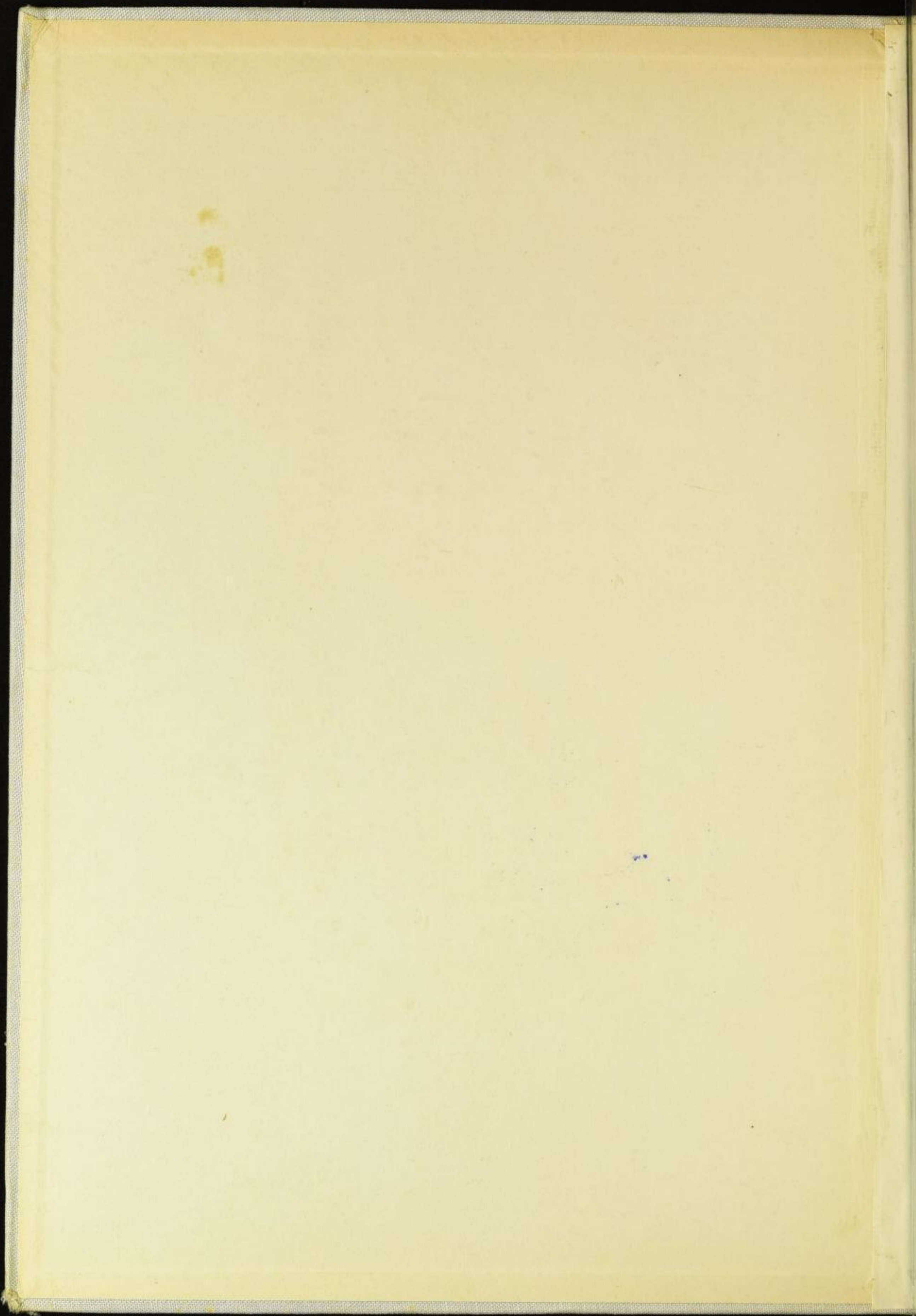
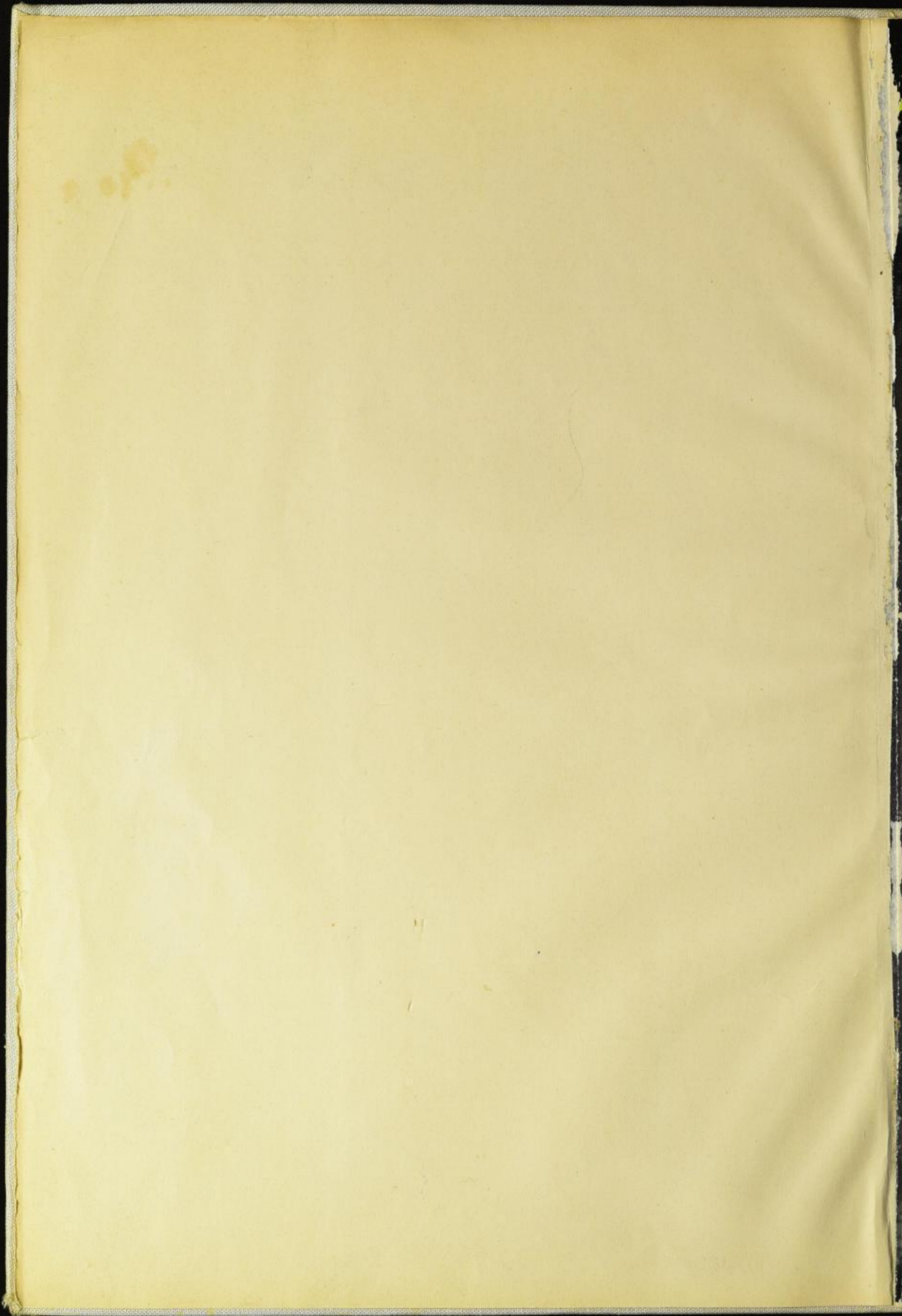


Schlösser und Gärten
um Dresden

8
7
and





Schlösser und Gärten um Dresden



SCHLÖSSER
UND GÄRTEN
UM DRESDEN

Dresden strahlt seine architektonische Schönheit weit hinaus in die viel gerühmte Umgebung. Ein Gürtel von barocken Schlössern und Gärten liegt um die Stadt, die sich einen großen Namen in der Kunstgeschichte und einen guten Platz in den Herzen aller Besucher erworben haben. Das Lustschloß Pillnitz, das Jagdschloß Moritzburg, der Park von Großsedlitz, eines der größten, wenn auch weniger bekannten Denkmale der deutschen Gartenkunst, die Weinschlösser der Lößnitz, auch der merkwürdige Park der Empfindsamkeit im Seifersdorfer Tal werden in einer anschaulichen Darstellungsweise lebendig, wie wir sie bereits aus dem Ludwig-Richter-Buch des Verfassers kennen. Hand in Hand mit dem Text sammeln hervorragende Aufnahmen die ganze Schönheit und Formenfülle der Architektur, den Zauber der Parke, den Reichtum im Innern der Schlösser, aber auch das beziehungsvolle Wesen der Dresdner Landschaft ein.

SCHLÖSSER UND GÄRTEN UM DRESDEN

LOTHAR KEMPE

SCHLÖSSER UND GÄRTEN
UM DRESDEN

SACHSENVERLAG DRESDEN

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1957 III 1532

KAPITELFOLGE

7

DAS JAGDSCHLOSS MORITZBURG

27

DER PARK VON GROSZSEDLITZ

40

SCHLOSS HOFLÖSSNITZ

47

WACKERBARTHS RUHE

53

SCHLOSS ÜBIGAU

57

DAS SEIFERSDORFER TAL

68

SCHLOSS PILLNITZ

DAS JAGDSCHLOSS MORITZBURG



ie Straße von Dresden nach Moritzburg ist mit Bäumen umsäumt wie andere Landstraßen auch. Aber man spürt, sie ist keine gewöhnliche Straße. Dichter stehen die Bäume, es sind Kastanien und Linden, ausladender als sonst wölben sich ihre Kronen über die Fahrbahn, und von Ortschaft zu Ortschaft bleiben die Baumreihen gleichmäßig gegittert. Schon drei Kilometer vorm Ziel nimmt die Straße Haltung an; schnurgerade verläuft sie jetzt durch die Landschaft. Wenn man nicht ohnedies wüßte, daß man sich auf der alten Allee bewegt, hat man das sichere Gefühl, nirgendwo anders ankommen zu können als bei einem Schloß.

In dieses Vorgefühl ist man nicht durch seine Einbildungskraft versetzt. Die alten Baumeister des Barockschlosses in Moritzburg, die auch diese Straße bauten, hatten es bewußt darauf angelegt. Denn stärker als jemals zuvor in der Architekturgeschichte Dresdens waren sie einem umfassenden städtebaulichen Willen unterworfen, der sich nicht nur im Stadtbild auswirkte, wo neue Straßenzüge entstanden, wo die Quartiere um den Altmarkt, den Neumarkt und das Schloß bereichert und die vom Fluß getrennten Stadtteile kompositionell verbunden wurden. Er griff auch über das bebaute Gebiet hinaus und brachte die Umgebung in Beziehung zur Stadt. Dresden sei sehr schön, sagt man allgemein und meint zunächst die Stadt selbst: die schwingenden Elbeufer der Altstadt, die Brücken, die weltberühmten Bauwerke mit ragenden Türmen und das grüne Pigment ihrer kupfernen Haut. Gleichzeitig aber meint man die schöne Umgebung und die herrlichen Bauwerke, die sich über das grüne Land vor den Toren der Stadt verteilen wie die Glieder eines wunderbar reichen Gürtels – Schlösser und Gärten. Wie entlegen sie von der Stadt auch sind, sie bleiben ihr zugehörig, und auch das meint man mit der Schönheit Dresdens. Etwa zwölf Kilometer liegt Schloß Moritzburg in nördlicher Richtung von Dresden entfernt, und doch steht es, über zwölf Kilometer hinweg, mit dem Gesicht zur Stadt. Und in einer Linie führt die Straße von ihr zu ihm hin. Diese reflektierende Schönheit ist ein bewunderungswürdiger Sieg, den die Baumeister der Landschaft abgerungen haben.

Nach allen Himmelsrichtungen ist der Charakter der Umgebung verschieden, und auch die Jahreszeiten – vermutlich haben das die Lyriker entdeckt – scheinen ihre Lieblingsplätze zu haben. Nördlich dehnen sich die Forsten der Heide und des Friedewaldes aus, das ist das Revier des Herbstes; der Frühling spielt sich am zartesten im Osten auf den Pillnitzer Fluren ab; der Sommer bringt die Weinberge der Lößnitz in syenitrote Glut; und im Süden reicht ein Ausläufer des Erzgebirges, wo der Winter zu Hause ist, bis an den Stadtrand heran. Diese abwechslungsreiche Natur zusammen mit ihrem architektonischen Schmuck machen die Umgebung so anziehend, daß unzählige Scharen

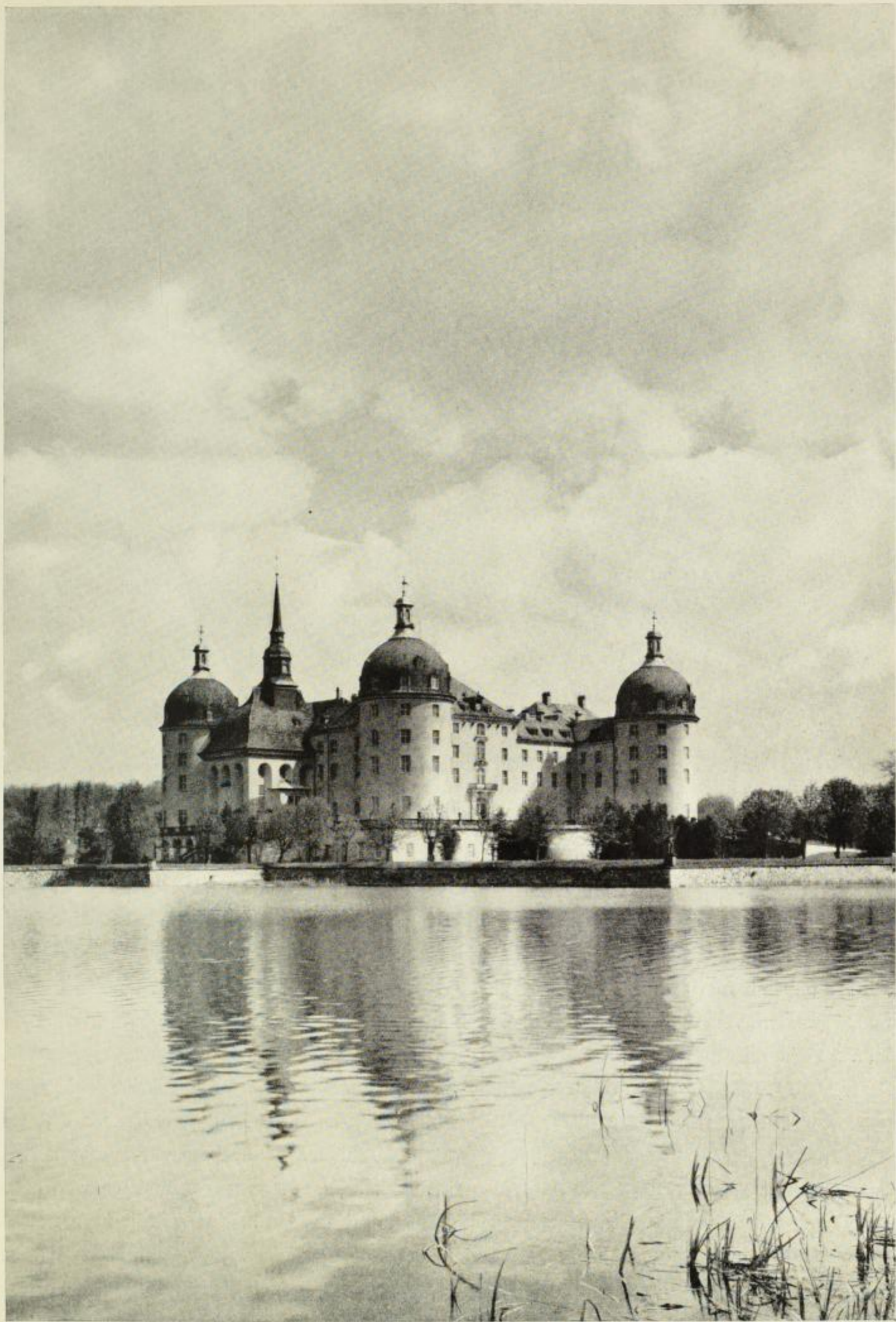
hinauspilgern, was sich an schönen Tagen ausnimmt wie das Menschengewimmel auf manchen Gemälden von Breughel.

Das Jagdschloß Moritzburg also läge, wenn man den Lyrikern folgen wollte, im Herbst der Stadt. Wolken, Wälder und Teiche verschmelzen hier zu einer Landschaft, die in dieser Jahreszeit tatsächlich ihren stärksten Ausdruck bekommt. Dann brennt das Laub in allen Farben, und die Teiche glänzen wie Email. Geht man durch die Mischwälder, die das Schloß einbetten, tropfen Eicheln und Kastanien auf den Weg. Kommt man an einem der zahlreichen Teiche vorüber, hört man schwere Karpfenleiber die Wasseroberfläche durchschlagen. Über uns zieht ein Bussard seine Kreise.

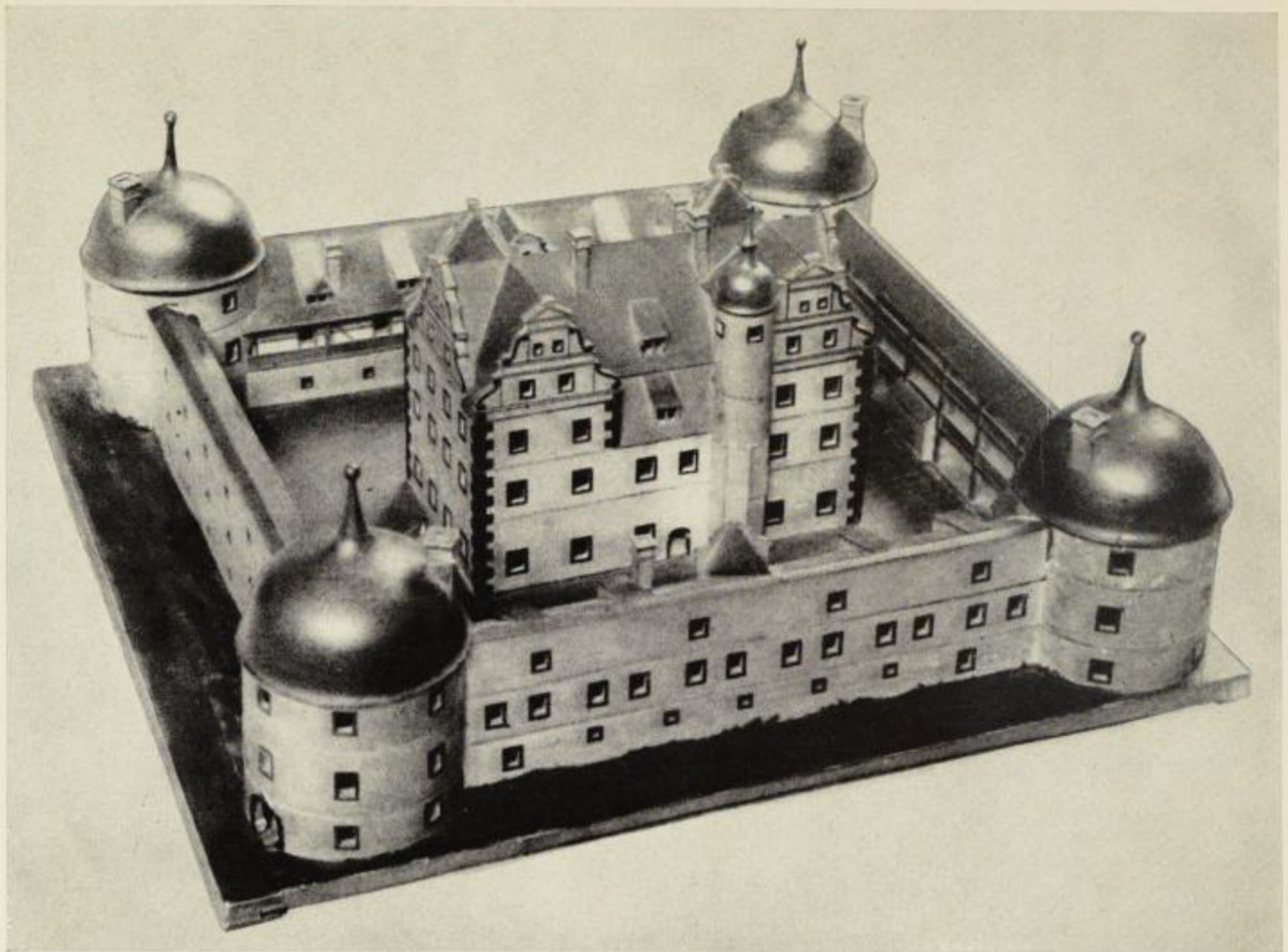
Wenn man in aller Frühe draußen ist, kann es passieren, daß sich im Ort Moritzburg rechts der Straße ein breites Gutstor öffnet und eine Schar Pferde schnaubend auf den Asphalt trappelt. Zweijährige Junghengste des Hengstdepots Moritzburg werden zur Früharbeit geritten. Sobald sie gelernt haben, sich unterm Sattel und im Geschirr artig zu betragen, werden sie ringsum auf den Gütern ihren guten Schlag und den guten Ruf der Moritzburger Pferdezucht vererben, die, bis in die Zeit der Reformation zurückreichend, eng mit der Geschichte des Schlosses verbunden war. Die Augen funkeln. Die Ohren spielen vor unwiderstehlicher Lust davonzujagen, selbst die leiseste Aufforderung entginge ihnen nicht. Das Zaumzeug knirscht zwischen den Zähnen. Endlich dürfen sie den Hals strecken und die Straße hinuntertraben. Die ersten Wellen des Morgenlichts umspülen das Fell. Nach einer Weile schwenkt die Kavalkade nach links ab und gibt den Blick frei auf das rosig-goldene Relief des Schlosses im silberblauen Morgendunst.

Aus dem gleichen Gutstor ritten vor Jahrhunderten, im roten Jagdrock, die Piqueure.

Jagd war die Signatur der Baugeschichte von Moritzburg. Die regierenden Wettiner waren von jeher des Reiches Jägermeister gewesen. Schon in den Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift wird Heinrich der Erlauchte als Falkenjäger gezeigt; sein liebster Platz freilich war die uralte Jagdpfalz Tharandt gewesen. Erst im 15. Jahrhundert wandte sich die Sympathie der Wettiner dem Friedewald zu, weil er zu ihrer Residenz näher lag als die Forsten von Tharandt und Wernsdorf. Als Residenz war Dresden noch nicht alt. Ende des 15. Jahrhunderts war es ein bescheidenes Städtchen mit einer unansehnlichen markgräflichen Burg und einer steinernen Elbbrücke, mit einer günstigen Verkehrslage, aber ohne bedeutendes Gewerbe und politische Geltung. Erst als der Bergbau im sächsischen Erzgebirge den Herzögen zu riesigen Einkünften verhalf und sie in die Lage versetzte, sich mit höheren Einsätzen in das politische Spiel einzumischen, änderte sich das Bild. Nach der Teilung der sächsischen Lande im Jahre 1485 hatten die albertinischen Wettiner Dresden zur Residenz erwählt, und 1547 hatte Herzog Moritz, der zum Namensgeber des Friedewalder Schlosses werden sollte, die Kurwürde zu erwerben gewußt und sein Territorium vergrößert. Sachsen, der führende protestantische Staat in Deutschland, war eine neue Macht in der europäischen Politik geworden. Sein wirtschaftlicher und politischer Aufschwung war mit einer energisch betriebenen Bautätigkeit verknüpft. Die Stadtbefestigung wurde erweitert, die mittelalterliche Burg in ein Schloß verwandelt und Dresden in jene reiche und vielgestaltige künstlerische Entwicklung hineingeführt, die es zu einem Zentrum der Renaissance im nördlichen Deutschland machte. In diesen grob gezeichneten historischen Umrissen bewegen sich die Anfänge des Schlosses Moritzburg.



Das Jagdschloß Moritzburg, von Südwesten gesehen



Zeitgenössisches Holzmodell des 1542 bis 1546 von Kurfürst Moritz erbauten Jagdschlusses im Friedewald

Der Wildreichtum des Friedewaldes, des alten Bannwaldes der Mark Meißen gegen Osten hin, muß enorm gewesen sein. Der Wald hatte damals ein urwüchsigeres Aussehen als heute, sein dichtes Gehölz war von Sumpfstücken durchsetzt und bot ein prachtvolles Gelände für Hoch- und Niederwild. Eine überlieferte Jagdabrechnung aus dem 18. Jahrhundert nennt uns die Strecke einer einzigen königlichen Jagd: über sechshundert Sauen, über dreihundert Hirsche und Kahlwild, fast hundert Damhirsche und an fünfzig Damtiere. Einer normalen Jagdlust selbst von zweiundzwanzig regierenden Wettinern hätte das Friedewalder Wild standgehalten; ihre Raubjagden aber überlebte es auf die Dauer nicht. Was in unserer Zeit gelegentlich über die Schneisen wechselt, sind nur Schatten des früheren Wildreichtums.

Die wettinische Jagd war schon im 15. Jahrhundert in vollem Schwange, als von einem Schloß noch keine Spur vorhanden war. Aus dieser Zeit wird bloß ein „Lager der Jäger zum Isenberge“, nach dem nächstgelegenen Bauerndorf Eisenberg genannt, urkundlich erwähnt. Man kann nur vermuten, daß dieses Jagdlager schon ein festes Haus, eine Art Forsthaus, gewesen war, das inmitten der Wälder und Teiche auf einem Granitrücken stand, dem gleichen übrigens, der heute das Schloß trägt. Sonst gibt es keine Anhaltspunkte, so daß man die Baugeschichte des Schlosses, die sich über zwei Jahrhunderte erstreckte, nicht schon mit dem fünfzehnten, sondern erst mit dem darauffolgenden Jahrhundert beginnen läßt, genau mit 1542. Das war kurz nach dem Regierungsantritt des Herzogs

Moritz, zu einer Zeit, als sich die Renaissance in Deutschland und in besonders reichen Formen in Dresden einzubürgern begann.

