vorbehalten war.

Bereits in der Grundrissstruktur des Erdgeschosses offenbaren sich die unterschiedlichen Funktionsbereiche.

In der Mittelachse der Nordseite liegt das mit dem Portikus bereits in der Fassade angekündigte elegante Vestibül. (Abb. 16) Nach Süden grenzt unmittelbar der prachtvollste Raum des Baus an: der die Südfassade vertiefende und zwei Gartensäule flankierende Kuppelsaal. (Abb. 17) Die beiden galerieartigen Säle zählen bereits zu den kurfürstlichen Appartements, die nach Norden hin jeweils um Schlafzimmer und Kabinett ergänzt werden. Damit werden die herrschaftlichen Funktionsbereiche von der Mittelachse aus symmetrisch gespiegelt und entsprechen dem System des *Appartement double*.

Der zwischen den durch die Fassadenfenster belichteten Appartements liegende Bereich ist um zwei ovale Höfe gruppiert. Als jeweils eigenständiger Trakt ist er durch Tapetentüren mit den Paraderäumen verbunden, damit auch nur den Bewohnern zugänglich. Nördlich und südlich des Bettalkovens sowie entlang des Lichthofs liegen hier Garderobenräume, je ein Bad sowie kleine Kabinette, in denen Vertiefungen in der Wand als Abtritt (Plumpsklo) dienen.³⁹ (Abb. 18) Alle diese Räumlichkeiten waren für herrschaftliche Besucher unsichtbar und zählten zur Privatsphäre des kurfürstlichen Paares.

Die jeweiligen Funktionen der einzelnen Raumeinheiten werden dem Besucher durch die unterschiedliche Art der Innenausstattung gleichsam mitgeteilt. Durch die Ordonnanzräume der Nordfassade betritt man rechts und

links des Mittelportikus den Bau. Das Treppenhaus mit einer geschwungenen Treppenanlage besitzt steinerne Trachytwände sowie Putzabschnitte und kommt, sieht man vom schmiedeeisernen Geländer sowie einer Stuckrosette ab, ohne weitere Ornamentik aus.

Hatte die Bauplastik der Fassaden das Schloss bereits als Ort der Jagd und des heiteren ländlichen Lebens stilisiert, so nimmt die Dekoration der herrschaftlichen Räume diese Ikonographie auf. Im Vestibül werden dabei herrschaftliche und bukolische Dimensionen verschränkt. Der hohe längsrechteckige Raum wird durch einen Boden

aus Marmorplatten sowie flache Wand- und Deckenreliefs charakterisiert. Die drei Fensterachsen der Nordfassade besitzen ihre Entsprechung in drei Türöffnungen an der Südseite, von denen die mittlere den Durchgang in den Kuppelsaal öffnet, während die beiden anderen zu Treppen in die privaten Bäder bzw. das Zwischengeschoss führen. Die Türöffnungen der Enfilade an der Nordfassade sowie die Fenstertüren zum Lichthof werden von Supraporten mit Reliefdarstellungen der vier Jahreszeiten bekrönt (siehe Kat.-Nr. 53). Die Lünetten der Schmalseiten sind mit Schlusssteinmasken versehen, die ebenfalls die Jahreszeiten thematisieren, während in den Mittelachsen Sol und Luna den Wechsel der Tages- und Nachtzeiten darstellen. Am markantesten treten die Reliefs mit der Darstellung der vier Elemente an den Längsseiten in Erscheinung, die nach dem Vorbild des Treppenhauses im Mannheimer Schloss, der wichtigsten architektonischen und ornamentalen Referenz des Benrather Schlosses, in je eigenen Feldern platziert wurden. (Abb. 19) Als Thema in der Frühen Neuzeit weit verbreitet und auch von Blondel vorgeschlagen,⁴⁰ beruht die dem Menschen dienende Nutzung der Naturgewalten auf herrschaftlicher Macht, woran die Kurhüte in der dekorativen Deckenkehle erinnern.