Die Anfänge waren, im Vergleich zu der prächtigen Erscheinung des späteren Schlosses, bescheiden. Ein zeitgenössisches Holzmodell der „Moritz-Burch“ im Zustand vor 1600 ermöglicht uns eine genaue Vorstellung vom Aussehen des ursprünglichen Gebäudes. Das war ein Herrenhaus von rechteckigem Grundriß, dreistöckig und mit den hohen Stufengiebeln der Renaissance. Das Fürstenhaus erhob sich in einem fast quadratischen Hofraum, an dessen Ecken vier Rundtürme standen, die untereinander durch massive Wehrmauern verbunden waren, eine damals typische Anlage. Die dickmaurigen Türme und wehrhaften Umgänge gaben dem Bau den Anstrich einer Befestigungsanlage, ein Eindruck, der noch durch die felsige Landzunge zwischen Teichen verstärkt wurde. Aber der Ausdruck von Verteidigungsbereitschaft war damals nicht mehr ernstgemeint. In den Wehrtürmen waren die Wirtschaftsräume untergebracht; im Küchenturm wurden die Wildschweinkeulen gebraten, im Backhausturm die Pasteten gebacken, im Kellereiturm die Jagdflinten aufbewahrt und Bouteillen entsichert und im vierten, dem Amtsturm, Bücher darüber geführt, was der kurfürstliche Jagdtag gekostet hatte.

Man hat, soweit das Holzmodell es erkennen läßt, in dem Urbau des Schlosses kein überragendes Renaissancekunstwerk vor sich. Es war solid, einfach, und eher kommt der Gedanke an ein solches Gebilde, wie wir es als Kinder gern aus Modellierbögen geschnitten und geklebt haben. Es war noch Burg mit seinem Panzer von Türmen und Mauern, aber mit seinen geschmückten Giebeln schon Schloß. Es war nicht mehr trutzig, aber auch noch nicht elegant. Für uns ist das Modell deshalb interessant, weil wir in dem späteren, gründlich umgebauten Schloß die alten Umrißformen erhalten finden.

Die Nachfolger des Kurfürsten Moritz und seines Architekten Hans Dehn-Rothfelser haben an diesem Komplex fleißig, aber nicht immer mit Geschick herumgedoktert. Alle die vorgenommenen Erweiterungen hatten wohl zu bequemeren Wohnverhältnissen geführt, aber die Schloßarchitektur künstlerisch nicht gesteigert. Als das 17. Jahrhundert und mit ihm ein Krieg, der dreißig Jahre dauern sollte, über Deutschland heraufzog, stand ein recht zusammengeschachteltes Fürstenhaus im Friedewald. Auch die schwedischen Soldaten, die vorübergehend in Moritzburg Quartier nahmen, trugen wenig zu seiner Verschönerung bei. Die lebensgroße schöne Statue eines Jägers, die im Hofe stand, wurde vom Sockel gestürzt. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts war Deutschland Schauplatz des Dreißigjährigen Krieges. Von einer größeren Bautätigkeit war damals nicht mehr die Rede. So blieb auch Schloß Moritzburg sechs Jahrzehnte nach seinem letzten Ausbau am Jahrhundertende in dem Zustand liegen, wie ihn das kleine Holzmodell überliefert hat.

Alte Landkarten üben einen großen Zauber aus. Es gibt eine brüchige Karte von Deutschland aus dem 17. Jahrhundert; in einem Schriftfeld rechts oben, das wie ein Thronhimmel von Draperien umgeben ist, steht in lateinischer Sprache zu lesen, daß es sich um eine Staatenkarte nach dem Westfälischen Frieden handelt. Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation! Der Anblick der zahllosen Länder und Ländchen innerhalb der Reichsgrenzen erinnert an ein altes Ölbild mit tausend Rissen in der Firnissschicht. Entvölkerte Städte, eine zerrüttete Wirtschaft und eine verschüttete Kultur,

niedergedrückte Bürger und Bauern, ein Scheingebilde von Nation, auf deren zerrissenem Boden sich Hunderte von souveränen Herrschern ihre verbrieften Throne aufstellten – das war die deutsche Inventur der Jahrhundertmitte. Hinter dem Zauber der alten, in Kupfer gestochenen Karte versteckte sich eine erschreckende Wirklichkeit: Deutschland an einem Tiefpunkt seiner innerstaatlichen wie außenpolitischen Entwicklung, so wie dreißig elende Kriegsjahre und ein elender Friedensschluß es hinterlassen hatten.

Auch der Entwicklung der deutschen Baukunst, die einen späten Auftakt zu einer Renaissancearchitektur gehabt hatte, war unersetzlicher Schaden zugefügt worden. Bis sich die Wirtschaft der Länder einigermaßen erholen konnte und über die praktischen Forderungen des Wiederaufbaues hinaus auch künstlerische Bedürfnisse gestillt werden konnten, brauchte es Jahrzehnte.

Das Kurfürstentum Sachsen hatte durch den Krieg nicht die gleiche Einbuße an gestalterischen Kräften, Baumeistern und Handwerkern, erlitten wie andere Länder, etwa Preußen. Als Friedrich Wilhelm sein Schloß in Berlin ausbessern lassen wollte, mußte er sich sagen lassen, daß der letzte Steinmetz von Berlin verstorben war. Trotzdem entstanden damals auch in Sachsen keine hervorragenden Bauwerke, außer einem, das sich freilich gegenüber dem sonst Geschaffenen monumental heraushebt: das Palais im Dresdner Großen Garten, der früheste sächsische Barockbau. Was sonst in der ersten Periode des deutschen Barocks, die etwa bis zum letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts reichte, hier und anderswo entstand, das entsprach voll und ganz dem damaligen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustand; es war wenig und das wenige dürftig.

Zwischen 1661 und 1672 wurde nach den Plänen des Architekten Wolf Caspar von Klengel, eines gebürtigen Dresdners aus einer alten Baumeisterfamilie, dem Moritzburger Schloß eine kleine Kapelle angefügt. Die Leitung hatte Ezechiel Eckhardt, nachdem Klengel zu Beginn der Arbeiten gestorben war. Es war unmöglich gewesen, die Kapelle innerhalb der Schloßmauern, wo der Raum ohnedies unzureichend war, unterzubringen. Um dennoch eine Verbindung mit dem alten Renaissance-schloß herzustellen, ließ Klengel die Westfront der Umfassungsmauer, die den Jägerturm und den Backturm verband, abbrechen. Seitlich an die Kapelle setzte er Nebengebäude, durch die man zu den Emporen gelangte. Das waren recht hilflose Anbauten, die zum Glück verschwanden. Erst durch den späteren Umbau des Schlosses wurde die kleine, kunstvolle Gestalt der Kapelle, die selbst unverändert blieb, in eine harmonischere Verbindung mit dem Hauptbau gebracht. Fast mutwillig schmiegt sie sich an den schweren Körper des Schlosses an.

Sachsen war seit 1539 kein katholisches Land mehr. Man darf daher in der Kapelle nichts von jener Schmuckfülle oder bewegten Gliederung erwarten, wie sie etwa süddeutsche Kapellen besitzen. Man steht in einem einfachen, klar gegliederten Saal unter einer flachgewölbten Decke, einem Rechteckraum, wie er dem protestantischen Predigtgottesdienst genügt hatte. Dennoch ist der Raum nicht in der nüchternen protestantischen Skala von Weiß und Braun gehalten, sondern in Weiß und Gold getaucht. Sparsam aber sind die goldenen und gelben Akzente über das Weiß verteilt. Alles bleibt gegenständlich, geordnet, diesseitig: der Altar, ihm gegenüber an der hinteren Schmalwand die Fürstenempore und seitlich die Kanzel. Es war die Hand des nüchternen Handwerkers, die in diesem Raum waltete.

Die holzgeschnitzte Kanzel ist ein Meisterwerk des Hoftischlers Christoph Krockner. Mit Ausnahme der italienischen Stukkateure waren an der Kapelle ausschließlich heimische Kräfte am Werk. Der



Schloß Moritzburg, Inneres der Schloßkapelle, W. C. von Klengel, 1661 bis 1672

Innenraum ist deshalb ein aufschlußreiches Zeugnis von dem hohen Stand der sächsischen Handwerkskunst dieser Zeit. Alles atmet dieses überlegene handwerkliche Können, das weniger auf blendenden Augenschmaus als auf Sorgfalt ausging.

Als August der Starke, um die polnische Königskrone zu erhalten, zum Katholizismus übertrat, vollzog sich der Glaubenswechsel auch in der Moritzburger Kapelle. Der protestantische Altar wurde aber nicht abgebaut, sondern nur das Altargemälde zwischen den Holzsäulen ausgewechselt, die an Stelle der Himmelfahrt Christi nun eine Verklärung Mariä einfaßten. Der Hoftischler Krockner schuf auch den merkwürdigen Heerespaukerstand gegenüber der Kanzel. Hier oben stand Johann Georg II., der ein begeisterter Kirchenmusiker war, und schlug eigenhändig eine Heerespauke, sicher ein mächtiges Gedröhn in Gottes Ohr. Uns erscheint es freilich als ein unvergleichlich größeres Verdienst, daß er in seiner Regierungszeit einen großen Meister der Baukunst an seinen Hof zu verpflichten verstand, Johann Georg Starcke, den Erbauer des Palais im Großen Garten. Auch Starcke nahm sich später mehrmals das Moritzburger Schloß vor. Er riß die alten Stufengiebel ab, erhöhte es um ein viertes Stockwerk, aber modern wurde es trotz dieser Eingriffe nicht. Um jene Zeit wurde auch der berühmte Tiergarten angelegt. Erst an der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert, als die erstmals tiefgreifenden Umbaupläne auftauchten, hatte die Stunde für das alte Renaissanceschloß geschlagen.

Wie eine riesige Woge schäumte die große Zeit der Schloßarchitektur über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinweg, und als sie in der zweiten verebbte, da lagen überall in Deutschland kostbare Muschelgehäuse umher: Schlösser über Schlösser. Vor ihren Fronten erstreckten sich wunderbare architektonische Gärten, in denen weiße Götterstatuen standen. Es war merkwürdig; noch immer stand Deutschland tief im Schatten der Geschichte, aber in dieser Dunkelheit sprühten Fontänen.

Im kurfürstlichen Sachsen gab es einen Souverän, der bis zu seinem Tode den Traum eines riesigen Schlosses träumte, das nie Wirklichkeit werden sollte. Man mag es verstehen, daß er, neben den preußischen und österreichischen Herrschern der mächtigste Fürst des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, sich heraussehnte aus dem altmodischen Dresdner Residenzschloß seiner Vorgänger, das der politischen Repräsentation des sächsischen Hofes nicht mehr genügen konnte. Er träumte in den Ausmaßen des Schlosses von Versailles, das ehemals ein kleines Château einige Kilometer von Paris entfernt gewesen war und das Ludwig XIV. in einen gewaltigen Prunkpalast verwandelt und zu seinem Regierungssitz bestimmt hatte. Er hatte das Schloß als junger Prinz gesehen. Es war zum vorbildlichen Typ des Fürstensitzes für die absolutistischen Höfe geworden, und selbst in den Köpfen der geringsten deutschen Winkelfürsten spukte der Wunsch nach einem eigenen Versailles. Aber genau das, was dem Schloßgiganten des französischen Königs seine Rechtfertigung gab: die wirtschaftliche Kraft des Landes und die vorhandene Zentralgewalt, die der feudalen Zersplitterung ein Ende gesetzt und zur Bildung eines einheitlichen Nationalstaates geführt hatte, alles das fehlte in Deutschland.

Was den deutschen Fürsten an Frankreich so anziehend erschien, war auch weniger der straffe Aufbau der Gesellschaft als die persönliche Lebensführung des Königs, der alle Macht, allen Reichtum auf sich konzentrierte. Ihnen imponierte der Prunk und Luxus, das Zeremoniell, das bis zur

Vergötterung des Herrschers getrieben wurde; sie wollten die gleichen süßen Mätressen, die pomphaften Bauten haben und die Repräsentation nachahmen, die sich in der Person Ludwigs zu einer wahnwitzigen Selbstdarstellung steigerte, doch immerhin die Repräsentation eines von Macht und Kraft vibrierenden Königtums und eines starken Landes war – vielmehr gewesen war. Denn Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Sonne des Königs die Höhe ihres Bogens bereits überschritten. Der alternde Herrscher wurde ernsthafter, er gab sich religiösen Ideen hin, ließ die Hugenotten verfolgen und schwächte sein Reich um mehr als eine Million fleißiger Handwerker, Künstler und Gelehrter. Jetzt schickte der sächsische Fürst sich an, seinen Hof zum glanzvollsten in Europa zu machen.

Aber der Schloßraum Augusts des Starken besaß realere Grundlagen als in den meisten anderen deutschen Ländern. Sachsen, mit zwei Millionen Einwohnern gegen 1700 um eine halbe Million größer als Brandenburg-Preußen, war vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des achtzehnten das wirtschaftlich stärkste Land im Verband des Reiches. Der gefestigte Reichtum der Städte im Erzgebirge, die ausgedehnte Woll- und Seidenindustrie, der unbestrittene Ruf der Werkstätten und Manufakturen, zu denen seit 1710 auch die Meißner Porzellanmanufaktur gehörte, dann die Stadt Leipzig als wichtiger Handelsplatz für Textilien, Metallerzeugnisse, Rauchwaren und Bücher, mit denen sie erfolgreich mit Frankfurt am Main konkurrierte, diese blühende sächsische Wirtschaft mit ihrem großen Steueraufkommen bot dem Fürsten die Grundlage, auf der er seine glänzende und verschwenderische Bautätigkeit betreiben konnte.

In Dresden – wie konnte es bei einem Herrscher von so leidenschaftlicher Inspiration anders sein – hatte sich ein besonders umfangreiches Schloßbauprogramm herausgebildet: das Japanische Palais, das Lustschloß Pillnitz, die Schlösser in Großsedlitz und Moritzburg, Schloß Übigau und, als Festplatz, der Zwinger. Hinzu kamen die Schloßprojekte für die beiden Residenzen Dresden und Warschau, die allerdings nie verwirklicht werden sollten. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß alle diese künstlerischen Unternehmungen, ob sie immer zu Ende gelangten oder nicht, im wesentlichen innerhalb zweier Jahrzehnte durchgeführt wurden, einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum; und wenn man neben den höfischen Bauten noch an die Schöpfungen der bürgerlichen Baukunst denkt, die die Neustadt nach dem großen Brand von 1685 erneuerten und den einzigartigen barocken Kern der Altstadt mitformten, und auch die Erneuerung der Augustusbrücke nennt und die Frauenkirche George Bährs, ohne die Leistungen alle aufzählen zu können, dann mag man eine Vorstellung von dem gewaltigen Bauplatz bekommen, zu dem Dresden und seine Umgebung im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts geworden war.

Durch fast alle Schloßpläne des Königs geisterte der Wunsch nach einem großen zentralen Palast mit turmartigen Eckbauten, dem seine Vorliebe galt. Diesem Gedanken gab er in eigenhändigen, flüchtigen Ideenskizzen mehrfach Ausdruck. Kein Wunder, daß sich seine Sympathie schon frühzeitig der alten Moritzburg zuwandte, die durch ihre Anlage seiner Neigung geradezu entgegenkam. Schon um 1700, seit Markus Conrad Dietze, dem Nachfolger Starckes und Vorgänger Pöppelmanns, entstehen Entwurfszeichnungen über Entwurfszeichnungen. Aber erst 1723 wurde mit den Bauarbeiten begonnen.

Die Wucht und Schönheit, die die Formen des Schlosses durch den gründlichen Umbau annahmen, sind ihnen von der Hand Pöppelmanns gegeben worden. Sein Werk sehen wir heute vor uns. Ein

Bau von erhabener Größe – das Schloß, das sich in dem stillen Gewässer des umliegenden Teiches wie ein zweiter riesiger Bau spiegelt. Matthäus Daniel Pöppelmann hatte als Chef des Oberlandbauamtes bis 1729 die Gesamtleitung des Umbaues inne, während die örtliche Bauleitung und im wesentlichen auch die unmittelbare Entwurfsbearbeitung in den Händen des Franzosen Zacharias Longuelune lagen. Es mag auf den ersten Blick überraschen, den Namen Pöppelmanns in Verbindung mit Moritzburg zu hören. Hat dieses Schloß doch Eigenschaften, die zu der freien Phantastik des Zwingerbaumeisters ganz im Gegensatz zu stehen scheinen: die schwere Lagerung des Baues, die etwas grobschlächtige Gliederung der Massen, die schmucklose, fast primitive Flächigkeit der Außenwände, die Einfachheit von Mittelrisalit und Portal. Sehen wir am Zwinger eine starke, ja beinahe übertriebene plastische Durchbildung aller Einzelheiten, hier fehlt sie.

Allerdings weiß man, daß die heute leeren, aber gerade dadurch imposanten Fassaden des Schlosses ursprünglich von Lisenen, hervortretenden senkrechten Streifen, unterteilt werden sollten. Sie wurden später nur rein dekorativ mit Farbe aufgetragen, sind aber inzwischen völlig verschwunden, ohne daß man dem verlorenen Schmuck nachzutruern brauchte. Die Lisenen, ein spezifisches Merkmal der französischen Architektur der Zeit, waren zweifellos Longuelunes Plan, der sich auch am sächsischen Hof streng an das westlich-akademische Formengut hielt.

Seit dieser Architekt nach 1715 in Dresden aufgetaucht war, im gleichen Jahr, da Ludwig XIV. starb und mit seiner Regierungszeit auch die Klassik in der französischen Baukunst aufhörte, war in das Dresdner Bauschaffen ein neues Element eingedrungen, eben jener westliche Klassizismus. Sachsen war auf Grund seiner starken politischen Orientierung nach Österreich, dem Kernland des deutschen Kaisers, bisher mehr für die südostdeutsche Baukunst aufgeschlossen gewesen. Pöppelmann hatte 1710 Prag, Wien und Rom bereist. In Wien hatte er studieren können, wie die hervorragenden Baumeister Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrandt auf eine überraschend neue Art bauten, wie sie die Formen schwingen und die Baukörper gelenkig werden ließen. Vermutlich hatte er, bevor er über den Brennerpaß fuhr, auch Salzburg berührt und den wunderbaren Lustgarten Mirabel gesehen. In Rom, der Weltstadt des Barocks, hatte er den Formenrausch der römischen Kirchen erlebt, mit dem der Katholizismus seinen Sieg über die Reformation feierte und festigte. Dort standen die Werke Berninis und Borrominis mit ihrer Plastizität und ihrem erdrückenden dekorativen Reichtum, der die Menschen aller Wirklichkeit entrückte. Von allem Gesehenen durchdrungen, war er zurückgekommen und hatte sein eigenes Werk, den Zwinger, gebaut. Longuelune und er kannten sich damals noch nicht.

Aber nun war Longuelune als der künstlerische Widerpart Pöppelmanns erschienen. Das waren nicht zwei Privatmeinungen, die hier aufeinanderstießen und zu jener Auseinandersetzung zwangen, die in Zukunft für die Dresdner Baukunst so fruchtbar sein sollte, speziell auch für das Moritzburger Projekt. In diesen Baukünstlern verkörperten sich die beiden Grundtendenzen der Barockarchitektur, deren eine vom Geist der katholischen Macht, die andere vom Geist des französischen Absolutismus war, beide jedoch Kinder einer Mutter. Denn das Ausgangsland des Barocks war Italien, und Rom war auch für die Baumeister Frankreichs die Hohe Schule. Aber in Frankreich, dessen Könige sich frühzeitig auf die bürgerlichen Kreise stützten, waren die italienischen Ausdrucksformen mit bürgerlichen Anschauungen zusammengetroffen. Die französischen Architekten



Barockmuseum Schloß Moritzburg, Piqueur, Porzellanplastik von Kramer, Meißen

Sächs.
Landes-
Bibl.

lehnten den oft allzu phantastischen Hang der italienischen Kunst zu Bewegung und Dekoration ab, durch die die klaren Maße und Formen des Bauwerkes hinter einem optischen Schein verborgen wurden. Große Meister ihres Faches, vermochten sie die Anregungen aus Italien in einen eigenen Ausdruck umzuarbeiten. Sie forderten vom Bauwerk eine ungetrübte Gesetzmäßigkeit und Körperlichkeit. Als ein strenger Vertreter dieser Richtung also erschien Longuelune in Dresden.

Ihre jahrelange Zusammenarbeit im Bauamt war nicht die einzige Ursache dafür, daß sich ihre Auffassungen allmählich wechselseitig durchdrangen und der Strenge etwas geschmeidiger und der Übermütige ruhiger wurde. In einer unaufhaltsamen Entwicklung mußte sich damals, als der Absolutismus mit Hilfe der wirtschaftlichen Kraft des Bürgertums die höchste und letzte Anstrengung zu seiner Selbstbehauptung machte und dadurch die eigene gesellschaftliche Grundlage unterminierte, auch das Wesen der Architektur verändern. Denn der absolute Herrscher brauchte die Bürger. Er brauchte ihre Fähigkeiten, ihren Fleiß, ihr Geld. Nur mittels der wirtschaftlichen Stärke des Bürgertums konnte er seine fast abenteuerliche Machtpolitik betreiben, die Kriege bezahlen, den polnischen Adel bestechen, einen starken Hofstaat an zwei Residenzen aushalten und alle die Bauten finanzieren. Deshalb mußte er Handel und Handwerk teilweise fördern. Ohne Künstler und Kunsthandwerker wäre es ihm nicht möglich gewesen, seinem Hofe und seiner Residenz jenen Glanz zu geben, der ihm – und in seiner Person seinem Lande – größtes Ansehen in der europäischen Diplomatie verschaffte. Deshalb mußte er die gestaltenden Kräfte des Volkes wecken. Und indem er das alles tat, tun mußte, um seine unumschränkte Machtstellung auszubauen, stärkte er notwendig jene Kräfte, die seine Fürstenmacht untergraben würden. In dieser Wechselbeziehung festigten sich auch immer mehr die ästhetischen Ideale des Bürgertums und beeinflussten den Geschmack in der Architektur. Diese Entwicklung ließ die Waagschale zugunsten vereinfachter und reinerer Formen sinken.

Weite Teichflächen, eine Insel darin, darauf das Schloß, von vier runden Türmen flankiert und auf einer gewaltigen Terrasse erhoben: So dachten sich die Architekten das Schloß und so bauten sie es. Sie schalteten mit den Elementen der Natur wie mit Kulissen. Durchbrachen die Landzunge, auf der das alte Schloß gestanden hatte, so daß sich die umliegenden Teiche zu einem einzigen vereinigten und die Landzunge zur Insel wurde. Schütteten zwei Dämme über den See, die die Insel wieder mit dem nördlichen und südlichen Ufer verbanden; diese Dämme trugen die breiten Zufahrten zum Schloß. Umzogen die ganze Insel mit Kaimauern und schufen auf diese Weise eine rechteckige untere Plattform. Diese bildete nur die Basis für eine zweite, mächtigere Terrasse, die wie ein Sockel das Schloß trug. Rampen und Freitreppen verbanden die Terrassen.

Diese Großterrasse, die das Schloß hoch heraushebt, war die hervorragendste architektonische Leistung des Neubaus. Jetzt erst war es zum beherrschenden Mittelpunkt geworden für die umgebende Garten- und Teichnatur und für den Wald, der durch ein weit geworfenes Netz von Alleen, Kanälen und Schneisen als Park in den Garten einbezogen wurde; Ziel- und Ausstrahlungspunkt aber auch für die große Allee, die das Schloß mit der Residenz verband. Um derart weit ausgreifende landschaftliche Beziehungen herzustellen, war es nötig gewesen, den Bau in eine solche Monumentalität hineinzusteigern.

Viele Besucher empfinden das massige Bauwerk aus der Nähe als zu gewaltsam auf dem engen Baugrund der Insel untergebracht. Daran ist etwas Richtiges. In fast erdrückender Schwere und

Breite lastet es auf der Terrasse. Unmittelbar vor den geraden ockergelben Fronten und den hohen Turmwänden stehend, spürt man ihr Gewicht beinahe körperlich. Viele lieben deshalb das Schloß mehr aus der Entfernung, vom Wasser her, wenn es hinter einer weiten, schimmernden Teichfläche liegt. Dann ist der Anblick von dem Lastenden und Übermächtigen befreit. Auch gewinnt die Architektur an Klarheit. Die Aufteilung der Massen erscheint gelöster. Der von nahem aufdringlich monumentale Eindruck des Baues schlägt, sobald man ihn mit Abstand betrachtet, in eine andere Wirkung um, weil er sich dann mit den gewaltigen Dimensionen der Natur verbündet, den weitgedehnten Wasserflächen, der Tiefe der Wälder und dem hohen Himmel.

Beim Eintritt durch das bescheiden verzierte Portal ist man von einer so kahlen, grauen Atmosphäre umfungen, daß man eher an die Eingangshalle einer Burg als eines Schlosses denkt. Die kreuzgewölbte Decke über einem, am Boden die gleichen großen Steinplatten wie draußen auf der Terrasse – diese Halle ist ein altes Kernstück des Renaissanceschlosses aus dem 16. Jahrhundert. Ein kühler, steingrauer Empfang. An den weißgekalkten Wänden hängen Hirschgeweihe wie totes Geäst. Durch helle Treppenhallen gelangt man hinauf zum Hauptgeschoß, zuerst in den Steinsaal. Dieser Raum, über der unteren Mittelhalle gelegen und ebenfalls ein Überbleibsel des alten Baues, ist das Zentrum, um das sich die langen Fluchten der Säle reihen. An den vier Turmecken des Hauptgebäudes führen kurze Gänge zu kleineren Zimmern, die sich in das Kreisrund der Türme einordnen und einen intimen Kontrast zu der festlich-zeremoniellen Anreihung der Säle bilden.

Moritzburg, Luftbild der Schloß- und Gartenanlagen



Schloß Moritzburg beherbergt heute in seinen Räumen ein Barockmuseum mit vielen Werken der Malerei, der Porzellankunst, voller Kleinodien der Handwerkskunst, unter denen die sächsisch-dresdnerischen einen besonderen Platz einnehmen. Noch immer beherrschend aber ist der Geist des französischen Künstlers Leplat, dem die Gesamtausstattung des Jagdschlusses übertragen gewesen war.

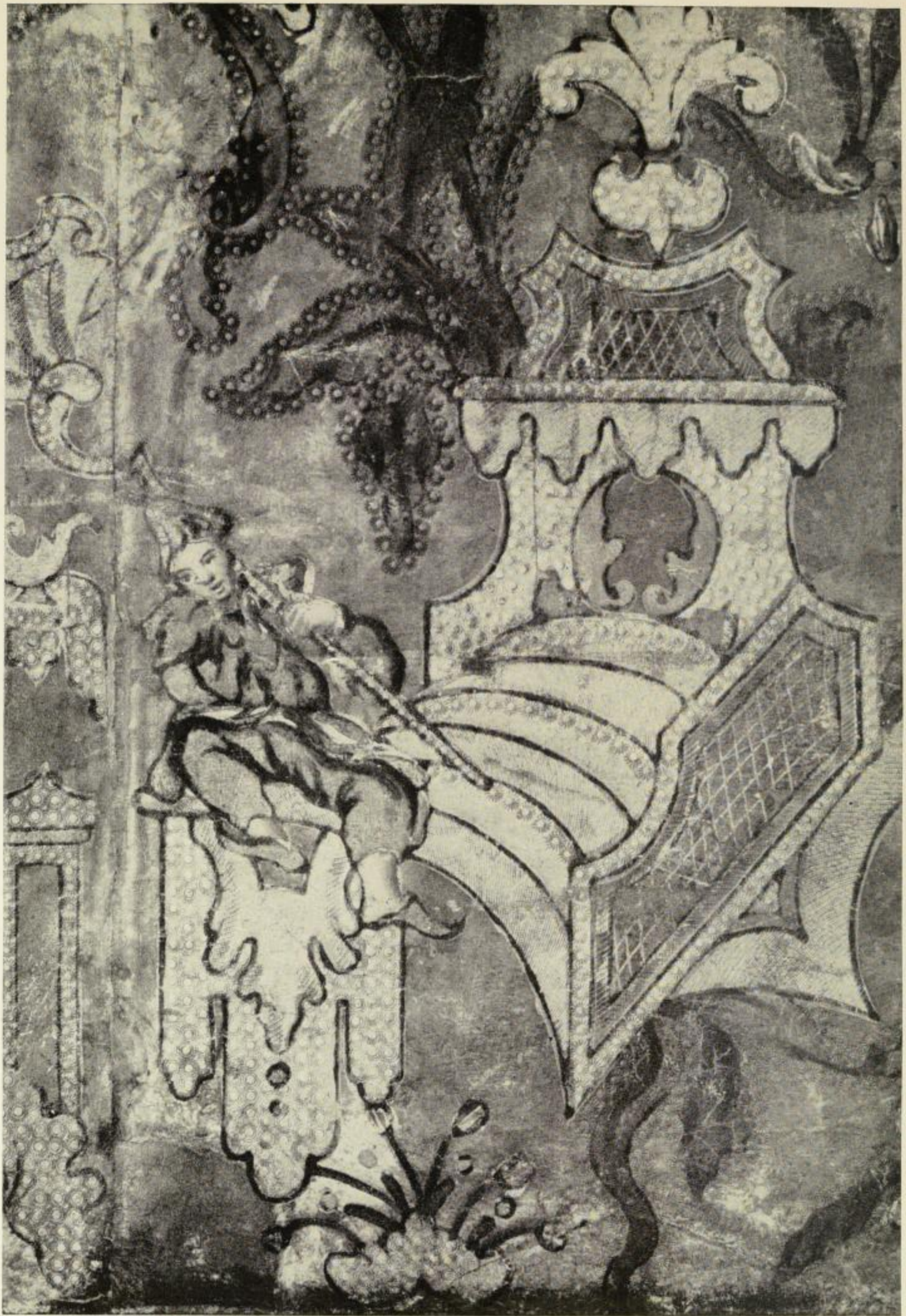
Raymond Leplat war seit 1698 der Innenarchitekt des sächsischen Hofes. Er hatte Beweise seines Könnens schon im Residenzschloß und im Grünen Gewölbe hinterlassen, nun sollte er seinen Einfallsreichtum dem umgebauten Schloß in Moritzburg widmen. Als er seine Arbeit beendete, waren die Räume mit einer erregenden Schönheit erfüllt, die noch heute auf den Eintretenden überwältigend wirkt, obwohl man sich ja doch nur einem Torso der früheren Ausstattung gegenüber sieht. Natürlich ist der Glanz vielfach verblichen. Man muß sich in die Zeit, als diese Pracht unmittelbar wirkte, zurückversetzen können, um diesen Luxus aus seinem musealen Totsein zu erwecken und ihn in seiner Lebensbezogenheit von einst zu begreifen.

Das Hauptausdrucksmittel, das dem formalen Leben in Etikette und Festen, in Staatskleid und Perücke entsprach und ihm den Rahmen gab, war die Kunst der Dekoration. Sie erreichte im Spätbarock eine Kraft und Fülle wie nie zuvor. Sie war märchenhaft erfinderisch und verschwenderisch. Man weckte, um diese übersteigerte Prunkliebe zu befriedigen, schlummernde künstlerische Begabungen, man war skrupellos genug, um Porzellanvasen für den Preis eines Dragonerregimentes einzuhandeln; man war gleichzeitig wahllos und kühn darin, wie man die Künste aller Welt einbezog; man war aber auch klug genug, um die Potenz der heimischen Kunsthandwerker, ohne die diese virtuose Kunstentfaltung nicht möglich gewesen wäre, zu erkennen und zu fördern; und war so leidenschaftlich anspruchsvoll, daß die Künstler und Kunsthandwerker zur Hergabe ihres letzten Könnens gezwungen waren. Leplat wußte, was er diesem Herrscher schuldig war.

Er war ein souveräner Meister der Innenausstattung, nie verlegen, die Räume bis in den äußersten Winkel hinein mit seinen auf höchste Wirkung bedachten Einfällen und Materialien zu verzaubern. Aus Tapeten und Malereien, aus Stukkaturen und Möbeln, Glas und Porzellan, Lack und Gold schuf er ein berauschendes Schaugepränge. Immer ist es eine vielseitige Schönheit, die sich nicht nur in großen Sälen entfalten kann, sondern sich auch in den kleineren Zimmern der Rundtürme voll auslebt, ohne in eine rokokohafte Spielerei abzugleiten. Alles bleibt Repräsentation, ungewöhnlich und stark. Leplat war viel herumgereist, um die Kunstwerke zusammenzutragen. Aber die größere Leistung war es, sie in ein harmonisches Ganzes zu fügen.

Die gepreßten und vergoldeten Ledertapeten gehören zu den eindrucksvollsten und wohl auch kostbarsten kunsthandwerklichen Schätzen, die die Schloßräume beherbergen. Über Spanien und Frankreich war diese Kunst nach Deutschland importiert worden. Aber schon vor Pierre Mercier, der seit 1714 als „Inspecteur des Tapisseries“ am Dresdner Hof wirkte und viele Wände von Schloßräumen mit seinen reich ornamentierten Arbeiten überzog, hatte Moritzburg Ledertapeten gehabt. Durch sie ist das Schloß schon damals berühmt gewesen. In einer bewundernswerten Präzision und Haltbarkeit sind sie aus kleinen, rechteckigen Lederstücken zusammengesetzt.

Aber welchen handwerklichen Zauber erst strahlen die alten Nußbaummöbel aus, etwa die kunstvoll eingelegten Barock-Schreibschränke aus Sachsen, die hier und da aufgestellt sind. Die



Jagdschloß Moritzburg, Ausschnitt einer Ledertapete mit chinesischen Motiven

Technik der Intarsia ist die Krönung des Tischlerhandwerks. Es ist jene merkwürdige Kunst, die das Material so deutlich zeigt und es dennoch vergessen macht. Unter der Politur ist das knorrige Wachstum des Nußholzes erkennbar geblieben. Dunkelbraun schwelt die Maserung der eingelegten Hölzer. Ihre Flammen sind besänftigt, indem sie spiegelhaft wiederholt sind. Holzblättchen an Holzblättchen. Ein stilles Geäder ist einem anderen entgegengestellt. Und diese scheinbare Anarchie von hellbraunen und dunkelbraunen Tönen, Linien und Wischern ergibt im ganzen ein ausgewogenes Bild.

Nicht weniger Sorgfalt haben die japanischen Handwerker aufgewendet, um die wundervollen Lack-schränke mit erhabener Bemalung herzustellen. Man sagt dem japanischen Lack die schmeichelhaftesten Eigenschaften nach. So wird erzählt, einmal seien aus einem gesunkenen Schiff nach vielen Jahren japanische Lackwaren geborgen worden; kein Stück aber habe Schaden genommen. Das ist gar nicht unwahrscheinlich, wenn man hört, daß die japanischen Lackmaler oft mehr als sechzigmal den Lack auftrugen, ehe sie ihre Arbeit als vollendet ansahen, und daß sie oft aufs Meer hinaus-fuhren, um in staubfreier Luft zu arbeiten.

Seit Holland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts seine Schiffe nicht mehr nur mit Gewürzen und Seide, sondern auch mit ostasiatischen Kunstgegenständen nach Amsterdam brachte, fanden Porzellane und Lackwaren schnell die Bewunderung der Europäer. Zunächst wurden sie nur als einzelner Schmuck im Barockraum verwendet. Das Interesse steigerte sich aber im Verlauf weniger Jahrzehnte zu einer solchen Bereitschaft für das Exotische, daß man ganze Räume mit ostasiatischer Kunst zu dekorieren begann. Im 18. Jahrhundert artete diese Vorliebe zu einer regelrechten China-Manie aus, eine Erscheinung, die uns beim Schloß Pillnitz eingehender beschäftigen wird. Viele deutsche Fürsten, die Unsummen aufbringen mußten, um in dieser Mode mitzukommen, beneideten das Ausland um dieses Riesengeschäft. Eigentlich hieß sie die herrschende merkantilistische Wirtschaftsauffassung gerade das Gegenteil tun, nämlich so sparsam wie möglich Fertigwaren einzuführen und die Waren statt dessen im eigenen Lande herzustellen. Sie begannen deshalb, die ostasiatische Kunst zu imitieren. Eine der Früchte dieser Bemühungen war das Meißner Porzellan.

Beim Gang durch die Räume fällt der ungeheure Reichtum an großen, schweren chinesischen und japanischen Prunkvasen auf. Wie schön die pflaumenfarbene Vase auf einer mahagonibraunen Platte! In den Zimmern des Nordwestturmes liegt ein besonderes „Quartier des chinesischen Porzellans“, wo sich die edlen Formen und Farben mit dem einfallenden Sonnenlicht ein Stelldichein geben. Alle diese Vasen und Schalen haben noch einen Hauch von dem alten Geheimnis des Porzellans an sich. Fast ist man, wenn man den Blick einmal aus den Vitrinen zum Fenster hinausgehen läßt, verwundert, da draußen nicht Reisterrassen und alte Föhren zu sehen.

Ein anderes Quartier in den Räumen des Jägerturmes beherbergt Meißner Porzellan. Hier herrscht ein narzissenweißes Licht, das von hohen Spiegeln in einem unendlichen Widerspiel eingefangen und zurückgeworfen wird. Auch das letzte Geheimnis scheint dem Material nun entlockt zu sein. In den weißen oder bemalten Porzellanfiguren und -gruppen spürt man kaum mehr die Substanz. Die Härte ist überwunden, alles ist eine geschmeidige, schimmernde, makellose Haut. Die nahe Nachbarschaft der Meißner und ostasiatischen Porzellane macht die schöpferische Leistung der Großen von Meißen, der Hörold, Kirchner und Kändler, recht deutlich. Sie haben dem Porzellan jenen



Oben: Das Jagdschloß Moritzburg, Kupferstich von Corvinus, 1733. Unten: Das Fasanevieschlößchen mit dem ehemaligen „Garnhaus“, Ausschnitt aus einem Stich, um 1789



lebensprühenden Pulsschlag verliehen, der ihm bisher gefehlt hatte. Die elegante, graziöse und sinnliche Modulation der grauschweren Materie war seit Böttgers Erfindung die zweite große Entdeckung der Porzellankunst.

Porzellane und florentinische Bronzen, kostbare Möbel und französische Standuhren, Ledertapeten, monumentale Gemälde von Silvestre und Lorenzo Rossi, Öfen mit Meißner Kacheln, Augsburger Silberarbeiten, Zinn, Glas – in dieser dichten Atmosphäre von Dekoration bewegt sich der Besucher durch die Säle des Schlosses, den Monströsensaal, den Billardsaal, den Speisesaal, wo sich das häufig wiederkehrende Motiv der Geweihe zu einer feierlich anmutenden Ansammlung seltener Jagdtrophäen steigert. Dreißig, vierzig Räume – dreißig, vierzig Schatzkammern –, es tut ordentlich wohl, vor die Fenster des Speisesaales zu treten und die Augen weit über den Schloßteich hin in das Panorama des Wassers und der Wälder schweifen zu lassen.

Auf dieser Augenwanderung entdeckt man am Ende einer schmalen, weit durch den Wald sich hinstreckenden Schneise ein winziges rosa Geviert. Dort liegt, als Point de vue, das Fasanerieschlößchen. Um an das verlockend rosa Ziel zu kommen, kann man den Weg durch den kleinen französischen Garten im Norden des Schlosses einschlagen. Dieser Garten hat das Unglück, noch niemand recht gefallen zu haben, und man kann sich auch nicht denken, daß Pöppelmann, sein Schöpfer, ihn überragend schön fand; vielleicht auf dem Papier. Als der Gärtner aber dann den Entwurf hernahm und die geometrisch abgeteilten Beete und die rund oder spitz beschnittenen Bleistiftbäume in die Natur übertrug, wurde daraus ein Parterre, das sich dem gewaltigen Schloßgebäude offenbar nicht recht anfügen wollte. In diesem Falle richtete der französische Zauber nichts aus. Denn die Waldlandschaft, die den Garten an drei Seiten dicht eingrenzte, eine riesige Kulisse, die auch die Teiche umstand und ohne menschliche Einwirkung gewaltige Räume schuf, war übermächtig; dagegen vermochte der Freiraum des Gartens nicht aufzukommen. Mit um so größerem Geschick aber hat Pöppelmann den Wald durch weit hineinführende Schneisen und Alleen als Park geordnet, die in perspektivischer Beziehung zum Schloßbau stehen. Eine solche Schneise ist es, die sich nach Osten zwei bis drei Kilometer weit durch den Wald schneidet und vor dem Fasanerieschlößchen endet.

Rund fünfzig Jahre vor dem Umbau des Jagdschlosses, der von 1723 bis 1736 dauerte, war die kleine Klengelsche Kapelle, mit der wir uns so anteilnehmend beschäftigt haben, entstanden, eine frühbarocke Vignette im Buch der Moritzburger Baugeschichte, das nun, etwa vierzig Jahre später, auch seine Schlußvignette bekam. Eine halbe Wegstunde liegt das Fasanerieschlößchen vom großen Schloß entfernt – ein wunderschöner Spaziergang unter hohen Kastanien an Teichen vorüber. Manchmal streichen Wildenten knatternd über die Wasserfläche und fallen in das Schilfgebüsch ein. Bald leuchten, wie in einem Märchen, rosa Fassaden durch die Bäume hervor. Eine halbe Wegstunde nur, aber welches Stück Entwicklung liegt hinter uns, wenn wir das Schlößchen erreicht haben.

Klein und quadratisch steht das Bauwerk über ein Hügelchen erhoben da. Eine Puppe von einem Bauwerk. Zierlich, wohl auch bereits etwas maniert, kostbar und wohnlich schon von außen wirkend, bildet es einen seltsamen Kontrast zu der majestätisch-massigen Gestalt des Jagdschlosses. Die Fassaden, von rosa-heiterer Farbe, haben eine einfache Lisenenarchitektur und Bogenfenster in der französischen Art der Fenstertüren, die von geschlitzten Holzläden freundlich eingeflügelt sind. Wenn

man einmal das Prädikat „entzückend“ anwenden darf, dann hier. Auf dem geschweiften Dach sitzt eine Laterne, und auf der Laterne hocken zwei Chinesen mit einem Schirm über sich und nicken, nicken, wenn der Wind geht, mit dem Kopf in seine Richtung. Man spürt, daß in diesem Kammer-spiel der Architektur eine ganz andere Zeit Regie geführt hat als drüben bei dem großen Barock-schauspiel des Jagdschlosses.

Die Zeit, in der die Fürsten in goldenen Sesseln alleinmächtig über dem Volk thronten, war 1769, als in der langen Bauzeit von dreizehn Jahren die Fasanerie entstand, vorbei. Nun rückte sich das Bürgertum seine Stühle im Staate zurecht. Seine Opposition gegen den Despotismus der absoluten Fürsten war eine wichtige Vorbereitung für das Kommende gewesen. In dem Maße, wie seine wirt-schaftliche Kraft zunahm, wurde auch der soziale Protest offener und breiter, wenn er sich auch nicht dazu verstieg, die monarchische Staatsform beseitigen zu wollen; man würde den goldenen Mittelweg zwischen Monarchie und Republik, die ständische Monarchie, wählen. Auch gegen die ästhetischen Ideale des Adels kam jetzt von unten her der offene Angriff. Johann Joachim Winckel-mann, der Sohn eines Flickschusters, der in einer Strohhütte in der Altmark geboren war, hatte um die Jahrhundertmitte in Dresden, gerade von dem stärksten deutschen Zentrum höfischer Kultur aus, seine Kampfansage gegen den Barock gerichtet. Und so wie er auf der Ebene der Kunsttheorie rebellierte, waren auch auf den Gebieten der Staatstheorie, der Philosophie und der Literatur wichtige ideologische Kampfschriften und Bücher erschienen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-hunderts in Deutschland rasch Verbreitung fanden. Gleich einem fruchtbaren Regen waren von Eng-land und Frankreich aus die bürgerlichen Grundgedanken der Aufklärung auf deutschen Boden gefallen. Die Begriffe vom Menschlichen, vom Natürlichen, vom Wert der Persönlichkeit, die im Voka-bularium des Absolutismus nicht gestanden hatten, durchdrangen alles gesellschaftliche Leben.

Die Philosophen, Dichter und Künstler bildeten in einer seltenen Einmütigkeit eine Front gegen alle absolutistischen Ideologien. In der Kultur vollzog sich diese Wandlung entschiedener als in den politischen Verhältnissen. Die Macht des Barocks, des Stiles, der sich stark mit dem feudalen Fürsten-tum und dem Klerus verbunden hatte, war gebrochen, und ein Bauwerk wie den Zwinger ver-abscheute man. Die Periode der großen Schloßbauten, die ein halbes Jahrhundert angedauert hatte, war vorbei. Nicht länger abzuwehren, fluteten die bürgerlichen Ideen auch über die Parkmauern und Schloßtreppen, und die Fürsten änderten ihren Lebensstil, schränkten die großspurige öffentliche Prunkentfaltung des Hofes und der Kunst ein. Sie war überdies sinnlos und gefährlich geworden. Auch die sächsischen Fürsten bauten sich in dieser Zeit, die unmittelbar an die Französische Revo-lution heranführte, keine gewaltigen Schlösser mehr, sondern schlichtere, mehr ländliche Gebäude, wie das Fasanerieschlößchen. Zudem hatte Sachsen im Siebenjährigen Krieg schwere materielle Verluste erlitten, das Land war verarmt und machtlos geworden. Sein Regent wechselte aus den Audienzsälen, die das Zentrum der Staatsrepräsentation gewesen waren, hinüber in die Boudoirs. Man sagt Friedrich August III., der sich die Fasanerie erbauen ließ, nach, er habe gegähnt, sobald man über Politik sprach. Nichts ist bezeichnender für das Nachlassen der herrscherlichen Macht als diese private, familiäre, regierungsmüde und trotz aller Exklusivität verbürgerlichte Lebensführung.

Wie deutlich wird diese Wandlung angesichts des kleinen Fasanerieschlößchens in der Nachbar-schaft des großen Jagdschlosses. Es hat auf einem winzigen quadratischen Grundriß von nur drei-

zehneinhalb Metern Seitenlänge Platz gefunden. In einer Zeit erbaut, die die alte stilistische Tradition ablehnt und neue Formen noch sucht, steht es zwischen dem zerfallenden Barock und den Anfängen des Klassizismus, der sich erst um die Jahrhundertwende zu einer geschlossenen Erscheinung entwickeln wird. Außen wie innen stoßen wir daher auf Reste des sterbenden Stiles und auf Anklänge des kommenden. Aber es ist nicht so ohne weiteres zu durchschauen, wie beide Richtungen ineinandergreifen und widerstreben, weil hier ein so sicherer Architekt wie Johann Daniel Schade mit seinem überlegenen, freilich oft auch naiven Geschmack alle die gegensätzlichen Dialekte in ein friedliches Gespräch zusammengeführt hat. Noch steht draußen vorm Haus der strenge französische Schnitt der grünen Heckenwände, aber schon überziehen im Innern naturalistische Motive die Wände und Decken, was sich damals wie junge, verheißende Triebe am alten Holz ausgenommen haben mag.

Aus dem Innern des Gebäudes ist alles Schloßartige gewichen. Die Kleinheit und Anzahl der Räume gehen über den Umfang einer großbürgerlichen Behausung kaum hinaus. Das weißbemalte Mobiliar zeigt schon den neuen Geschmack des Zopfes. Keine schweren Beleuchtungskörper hängen mehr von den Decken, es gibt überhaupt keine. Im Licht von Handleuchtern spielte sich in dieser grotesken Enge von Kammern die ganze Hofhaltung ab. Es gibt nun auch ein gemeinsames Schlafzimmer für das Kurfürstenehepaar. Die Kurfürstin und ihre Hofdamen saßen auf weißen Stühlen und bestickten Seidendeckchen, die in ovale goldene Rähmchen gespannt waren. Indessen weilte der Kurfürst im „Garnhaus“, einer aus Lattenwerk errichteten Volière (die um 1900 verschwunden ist) und fütterte Fasanen. Wenn das Schlößchen heute zu einem Teil in ein vogelkundliches Museum umgewandelt wurde, dient es einem Zweck, der sich von dem ursprünglichen Charakter der Fasanerie nicht allzuweit entfernt. Manchmal empfand der Souverän Lust nach einem Seeräuberspiel. Er, der sechzehnte Wettiner im sächsischen Fürstenzug, hatte sich zu diesem Zweck eine kleine Mole mit einem Leuchtturm darauf und „Dardanellen“ in der schönen Umgebung des Großteiches bauen lassen. So verbrachte man in spielerischer Sentimentalität die Jahre, in denen sich in Frankreich die Revolution zusammenbraute.

Den tieferen Spuren des Lebens dieser Jahrzehnte aber wollen wir nicht hier nachgehen, sondern erst später, in jenem merkwürdigen Seifersdorfer Park, der sich noch heute wie eine Chronik dieser gefühlvollen Epoche offenbart; er stammt aus der gleichen Zeit wie das Fasanerieschlößchen mit seinen sentimental Kleinbauten, die die Baugeschichte von Moritzburg abschlossen.

DER PARK VON GROSZSEDLITZ



uf dem linken Elbeufer zwischen Pirna und Dresden tritt der sanfte Höhenzug, der das Tal bisher in angemessener Entfernung begleitet hat, bei Heidenau ziemlich nahe an den Fluß heran. Der Raum zwischen Hang und Fluß ist dadurch so schmal geworden, daß die Industriewerke, die sich hier angesiedelt haben, mit ihren Holzstapelplätzen und Gleisanlagen fast die ganze Fläche einnehmen. Der industrielle Charakter dieses Uferabschnitts paßt so gar nicht zu der Vorstellung, daß auf dem Höhenrücken unmittelbar hinter den Fabrikschornsteinen eine der bedeutendsten barocken Parkschöpfungen Deutschlands liegt, und eine der wenigen unberührten.