Der von einer zweischaligen Kuppel überfangene Hauptsaal nach dem Muster eines *Salon à l'italienne* wird vom sternförmig verlegten Lahnmarmor⁴¹ des Bodens sowie dem Stuckmarmor seines Aufzuges bestimmt. Zu drei Seiten nach Süden mittels hoher Fenstertüren belichtet gliedern acht korinthische Pilafterpaare die Fassade. Zwischen ihnen stehen Puttenpaare mit Füllhörnern, festliches Stuckgehänge und Jagdutensilien verweisen auf das bestimmende Thema. Die kassettierte Decke stellt einen Verweis auf das römische Pantheon dar, wobei der Antikenbezug noch nicht die Puristik des aufziehenden Klassizismus besitzt, wie wenige Jahre später etwa in Wörlitz (Schloss) oder Kassel

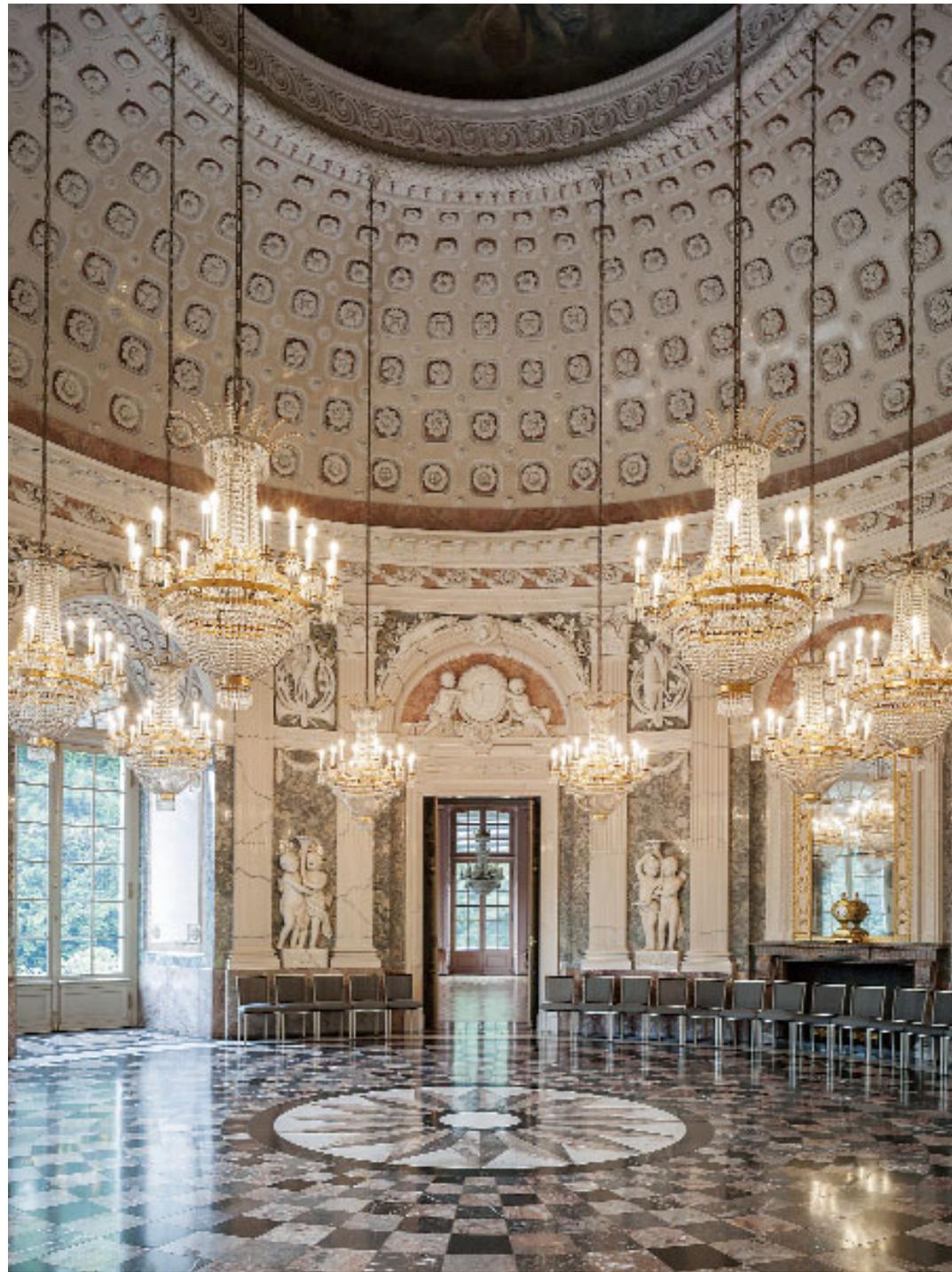


Abb. 17
Kuppelsaal, Blick nach Westen, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

(Fridericianum). Der Blick durch die Fenstertüren in den Park verdeutlicht Pigages Konzept einer Durchdringung von Innen und Außen: Der Kuppelsaal bildet nicht nur das Zentrum des Baus, sondern gleichsam des Parks, indem die Blickachsen durch die Hauptwege des Parks geführt werden.