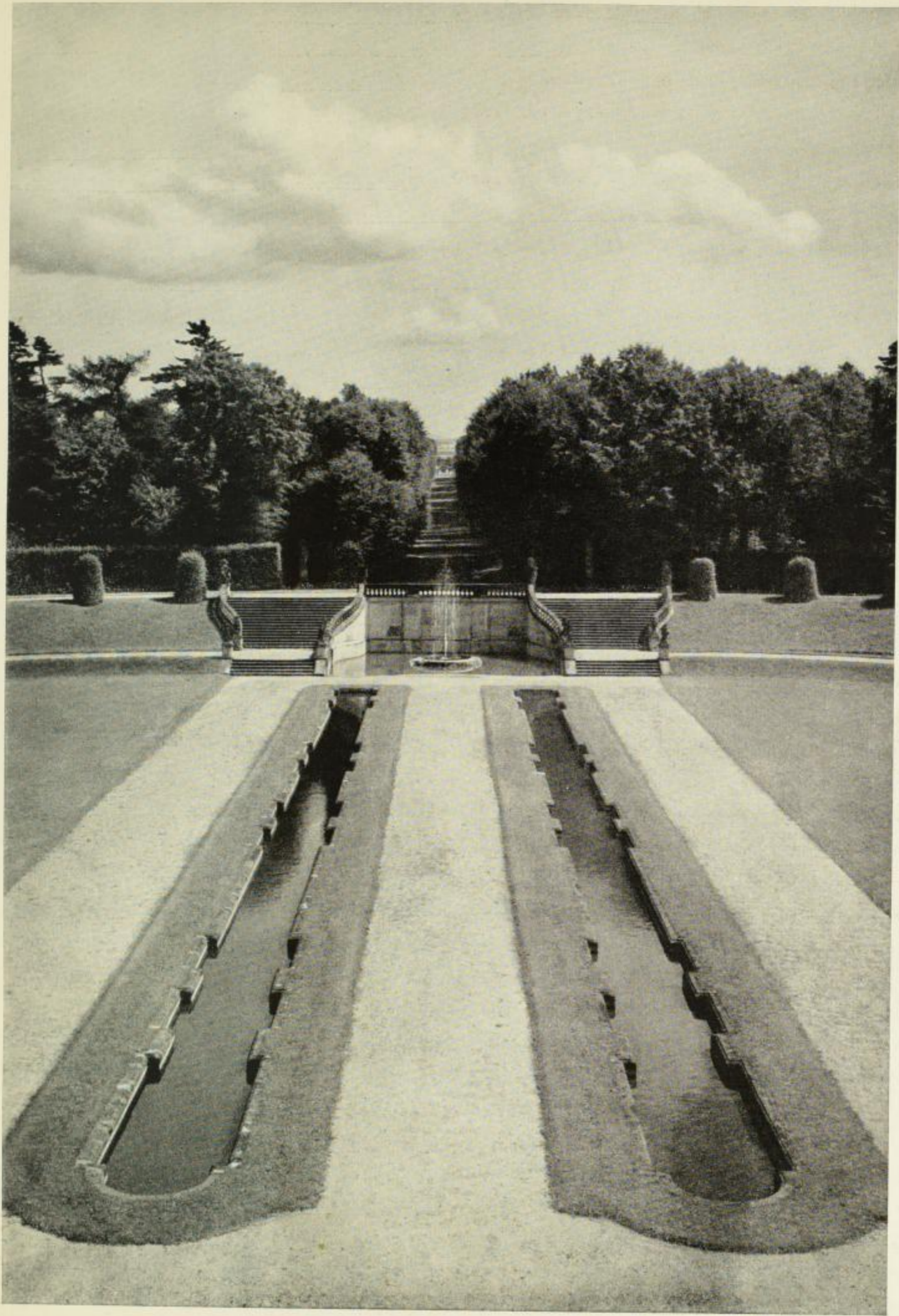
Unberührt heißt, daß die Hand des Gärtners unaufhörlich gegen das natürliche Wachstum von Baum, Strauch und Grün vorgehen mußte, um den alten Garten in seiner französisch-architektonischen Struktur zu erhalten. Offenbar hat auch seine entfernte Lage abseits von allem Verkehr dazu beigetragen, daß die nachfolgenden Generationen seine historische Substanz unangetastet ließen. Noch heute gibt es genug Dresdener, denen man doch im allgemeinen große Spazierlust nachsagt, die den Park von Großsedlitz nicht kennen. Was auch in aller Welt hat den sächsischen Herrscher bewogen, sich in dieser Gegend, die vor zweieinhalb Jahrhunderten ein rein ländliches Aussehen hatte, aber um keinen Kilometer weniger als heute vom Zentrum der Stadt entfernt lag, sich in dieser verlassenem Gegend auf den Fluren des Dorfes Großsedlitz einen solchen pompösen Park anzulegen?

Den ersten Schritt in die Kunstgeschichte machte Großsedlitz, als sich der Generalintendant Graf Wackerbarth im Jahre 1719 das hier oben liegende Rittergut Groß- und Kleinsedlitz kaufte und sogleich die Architekten Pöppelmann und Knöffel mit der Planung eines Schlosses und Gartens beauftragte. Pöppelmann gehörte nun schon zu der älteren, Johann Christoph Knöffel zu der jüngeren Generation der begabten Meister, die die barocke Baukunst in Sachsen zu ihrer höchsten Vollendung und Klarheit führten. Die Arbeiten am Schloß waren noch 1719 in Gang gekommen, teilweise auch die Anlage des Gartens, nachdem eine Anzahl Bauerngrundstücke zwangsenteignet worden waren, und das Schloßchen war im Jahre darauf im Rohbau fertig. Die Schnelligkeit, mit der man damals vom ersten Bleistiftstrich der Entwurfszeichnung zum fertigen Dach gelangte, bleibt für uns noch immer erstaunlich. Wackerbarth beabsichtigte, sich hier einen Ruhesitz zu schaffen. Aber dazu sollte es nicht kommen. Als Schloß und Park im ersten Glanz und Grün, wenn auch noch nicht in allem vollkommen, dastanden, kaufte August der Starke ihm 1723 das Ganze ab.

Geht man den Besitzverhältnissen der königlichen Bauten dieser Zeit nach, stößt man häufig auf die Tatsache, daß der König Neubauten seiner Minister und Günstlinge, oft noch während der Bau-

arbeiten, erwirbt. Der Kabinettsminister Graf Flemming ist der Bauherr des Holländischen (späteren Japanischen) Palais, doch nimmt es ihm August bald nach Fertigstellung ab; am Schloß Übigau bei Dresden, das sich Flemming ein Jahrzehnt später errichten läßt, findet der Fürst ebenfalls großen Gefallen und kauft es. Es gibt noch mehr solcher Fälle, die darauf schließen lassen, daß der König die großartige Bautätigkeit seiner Günstlinge, die im Wettstreit mit der eigenen stand, aufmerksam verfolgt hat. Umgekehrt scheinen seine Minister solchen Übergriffen in ihre privaten Angelegenheiten gefaßt entgegengesehen zu haben. Die Kaufsummen, die sie für die Grundstücke und das Inventar bekamen, betrugten meist ein Vielfaches des ursprünglichen Preises. Die berühmten raphaelischen Tapeten, die Flemming in Paris für 3000 Taler eingehandelt hatte, überließ er dem König für 12000 Taler, und Wackerbarth bekam für sein Großsedlitzer Grundstück 20000 Gulden. Es war das alte, ernste Widerspiel des Herrschers und der Mächtigen im Lande. Wollte sich einer der Götter zweiten oder dritten Grades allzu selbstherrlich, allzu prächtig machen, dann wandte Zeus seine Gedanken gegen ihn und rückte ihn in jene Rangordnung zurecht, die auf dem Dresdner Olymp einzig und allein gültig war. Der Betrug, den sie nach stillschweigender Übereinkunft gegenseitig verübten, machte sich letztlich für beide Teile bezahlt. Mochten die Günstlinge noch so frech mit der glanzvollen Narrheit ihres Souveräns spekulieren, – dieser brauchte sie in ihrer ganzen Skrupellosigkeit. Er hatte Minister nötig, die im Jahre 1719, als in Sachsen bitterste Teuerung und Hungersnot herrschten, dennoch vier Millionen Taler allein für seine Vergnügungen aus dem Land zu pressen verstanden. Man darf annehmen, daß Wackerbarth sein Großsedlitzer Schloß ohne Tränen dem König hingab. Er hatte noch ein anderes Eisen ins Feuer gelegt. Seit Jahren kaufte er in der Niederlöbnitz im Westen der Residenz Weinberggrundstücke zusammen, um irgendwann doch einmal zu seinem Ruhesitz zu kommen.

Wer den berühmten Großsedlitzer Lustgarten mit hochgespannten Erwartungen aufsucht, sieht sich zunächst einmal vergeblich nach einem gebührenden Eingang um, einem prächtigen Gittertor etwa. Er muß mit einem verwinkelten Zugang, der durch das Gärtnergrundstück führt, vorliebnehmen, und das ist der erste Eindruck, der zu denken gibt. Wenn man dann im Park die Wege entlang den gestutzten Heckenwänden wandelt (man entdeckt sich dabei, daß man hier nicht geht, sondern wandelt) und die breiten Freitreppen hinauf- und hinunterschreitet (es ist ein Schreiten, kein gewöhnliches Steigen), wird man zum zweiten Male stutzig. Wohin führen diese gewaltigen, wichtig-tuerischen Treppen, die so majestätisch von Terrasse zu Terrasse ansteigen? Wo ist da oben das Schloß, das ihrem Anlauf entspricht und das diesen ganzen Aufwand an Terrassen und Orangerien, an Treppen und Kaskaden erklärt und zusammenhält, wo der Rumpf zu den Gliedern? Ein solches Schloß gibt es in Großsedlitz nicht. Gleichzeitig aber, während schon daraus das Unvollendete der Anlage deutlich wird, hat man das Gefühl, kaum jemals einen französischen Barockgarten von solcher Großzügigkeit und Raumentfaltung gesehen zu haben. Dabei ist nur etwa ein Drittel der ursprünglichen Planung in Großsedlitz verwirklicht worden. Wer aber so viel Phantasie besitzt, um vor seinem geistigen Auge das Fehlende zu ergänzen und sich ein ungefähres Gesamtbild der Anlage machen zu können, so wie es in den Entwürfen der Architekten überliefert ist, der wird vielleicht jenen Stimmen recht geben, die die Konzeption des Großsedlitzer Parks den bedeutendsten europäischen Gartenschöpfungen des Barocks an die Seite stellen.

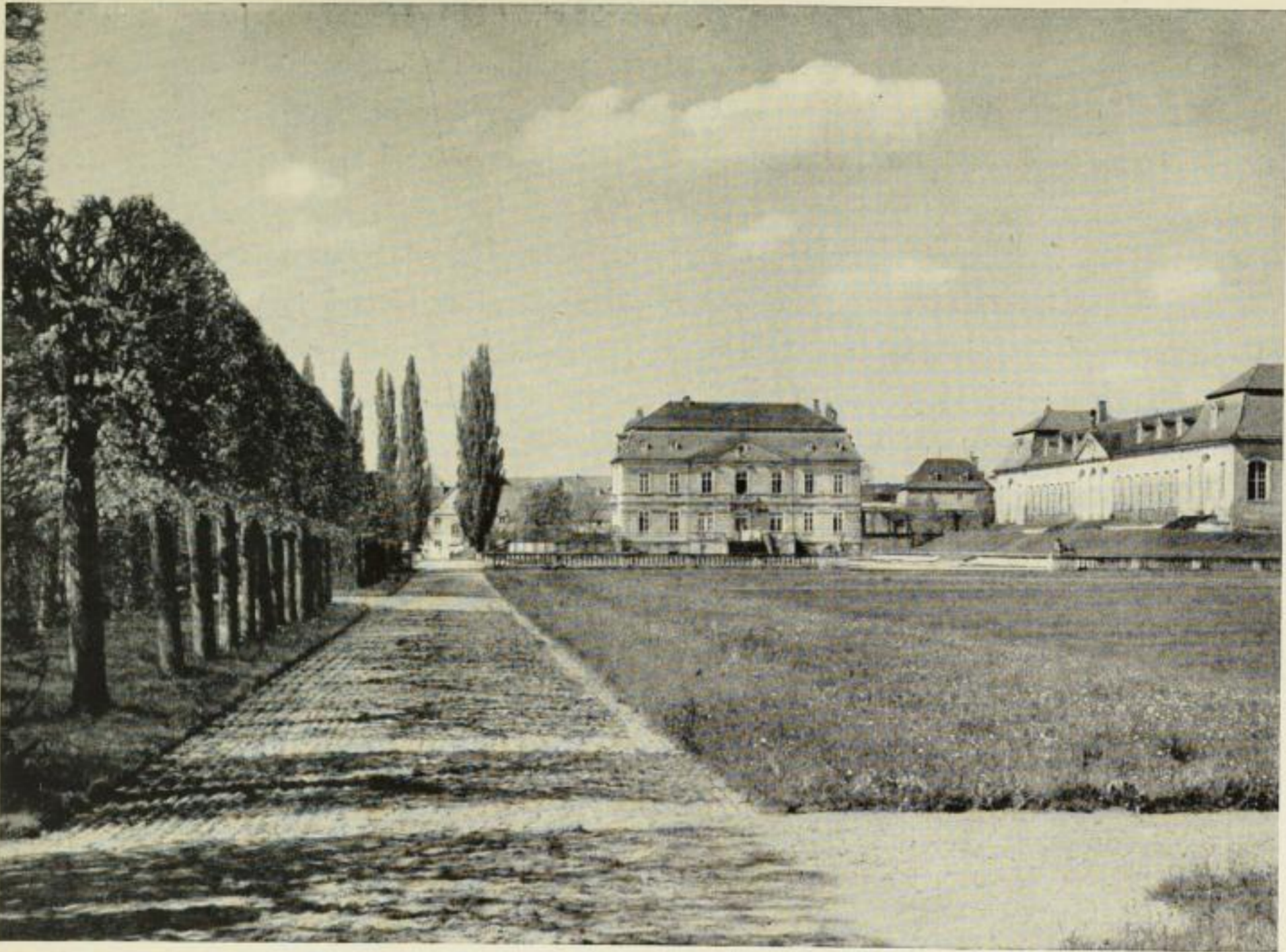


Park Großsedlitz, das Orangerieparterre mit der „Stillen Musik“, um 1726

Das kleine Gebäude auf der oberen Terrasse neben der alten Orangerie, über das der Uneingeweihte sich erst sagen lassen muß, daß es sich um einen Schloßbau handelt, besitzt weder die ausstrahlende noch die anziehende Energie, um den ganzen Gartenraum zu ordnen und zu klären. Seine Achse wirkt kaum über die eigenen Stufen hinaus. Aber es kann jene kristallischen Eigenschaften, die man in der barocken Gartenkunst vom Schloß forderte, auch nicht haben, weil es aus einer viel späteren Zeit stammt. Das alte Wackerbarthsche Friedrichsschlößchen von 1720, ein dreiflügliger Bau, von dessen Aussehen wir nur noch durch zeitgenössische Zeichnungen unterrichtet sind, war im Verlauf zweier Kriege (1756 und 1813) fast zerstört worden; darauf war der Großsedlitzer Besitz lange Zeit verwüstet und von den Wettinern vernachlässigt liegengeblieben. Erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde ein noch stehender Flügel des Schlosses zu der heutigen Gestalt ausgebaut. Das neue Gebäude entstand in einer Zeit, die keine Rechtfertigung mehr für große Schloßbauten besaß und in der man auch längst kein Verständnis mehr für den französischen Kunstgarten hatte, dessen höchstes künstlerisches Prinzip die Einheit von Haus und Garten gewesen war; man hatte damals die Begabung für eine große Gartenkunst überhaupt verloren. So ist es kein Wunder, wenn das Schlößchen, das wir heute vor uns sehen, abseitig und wie verloren in dem gewaltigen Raum der Anlage steht.

Wie die meisten baukünstlerischen Vorhaben unter August dem Starken hat auch Großsedlitz das Schicksal gehabt, in einer Großzügigkeit ohnegleichen geplant, aber nur zu einem Teil verwirklicht zu werden. Auch die Schloßentwürfe für die Residenzen Dresden und Warschau bleiben Stückwerk, ebenso wie das Schloß Pillnitz, wo die beiden Pöppelmannschen Bauten, Wasserpalais und Bergpalais, ja nur als ein kleiner Abschnitt einer riesenhaften Anlage gedacht gewesen waren. Die Gründe, die sich immer wieder der Ausführung der geplanten Sensationen entgegensetzten, waren meist die gleichen: die unbeständige Bauherrennatur des Fürsten, der seine Architekten von Projekt zu Projekt, von einem Schloßtraum zum anderen jagte; das Mißverhältnis zwischen seinen hochfliegenden absolutistischen Ideen und der – selbst in Sachsen – kleinstaatlichen Realität; zutiefst entscheidend der keimende Zerfall des Absolutismus; und als zwingendster Grund der Mangel an Geld, das von nirgends anders her als von den Untertanen kam, die aber oft bis zur Grenze ihrer menschlichen und beruflichen Existenz durch Steuern und Abgaben belastet waren. Nicht nur einmal mußte Pöppelmann zum König gehen, um ihm die Not seiner Leute, der Künstler, Handwerker, Arbeiter und Lieferanten der Baustoffe, vorzustellen, die alle ohne Geld blieben. „Sie hätten mit ihren Lieferungen und Arbeiten die Bauarbeiten aufs beste secundiert, und ihnen wäre durch scharfe Moderationen fast aller Gewinn wieder abgezogen. Nun möchten die armen Leute ihren sauer verdienten Lohn bekommen, damit sie nicht vor Hunger crepieren. Es wären viele blutarme Leute darunter, nicht im Stande, eine Woche lang ihren Lohn bei diesen teuren Zeiten zu entbehren ...“

Eines hat Großsedlitz vielen anderen Planungen voraus: Während sich sonst im Verlaufe der Entwurfsarbeiten die Projekte meist immer mehr verkleinerten und dadurch von ihrer ursprünglichen Großzügigkeit und Genialität manches einbüßten, hier in Großsedlitz blieb der hohe Flug der ersten „Idee“ bewahrt. Manche dieser Ideen haben in eigenhändigen Skizzen des Herrschers einen Niederschlag gefunden. Echte Geburten seines absolutistischen Machtgefühls, besaßen sie



Park Großsedlitz, die obere Orangerie und das Friedrichsschlößchen

jenen Zuschnitt, der dem Besitzer so gewaltiger Schlösser und Parks internationales Ansehen und Kredit verschaffen und auf das Volk einen überwältigenden Eindruck von der herrscherlichen Macht machen sollte. Deshalb stand am Anfang der Planungen auch nicht die Frage ihrer Durchführbarkeit im Vordergrund, sondern die Vorstellung höchster repräsentativer Wirkung.

Aus dieser Gedankenwelt entsprang die Bauleidenschaft Augusts, von daher war sie auch in höchstem Grade undiszipliniert. Dennoch – dieser letzte Traum von uneingeschränkter Macht, den der sächsische Fürst am Anfang des 18. Jahrhunderts zu Ende träumte, gab den Werken der Architektur oft jene phantastische Zutat, die jede große Kunst braucht und die nicht immer allein aus der Genialität der Baumeister zu erklären ist.

Bei Übernahme des Schlosses im Jahre 1723 stellte der König eine sonderbare vertragliche Bedingung: Der Kauf müsse auf vier Jahre geheim bleiben und Wackerbarth sich verpflichten, während dieser Zeit Großsedlitz nach den Anordnungen und auf Kosten des Königs, jedoch unter seinem Namen weiterzubauen. Über die Beweggründe dieses merkwürdigen Geschäftes weiß man nichts Genaues. Es hat deshalb auch wenig Sinn, Vermutungen aufzutischen, etwa in der Art, der König habe dem Hofe eine Überraschung bereiten wollen. Wahrscheinlicher wäre es noch, daß die Geheimhaltung mit Rücksicht auf die unsichere politische Lage in Polen geschah. Dort, wo sich der König um diese Jahre aufhielt, ging es mit dem Ausbau seiner zweiten Residenz überhaupt

nicht vorwärts, und von allen Planungen für Warschau war bisher kaum etwas verwirklicht worden. Unter dem unruhigen polnischen Adel regte sich ohnedies der Verdacht, der König vernachlässige seine polnische Residenz zugunsten der sächsischen. Sei es, wie es sei. Jedenfalls hat die Baugeschichte von Großsedlitz durch dieses Zwischenspiel eine kleine, geheimnisumwitterte Arabeske bekommen.

In den vier also verschwiegenen Jahren entstand im wesentlichen der Garten. Wackerbarth wahrte schon im Hinblick auf den noblen Kaufpreis strenges Stillschweigen und richtete sich in der Ausführung genau nach dem „expressen Bedinge“ seines Gebieters. Er ließ auch die meisten Entwürfe und Rechnungen nicht in das Oberlandbauamt gelangen, sondern nahm sie zu sich in seine Dresdner Wohnung im Zeughaus. Leider gingen die Akten zusammen mit einer kostbaren Bibliothek bei einem Brand des Wohnhauses im Jahre 1728, übrigens gerade, als der preußische König zu Gast bei Wackerbarth weilte, in Flammen auf. Das ist einer der Gründe, warum es so wenig zuverlässige Angaben auch über die beteiligten Architekten gibt.

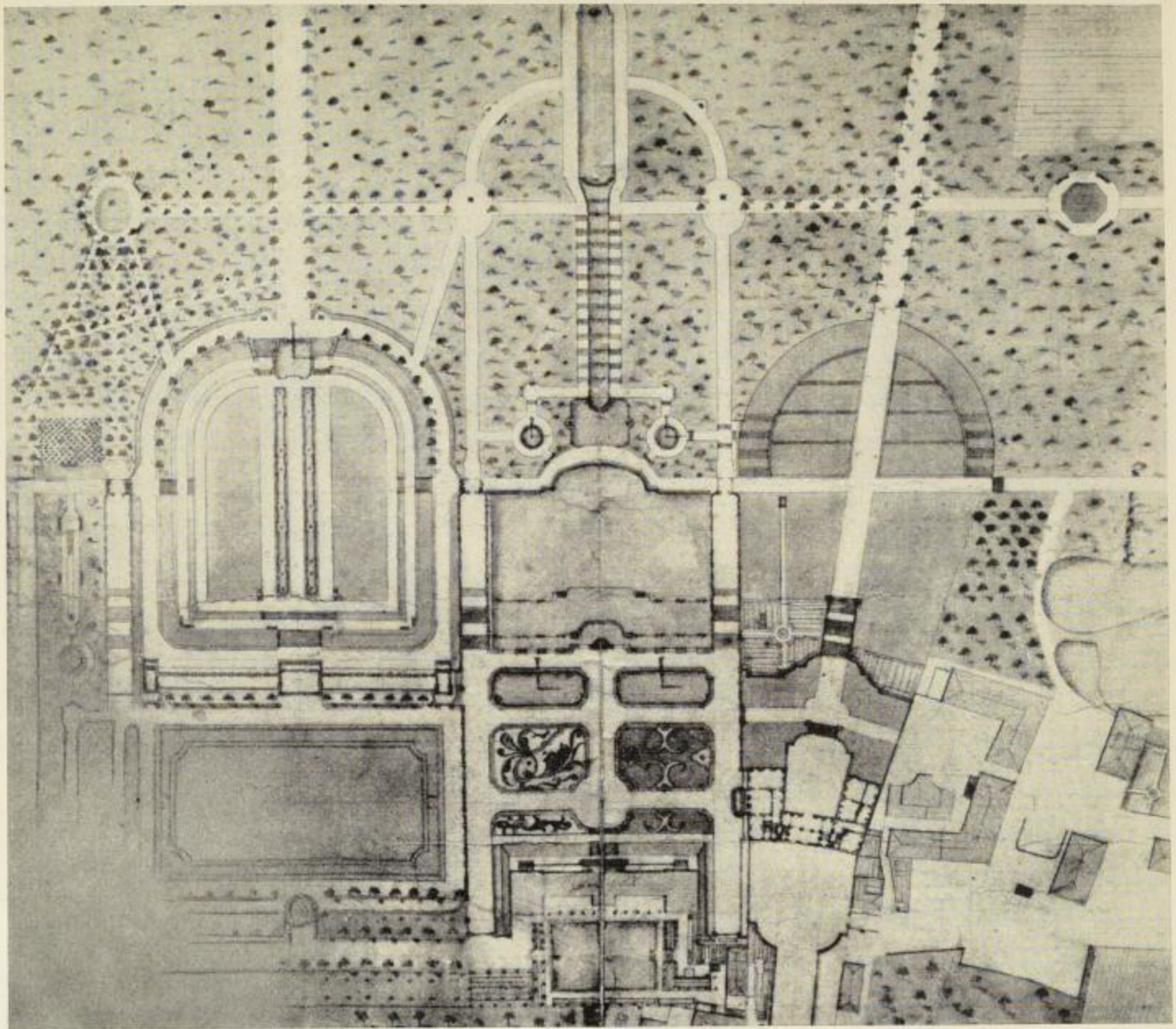
Die öffentliche Überschreibung des Großsedlitzer Besitzes erfolgte 1726, und seitdem fließen die Quellen über die Bauverhandlungen zwischen dem König und seinem Minister wieder reichlicher. Ein lebhafter Briefwechsel ging zwischen Dresden und Warschau hin und her, was darauf schließen läßt, daß es mit den Arbeiten energischer als bisher vorwärtsging, und oft sind jetzt die Schreiben im Auftrag des Königs von dem jungen Architekten Karl Friedrich Pöppelmann unterzeichnet, dem Sohn des Zwingerbaumeisters, der zum Warschauer Stab des Königs gehörte. So erfahren wir aus einem an Wackerbarth gerichteten Brief, daß „nunmehr erlaubt ist zu wissen, indem Ihre Königl. Maj. nun selbst gesaget, daß Sie Zetlitz von Ew. Excell. abgekauft . . .“ Dem jungen Pöppelmann oblag es wohl auch, die Gedanken des Königs in Zeichnungen auszuarbeiten, denn er teilt mit: „Mit denen Rissen von Sedlitz, so ich in meinem vorhergehenden versprochen, haben wir allhier noch nicht zum Stande kommen können, weylen Ihre Königl. Maj. immer noch daran zu ändern etwas gefunden . . .“ Der König lag krank, auch das lesen wir, aber für uns sind andere Schreiben wichtiger, aus denen wir die Namen der beauftragten Architekten erfahren, die auf Anweisung des Königs Vorschläge für den geplanten Neubau eines Schlosses ausarbeiten: Longuelune und Pöppelmann, die bevorzugten Baumeister des Königs, und Knöffel, das Protektionskind Wackerbarths. Es waren die großen Meister des sächsischen Barocks. Aber nicht alles läuft programmgemäß ab, wie wir einem Brief Wackerbarths vom November 1726 entnehmen können. Der ältere Pöppelmann ist vollauf mit den Bauten in Moritzburg beschäftigt, Longuelune kann wegen einer Augenerkrankung kaum sehen, und auch Knöffel steckt bis über die Ohren in Arbeit. Interessant sind auch jene Briefstellen, die uns einen Einblick in die praktische Arbeit im Oberlandbauamt geben. Der Amtschef Wackerbarth übertrug nicht einem, sondern gleichzeitig drei Architekten das Projekt; aus ihren Vorschlägen und Gegenvorschlägen entwickelte sich der zur Ausführung bestimmte Entwurf. Dieses kollektive Vorgehen war nicht nur für die Dresdner Verhältnisse charakteristisch, sondern allgemein für die Planarbeit an den barocken Bauten. Daher sind die persönlichen Anteile der beteiligten Architekten nicht immer klar zu scheiden. Die einzelnen Mitglieder des Bauamtes arbeiteten völlig unabhängig voneinander, so daß „keiner die Arbeit des anderen kennt und man schließlich das Gute vom einen und vom anderen auswählen könne“.