Eine ikonographische Wiederholung des Hauptthemas nimmt das Gemälde mit dem *Zug der Diana* von der Hand Wilhelm Lambert Krahes auf der oberen Kuppelschale vor. (Abb. 20) Durch ihre mit Putten und Jagdnetz dekorierte Öffnung blickt man auf ein zweites Gemälde, das



Abb. 18
Blick in die nordöstliche Garderobe, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

Aurora, die den Tag ankündigende Göttin der Morgenröte, in der Laterne über der Kuppel darstellt.

Ungleich privater als die Kurhüte im Vestibül verweisen zwei Reliefmedaillons mit Porträts von Carl Theodor und Elisabeth Auguste über den Spiegeln auf das Bauherrenpaar. Über den Türen zu den Gartensälen markieren Kartuschen mit den Initialen CT und EA auf die nun folgenden Privatgemächer. Die Gartensäle, von Pigage auf dem Ausführungsgrundriss als »galerie« bezeichnet (siehe Kat.-N. 34), unterscheiden sich durch den Parkettboden sowie die mit Schnitzereien verzierte Vertäfelung deutlich vom Kuppelsaal. Je drei Spiegel an den Längsseiten über Konsoltischen bzw. dem Kamin vergrößern den Raum illusionistisch. (Abb. 21) Neben den zarten Rosatönen der Vertäfelung ziehen in den Gartensälen jeweils reich stuckierte und mit Deckengemälden versehene Plafonds den Blick auf sich.

Die äußeren Maße, die Art der wandfesten Ausstattungselemente und sicher auch die ikonographischen Programme hatte Pigage vorgegeben. Für die Ausführung galt es, ein ganzes Künstlerkollektiv anzuleiten und dessen eigene Vorschläge zu moderieren. Gerade die Gartensäle



Abb. 19
Die vier Reliefs mit den Elementen im Vestibül, aus: Zacher 1999a, S. 55



Abb. 20
Kuppelsaal, Blick auf das Kuppelgemälde *Der Zug der Diana*, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer

vermitteln einen Eindruck von der Vielzahl der in Benrath beschäftigten Künstler. Neben dem bereits erwähnten Hofbildhauer Peter Anton von Verschaffelt muss zunächst auf Augustin Egell und Matthäus van den Branden verwiesen werden, die für die Spiegelrahmen, Teile der Vertäfelung sowie die Konsoltische verantwortlich zeichneten (Kat.-Nr. 59). Die Spiegel selbst stammen aus der Werkstatt Gérard Walthers aus Strassburg. Der Kabinettschreiner Franz Zeller schuf ursprünglich die nur noch im Schlafzimmer der Kurfürstin im Original erhaltenen, intarsierten Parkettböden, daneben Türen und Paneelen. Die Supraporten im Erdgeschoss stammen von dem Mannheimer Hofmaler Franz Anton Leitenstorffer (Kat.-Nr. 56), diejenigen des Obergeschosses von dem Kurkölnischen Hofmaler Johann Martin Metz (Kat.-Nrn. 57/58).⁴² Sieht man von den Holzwerken ab, gehören die Stuckaturen Giuseppe Antonio Albuccios (siehe Kat.-Nrn. 38/39) sowie Joseph Pozzis zu den umfangreichsten Arbeiten.⁴³

Anders als andere beteiligte Künstler, die ihre Arbeiten in Mannheim anfertigten, von wo die Werke mit dem Schiff nach Benrath transportiert wurden, arbeiteten die Stuckateure am Ort. Nahtlos gehen ihre selbstständig entworfenen Arbeiten in die von Verschaffelt konzipierte Bauplastik über (Kat.-Nrn. 42-53). Zudem mussten sie sich mit dem Maler der Deckengemälde, dem späteren Gründungsdirektor der Düsseldorfer Kunstakademie, Wilhelm Lambert Krahe (siehe Kat.-Nrn. 37 und 40) abstimmen. Krahes Deckengemälde (Abb. 22) stellen im östlichen Gartensaal *Apoll mit den Musen* und im westlichen Gartensaal eine *Allegorie der guten Regierung* mit Jupiter, Athena, Pomona, Bacchus und Ceres dar und verherrlichen auf diese Weise die Stellung der Kunst am Hof Carl Theodors sowie dessen umsichtige Politik. Sie liegen inmitten eines stuckierten und mit Girlanden dekorierten Plafonds, der den Eindruck einer lichten Treillagearchitektur vermittelt.



Abb. 21
Östlicher Gartensaal, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

Das Zentrum der kurfürstlichen Appartements bilden die Schlafzimmer, (Abb. 23) die im Rahmen fürstlicher sozialer Praxis immer auch als Ort der höfischen Zereemonie, und sei sie noch so reduziert, wahrgenommen wurden. Als reines Privatgemach war demgegenüber das nach Norden angrenzende Kabinett gedacht. Das Schlafzimmer wartet auch mit baulichen Inventionen auf: Über einen doppelseitigen Kamin war es von außen beheizbar und bot in einer Alkovennische dem Paradebett Platz. Hinter den seitlichen Tapetentüren liegen die bereits erwähnten Privaträume des Kurfürstenpaares, überwiegend



Abb. 22
Plafondgemälde des westlichen Gartensaals, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

Garderoben bzw. Ankleideräume, die der Dienerschaft durch eine Tür in der Vertäfelung einen Ausgang ins Zwischengeschoss sowie einen Durchgang zu den kurfürstlichen Bädern bot. (Abb. 24)

Die Bäder manifestieren einmal mehr, dass die Raumökonomie des kurfürstlichen Landschlusses rationalen Ansprüchen folgte, was ihrer luxuriösen Ausstattung jedoch keinen Abbruch tat. Beide Bäder bestehen aus großen Nischen, die unmittelbar an den Hof angrenzen. Die Wände zieren künstlerisch großartige Stuckdekorationen: Im Bad des Kurfürsten bildet der Stuck eine Eichenlaubgrotte, in deren Zentrum zwei Satyrputten eine Amphora halten, unter der die Wanne platziert werden sollte. Im Bad der Kurfürstin bildet eine stuckierte Tropfsteinwand den unteren Bereich. Zwei weibliche Hermer tragen ein gebauschtes Tuch, das den oberen Bereich verdeckt.

Das sich entlang der nördlichen Fassade erstreckende Zwischengeschoss bildet sich in der Außenarchitektur nicht ab, lediglich an den Fenstern in den Lichthöfen kann man die innere Geschossaufteilung ablesen. Das Zwischengeschoss beherbergt Dienerräume, die über Einbauschränke sowie zwei kleine Appartements aus zwei (im Westen) bzw. drei Räumen (im Osten) verfügen. Es handelt sich um ein reines Dienstgeschoss, das auch mit den herrschaftlichen Wohnräumen des Obergeschosses verbunden war. (Abb. 25)

Im Obergeschoss bestand für Pigage die architektonische Herausforderung darin, vier weitere Adelswohnungen sowie entsprechende Gemeinschaftsräume einzurichten. (Abb. 26) Hierzu zählten Gesellschaftszimmer sowie eine Kapelle. Diese Räume galt es, an einen vom Treppenhaus ausgehenden Flur anzubinden, wobei auf die Lage der Lichthöfe sowie auf den bis ins Dachge-

schoß ragenden Kuppelbereich Rücksicht genommen werden musste. Dass die Kuppel über zwei Geschosse reichte, verkomplizierte die Aufgabe, zumal sie aus zwei Kuppelschalen besteht, die beide auch zugänglich sein mussten. Die größeren und nobleren Appartements liegen nach Süden, die etwas kleineren nach Norden, wo sich auch die Kapelle befindet.

Den Vorlagenzeichnungen der *Architectura palatina* (siehe Kat.-Nr. 36) kann man entnehmen, dass die über dem Vestibül liegende Kapelle aus statischen Gründen mit Eisenankern am Dachstuhl befestigt wurde. Zudem ließ Pigage zwischen den Deckenbalken des Erdgeschosses und den Bodenbalken des Obergeschosses einen Freiraum von ca. einem Meter Höhe, der es verhinderte, dass durch die Obergeschossnutzung die stuckierte Decke des Erdgeschosses Schwingungen ausgesetzt wurde.