Wackerbarth bittet den König auch, den Unterschied zu beachten „entre une maison de Campagne, et entre un chatteau au Residence“. Denn immer und wiederum in Großsedlitz geht es dem König um einen riesigen zentralen Schloßbau, in dem er den vollkommenen Ausdruck fürstlicher Repräsentation sieht. Longuelune, der seine Liebe zu zentralen Schlössern teilt, entwirft kühne Pläne für einen quadratischen Vierflügelbau, den eine mittlere Kuppel wunderbar schmückt. Wackerbarths Schloß und die obere Orangerie sollen ihnen zum Opfer fallen. Der Generalintendant betrachtet die Entwürfe mit berechtigter Sorge. Nicht aus verletzter Eitelkeit, weil sein Schloßchen, das er sich mit viel Liebe gebaut hat, daran glauben müßte, sondern weil er weiß, daß dieses teure Monstreschloß doch nie zustande kommen wird. Allein die ergebnislose polnische Politik verschlingt Unsummen, und im eigenen Land kann man der Bevölkerung kaum mehr Lasten auferlegen. Man müsse den Unterschied zwischen einem Landschloß und einem Stadtschloß beachten, warnt er den König, dem man mit anderen Einwänden als künstlerischen nicht kommen darf.

Der König bekam sein Versailles auch in Großsedlitz nicht. Schritt für Schritt mußten die hochtrabenden Ideen einfacheren Entwürfen weichen, und schließlich wurde das Schloß aus der Planung ausgeschieden, damit man überhaupt weiterkam. Alle Gedanken richteten sich auf eine um so großartigere Ausführung des Gartens. Dennoch blieb das Schloß als Größe X bestehen. Vor dem geistigen Auge des Architekten existierte es nahezu als Realität. In seiner künstlerischen Einbildung sah er ein großes Herrscherschloß auf dem Platz sich erheben, wo heute die alten Bauten des Schloßchens und der oberen Orangerie stehen. Von seinen imaginären Achsen aus legte er Wege und Alleen, Parterres, Terrassen und Treppen über das Gelände. Von seiner imaginären riesigen Größe ausgehend, baute er den Garten in solcher Großzügigkeit, entwarf Fontänen und Kaskaden von so berauschender Herrlichkeit, daß sie ohne Sinn und Beziehung geblieben wären, hätten sie nicht im Anblick eines großen schönen Schlosses schäumen und sprühen sollen. Auch uns zwingt der Park von Großsedlitz, uns das nicht vorhandene und dennoch das Ganze beherrschende Schloß vorzustellen. Dann erst spüren wir aus dieser ins Große und Grüne verwandelten Zeichnung die künstlerische Intensität, mit der der Garten entworfen wurde.

Eine einsame, starre Atmosphäre liegt zu allen Jahreszeiten über dem Park, wie ein feiner Reif. Man fühlt sich hier draußen etwa wie zu Besuch bei einer strengen, schönen Tante, der man kühl distanziert gegenüber sitzen muß. Hier herrscht nicht die einladende Wärme vor, die das Jagdschloß Moritzburg mit seiner strotzend gesunden Breite und den dickarmigen Türmen ausstrahlt und die an Karpfen- und Wildbretessen denken läßt, nichts von der sinnlich-blühenden Heiterkeit des Pillnitzer Schlosses, zu der so gut die schwingenden Sommerkleider der Besucherinnen passen. Der Wind, der über den Park von Großsedlitz braust, erstarrt in den geschnittenen Hecken.

Dennoch fühlt man sich von der repräsentativen Würde und Vornehmheit des Gartens angezogen; vielleicht liebt man ihn nicht, aber man bewundert ihn. Französische Gärten – fremde Schönheit. Eine Schönheit, die in der deutschen Landschaft und im deutschen Klima, auch aus der Hand deutscher Künstler und Gärtner, fremd blieb. Niemand hat sie mit einer anderen Gesinnung erfüllen können als der ursprünglichen, als jener, die Lenôtre ihnen verliehen hatte. Von ihm hatte der architektonische Garten, den vor ihm schon die holländischen Landschaftsgärtner zu hoher Blüte



Park Großsedlitz, historischer Gesamtplan des Gartens

gebracht hatten, in seinen Schöpfungen in Vaux-le-Vicomte und Versailles seine klassischen Formen erhalten. Alle großen barocken Parkanlagen in Deutschland, nennen wir nur Herrnhäuser, Nymphenburg, Schleißheim, Schwetzingen, Favorite bei Mainz oder den Großsedlitzer Garten, folgen seinen Gestaltungsformen und Gestaltungsmitteln. Lenôtre, der Gärtner Ludwigs XIV., der große Gartenkünstler Frankreichs, das seine politische und kulturelle Vorherrschaft wie ein Netz über Europa warf, hatte für die deutschen Fürstentümer die Grundsätze des Gartenstils bestimmt. Seine Gärten waren der vorbildliche Typus des absolutistischen Repräsentationsgartens.

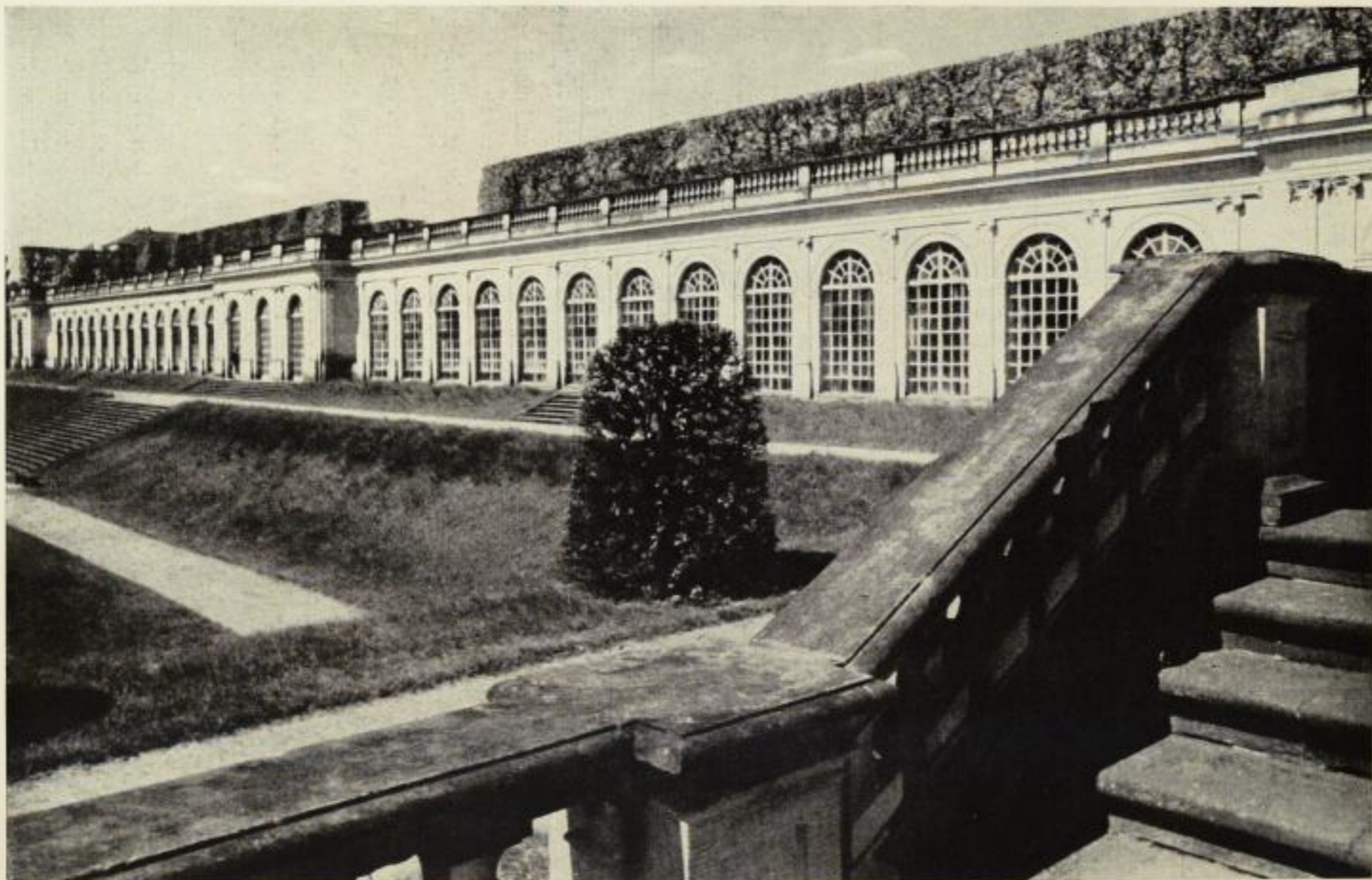
In der deutschen Gartenkunst verlief die Entwicklung anders als in der Baukunst. Nie gelang ihr die Überwindung des französischen Vorbildes. Nie gelangte sie zu eigenen Schöpfungen wie die Architektur, welche die vielseitigen Anregungen, die sie von allen Himmelsrichtungen her befruchteten, auf eine eigene Weise verarbeitete: Der nüchterne Einfluß von Holland her wurde belebt, die strengen klassizistischen Formen von Frankreich her gelockert, der Formenrausch von Italien und Österreich her besänftigt; und schließlich gelangte die deutsche Baukunst über die Nachahmung

hinaus zu Leistungen mit einem nationalen Ausdruck, der als deutscher Barock in die Kunstgeschichte einging. Zu einem eigenen deutschen Parkstil kam es nicht. Aber innerhalb der französischen Richtlinien vollzog sich eine reiche und prachtvolle Entfaltung der Gartenkunst, wie sie in Deutschland zu keiner früheren Zeit erreicht worden war.

Betritt man das große Schloßparterre von Großsedlitz, ist man sofort von dem architektonischen Wesen des französischen Parkstils eingefangen. Wer sich hier malerische Wirkungen versprochen hat, wird im ersten Augenblick enttäuscht sein. Denn man hat den Eindruck, nicht in ein Stück Natur, sondern in ein Stück Geometrie geraten zu sein. Ein weiter rechteckiger Wiesenplan; hohe gestutzte Heckenwände, die ihn umgeben; gerade geführte Wege; nicht ein einziger aus voller Krone schattender Baum. Der Garten verbirgt seine mathematische Weise dem Besucher nicht; in ihm hat sich die geometrisch-lineare Struktur zur Kunst erhoben.

Von der Terrasse des großen Schloßparterres, die vom Dach der unteren Orangerie getragen wird, bietet sich ein Blick über einen der schönsten Teile des Gartens. Unter uns in einer Talsenke breitet sich das Orangerieparterre aus. Eine U-förmige Anlage, ein Bild strengster Symmetrie. Zwei schmale, gerade Kanalbecken führen die Mitte entlang, in denen ehemals je neun muntere Fontänen sprangen. Die Wasserbecken gehen auf die Mitte des U-Bogens zu, wo die „Stille Musik“ liegt, eine kleine, vielbewunderte Treppenszenerie, die sich in dem strengen Zuschnitt des Parterres wie eine Schmuckbroche ausnimmt. Auch aus dem Wasserbecken der Stillen Musik stieg eine Fontäne auf, höher als die Springstrahlen in den Kanalbecken, sie hob den Blick aus dem Parterre und führte ihn weiter hinaus durch eine Allee, die den anschließenden Wald durchschneidet. Korrekte Wege gehen um den vertieften Rasenplatz, und auf seinem erhöhten Rand stehen stumpfe, kegelförmig gestutzte Buchen, die den geometrischen Grundriß des Parterres betonen. Kein wildwachsender Zweig stört die Klarheit, die Ordnung. Hohe, streng beschnittene Heckenwände, vor denen helle Statuen stehen, schließen den Bogen des Parterres ab. Dahinter liegen eine unter Schnitt gehaltene Waldstatt und, als alles umgebende Folie, Wald. Auch er ist unter Schnitt gehalten und radial von heckenbegrenzten Wegen durchzogen. Und zu beiden Seiten der Terrasse, auf der wir stehen und das klare französische Wesen des Gartens auf uns einwirken lassen, stufen breite Freitreppen hinunter zum Parterre, Treppen von majestätischer Führung.

In der Lösung, wie das bewegte Gartengelände, seine Senkung und Hebung, durch Terrassenbauten und Freitreppen bezwungen wurde, liegt die schöpferischste Leistung des Großsedlitzer Gartenkünstlers. Das ideale Terrain des französischen Gartens war die Ebene. Der Garten sollte vom Schloß aus, dem Ausstrahlungs- und Kristallisationspunkt der Gesamtanlage, bis zu den weitesten Grenzen zu überblicken, zu fassen sein. Das verlieh den Barockgärten ihre gewaltige Spannung, aber oft auch eine Monotonie. Doch nicht immer war ein vollkommen flaches Gelände zur Hand. Auch in Versailles sank der Boden unmerklich vom Standort des Schlosses ab, aber hier war die geringe Unebenheit durch niedrige Terrassen leicht zu korrigieren gewesen. Überall sonst in den französischen Gärten, wo sich Bodenwellen dazwischensoben, wurden diese, ohne Rücksicht auf die Kosten, abgetragen, um die Ebene herzustellen. Aber noch nirgends hatte ein Gartenkünstler den Mut gehabt, ein so stark bewegtes Gelände wie in Großsedlitz, das sich aus einer Bodensenke zu einem jähem Hügel aufwirft, als Gartenplatz zu verwenden und dadurch die Eintönigkeit der ebenen



Oben: Park Großsedlitz, die untere Orangerie. Unten: Park Großsedlitz, Treppenanlage am großen Schloßparterre



Anlagen zu durchbrechen. Das hebt den Park von Großsedlitz nicht nur über die meisten Barockgärten hinaus, sondern bedeutet eine Höherentwicklung und Vollendung der Gartenkunst des Barocks überhaupt.

Der kühne Vorsatz, mit diesem schwierigen Grundstück fertig zu werden, war dennoch kein Verzicht auf die Ebene. Und so entstand jenes gartenarchitektonische Spiel von hohen Terrassen und Treppen, um von Parterre zu Parterre, von der Ebene wiederum zur Ebene, zu gelangen. Das ist eine geniale Komposition, die so sichtbar macht, daß der Regelschatz des französischen Gartenstils allein nicht auch schon das Kunstwerk machte. Eine solche harmonische Formenkultur, wie sie der Großsedlitzer Garten zeigt, ergibt sich nicht aus einer bloßen Addition von Gestaltungsgrundsätzen und -mitteln. Letztlich maß- und schönheitgebend war die schöpferische Phantasie des Gartenkünstlers, die das Ackerland, das er bei Beginn seiner Arbeit vorfand, in diesen einmaligen Festsaal unter freiem Himmel verwandelte.

Alles dient dazu, Räume zu schaffen. Wie Wände ragen die gestutzten Hecken an den Rändern der Gartenflächen auf. Man kann es geradezu beobachten, wie der Freiraum von den Hecken und Treppen eingefangen wird. Wenn man die Freitreppen hinauf- oder hinuntergeht, glaubt man sich durch das Treppenhaus eines riesigen Schlosses zu bewegen. Bänke stehen in den in das Gehölz eingeschnittenen Nischen nicht anders als in den intimen Appartements. Die luftigen Räume sind mit Plastiken und Vasen dekoriert wie im Innern eines Schlosses. So stark ist die Illusion von Räumlichkeit, daß nur noch das Dach zu fehlen scheint. Das Ziel des barocken Parks ist vollendet erreicht: eine Erweiterung des Schlosses ins Freie zu sein und den Freiraum des Gartens in Grundriß und Aufriß ähnlich zu gestalten wie Räume des Schlosses, aus denen sich das gesellschaftliche Leben, das vergängliche Spiel des Hofes, ins Freie fortsetzte.

War Zacharias Longuelune der Gartenkünstler von Großsedlitz? Das ist eine Frage, auf die auch die zahlreichen Entwurfszeichnungen aus seiner Hand keine sichere Antwort geben. Trotzdem neigt man dazu, ihm die Großsedlitzer Schöpfung zuzuschreiben. Der spezielle Gartenarchitekt am sächsischen Hof, Friedrich Karcher, der Gestalter des Großen Gartens, war zu dieser Zeit schon seit vielen Jahren erblindet und arbeitsunfähig. Nach seinem Tod im Jahre 1726 gab es im Oberbauamt niemand, der imstande gewesen wäre, ein Gartenwerk von solch französischer Prägnanz zu schaffen, niemand außer Longuelune. Der Franzose besaß unter den sächsischen Hofkünstlern den ausgeprägtesten Sinn für die klare Linie, für das Rationelle, für Ordnung und Übersichtlichkeit. Diese Eigenschaft hatte er aus der klassizistischen Kunst Frankreichs mitgebracht, in der er aufgewachsen und gebildet war. Er war in dem Klima des französischen Gartens am meisten zu Hause. Mehr als Pöppelmann.

Wie ein Symbol des Zusammenwirkens der beiden großen Architekten, das in Gemeinschaftsarbeit und Wettbewerb, in künstlerischen Gegensätzen und gegenseitiger Befruchtung bestand, liegt die heitere „Stille Musik“ Pöppelmanns eingebunden in die ernstesten Formen von Longuelunes Orangerieparterre. Die kleine Anlage, nur ein Splitter von Architektur in dem großen Garten, hat schon viele Menschen zu einem Gedicht oder einem Gemälde angeregt. Aber ihr Zauber läßt sich nicht aus dem Stein lösen. Dabei ist sie nichts weiter als ein kleines Wasserbecken mit einem Springstrahl, das von zwei nach oben sich verbreiternden Treppenläufen eingefasst ist. Auf den zierlichen S-Schwüngen

der mitlaufenden Balustraden stehen musizierende Putten. Sie stehen da in einer Grazie, die man ihren Speckbäckchen gar nicht zutraut. Diese Kinderdarstellungen, die in den Schlössern und Barockparks ihr Spiel treiben, wo sie einen kleinen Sandsteinplatz finden, geben der Kunst dieser Epoche, die sich oft allzu bewußt von menschlichen Maßstäben entfernt, viel Menschliches zurück. Die „Stille Musik“ ist nichts als eine bescheidene Treppenanlage, die die Böschung des Parterres überwindet und zu den dahinterliegenden Bosketts hinaufführt, aber sie ist zu einem Kabinettstück der Kleinarchitektur ausgeformt, wie es nur die Meisterhand Pöppelmanns vermochte. Sie war sein letztes gartenkünstlerisches Werk. Wie ein Signet der barocken Kunst schmückt sie den Park.

Eine Partie des Gartens aber, die einst die lebendigste war, liegt heute ohne jedes Leben da. Es ist jenes Gartenstück, das sich in der Achse der oberen Orangerie zu dem tiefgelegenen Parterre hinunter- und den gegenüberliegenden Hang hinaufzieht. Hier lag das Revier der Wasserkünste, wo das Wasser, das große Motiv der Barockgärten, verschwenderisch triumphierte. Leider entdeckt der Besucher von allen Wasserspielen nur noch die leeren Becken der Kaskade und die toten Münders der Fontänen. Aber welches Schauspiel mögen sie einst aufgeführt haben! Drüben vom Hügel, der von hohen Bäumen schwarz umstanden war, stürzte eine Kaskade, stufenweise am Hang sich brechend, herab. Aus allen Becken warfen sich Fontänen in die Luft; ein Wald von Wasserbäumen, durch den der Luftzug wehte, als stäube er Reif ab. Die steigenden und fallenden Wasser erfüllten den Garten mit sinnverwirrenden Rhythmen. Aber noch nicht genug; dem König noch nicht genug. In einem noch gewaltigeren Sprühen und Schäumen wollte er seinen Tagtraum von Macht und Herrlichkeit verwirklicht sehen. Longuelune mußte neue, größere, rauschendere Entwürfe für Wasserkünste zeichnen. Nichts war unmöglich, auch nicht Architektur aus Wasser.

Verschiedene Gründe, die wir schon kennenlernten, stellten sich auch diesmal der Durchführung in den Weg. Ein neues Hindernis trat auf, als sich herausstellte, daß der Wasserdruck für den geplanten Fontänenzaubergarten zu schwach war und sich durch nichts, auch nicht durch absolutistischen Zuspruch, verstärken ließ.

SCHLOSS HOFLÖSSNITZ



er Architekt des kleinen Weinbergschlosses Hoflößnitz war Ezechiel Eckhardt, dem wir bereits in Moritzburg begegnet sind, wo er nach 1658 die Umbauten und kurz darauf die Arbeiten an der Schloßkapelle leitete. Er stammte aus einer Freiburger Steinmetzfamilie. Als er im Jahre 1595 geboren wurde, baute man in Deutschland in den Formen der Renaissance. Als er 1649 sein erstes größeres Werk im Auftrag des sächsischen Hofes begann, eben jenes Lößnitzer Schlößchen, hatte sich die Welt der europäischen Kunst ein Stück weitergedreht – nur in Deutschland nicht. In Deutschland lagen dreißig Jahre Krieg dazwischen, die für seine Baukunst und ihre Meister ein Vakuum herbeiführten.

Eckhardts Baumeisterleben erstreckte sich über einen Zeitraum, in dem die deutsche Renaissance vom Barock abgelöst wurde. Er erlebte die späte Stufe des einen Stiles, die letzte kulturelle Blüte des städtischen Bürgertums, die sich so hoffnungsvoll für die Entwicklung einer nationalen Kunst entfaltete, während des Krieges aber hinwelkte wie nach einem Frost. Noch in seinem Geburtsjahr waren in Braunschweig das Gewandhaus und kurz nach der Jahrhundertwende das Rattenfängerhaus in Hameln mit ihren reichgeschmückten Giebeln entstanden. Zwanzigjährig, konnte er das herrliche Rathaus in Bremen bewundern, das um 1614 fertig geworden war, und den eben begonnenen Bau des Augsburger Rathauses verfolgen, mit dem Elias Holl das repräsentativste Werk der deutschen Renaissancebaukunst schuf. Und sicher glaubte er damals, daß dieser Weg zu einer breiten bürgerlichen Kultur, die sich in Deutschland ähnlich wie in Holland anzeigte, weiterführen und in Zukunft auch sein Schaffen bestimmen würde.

Aber der Krieg drängte die Dinge schroff in eine andere Richtung. Er machte zum Beispiel aus Augsburg, das zu jenen süddeutschen Städten zählte, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts wirtschaftlich und kulturell erholen konnten, aus einer Stadt mit 90 000 Einwohnern, ein Ruinenfeld mit 6000 verarmten Bürgern. Die Wirtschaft Deutschlands, die unerläßliche Grundlage der Künste, war nach dem Krieg zerrüttet, der Nationalreichtum zerstört, das Reich nach wie vor zerstückelt und ohnmächtig; die wertvollsten Kräfte des Volkes waren vernichtet. Als 1648 endlich Friede wurde, war Eckhardt über fünfzig. Dreißig Jahre lang hatte die Bautätigkeit fast völlig lahmgelegt, und das war für die Entwicklung eines deutschen Baumeisters keine günstige Voraussetzung. Noch ratlos, scheint es uns heute, stand er auf der Schwelle zum Barock.

Wie sollte man das Haus, das der sächsische Kurfürst im Nordwesten seiner Residenz haben wollte, bauen? Die Gegend selbst mußte das Herz jedes Künstlers höher schlagen lassen. Von der Elbe her

dehnt sich flaches Ufergelände tief ins Land, ehe es allmählich wie die Platte eines Pultes ansteigt und sich darauf zu einem energischen Hang aufwölbt. Hier liegt ein Weinberg am anderen. Schon die Meißner Bischöfe im 13. Jahrhundert waren den roten, weißen und blauen Trauben der Löbnitz nicht weniger zugetan als später Johann Georg I., der den Wein kelterfrisch an Ort und Stelle genießen wollte, und als wir Heutigen, denen er auch schmeckt. Die Weinfelder ziehen sich terrassenförmig bergauf. Stützmauern liegen wie eine waagerechte Schraffur über dem Hügel, und senkrecht wird er von steilen Treppenkanälen durchschnitten. Der ganze Hang ist von den Pfahlreihen der Rebstöcke eingesponnen. Der rötliche Grundton des Syenitbodens, der blaue Himmel darüber und die wunderbar weißen Wolken der Löbnitz geben diesem Landstrich eine südliche Atmosphäre. Und diese von der Arbeit der Winzer und der Natur hart und weich gezeichnete Gegend sollte die Umgebung des neuen Fürstenhauses werden.

Um es vorwegzunehmen: Das Weinbergsschloß Hoflöbnitz ist kein Bauwerk geworden, vor dessen Erscheinung man den Atem anhält. Es hat so wenig Schloßartiges an sich, daß wenige Sätze genügen, sein Äußeres zu schildern. Um einen rechteckigen Hof von der Größe eines mittleren Gutshofes liegen die Gebäude: das Schloß, ein Kavalierhaus und ein Wirtschaftsgebäude. Das Schloß, ein zweistöckiger Fachwerkbau, der eher einem bürgerlichen Wohnhaus als einem fürstlichen Besitz ähnelt, baut sich auf der kleinen rechteckigen Grundfläche von sieben mal vierzehn Metern auf. Über dem äußerlich kahlen Untergeschoß erhebt sich das Obergeschoß in Fachwerk, darüber ein hohes Walmdach, und an der Hofseite ist dem Bau ein achteckiger Treppenturm vorgelegt, der den Zugang zum Obergeschoß vermittelt. Der Komplex lagert auf der unteren Stufe des Berghanges und ist nach allen Seiten von Weinfeldern dicht und duftend umgeben.

Wollte man das schmucklose und solide Gebäude, das „Winzerhaus von Rang“, das so ganz sein materielles Gewicht aus Stein und Balkenholz zeigt, mit späteren Adelsbauten vergleichen, wirkte es reichlich provinziell. Dann erschiene es unter den verfeinerten, eleganten Schloßgestalten wie eine hübsche Winzerin, mit einem breiten hellen Rock, einer hellen Jacke mit braunem Balkenmuster und einem dicken roten Kopftuch. Dennoch kann man sich dem Eindruck seiner schlichten Kraft und bescheidenen Schönheit nicht entziehen, und wir betrachten das Bauwerk um so interessierter, als es unmittelbar nach dem Krieg entstand, der die Entwicklung der Baukunst wie jeder Kunst fast zum Stillstand gebracht hatte.