Die Kapelle ragt in den Dachstuhl hinein, wo rückwärtige Fensteröffnungen nicht nur indirektes Licht von Süden einließen, sondern der Dienerschaft auch die Möglichkeit einräumten, die den Herrschaften gewidmete Messe zu verfolgen. Die zum Teil vertäfelte Kapelle bot auf der einen Seite einen Schrankraum mit Beichtkammer, auf der anderen einen Raum, in dem die Gewichte der 1763 von Jakob Möllinger angefertigten Uhr hängen, deren Ziffernblatt an der Nordfassade die Zeit anzeigt.

Eine schmale, vom Flur nach Süden abzweigende Holzterrasse führt zunächst auf eine Empore. Ein zweiter Treppenabschnitt verbindet diese mit der kleinen Musikempore über der zweiten Kuppelschale. Schließlich führt ein letzter kleiner Treppenabschnitt auf das Belvedere, das dem Schloss als krönender Aufbau dient und einen Blick nach Südwesten bis weit über den Rhein hinaus und nach Osten ins Bergische Land bietet.

VI. Die architekturhistorische Stellung des Benrather Schlosses im europäischen Kontext

Als Nicolas de Pigage 1755 mit den Plänen für einen Neubau des Benrather Lust- und Jagdschlusses betraut wurde, hatte er sich nach sechsjähriger Tätigkeit am pfälzischen Hof bereits etabliert. Seine Position als Oberbaudirektor ermöglichte es ihm, das Benrather Bauprojekt weitgehend aus einer Hand zu planen und die Gesamtanlage als architektonische und gartengestalterische Einheit zu konzipieren. Diese Konstellation ist seltener anzutreffen als man denkt, und oft, so auch in Benrath, tritt sie als Qualitätsmerkmal zutage. Pigage beherrschte nicht nur die Baukunst, die Gartenkunst und die Wasserregulierung, er vereinte diese Disziplinen vielmehr in einem Gestaltungskonzept.

Hinzugerechnet werden muss nicht nur das offenbar blinde Verständnis mit seinem Bauherren, Kurfürst Carl Theodor, sondern auch die soziale Kompetenz, alle am Bau beteiligten Künstler und ihre Fähigkeiten angemessen zu berücksichtigen. Fast schon notwendig auftretende Interessenskonflikte zwischen Deckenmaler und Stuckateur oder zwischen Bildhauer und Stuckateur beschwichtigte er, ja selbst durch die konkurrierenden Architektorentwürfe Verschaffelts (Kat.-Nrn. 27/28) musste er sich nicht brüskiert oder herausgefordert sehen. Auf den Umstand, dass er mit dem kurfürstlichen Statthalter in Düsseldorf, Graf Franz Ludwig von Goltstein, in einem angespannten Verhältnis stand, reagiert er mit der Berufung vertrauter Personen, seines Vaters und seines Bruders, als Verwalter des Schlosses.

Funktional und stilistisch kann Pigages Benrather Schloss als epochales Resümee der Bauaufgabe *Maison de plaisance* betrachtet werden. Schloss Benrath bietet eines der raren und sehr gut erhaltenen Beispiele für eine idealtypische Verdichtung des Konzepts von der herrschaftlichen *Maison de plaisance*. Für stilistische und typologi-



Abb. 23
Westliches Schlafzimmer, Blick auf Garderobendurchgang und Alkoven, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

sche Innovationen war es noch zu früh, zumal Pigage erst 1767/68 an der Seite seines Dienstherren nach Italien reiste, was sich den Schwetzingen Parkbauten ablesen lässt. England, das entscheidende Land auf dem Weg in den Klassizismus, lernte er erst später kennen, und der englische Palladianismus ging vollständig an ihm vorbei.⁴⁴

Schloss Benrath steht mithin am Ende einer Epoche, die in Königen und im Hochadel ihre wichtigsten Auftraggeber besaß und sich daher überwiegend auf Residenzen und Residenzlandschaften (sub- und extraurbane



Abb. 24
Westliches Badezimmer, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

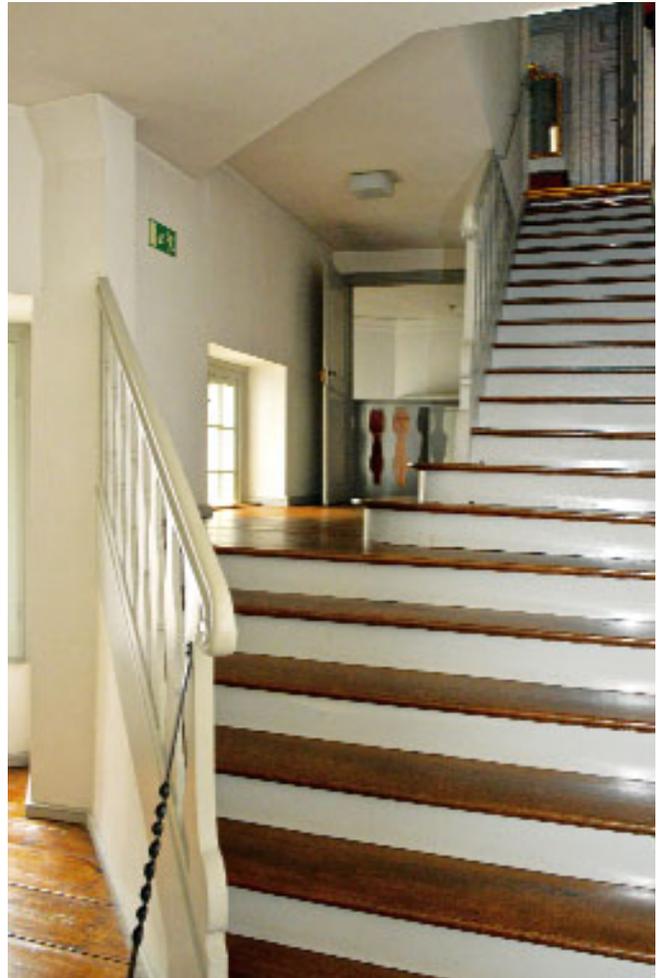


Abb. 25
Zwischengeschoss mit Treppe zum Obergeschoss, SSPB,
Fotografie Stefan Schweizer

Landhäuser eingeschlossen) sowie deren bauliche, malerische und architektonische Ausstattung erstreckte. Dieses Prinzip von Zentrum und Peripherie erfuhr jedoch exakt zum Benrather Baubeginn eine ganz entscheidende wegweisende Entgrenzung: 1755 erschien in Dresden die Erstausgabe von Winckelmanns epochaler Schrift *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.⁴⁵ Bewandert in den Künsten und der Kunsttheorie, forderte Winckelmann nicht weniger als die Orientierung an der Antike, der artefaktisch nahezu unbekanntem griechischen Kunst im Besonderen. Die Antikenreferenz von Kunst wurde zu ihrem entscheidenden Legitimitäts- und Qualitätskriterium.

Die Bauaufgabe der *Maison de plaisance*, des fürstlichen wie adeligen Landschlösses, bildete seit dem 17. Jahrhundert, das wurde eingangs bereits gestreift, ein Experimentierfeld, auf dem neue stilistische Konzepte in rascher Folge Einzug hielten. Verwiesen sei etwa auf die mit dem Benrather Schloss mehr oder weniger zeitgleichen Bauten Ange-Jacques Gabriels für König Ludwig XV. – namentlich das Petit Trianon sowie den in unmittelbarer Nachbarschaft liegenden *Pavillon français*. Gerade das Petit Trianon (Abb. 27) mit seinen von korinthischen

Kolossalsäulen bzw. -pilastern gegliederten Fassaden stellt »eine vollendete Verbindung von Klarheit, Einfachheit und heiterer Eleganz«⁴⁶ her, die, wenn auch mit anderen architektonischen Elementen erzeugt, dem Benrather Schloss ebenso attestiert werden kann.

Innovative Konzepte verdankten sich auch ihrer durchaus heterogenen Traditionen: Einerseits wird der Klassizismus in England und Deutschland stark vom Erlebnis der Villen Palladios sowie überhaupt der italienischen Renaissancearchitektur ausgelöst. So ist es alles andere als ein Zufall, dass der frühklassizistische Schlüsselbau auf dem Kontinent ein Landhaus darstellt, das zwischen 1769 und 1773 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff für Leopold III. Friedrich Franz, Fürst und Herzog von Anhalt-Dessau erbaute Wörlitzer Schloss. (Abb. 28) Wörlitz ist letztlich auch das Ergebnis einer ausgeprägten Rezeption englischer Vorbilder. Auf der Insel hatten Hochadelige bereits früh die architektonischen Konzepte der italienischen Renaissance adaptiert und zu einer angemessenen sozialen Repräsentationsform umgedeutet. Das Benrather und das Wörlitzer Schloss wurden in etwa zur selben Zeit fertiggestellt und repräsentieren doch gegensätzliche Zeitstufen.