Was sich damals in der deutschen Baukunst regte, war im Gegensatz zu anderen Ländern, zu Italien etwa, wo der barocke Kirchenbau schon seine höchsten Triumphe feierte, oder zu Frankreich, wo unter dem jungen Ludwig XIV. der Schloßbau bereits seine klassische Reife erreichte, äußerst bescheiden und vereinzelt. Aus dieser Zeit sind auch kaum Namen von deutschen Baumeistern überliefert, weil es kaum welche gab und das Bauschaffen fast völlig in die Hände fremder Baukünstler geriet, die in Scharen in das von deutschen Meistern leere Reich einströmten; in den Süden Italiener, in den Norden vorwiegend Franzosen und Niederländer, die nun die Bauweise ihrer Länder mitbrachten und durchsetzten.

Deutsche Architekten waren nach Ausgang des Krieges so selten, daß sie in ihrer Vereinzelung nicht Träger einer deutschen Entwicklung der Baukunst sein konnten. Die ausländischen Künstler, die zunächst den Platz einnahmen, und die fremden barocken Stilformen, die sich in Ländern mit einem

entwicklungsgeschichtlichen Vorsprung ausgebildet hatten, waren aber eine gute Vorbereitung für die kommende Zeit, als sich nach Jahrzehnten die Wirtschaft der deutschen Länder allmählich erholte und die künstlerische Gestaltungskraft des Volkes in einer neuen Generation deutscher Baumeister auflebte. Ihnen gelang es später, die vielen fremden Anregungen zu einer Synthese zusammenzufassen und einen deutschen, von nationaler Empfindung durchwärmten Barock zu formen, dessen Leistungen zu den höchsten der Barockkunst überhaupt zählen. Diese Zeit aber lag noch in weiter Zukunft.

Zunächst standen die wenigen deutschen Künstler recht hilflos in ihrer Jahrhundertmitte, aber auch die meisten deutschen Fürsten, ihre Auftraggeber. Ihre finanziellen Verhältnisse versagten ihnen einen größeren Aufwand. Denn das Geld, das man dazu brauchte, kam nun einmal von den Äckern und Feldern, aus den Werkstätten und Kontoren, aber die Arbeitsstätten der Bürger und Bauern waren verelendet, und die Quellen flossen träge. Den Fürsten ging es gar nicht so gut, wie es ihrer neugewonnenen Stellung entsprochen hätte. Aber schlecht ging es ihnen wiederum auch nicht.

Um sich die prunkende Fassade für ihre Fürstenmacht, die ihnen durch den Westfälischen Frieden uneingeschränkt bestätigt worden war, zu beschaffen, brauchten sie Baumeister und Bildhauer, Stukkateure und Maler, – Künstler von nah und fern, aber am liebsten von fern, von Italien, Frankreich oder Holland, weil diese Ausländer die neue Form der Baukunst, die eine spätere Zeit Barock nannte, bereits beherrschten, während sich die heimischen Künstler mit den Problemen einer neuen Architektur noch herumschlagen mußten.

Wo deutsche Baumeister wie Ezechiel Eckhardt die Gunst erfuhren, in den Dienst eines Fürsten genommen zu werden, versuchten sie in einer durchaus gesunden Empfindung an die deutschen Traditionen anzuknüpfen. So griff Eckhardt beim Bau der Hoflöbnitz auf das Fachwerk zurück, das in der deutschen Spätrenaissance noch einmal zu einer hohen Blüte gelangt war. Er tat es ein wenig naiv. Wir können nichts von dem virtuosen Spiel der Fachwerkbaukunst entdecken, die sich in einer unerschöpflichen Erfindung von Balkenmustern und ornamentalen Schnitzereien an den Fassaden älterer Bürgerbauten ausgelebt hatte. Wahrscheinlich hätte sich der sächsische Herrscher ein solches Haus verboten. Auch die Anforderungen, die im protestantischen Norden Deutschlands zu dieser Zeit an die Künstler gestellt wurden, waren im Gegensatz zum katholischen Süden noch bescheiden. So erscheint der renaissancistische Rückgriff beim Schloß Hoflöbnitz dürftig, von keiner besonderen Idee getragen; von einer Tadellosigkeit, die nicht aus den eigenen Grenzen herauszutreten wagt. Wir mögen darin die Zeichen der inneren Unsicherheit und Beschränktheit erkennen, die in den deutschen Verhältnissen herrschten und die Künstler schwankend zwischen dem zerbrochenen Alten und dem noch unklaren Neuen stehenließen. Aber die schlichte Innigkeit, die Solidität und Klarheit, die wir an dem Schloßchen lieben, zeigen etwas anderes, Hoffnungsvolles: daß die volkstümlichen Elemente der Baukunst der Vergangenheit selbst durch diesen Krieg und diese Folgen nicht völlig verschüttet worden waren. Sie würden auch in Zukunft als Unterströmung, wenn auch zunächst nur schwach spürbar, den großen Strom der offiziellen Kunst begleiten.

Die besondere Anziehungskraft von Hoflöbnitz liegt auch weniger in seiner äußeren Erscheinung, obwohl man sich das schlichte Haus, das sich malerisch an die Weinhänge schmiegt, gern betrachtet,



Schloß Hoflößnitz, alte Weinpresse im Hof

als in seinem Innern. Die Anordnung der Zimmer selbst ist nicht weiter bemerkenswert. Das gewölbte Untergeschoß enthält eine Tafelstube und eine Bacchusstube, die heute das Heimatmuseum der Stadt Radebeul beherbergen. Auch das Obergeschoß hat einen einfachen und klaren Grundriß, der sich dem äußeren Bild des Baues anpaßt: einen mittleren Saal, der die ganze Tiefe des Gebäudes einnimmt und zu dessen Seiten sich je zwei kleine Zimmer symmetrisch anschließen. Nicht also die Anlage der Obergeschoßräume, sondern ihre Ausstattung ist es, die den Besucher überrascht und ihn um so mehr fesselt, als der schmucklose Außenbau auf einen solchen Reichtum von Dekoration im Innern nicht schließen ließ.

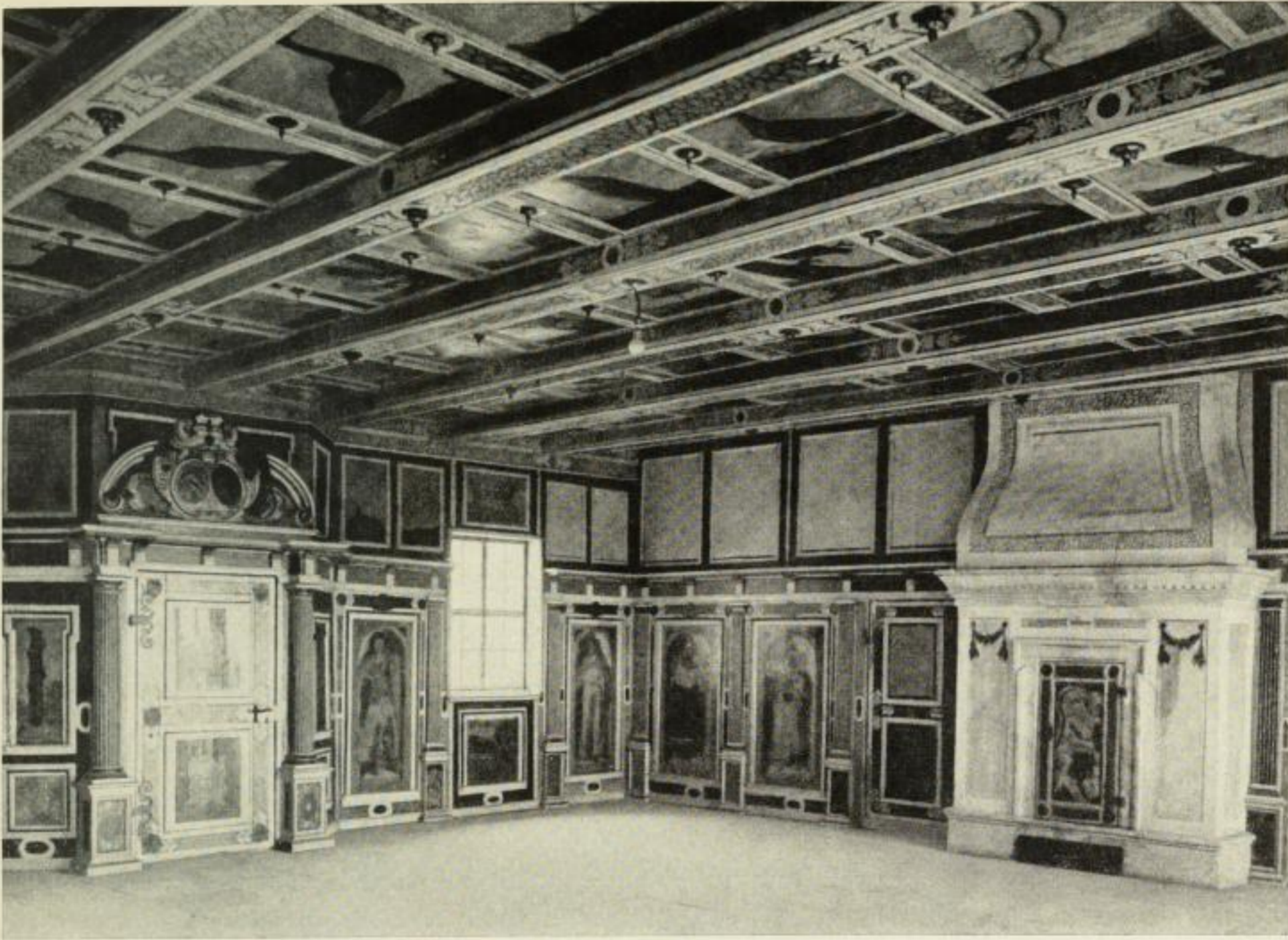
Hoflößnitz und die Schloßkapelle von Moritzburg sind die einzigen Innenräume Dresdens, die aus der frühesten Periode des deutschen Barocks erhalten blieben; alles andere ist im Laufe der Zeit abgerissen worden oder Bränden zum Opfer gefallen. Hoflößnitz ist uns deshalb ein außerordentlich wertvolles Zeugnis der höfischen Dekorationsweise des 17. Jahrhunderts und der künstlerischen Leistungen dieser Zeit. Im allgemeinen war die Einrichtung der Schlösser bisher höchst bescheiden

gewesen. Aber das gesteigerte Lebens- und Machtgefühl, das die deutschen Potentaten seit der Mitte des Jahrhunderts erfüllte, verlangte nun auch in der Innenausstattung eine prunkvollere Note. Welche Farbenfreudigkeit empfängt uns beim Eintritt in die Zimmer des Obergeschosses, welche Bilderfülle, die im ersten Augenblick geradezu betroffen macht! Die Wände aller Räume sind mit Holz verkleidet und in rechteckige Felder geteilt. Über die Decken ziehen sich freiliegende Balken, zwischen die Leisten eingeschoben sind; auch sie bilden Felder. Auf diese Weise sind alle Decken und Wände mit Gevierten überzogen, und jedes Geviert trägt ein Gemälde. Der Blick stößt überall auf Bilder mit allegorischen, mythologischen oder exotischen Themen. Auch die Balken und Einschubbretter sind bemalt. Es ist eine erdrückende Bilderansammlung, die sich unserem Auge nur mühsam zu einem geschlossenen Eindruck fügen will. Was sich im Mittelraum noch durch die Größe des Saales, wo das Auge die Gemälde in genügendem Abstand betrachten kann, zu einer ornamentalen Einheit ordnet, wird in den kleineren Räumen unbehaglich und aufdringlich. In diesen kleinen Zimmern wohnten und schliefen der Kurfürst und die Kurfürstin, und wir vermögen uns kaum vorzustellen, daß man sich in dieser Umwelt von nichts als Wand- und Deckenbildern länger aufhalten konnte. Wenn gar der Kurfürst zur Weinlese seinen berühmten dynastischen Durst stillte und dann ins Bett rollte, welcher phantastischer Tanz von mythischen Gestalten und Gewändern, von exotischem Getier, von Balken und Farben mag da hinter seiner Stirn begonnen haben!

Die Gemälde stammen von verschiedenen sächsischen Hofmalern, doch kann man ihre Arbeiten im einzelnen nicht auseinanderhalten. Zwei der Künstler, die hier sicher am Werke waren, sind beachtlich: der vielbeschäftigte Maler und Architekt Christian Schiebling, der eben seine Arbeit im Riesensaal des Dresdner Residenzschlusses beendet hatte, und der Holländer Albert Eyckhout. Die meisten Bilder haben eine recht handwerkliche Manier und verhehlen ihre dekorative Bestimmung nicht. Anziehend wirken die lebhaften Farben. Sehen wir uns in dieser Bilderwelt um! Vielleicht geben sie uns einige Einblicke in das Weltbild dieser Zeit.

Die kostbar vertäfelten Wände des Mittelsaales sind nach allen vier Seiten mit weiblichen Figuren bemalt, reichlich groben und schematischen, aber freudig-bunten Arbeiten. Sie stellen Sinnbilder der menschlichen Eigenschaften dar, doch nur der Tugenden. Die fast lebensgroßen Gestalten, die bis auf den Fußboden des Raumes gezogen sind, scheinen mit dem Treiben der Bewohner des Hauses zu verschmelzen. Damit aber diese humanistischen Gebote, die hier dargestellt sind, nicht allzu eindringlich und ernstgemeint wirken, hat man sie allegorisch verhüllt. Die Dame Benevolentia, die das Wohlwollen verkörpert, hält in der linken Hand einen Beutel und in der rechten Schmuckgegenstände. Die Animositas, die Leidenschaftlichkeit, trägt einen Helm mit Federbusch, ein blaues Panzerhemd und ein erhobenes Schwert. Eine Vigilantia, die Wachsamkeit, eine Heroitas, eine Justitia und Constantia – sechzehn tugendhafte Damen sind es, die meist ein bis zum Oberschenkel entblößtes Bein vorstellen, als wollten sie sich dem Betrachter nähern.

Aber es gibt noch andere Bilder in diesem Saal. In eine Fensterbrüstung sieht man eine Landschaft gemalt, im Vordergrund einen Mann, der einem Pferd den Schwanz hochhebt. Kein Wunder, das Tier schlägt aus. Ein Spruch darüber erklärt den Sinn. „Gehe ja vorsichtig und behutsam mit denen um, so grosse Macht undt gewaldt haben.“ Ein anderes Bild zeigt einen Weinberg und ein Kornfeld. „Die Obrigkeit ist so nöthig als Wein und Brot.“ Wieder ein anderes: Ein Huhn bedeckt fünf



Schloß Hoflößnitz, Hauptsaal im oberen Stockwerk, um 1650

Küken mit den Flügeln; darüber Mond und Sterne. „Gleich wie Sonn und Mond und Stern den Himmel zieren, also auch dass Röm. Reich den Erdboden.“

So geht es mit moralischen und nachdenklichen Sprüchen und Darstellungen die Wände entlang. Man kann nicht die hundertdreißig Gemälde im Saal einzeln schildern. Nur auf die achtzig Bilder in den Füllungsfeldern der Holzdecke wollen wir einen Blick werfen. In jedem Geviert ist ein anderer Vogel dargestellt. Der Maler war gut vertraut mit seinem Stoff. Wahrscheinlich stammen sie von dem schon genannten Holländer Albert Eyckhout, der acht Jahre lang in Südamerika gemalt hatte und von einer sächsischen Expedition in Brasilien entdeckt worden war. Offenbar hat Eyckhout in Hoflößnitz nicht nur als Maler, sondern auch als Innenarchitekt mitgewirkt. Denn die ganze Art der Ausstattung weist auf Holland hin, von dem man im protestantischen Norden Deutschlands viele Anregungen bezog. Die Zimmer zu vertäfelnd war eine in Holland beliebte Dekorationsmethode, und auch die naturalistische Darstellung der Tierwelt erinnert an die damalige holländische Malerei.

Auch die anderen Räume sind über und über mit Gemälden geschmückt. Hier tragen nackte, dicke Putten ihre Embleme, eine kleine Musica ihre Posaune, eine kleine Geometria ihren Zirkel und so weiter. Man hat an diesem an die Wände und Decken gezogenen Bilderbuch schon seine Freude. Anderswo blicken Sibyllenköpfe mit einem hohen Kopfaufputz und den leeren Gesichtern von Prophetinnen von den Wandflächen. Dort schwirren blumentragende Liebesgötterchen umher, und

in einem anderen Zimmer sind es an Stelle der exotischen Vögel oder Säugetiere Fische. Hier findet man den reizendsten malerischen Einfall im ganzen Haus: Putten und Fische, die sich im Spiel tummeln.

In dieser schwülen und überladenen Atmosphäre von Farben und Motiven, von Allegorie und Mythologie, von naiver Heiterkeit und Wissensdrang, von staatsfrommer Moral und spielerischer Niedlichkeit stehen beruhigend die schweren glasierten Öfen im Raum.

Wieviel Mittelalter, wieviel Rückständigkeit herrschten um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch in Deutschland, obwohl man nicht vergessen darf, daß damals Heinrich Schütz mit seiner „Daphne“ die erste deutsche Oper und Grimmelshausen mit seinem „Simplizissimus“ den ersten bedeutenden deutschen Roman schufen. Dennoch – auch welche dumpfe Sprache in einer Zeit, in der in Frankreich Racine, Molière und Corneille die Klassik der französischen Literatur heraufführten. In diesem Vergleich wird die geistige Enge doppelt klar, in der sich das deutsche Volk einschließlich der privilegierten Kreise teils noch bewegte. Gleichzeitig aber hat sich in zahlreichen Bildern, die neben den vielen nebelhaften Darstellungen durch ihre naturalistisch scharfe Beobachtung auffallen, auch der Drang nach neuem Wissen niedergeschlagen. Die Tierdarstellungen wollen nicht als rein dekorative Malerei, sondern als anschauliche Kunst aufgefaßt werden, die uns verrät, wie man nach der frischen Luft der Naturwissenschaften gierte, die vor allem aus England und Holland nach Europa einströmte.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als durch eine Reblauskatastrophe der Weinbau in der Lößnitz tödlich getroffen wurde und die königlichen Weingüter unrentabel wurden, verkauften die Wettiner ihr Winzerschloß an einen russischen General. Der neue Besitzer wollte Hoflößnitz schloßartig haben. Er ließ ihm ein blechernes Rokokotürmchen aufsetzen, das alte Fachwerk verputzen und eine Terrasse mit einer Freitreppe vorlegen. Aber diese stilwidrigen Zutaten vertrugen sich mit der schlichten Schönheit des ländlichen Baues nicht. Später wurden sie deshalb beseitigt, und das kleine Schloß bekam seine ursprüngliche Gestalt zurück. So steht es heute als ein fast rein erhaltenes Bau-
denkmal aus der Mitte des 17. Jahrhunderts vor uns, als sich im Boden der tiefen kulturellen Niederung die ersten Keime einer neuen Kunst, des deutschen Frühbarocks, regten. Es steht da mit seiner Fachwerkbrüst und dem hohen roten Dach im pfirsichfarbenen Licht der Lößnitz. Dahinter steigt in einer kühn geschwungenen Kurve der Weinhang empor. Inzwischen reifen auch die weißen, blauen und roten Trauben wieder.

WACKERBARTHS RUHE



Als Jean de Bodt im Jahre 1728 aus Berlin nach Dresden berufen wurde, um als Generalintendant der Zivil- und Militärgebäude die Stelle des Ministers Wackerbarth einzunehmen, war dieser fünfundsechzig Jahre alt und bereit, sich zur Ruhe zu setzen. Das Großsedlitzer Schloß, das er sich einmal als seinen Besitz gedacht hatte, war ihm schon früher vom König abgekauft worden. Aber er hatte vorgesorgt. Seit langem hatte er ein Auge auf die Weinberglandschaft der Lößnitz geworfen; diese Gegend stand damals bei Hofe in Mode. Das gedeihliche Klima, in dem ein annehmbarer Wein, Pfirsiche, Aprikosen und sogar Feigen reiften, war verlockend, und die Weingüter trugen viel ein. So hatte er bereits seit 1710 in der Niederlößnitz einen Weinberg nach dem anderen zusammengekauft, bis ein ansehnliches Grundstück beisammen war, das sich von der Ebene aus bis auf den Rücken des Weinhangs zog. Da er jetzt seine öffentlichen Pflichten und Ämter los war, dachte er mit Nachdruck an den Bau seines Hauses. Er erteilte diesen Privatauftrag an den Architekten Johann Christoph Knöffel, der sein besonderes Vertrauen genoß und vorher die Projekte für das Großsedlitzer Schloß und die Ritterakademie in Dresden, ursprünglich ebenfalls auf Rechnung Wackerbarths gebaut, zu seiner großen Zufriedenheit ausgeführt hatte. Hier in der Lößnitz wollte er sein Leben und Werk überschauen.

Sein Leben hatte ihn in höchste Höhen geführt, und sein Haus sollte nicht schlecht sein. Er war, aus einer bürgerlichen Familie stammend, in Baden aufgewachsen, hatte in Rom Architektur studiert und war viel gereist. Seine glänzende gesellschaftliche und künstlerische Ausbildung an dem berühmten Heidelberger Hof hatte ihm rasch die Gunst Augusts gewonnen, aber auch den Neid vieler adliger Höflinge eingetragen. „Alle Welt“, so hatte der Kammerherr von Wolframsdorf, der Verfasser des bekannten Buches „Portrait de la cour de Pologne“, über ihn geschrieben, „alle Welt ist über das Glück erstaunt, wie ein so dürftiges Genie, wie Wackerbarth, es so weit bringen konnte, bei der Armee als General und bei dem größten Hofe Europas – Wien – als Gesandter angestellt zu werden, wo er Geschäfte von größter Wichtigkeit zu führen hatte.“

1695, ein Jahr nach dem Regierungsantritt Augusts, war ihm die Oberinspektion über das Bauwesen übertragen worden. Diese wichtige Machtfunktion setzte ihn, den damals erst Dreiunddreißigjährigen, in die ehrenvolle Nachfolge Starckes, des Erbauers des Palais im Großen Garten. Hervorragende Hofkünstler hatte er unter seiner Amtsführung gehabt, wie Markus Conrad Dietze, der schon 1704 gestorben war, und dessen Nachfolger Matthäus Daniel Pöppelmann. Welche glückliche Hand hatte der König bewiesen, diesen großen Meister für seine Baupläne zu verpflichten! Zu

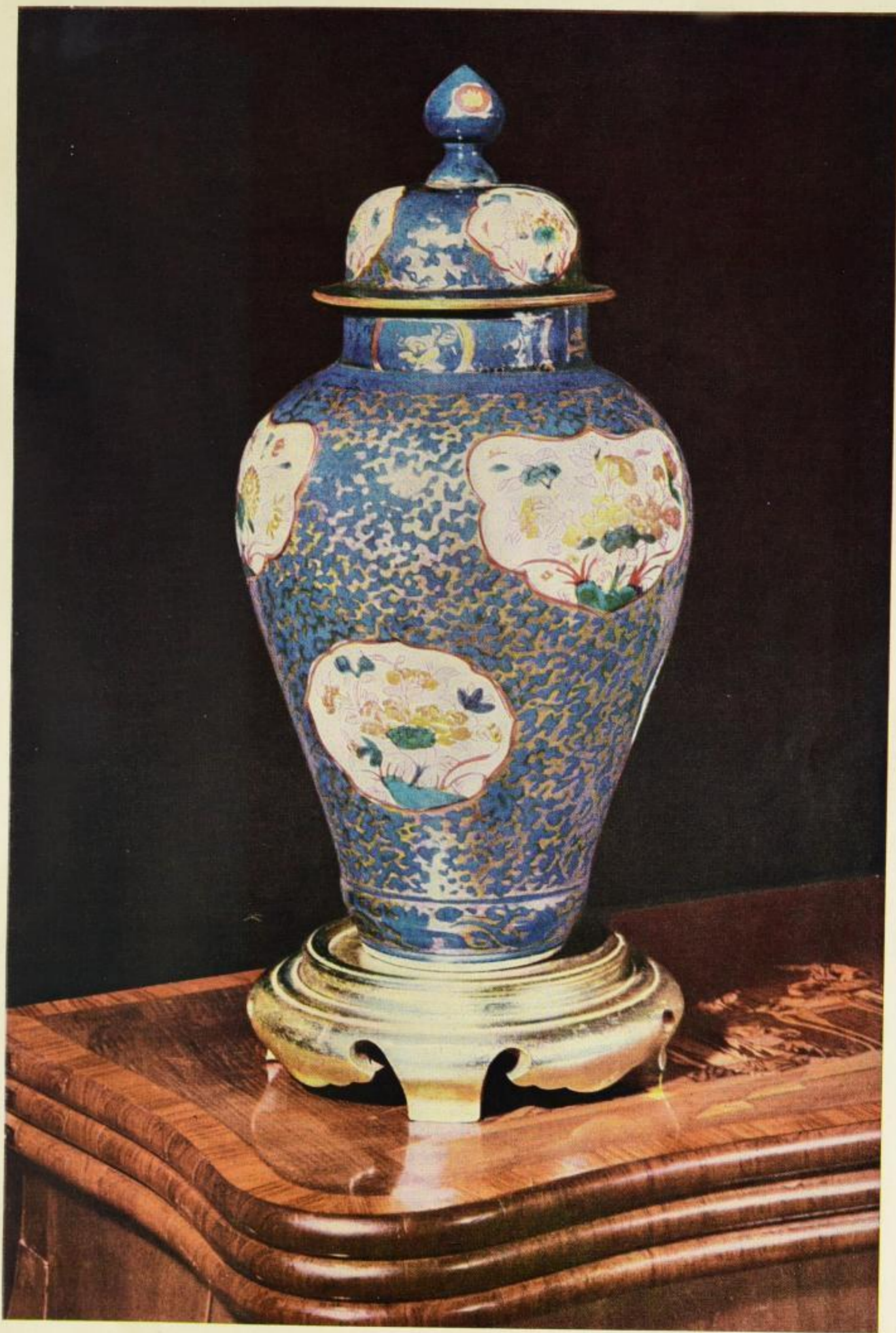
Pöppelmann hatten sich Permoser, der bayrische Bildhauer, und die französischen Künstler gesellt: Raymond Leplat, dieser Zauberer der Innendekoration, Louis de Sylvestre, der mit seinem Pinsel die Decken der Säle in Himmel verwandelte, und Zacharias Longuelune, der die strengen Gesetze und Formen der westlichen Architektur mitbrachte. Inzwischen war in Christoph Knöffel, einem gebürtigen Dresdner, der im Oberlandbauamt groß geworden war, eine neue überragende Begabung herangewachsen. Es hatte schon Freude gemacht, mit solchen Meistern zusammenzuarbeiten.