Abb. 26
Östlicher Gesellschaftsraum im Obergeschoss, SSPB, Fotografie Marcus Schwier

Als Beleg dafür, dass der stilistische Wandel vom Rokoko zum Klassizismus zwischen etwa 1750 und 1770 als langwieriger, auch ungerichteter Prozess aufzufassen ist, kann hingegen gerade Schloss Benrath herangezogen werden. Pigages Vorbilder, französische Landschlösser, waren ohnehin von einer klassischen Grundhaltung geprägt, die »edle Einfachheit und gesteigerten Wohnkomfort« miteinander verbanden.⁴⁷ Das Benrathener Vestibül mit seinen glatten Wandflächen, den zurückgenommenen Verzierungen, der Steinsichtigkeit der Trachytlagen sowie dem klassischen Wandgesims mit Zahnschnittfries atmet bereits den Geist des Frühklassizismus.⁴⁸ Auch der das römische Pantheon zitierende Kuppelsaal bildet eine klare, wenn auch dekorativ überbordende Abwendung von der Baukultur des Rokoko – sogenannte Pantheonide⁴⁹ sind geradezu eine klassizistische Referenz. Jedoch wurde eine stilistische Differenzierung unterschiedlicher Bereiche längst im Sinn der Angemessenheit bzw. des *decorum* und mit Begriffen wie *caractère* (Boffrand) und *styl* (Blondel) thematisiert. In herrschaftlich-repräsentativen Sphären konnten Architekten auf klassische Bauformen zurückgreifen, im Wohnbereich wurde der Anspruch des ostentativen Antikenbezugs erst später zur



Abb. 27
Le Petit Trianon, Versailles, SSPB, Fotografie Stefan Schweizer



Norm.⁵⁰ Der Benrather Stilmix, wenn man die heterogene stilistische Situation überhaupt als solche beschreiben kann, basiert auf solchen Modellen der Angemessenheit (*convenance*). Diese wurden im Übrigen in die klassizistischen Maximen übernommen, wie die Überlegungen des aufklärerischen Schweizer Philosophen Johann Georg Sulzer zu den Bauarten verdeutlichen: »Wenn man fragt, welche Bauart die beste sey; so könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und große Monumente sey die alte Bauart die beste; für Palläste die italiänische, aber mit der griechischen Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäusern aber die französische.«⁵¹ Gemessen an diesen Worten befand sich Schloss Benrath durchaus auf der Höhe der Zeit.

Abb. 28
Karl Kuntz, Das Schloss zu Wörlitz, Aquatinta, 1797,
aus: Kat. Weltbild Wörlitz 1996, S. 296

Anmerkungen

- 1 Merck 1778, S. 117; das Zitat im Wortlaut: „Bennerat, das Hr. Pigage in unsern Zeiten gebaut hat, ist als ein Portefeuille von Allem anzusehen, was die Franzosen an Eleganz und Niedlichkeit der Verzierungen in den letzten 20 Jahren zusammengearbeitet haben.“ Dieser Beitrag erhebt nicht den Anspruch einer Baumonographie. Für umfassende wie vertiefende Darstellungen sei u. a. auf Renard 1913, Klein 1952, Markowitz 1985, Katalog Pigage 1996, Zacher 1999a sowie die Beiträge von Stahnke, Overdick, Golab und Gruben in Vision 2006 verwiesen.
- 2 Hierzu Spohr 1999; siehe auch den Beitrag von Benedikt Mauer in diesem Band.
- 3 Zur Bauaufgabe: von Frank 1989; Krause 1996; Hesse 2012, S. 140–163.
- 4 Fuchs/Reisinger 2008.
- 5 Heber 1986, S. 254–291.
- 6 Vgl. die Angaben bei Fuchs/Reisinger 2008, S. 66f.
- 7 Monumente im Garten 2012.
- 8 Troll 2012.
- 9 Niedermeier 2012.
- 10 In diese Richtung diskutieren auch Fuchs/Reisinger 2008, S. 68.
- 11 Engelbrecht 1999.
- 12 Siehe hierzu die Überlegungen von Müller 2012.
- 13 Wiebeking 1793, S. 12. Für den Hinweis auf die Quelle danke ich Benedikt Mauer sehr herzlich!
- 14 Ebd.; die Anlage des Hofgartens schlug demnach mit 10.102 Reichstalern zu Buche.
- 15 Brosii 2005, S. 42.
- 16 Legt man die Daten des online verfügbaren Topographischen Informationsmanagements NRW zugrunde, dann misst die westliche Nord-Süd-Achse von der Mitte des Rundweihers bis zur Mitte des Rheinkopfes 600 Meter, vom Rheinkopf bis zum Nord-Süd-Waldsaum am Kanalweiher etwa 615 Meter; die Kanalachse vom Hauptweg südlich des Schlosses zum Weg am Ulmenkopf ist etwa 588 Meter lang; von der Mittelachse des Schlosses entlang der nördlichen Ost-West-Achse sind es 650 Meter.
- 17 Nach den Daten des Topographischen Informationsmanagements NRW (TIM) beträgt der Höhenunterschied zwischen Spiegelweiher (38,3 NN) und Schlossweiher (40,8 NN) 2,5 Meter.
- 18 Hermann 1889, S. 34.
- 19 Blondel 1737, Bd. 1, S. 6 sowie Tafel 1 nach S. 10; Tafel 15 nach S. 96 u. a.
- 20 Vgl. Blondel 1737, Boffrand 1745.
- 21 Zum Begriff der *retraite* Krause 1996.
- 22 Rohr 1733, S. 83.
- 23 Markowitz 1985, S. 25.
- 24 Heber 1986, S. 10.
- 25 Kalnein 1995, S. 24f.; Pozsgai 2012, S. 45f.
- 26 Büttner u.a. 2008, S. 456.
- 27 Krause 1996.
- 28 Hartmann 1995; Katalog Illusion und Imagination, S. 194–201.
- 29 Mann 2005, S. 970.
- 30 Nur Renard 1913, S. 34f., thematisiert diese kunsthandwerklichen Preziosen.
- 31 Lange 1996, S. 181.
- 32 Vgl. Kracauer 1997, Kapitel IV und V.
- 33 Siehe Dunbabin 2001, S. 54, 59, 67; siehe auch das Orpheusmosaik aus einem Privathaus in Milet im Berliner Pergamonmuseum, Mos. 72.
- 34 Venuti 1748 sowie Bellicard/Cochin 1753.
- 35 Wood 1757, Tafeln 22, 30, 34.
- 36 Vgl. Sales Meyer 1888, S. 76 (hier die Swastika noch als Rokoko-Ornament); Contet 2004, Plate 8, Versailles, Balkongitter 5 Place Hoche (Ähnlichkeit der Grundstruktur sowie der Füllungen); Balkongitter 83 Avenue de Saint-Cloud (Swastika), Balkongitter 60 Rue royale (Swastika aus Mäander geformt).
- 37 Blondel 1737; Briseux 1743.
- 38 Zacher 1999a, S. 34.
- 39 Daviler 1720, S. 185*9, empfiehlt Abtritte nahe bei den Wohnräumen anstelle von Nachttöpfen.
- 40 Die Kombination aus den Vier Elementen in den Wandfeldern, den Vier Jahreszeiten in den Supraporten sowie als Scheitelköpfe an der nördlichen und südlichen Schmalseite beruht auf Blondels Vorschlag, der diese Ikonographie jedoch für Schlusssteinagraffen vorsieht: Blondel 1737, Bd. 2, S. 48, Tafel 43f.
- 41 Geologisch kein Marmor, wird diese Gesteinsart als Massenkalk bezeichnet.
- 42 Golab 2006.
- 43 Gruben 1997 und Gruben 2006.
- 44 Siehe zum Begriff: Hesse 2012, S. 323–329.
- 45 Dresden 1755.
- 46 Hesse 2004, S. 117.
- 47 Hesse 2004, S. 106.
- 48 Grundlegend zum Vestibül Overdick 2006.
- 49 Zum Begriff Hesse 2012, S. 317f.
- 50 Vgl. das Kabinett der Fürstin im Wörlitzer Schloss; Beyer 2006, S. 512f.
- 51 Sulzer 1773–75, Bd. 1, S. 169.