Und welche Planungen waren in der Zeit seiner Amtsführung ins Leben gerufen worden, wie viele Bauten waren entstanden! Dabei war es noch nicht der Zeitpunkt, seinen persönlichen Anteil an dem großen gemeinsamen Werk der Baumeister und Künstler und des Königs abschließend auszurechnen. Denn außer dem Vollendeten war noch vieles im Bau begriffen oder nicht begonnen, viele Projekte, an denen seine Hand beteiligt war, die er nun aus dem gigantischen Baubetrieb der sächsischen Residenz zurückzog. Während er an seinen Ruhesitz dachte, arbeiteten die Architekten weiter, plante der König weiter, und de Bodt würde erfahren, daß es nicht immer einfach war, Generalintendant dieses Herrschers zu sein.

Wenn er allein den Berg von Briefen bedachte, die er nach Warschau schreiben mußte, wo der König jahrelang weilte und trotzdem auf dem laufenden gehalten sein wollte. Immer hatte der König Eile, drängte, prüfte und korrigierte, forderte Antworten und prüfte von neuem. Diesen ebenso kunstverständigen wie launenhaften Auftraggeber zufriedenzustellen war schwierig, und erst recht, auch bei tiefster Ebbe in den Kassen weiterzukommen. Dieses Verdienst schrieb er, Wackerbarth, sich jedenfalls zu, obwohl man dem König zu verstehen gegeben hatte, daß er auch ohne Wackerbarths Zutun seine Pläne und Zeichnungen bekommen hätte, und zwar aus erster Hand. Dennoch war er der große Regisseur in diesem gewaltigen Dresdner Schauspiel der Architektur gewesen, anleitend, anregend, begutachtend, mäßigend, realisierend. Er hatte die Darsteller geführt: diesen mächtigen Phantasten auf dem Thron, der eine so schlechte Politik und eine so großartige Kunstentfaltung betrieb; und diese herrlichen Künstler, die er in Zusammenarbeit und Wettbewerb gebracht und bei ihren Leistungen begleitet hatte.

Jean de Bodt, der nun an seine Stelle rückte, hatte als Hugenotte Frankreich verlassen müssen. Er war zunächst nach den Niederlanden ausgewandert und dann nach Berlin gekommen, wo er sein Talent am Zeughaus und am Potsdamer Stadtschloß beweisen konnte. In Berlin hatte auch Andreas Schlüter gewirkt, der aber inzwischen gestorben war. Es hatte also eine ähnliche Situation im Bauschaffen bestanden, wie sie später in Dresden eingetreten war. Es herrschten zwei Stilauffassungen gleichzeitig nebeneinander; de Bodt vertrat den sachlichen westlich-klassizistischen Stil, während Schlüter in elastischeren Formen arbeitete. In Dresden war seit dem Erscheinen Longuelunes der Geschmack immer stärker unter den Einfluß der westlichen Auffassung geraten, die ein Gegengewicht gegen den rauschhaften südöstlichen Barock Pöppelmanns herstellte. Jean de Bodt und Zacharias Longuelune waren Freunde. Wie de Bodt früher seinen Landsmann zunächst nach Berlin gebracht hatte, so zog Longuelune wiederum vermutlich de Bodt nach Dresden.

Aber Wackerbarth mußte erkennen, daß es im Grunde nicht um Personen, sondern um die Sache ging, um den Zeitstil. Die Berufung de Bodts war ein Signal für jene Wandlung des Geschmacks, die die Waagschale zugunsten einer beruhigten und einfacheren Architektur sinken ließ.



Barockmuseum Schloß Moritzburg, chinesische Porzellanvase

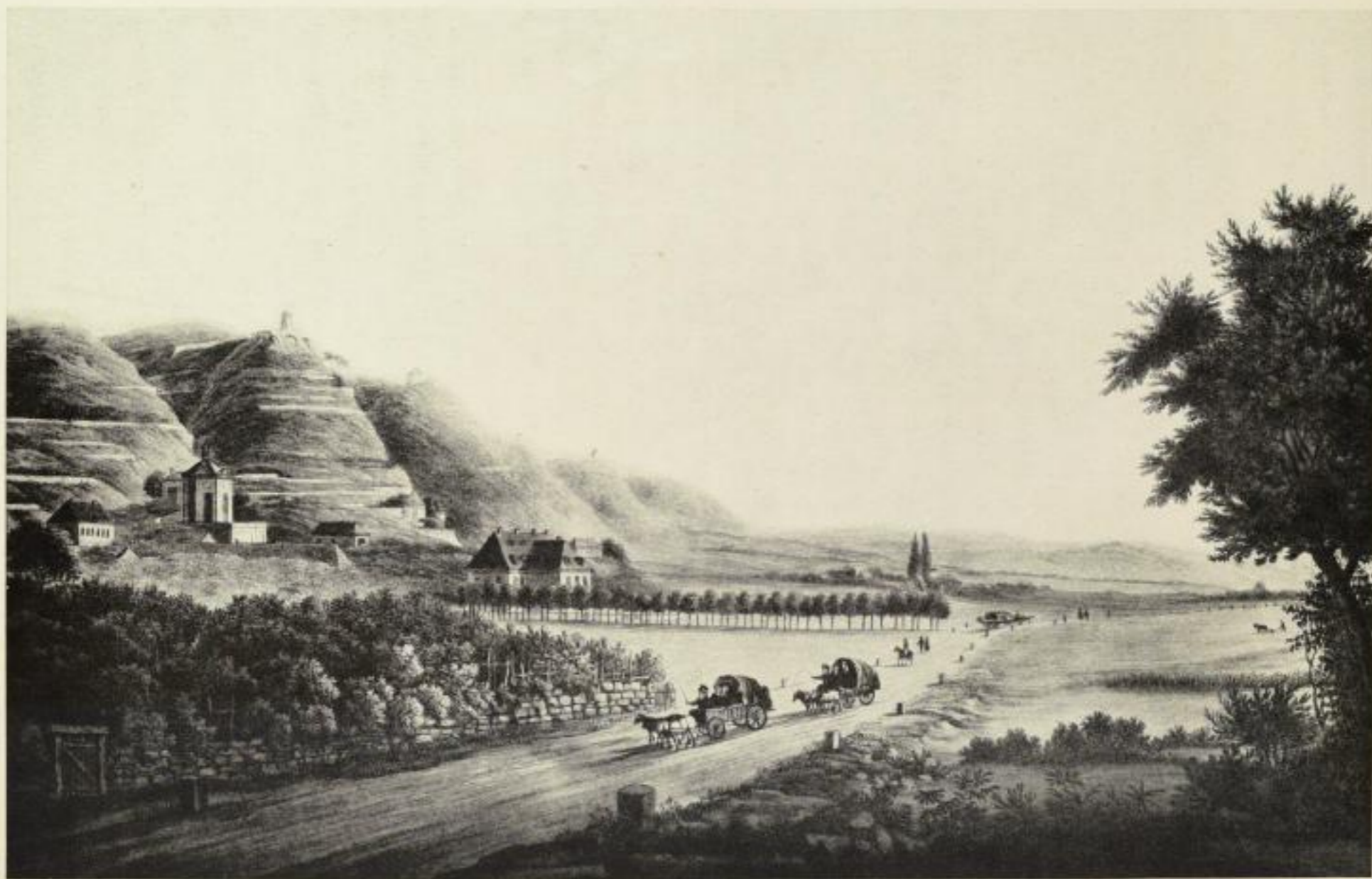


Als Longuelune mit seinen klassizistischen Formen 1715 in Dresden auftrat, hatte das damals nicht bedeutet, daß man sich sogleich von dem geschmeidigen Stil Pöppelmanns abwenden und auf den strengen des Franzosen festlegen würde. Immer war der Blick des Bauherrn gleichzeitig auf Paris und Wien gerichtet gewesen. Immer hatte es beide Auffassungen gegeben, aber sie hatten sich nicht wie These und Antithese bekämpfend gegenübergestanden. Die eine schloß die andere nicht aus, weil sie den gleichen Ursprung in der italienischen Barockarchitektur hatten, nur daß sie sich voneinander abweichend entwickelten; es waren lediglich verschiedene Möglichkeiten zu bauen. Wackerbarth hatte es einmal dem König gegenüber so formuliert: Man solle sich aus allem das Beste herauswählen. Aber dieses Auswählen war nicht als eine äußerliche Nachahmung gemeint, die zu einem bloßen Nebeneinander der unterschiedlichen Formen geführt hätte, sondern als eine Synthese. Dabei räumte die sich wandelnde Architekturgesinnung den westlichen Formen einen immer größeren Spielraum ein. Die Berufung de Bodts an seine Stelle bedeutete schon eine deutliche Absage an die alte Auffassung, mit der Wackerbarth so lange verbunden gewesen war. Aber auch er war von der Richtigkeit des neuen Weges überzeugt. Bewies er das nicht dadurch, daß er seinen Landsitz am Fuß des Löbnitzer Weinberges nicht seinem gleichaltrigen Freund Pöppelmann, sondern dem jüngeren Knöffel in Auftrag gab?

Knöffel war die Zukunft. In ihm setzte sich das, was in der älteren Generation der Baukünstler allmählich herangereift war, in entschiedener Weise durch. Knöffel hatte im Oberbauamt unter Pöppelmann gearbeitet, sich aber nicht als dessen Schüler entwickelt, sondern der strengen Architektur Longuelunes angeschlossen. Im Laufe der Jahre hatte er seine Eigenart herausgebildet, die darin bestand, daß er der akademischen Kühle Longuelunes selbständig eine rokokohafte Anmut beimischte. Auch Longuelune, der hinter dem Bauplatz der Frauenkirche wohnte, ein alter Junggeselle, hatte unter dem Einfluß des Dresdner Architekturklimas seine harte Auffassung etwas gelockert, ohne sie aber aufzugeben. Erst Knöffel war es, der den düsteren Ernst der Longueluneschen Formen mit dem weichen dekorativen Element Pöppelmanns organisch zu einem neuen Stil zu verbinden wußte.

Jeder von ihnen war in Temperament und Auffassung verschieden. Pöppelmann, ein Mann mit umwerfend kühnen Ideen, ein Neuerer, dessen urtümliche Schöpferkraft sich über die künstlerische Norm zu erheben vermochte, ließ die Architektur so gelöst aus aller Formenstrenge erscheinen, wie es Architektur noch nie zuvor gewesen war. Gegen ihn war Longuelune eher ein Beamter der Architektur, sehr diszipliniert und programmatisch. Während jener durch die Landschaft der Baukunst mit weitschwingendem Mantel stürmte, blieb Longuelune auf dem abgemessenen Weg, den ihm die französische Akademie vorgezeichnet hatte. Knöffel ging die gleiche Straße wie Longuelune, aber er liebte sich den schwingenden Umhang Pöppelmanns.

Nun wäre es an der Zeit, sich vor das Schloß Wackerbarths Ruhe hinzustellen, um all das Gesagte an dem fertigen Bau bestätigt zu finden. Eine doppelte Ungunst aber versagt diese Möglichkeit. Irgendein Besitzer war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den Gedanken gekommen, das Hauptgebäude im italienischen Renaissancestil umzugestalten. Obwohl in späteren Jahrzehnten versucht wurde, soviel wie möglich in den Urzustand zurückzueretten, blieb der Bau so stark verändert, daß wir uns heute nur schwer das ursprüngliche Aussehen vorzustellen vermögen. Man



Schloß Wackerbarth's Ruhe in der Niederlöfnitz, Radierung von C.G. Hammer



könnte daran denken, sich deshalb die Planmappen durchzusehen. Aber auch da stoßen wir ziemlich ins Leere. Denn die wenigen erhaltenen Entwurfsskizzen geben keine Auskunft über die endgültige Ausführung und die Aufmaße.

Immerhin weiß man, daß der Hauptbau eine einfache Lisenenarchitektur und ein hohes Walmdach besaß. Auch die klare Blockform des Hauses, die Knöffel von Longuelune übernommen hatte, ist zu erkennen. Alle jenen dekorativen Elemente freilich, mit denen er die strengen Formen in eine heiter gelöste Umkleidung einzubinden verstand, sind über den unseligen Umbauten verlorengegangen. Nüchtern, kalt wirkt daher der Außenbau, aber in seiner Klarheit mag auch bereits eine Tonart des kommenden Frühklassizismus anklingen.

Wenn man die schöne, zweiarmige Treppe zu den Obergeschossen hinaufsteigt, hat man, wie so häufig in barocken Schlössern, die Empfindung, daß die deutschen Baukünstler im Treppenhaus ihr Bestes gaben. Die Raumdisposition im Innern ist erhalten geblieben, aber von dem ehemaligen Glanz der Ausstattung gibt es nur Reste. In vielen Räumen ist ein reiches Parkett oder eine elegante Deckenstukkatur zu bestaunen. In Gold gefaßte Schnitzereien an dunklen Türen bleiben im Gedächtnis. Die hohen Fenster schütten eine wundervolle Helligkeit in die Säle und Zimmer. Sie kommt den Kindern zugute, die heute Schloß Wackerbarth bevölkern.

Vom Treppenflur des Hauptgeschosses tritt man auf einen Balkon hinaus. Unter uns liegt der Garten, gegenüber der Weinberghang, der sich mit großer Ruhe vor unseren Augen wölbt. Dieser Garten soll ein Kabinettstück einer französischen Anlage gewesen sein, wenn auch der gegenwärtige Zustand nicht recht daran glauben läßt. Bei seinem Anblick ergeht es einem wie bei der Begegnung mit einer alten, welken Dame, die in ihrer Jugend eine berühmte Schönheit war; man hat Mühe, in ihren Zügen die Spuren des einstigen Schmelzes zu finden. Werfen wir aber einen Blick auf den Grundrißplan des Gartens, sozusagen seine Jugendphotographie, so werden wir einräumen, daß die kleine architektonische Anlage eine hervorragende Klarheit hatte. Wir dürfen annehmen, daß Wackerbarth alle Register seines Könnens und Geschmacks zog, um im eigenen Garten ein vollendetes Kunstwerk zu besitzen.

Der Gartenteil vor dem Schloß liegt in der Ebene. Gerade Wege, Heckengänge, Steinbänke, Spielstätten und eine Fontäne – es sind die spezifischen Elemente des französischen Gartenstiles. Hinter dem Schloß steigt das Gelände leicht an, ehe es sich im Weinberg jäh aufwirft. Geschickt ist ein Stück des alten Weinhangs in die Komposition einbezogen worden, so daß man im ersten Augenblick glaubt, die Grenze zwischen Garten und Landschaft sei verwischt. Aber er ruht in festen Grenzen und einem klaren Grundriß. Der ansteigende Boden ist in zwei Terrassen gestuft. In ihnen ist gleichsam der Rhythmus der Stützmauern des Weinberges auf architektonische Weise eingefangen. In der Hauptachse des Schlosses führt eine Treppe mit breiten Podesten zwischen zugespitzten Buchsbäumen zu der oberen Terrasse hinauf. Und hier, eng an den Hang geschmiegt, steht ein kleines Lusthaus, das Belvedere. Der achteckige Pavillon, der durch zwei viertelkreisförmige Rampen zugänglich ist, strahlt in der Helle eines frischen Mauerputzes. Mit diesem kleinen Bauwerk hatte Knöffel seinem alten Gönner ein kostbares Gegengeschenk gemacht.

Hier mag Wackerbarth gesessen haben, inmitten der grünen Flut von Weinlaub, den Blick auf die hohen, gleißenden Fenster seines Schlosses, und über die Nachrichten aus der Residenz nachgedacht

haben. Dort in der Stadt ging das Bauen und Projektieren weiter: an der neuen Frauenkirche, am Japanischen Palais, an der Augustusbrücke, am Schloß, in den Bürgerstraßen und auf zahllosen anderen Bauplätzen. Auch de Bodt, sein Nachfolger, hatte alle Hände voll zu tun. In einer rastlosen Anstrengung der besten Schöpferkräfte des Volkes wurde mit jedem Bauwerk die Schönheit Dresdens vermehrt.

Wackerbarth, dem großen Regisseur des sächsischen Barocks, war nur eine kurze Ruhezeit in der Niederlöbnitz vergönnt. Mitten im Absterben der großen Barockkünstler, 1734, zwei Jahre nach Permoser, ein Jahr nach dem König, zwei Jahre vor Pöppelmann und vier Jahre vor George Bähr starb auch er. Von der alten Generation lebte nur Longuelune länger. Und sein Stil wirkte am weitesten und dauerhaftesten in die Zukunft.

SCHLOSS ÜBIGAU



Im Nordwesten der Stadt am rechten Elbufer bei Übigau steht ein ehemaliges Königsschloß. Wahrscheinlich wissen die meisten Dresdner nichts von seinem Vorhandensein, und auch kein Reiseprospekt nennt es als Sehenswürdigkeit. Haus und Garten sind nicht mehr zugänglich. Seit den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts befindet sich das Schloß im Besitz von technischen Unternehmen, und noch heute dient es, von Fabrikhallen und Kränen umstanden, einer Schiffswerft als Verwaltungsgebäude. Zwischen ihm und dem Fluß liegt, leicht zum Ufer hin abfallend, ein Garten, den eine Terrassenmauer gegen den Strom begrenzt. Eine Freitreppe führt hinunter zum Wasser. Der widerspruchsvollste Anblick aber in dieser industriellen Umgebung sind die verwitterten Sandsteingruppen auf der Terrassenbrüstung, Kinder in barocken Gewändern von Erwachsenen beim Contretanz. Unmittelbar nebenan dröhnen Niethämmer.

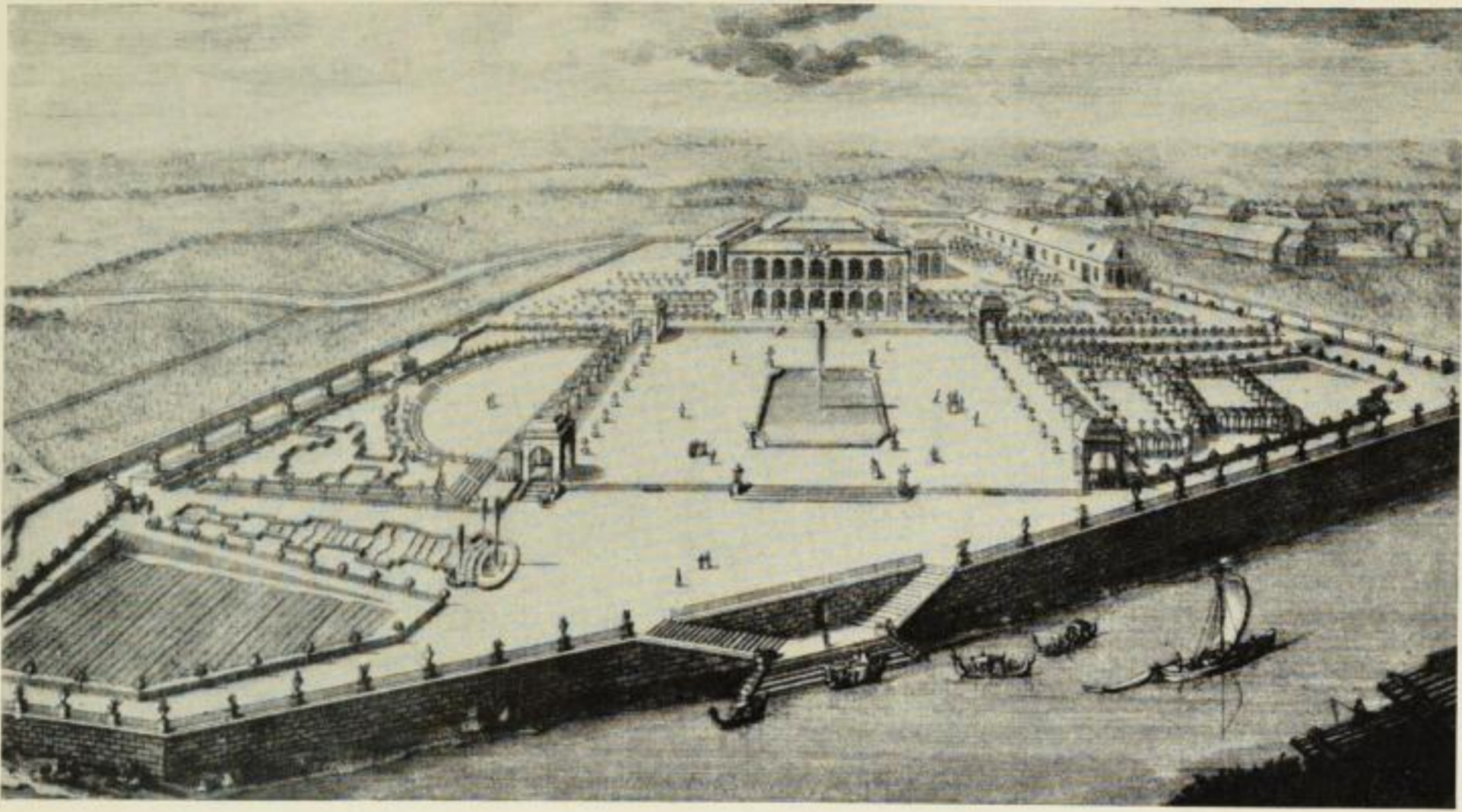
Kein anderes Dresdner Schloß hat eine wechsellvollere und betrüblichere Geschichte gehabt als Übigau. Bauen ließ es sich der leitende Kabinettsminister Augusts des Starken, Graf Flemming, aber noch während der Arbeiten kaufte es ihm der König ab. Innerhalb dreier Jahre wechselte das Palais aus dem Besitz der Krone in die Hand eines nächsten Ministers und von diesem abermals an den Hof. Schon damals wurde es kaum benutzt. Nach dem Siebenjährigen Krieg, als die Kassen leer waren, kümmerte sich erst recht niemand mehr darum. Das Schloß verahrloste, und auch der Garten, einst eine Sehenswürdigkeit mit prächtigen Nelkenbeeten, verkam. Der allein noch im Schloß wohnende Gärtner bekam die Erlaubnis zu einem Ausschank, aus dem bald ein vielbesuchtes öffentliches Gartenlokal wurde. Als 1813 um das Schloßgebäude ein heftiger Kampf zwischen russischen und französischen Truppen entbrannte, fielen ihm nicht nur die Gläser, Tassen und Flaschen, sondern auch die gesamte kostbare Innenausstattung bis auf die letzte Spiegelscheibe zum Opfer. Nun versteigerte der Hof den Besitz. Die Bieter waren ein böhmischer Textilfabrikant, der in dem Schloß Schals herstellen wollte, ein Zimmermeister, der auf die Gaststätte erpicht war, und andere Leute der neuen kapitalkräftigen Unternehmerschicht. Wieder später kam das Schloß an eine Maschinenfabrik. Damals wurde ein Teil des Gartens in eine Werftanlage umgewandelt, wo im Jahre 1837 das erste Personendampfschiff vom Stapel lief. Das Opfer, das der Schloßgarten der industriellen Entwicklung bringen mußte, war nicht vergebens.

Kein anderes Dresdner Schloß war je Objekt eines so niedrigen Schachers wie Übigau. Als Flemming sein „Maison de plaisir in Übigau“ in Auftrag gab, rechnete er von Anfang an damit, daß der König binnen kurzem das Palais erwerben würde. Schon mit anderen Transaktionen hatte Flemming gleiche

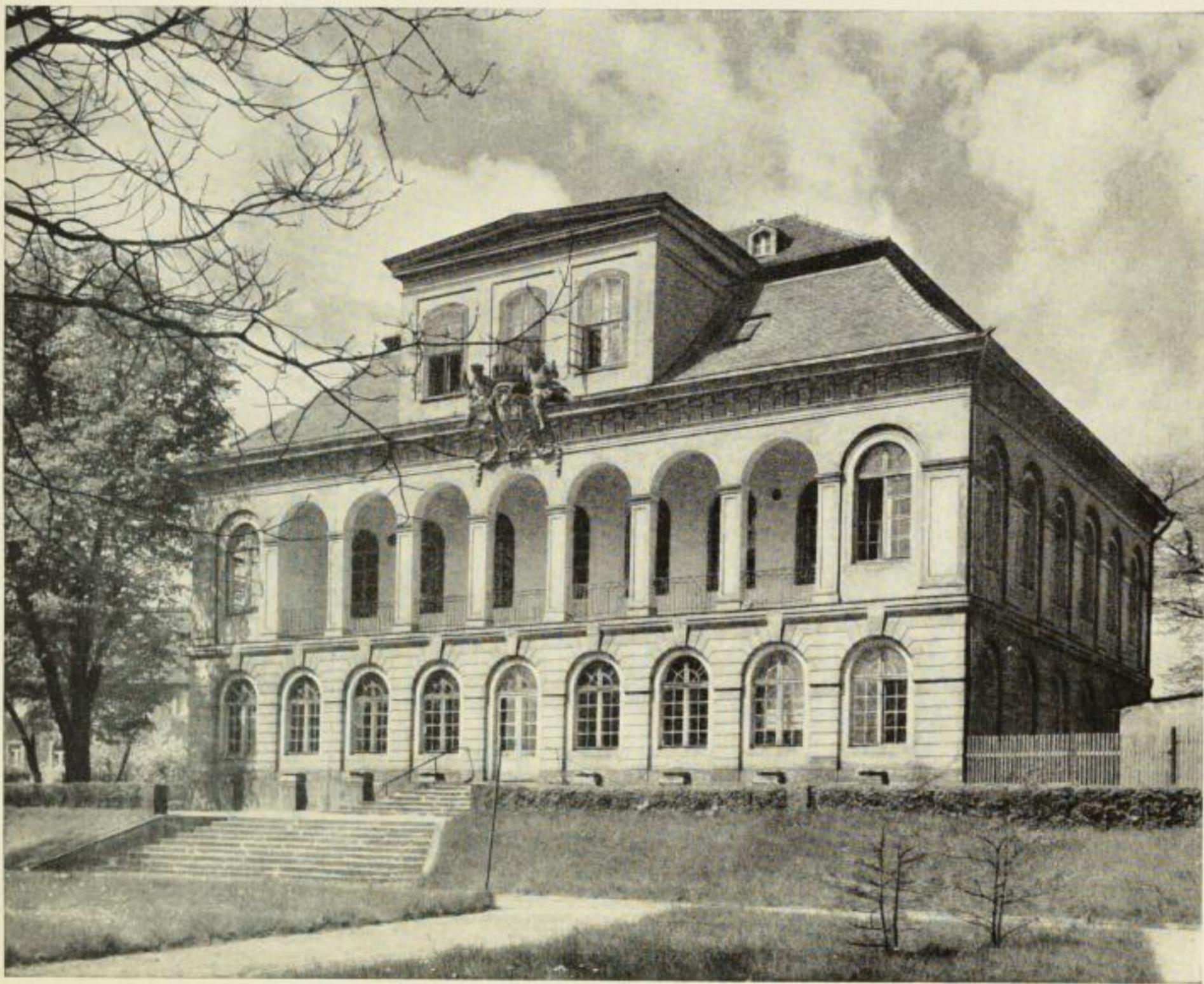
Erfahrungen gemacht, wie beim Verkauf des Japanischen Palais oder des nach ihm benannten Stadtpalais. Er war der engste Vertraute des verschwenderischen Herrschers, ein Spekulant großen Stils, der an der Quelle saß und diese Quelle herzhaft zapfte; bei seinem Tode soll er sechzehn Millionen Taler hinterlassen haben. Gleichzeitig mit Übigau verkaufte er seine beiden Häuser in der Pirnaischen Gasse und in der Moritzstraße „gegen ein gewisses Kauff Pretium“, wie der König von Warschau aus 1726 dem Kammerkollegium in Dresden harmlos mitteilen läßt. Das „Kauff Pretium“ betrug 100000 Taler, ein auch für damalige Verhältnisse maßloser Preis. Er bedeutete neue Abgaben und Steuern, darüber aber würden sich weder der König noch Flemming, sondern das Kammerkollegium die Köpfe zerbrechen müssen. Doch gab es in den Städten und auf dem Land bedrohliche Zeichen von Unzufriedenheit: Bauernunruhen, offene Proteste der Handwerker, passiven Widerstand der Bauarbeiter, weil der Hof schlechter als die privaten Auftraggeber bezahlte. Man mußte deshalb alle sonst sich bietenden Möglichkeiten wahrnehmen, um die endlosen Geldanforderungen des Königs zu befriedigen, wegen der „sonderbahren Liebe zur Baukunst daran Wir Uns sonderlich zu delectieren pflegen“. Dabei machte man vor niemand halt, und als Flemming 1728 starb, mußte seine Witwe die Hälfte des riesigen Vermögens an die Kammer zurückerstatten. Solche Nebengeschäfte waren nötig, damit der eine König sich nicht einmal vierundzwanzig Stunden in Übigau aufhielt und der andere König das Schloß einem Günstling wegschenkte, der es drei Jahre später für 180000 Taler dem König zurückverkaufte. Auch in Zukunft war niemand daran interessiert, ständig dort zu wohnen.

Und kein Dresdner Schloß hatte einen unglücklicheren Architekten als Übigau. Der Baumeister Eosander von Göthe war 1670 in Riga geboren. Er ging an den Berliner Hof, baute Schloß Monbijou und trachtete nach diesem Erfolg seinen großen Rivalen Andreas Schlüter auszubooten. Als Schlüter, der nur eine unvollständige Architekturausbildung genossen hatte, bei der Errichtung eines Münzturmes Fehler unterliefen (er unterschätzte die Tragfähigkeit des Baugrundes) und der Turm wieder abgetragen werden mußte, wurde er entlassen, und Göthe sah sein Ziel erreicht: Die Leitung des Berliner Schloßbaues wurde ihm übertragen. Auch an anderen Schlössern war er tätig. 1722 erscheint er in Dresden. Er hat Glück, durch Wackerbarths Vermittlung eine Anstellung als Festungsbaumeister zu bekommen. Wenige Jahre nach seiner Ankunft aber trifft ihn ein ähnliches Mißgeschick wie Schlüter. Eine Kasematte, die er für bombensicher erklärt hatte, bricht unter den ersten Kanonenkugeln zusammen und damit auch seine Laufbahn am sächsischen Hof. Das Übigauer Bauwerk blieb das einzige Zeugnis seines Wirkens in Dresden.

Was Übigau über die anderen Schlösser in der Umgebung Dresdens heraushob, war seine großartige städtebauliche Beziehung zur Residenz. Es hatte der bisherigen Entwicklung der Stadt entsprochen, wenn sich die bedeutendste Bautätigkeit auf der Altstädter Elbseite verdichtet hatte. Ein kompositorisches Verhältnis der Neustadt zur Altstadt fehlte. Die steinerne Elbbrücke, die einzige, die Dresden damals hatte, führte in einen untergeordneten, fast beziehungslosen Stadtteil. Das 18. Jahrhundert war darauf bedacht, auch das Neustädter Ufer in die Gestaltung des Stadtganzen einzubeziehen. Zu den genialen Ideen, die dieses Ziel verwirklichen halfen, gehörte der Plan, die Elbe als repräsentative Wasserstraße auszubauen. Aus diesem Gedanken, der einen ganzen Komplex von Bauten rechts und links des Stromes ins Leben rief, wurde auch Übigau geboren.



Schloß Übigau, Gesamtansicht von der Elbe aus, Stich von Boëtius, um 1740



Schloß Übigau, Ansicht der Gartenfront, Eosander von Göthe, 1724 bis 1725

Auf seinen Fürstenreisen durch Europa war August wiederholt nach Venedig gekommen und hatte dort den Canale Grande und die romantischen Gondeln erlebt, auf denen man von Palais zu Palais fuhr, und das Gesehene hatte seine Phantasie nicht wieder losgelassen. Auch seine beiden Hauptstädte lagen am Wasser. Die Elbe und die Weichsel zum Canale Grande zu machen wurde zu seiner Lieblingsvorstellung, die ihn und seine Architekten jahrzehntelang bewegte. Zum ersten Male hatte Pöppelmann beim Holländischen, dem späteren Japanischen Palais, das Motiv der Wasserstraße in den Umbau einbezogen und vom Palaisgebäude zum Fluß eine Treppe geführt, die in einer kleinen Hafenanlage für die königlichen Boote endete. Der italienische Architekt Alessandro Mauro mußte eine reichvergoldete venezianische Prunkgondel bauen. Auch die Elbfront des Lustschlosses Pillnitz erhielt eine breite Freitreppe zum Wasser mit einem ähnlichen Gondelhafen. Und als der König Übigau übernahm, stand Venedig zum dritten Male Pate. Das wichtigste Anliegen des Bauherrn war, den vorhandenen Garten mit einem kleinen Hafen zum Fluß zu öffnen. Damals entstanden die Terrassen und die doppelläufige Treppenanlage zur Elbe, die wir heute, wenn auch nicht mehr bewundern, so doch noch sehen können.

Schaut man, in der Bogenhalle des Schlosses stehend, über die breite Strömung des Flusses hinweg zum jenseitigen Ufer, erkennt man auch die andere, nicht weniger bedeutende städtebauliche Beziehung des Bauwerkes zur Stadt. Der Blick wird drüben von einer weiten Lindenallee eingefangen, die das Ostragehege durchquert und in gerader Linie auf die Dresdner Stadtsilhouette zu verläuft. So lag umgekehrt das Übigauer Palais im Blickpunkt dieser großen Allee, die beim Bau des Zwingers, von ihm ausgehend, angelegt worden war. Durch diese klare Sichtbeziehung von und zu der Residenz muß die Wirkung des Palastes, noch begünstigt durch seinen erhöhten Standort, großartig gewesen sein.

Auch die Verbindung des Wassers mit der Architektur, die August dem Canale Grande abgesehen hatte, mag in Übigau von allen drei Wasserschlössern der venezianischen Illusion am nächsten gekommen sein. Denn auch das zweigeschossige Schloß mit seiner Loggia, die elbseitig dem Bau vorgelagert ist, mutet wie eine italienische Villa an. Eosander von Göthe hatte sich stark an der italienischen Architektur der Hochrenaissance gebildet, und von daher hatte er die offenen Bogenhallen und andere Anregungen in seinem einzigen Dresdner Bauwerk verarbeitet. Auch der Garten, durch seine Asymmetrie eine besonders eigenartige französische Anlage, hat solche südliche Anklänge gehabt. Wenn man den alten Kupferstich der Gesamtansicht des Schlosses von Boëtius daraufhin betrachtet, verstärkt sich dieser Eindruck, obwohl nicht klar ist, ob Göthe auch den Garten anlegte.

Nur ein schwacher Abglanz dessen, was einst die Bedeutung und Schönheit der Schloßanlage ausmachte, ist noch vorhanden. Daß Schloß Übigau noch einmal eine Wiedergeburt seiner Reize erlebt, ist angesichts der industriellen Umgebung unwahrscheinlich. Tröstlich ist der Gedanke, daß die Werft, die sich im Schloß eingerichtet hat, Verständnis für ihren historisch so wertvollen Verwaltungssitz hat.

DAS SEIFERSDORFER TAL



n der Gemäldesammlung des Schlosses Pillnitz hängen einige Bildnisse von Anton Graff. Graff, ein gebürtiger Schweizer, war 1766 an die Dresdner Akademie berufen worden und hatte sich in kurzer Zeit einen solchen Ruf als Porträtmaler erworben, daß sich alle Welt, Adlige wie Bürger, von ihm konterfeien ließ. Seine Porträts stehen in einem auch für Laien auffälligen Gegensatz zu jenen, denen man nur wenige Räume und wenige Jahrzehnte zuvor begegnet ist. Nur um eine Generation sind die Dargestellten voneinander getrennt. Dort waren Beispiele von höfischer Porträtmalerei aus der ersten Hälfte und Mitte des 18. Jahrhunderts zu sehen gewesen, die eine glänzende Technik, aber eine so glatte Auffassung verrieten, daß es allein schon schwerfiel, die Gesichter der Dargestellten auseinanderzuhalten. Nicht einmal die nahen Augen des Malers hatten unter der Puderschicht den Menschen entdecken können und – dürfen. Graffs Bildnisse dagegen haben einen völlig anderen Charakter. Sie sind von einer starken psychologischen Durchdringung gekennzeichnet, wie sie nur von einer tiefen Wandlung des Denkens und Fühlens innerhalb der Kultur des 18. Jahrhunderts herrühren konnte. Aber nicht eigentlich von Graff sollte die Rede sein, sondern von einem seiner hier hängenden Bilder.

Auch die Gräfin Christiane Brühl hatte sich von ihm malen lassen. Tina Brühl, wie sie sich von ihrer geliebten Umgebung von Dichtern und Denkern gern nennen ließ, war arm und bürgerlich im Elsaß zur Welt gekommen, aber die Schwiegertochter des unheilvollen sächsischen Ministers Graf Brühl geworden. In Seifersdorf, im Nordosten außerhalb Dresdens hinter dem Gebiet der Dresdner Heide, lag eine der Besitzungen der Brühls, und dort schuf Tina Brühl zwischen 1781 und 1792 einen Park der Empfindsamkeit.

Sie war, was man dem unbestechlichen Anton Graff glauben darf, noch mit vierzig Jahren eine jugendliche Frau. Ihre klugen Augen sind auf den Beschauer gerichtet, haben aber einen eher nach innen gerichteten Blick. Ein violettes Stirnband im braunen, gelockerten Haar, das weit geöffnete weiße Kleid von einer blauen Schärpe gehalten, ein Saiteninstrument in der Hand, so hatte sie dem Maler gegenübergesessen. Und mehr noch als das Kostüm ihrer Zeit verrät der seelenvolle Gesichtsausdruck, daß sie in einer ganz anderen Sphäre gelebt hat als ihre schönen, götzenhaften Vorgängerinnen an den Museumswänden. Welcher Gegensatz! Welche Veränderungen hatten sich innerhalb zweier aufeinanderfolgender Generationen vollzogen, deren eine sich in dem unindividuellen, gefühlsfeindlichen Bezirk der absolutistischen Etikette bewegen mußte, während die andere ein von Gefühlen bestimmtes Dasein leben durfte, gelöst aus der alten, strengen Form.

Durch das schöne, waldige, tiefeingeschnittene Seifersdorfer Tal, das sich unter den gefühlvollen Händen der Tina Brühl zu einem so seltsamen Garten verwandelte, fließt die Röder, ein kleiner Fluß. An den Felshängen wachsen hohe alte Bäume mit weitausladenden Wipfeln, die es wie mit grünen Draperien verhängen. Das Zwielflicht unten läßt am Waldboden nichts aufkommen als spärliches Unterholz aus Gestrüpp und Gesträuch. Eilig windet sich der schmale Wasserlauf durch dieses Halbdunkel. Die Füße gehen über einen dünnen Teppich modernder Blätter. Oft sind die Hänge den Ufern so nahegerückt, daß nur ein Pfad bleibt, um weiterzukommen; manchmal treten sie zurück und machen einer kleinen Wiesenlichtung Platz. Aber es ist ein Talabschnitt, der weniger durch seine Lieblichkeit als durch seine wehmütige Anmut anziehend ist, und man kann sich gut vorstellen, daß es sich in diesem Stück Natur gut sentimental sein ließ.

Tinas Unternehmen begann damit, daß sie anläßlich des Geburtstages ihres Mannes einen Tempel einweihte, der „Moritz und den ländlichen Freuden“ gewidmet war. Er stand auf einer Waldwiese, wo heute nur noch eine gußeiserne Vase auf einem Sandsteinsockel zu sehen ist. Wie die Inschriften aussagen, war ihr Gatte Moritz der wunderbarste Mensch der Welt, der humanste Gutsherr, den seine Bauern abgöttisch liebten. Jetzt, da Tinas zärtliche Gefühle im Dämmergrün des Tales einmal in Wallung geraten waren, gab es keinen Halt mehr. Erfindungen über Erfindungen entströmten ihrer unerschöpflichen Seele. Jedes Gefühl wurde eine Vase, eine Urne, eine Hütte, eine Ruine. Und 1792, kaum daß sie das Tal mit Sinnbildern ihrer Gefühle vollgestopft hatte, erschien auch schon ein deutscher Professor und schrieb darüber.

„Hohe Schönheit“, so charakterisiert W.G.Becker den Seifersdorfer Park, „wird durch untergeordnete erhoben und Kontraste dienen ihr zum Rahmen. Dieses bewunderungswürdige Gemälde der Natur ist nur ein Ganzes, insofern es unzählige Bilder vereinigt, die durch unbegreifliche Anordnung des Furchtbaren und Reizenden, des Erhabenen und Einfachen, des Lebhaften und Ruhigen untereinander verbunden, wieder ebenso viele vollkommene Gemälde darstellen, als einzelne Szenen im allumfassenden Ganzen. Der Geschmack im englischen Garten sei einfach und edel, wie die Natur selbst, weder gesucht noch geputzt, bloß durch Gegenstände des Nachdenkens und der Empfindung gehoben.“ Den gleichen Grundsatz, nur knapper, formuliert L.Hirschfeld in seiner berühmten „Theorie der Gartenkunst“ (1779/85). „Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker als eine bloß natürlich schöne Gegend bewegen kann.“ Die Theoretiker der Gartenkunst waren jetzt Philosophen, nicht mehr Architekten wie vorher. Schon dieser äußere Umstand läßt erkennen, daß sich die Gartenkunst aus ihrer bisherigen Bindung an die Architektur gelöst hatte und eine andere eingegangen war: an die Dichtung und Philosophie.

In Beckers prächtigem Kupferstichwerk sind auch vierzig Abbildungen enthalten von Denkmälern und Erinnerungsplätzen, Tempeln und Einsiedeleien, von Alpengärtchen und Grotten. Es ist recht gut, daß wir sein Werk haben. Denn viele der meist attrappenhaften Kleinbauten sind heute spurlos verschwunden oder zerfallen und nur in Steinresten erhalten. Von den Hütten, die etwa dem Dichter Petrarca oder der Hirtin der Alpen oder der Einsamkeit gewidmet und nur aus Holz und Stroh gebaut waren, ist nichts mehr vorzufinden. Auch von den steinernen Tempelchen, die als Weihestätten für das „Andenken guter Menschen“ oder für Wieland oder die Wohltätigkeit in das Talgrün eingebettet waren, sind allenfalls Trümmerstücke übriggeblieben.



Bildnis der Gräfin Christiane Brühl, Ölgemälde von Anton Graff, 1796, Gemäldesammlung Pillnitz

Auch Amors Tempel ist dahin. Nur eine nackte Figur ragt irgendwo aus der niedrigen Wildnis von Gesträuch heraus. Amor – man stelle sich nicht eines jener herzhaften Liebesgötterchen vor, die noch kurz vorher so daseinsfroh durch die Barockkunst getollt waren. Der Seifersdorfer Amor, Tinas Amor, der deutsche Amor vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, ist ein schmalgebauter, sensibler Knabe, der, wohl das erste Mal in der Menschheitsgeschichte, an Stelle von Pfeil und Bogen zwei Sanduhren in den Händen hält, die keineswegs als Meßinstrumente der Sinnenfreude anzusehen sind. Auch Amor wurde mit einer nebelhaften Hülle von Vergänglichkeit umdichtet:

Eine Sanduhr in jeglicher Hand erblick ich den Amor!
Wie? Der leichtsinnige Gott! mißt er uns doppelt die Zeit?
Langsam rinnen aus einer die Stunden entfernter Geliebten,
Den Gegenwärtigen fließt eilig die zweite herab.

Früher stand Amors Tempel samt dieser Inschrift auf einer blumigen Wiese jenseits des Wassers, aber „keine Brücke führte zu ihm hinüber, um von dem Gebiete des kleinen gefährlichen Gottes entfernt zu bleiben“.

So wurde die ganze Waldnatur, in die die menschliche Hand sonst nicht eingriff, wie mit einem Gespinnst von Stimmungen überzogen. Mit Hilfe der gefühlvollen Requisiten, die wie absichtslos in den Garten verstreut waren, wurde hier Nachdenklichkeit und dort sanfte Melancholie erweckt; an anderer Stelle stieß man auf literarische oder antike Erinnerungsmale; einige Schritte weiter war ein Platz, der stille Heiterkeit, ein anderer, der feierlichen Ernst erzeugte; eine nächste Szene sollte Trauer oder schwärmerische Freundschaft erregen für jemand, den man kannte oder nicht kannte. Immer neue Stimmungsklänge wurden angeschlagen, immer wieder wechselnde Empfindungen wachgerufen. Aus dem schmalen Wiesental war ein unendlicher Seelenraum geworden.

Der sentimentale Park ist nicht die Erfindung einer gefühlsseligen Gräfin aus Sachsen. Als W.G. Becker in seinem genannten Prachtwerk das Seifersdorfer Tal schilderte, beschrieb er damit nur ein Beispiel jener Abart des Landschaftsgartens, die um 1770 in Deutschland allgemein Mode wurde. Etwa zwei Jahrzehnte übte der sentimentale Stil eine kurze, heftige Herrschaft über die deutsche Gartengestaltung aus, ehe diese in eine neue, eine klassische Phase überging. Natürlich ist eine fest umrissene Zeiteinteilung für diese Gartentypen unmöglich, weil die Entwicklung allmählich verlief und die Gartenschöpfer des einen Landes länger an dem alten Geschmack festhielten, während andere bereits zu den neuen Formen griffen.

Durch die Erfindung des englischen Landschaftsgartens war der architektonische Garten verdrängt worden. Dieser Stil, der dem absolutistischen Prinzip der Zentralisation entsprach, hatte nicht nur die Natur alles Natürlichen beraubt und künstlich umgestaltet, sondern sich auch die Menschen, die sich in ihr bewegten, unterworfen, indem er sie in ein System von gradführenden Wegen, gestutzten Hecken und Rondellen gezwungen hatte. Aber das Verhältnis des Menschen zur Natur wechselte ins Gegenteil, als die Welt durch die bürgerlichen Botschaften von der Natürlichkeit und von der Vollkommenheit der Schöpfung aufgewühlt wurde. Die neuen Ideen des Naturgartens waren von England ausgegangen. In seinen Anfängen war er wohl auf das Bild der in Schaftriften verwandelten englischen Landschaft zurückzuführen, über die sich die weiten Besitzungen des Adels zogen. Die

Heftigkeit, mit der der englische Landschaftspark nicht allein die stilistischen Grundlagen der Gartenkunst erschütterte, sondern die ganze bürgerliche Welt bewegte, mag zunächst verwundern; war und blieb doch die Anlage von Parks im wesentlichen dem Adel vorbehalten. Der englische Adel aber hatte sich die modernen ökonomischen Errungenschaften des Bürgertums seines Landes frühzeitig angeeignet und war dadurch das kulturell bestimmende Element in der bürgerlichen Bewegung Englands geworden. Von hier aus erklärt sich die revolutionäre Wirkung des Landschaftsgartens in Europa: weil er dem bürgerlichen Verhältnis zur Natur in idealer Weise entsprach.

Das neue Naturgefühl, das Rousseau überall auf dem Kontinent entzündet hatte, ließ den Menschen die Natur in Ehrfurcht vor der Fülle und Großartigkeit ihrer Erscheinungen betrachten und in dem Gefühl, in ihre Mächte einbezogen zu sein. Man fand gerade die nicht geordnete, nicht vergewaltigte Natur schön. War sie doch die Universalmacht, wie es die Philosophen der Aufklärung und die Apostel der modernen Gartenkunst verkündeten, die große Lehrmeisterin, die alles, was sie schafft, vollkommen und gut bildet. Jetzt fühlte sich der Mensch in sie ein, er belauschte sie, weil er von ihr glaubte, sie könne ihn zur Freiheit bringen. Was der Mensch im Garten gestaltet, so folgerten sie, müsse sich ihr dienend angleichen. Jeder gewaltsame Eingriff in die natürlichen Formen des Bodens, der Vegetation und des Wassers war verpönt. Jedoch könne, sagten sie, die vollendete Wirkung des Gartenbildes nicht schon aus „der bloß natürlichen Schönheit“ kommen, wie es in der frühesten Phase des englischen Gartenstils der Fall gewesen war. Rousseau und vor ihm wiederum die Engländer zeigten den Weg: Nur dann sei das Naturerlebnis unschuldig und echt, wenn es durch eine „sich selbst genießende Empfindsamkeit“ hervorgerufen werde; die wirkliche Natur müsse sich mit Gefühlsinhalten verbinden, erst dann werde es möglich, zu ihrer Schönheit und Vollkommenheit vorzudringen. So hielt unter dem Banner der englischen und französischen Philosophen und Dichter die empfindsame Naturliebe Einzug auch in die deutschen Parks.

Warum öffneten die Brühls dem bürgerlichen Geist dieser Gartenideen, der ihnen im Grunde doch feindlich war, die Tore, die eigenen Tore? Sie gehörten nicht zum regierenden Adel, der Macht auf sich konzentrierte und Anspruch auf Repräsentation erhob. Ein gutes Stück von der Residenz entfernt, saßen sie auf ihrem Gut und konnten sich ihrem Hang zu einer beschaulicheren Lebensführung hingeben. Aber man trachtete danach, auf der Höhe der Zeit zu bleiben. Die Adligen wollten sich bilden, wollten in einer modernen künstlerischen Umwelt leben, wollten moderne Gärten haben und die Bücher der weltbewegenden Philosophen und Dichter lesen. Das Moderne, Schöpferische aber war die Bürgerkultur, die so plötzlich und vital aufkam und der der Adel nichts weiter als den überalterten Vorrat seiner Kulturformen entgegensetzen hatte. Deshalb mußte er sich in die Bahnen der bürgerlichen Ideen und Kunstvorstellungen ziehen lassen. So traf sich Tina Brühl, als sie sich ihren Park vornahm, mit dem Zeitgeschmack der Bürger; der wohlhabenden nämlich; denn wer sonst hätte an die Anlage von Parks denken können.

Das Tal von Seifersdorf bot alles, was dem neuerwachten Entzücken an der landschaftlichen Natur dienen konnte. Ein ideales hügeliges Terrain, ohne eine Spur von Menschenwerk, lag es einen Spaziergang weit von dem Schloß der Brühls entfernt. Eine Beziehung zwischen dem Schloß und dem Tal bestand nicht. Auch im Tal selbst gab es kein beherrschendes Gebäude, und das kam ganz den völlig persönlichen, unrepräsentativen Absichten der empfindsamen Gartengestalter entgegen.

Denn der neue Gestaltungsgrundsatz der Gartenkunst war die Abkehr vom alten. Jetzt verlangte man nicht mehr, daß ein Gebäude Ziel- und Mittelpunkt der ganzen Anlage sein müsse, wie es für den absolutistisch-barocken Parkstil gefordert worden war. Im Gegenteil: Die Einheit von Bauwerk und Garten wurde weitgehend aufgegeben. An Stelle des Hauses trat der Baum die Herrschaft über die Parkschöpfungen an, an Stelle des repräsentativen Willens, der die Gartengestaltung bisher gelenkt hatte, war es nun die Natur, der sich Geist und Gefühl in den Dienst stellten, um sie in einen Garten zu verwandeln.

Hier also hatte es weder ein beherrschendes Bauwerk noch Wegsysteme oder hemmende Parkgrenzen von früher her gegeben, nichts von Symmetrie einer alten Anlage, mit der man sich erst hätte herum-schlagen müssen. Die Landschaft lag ursprünglich und unberührt da. Eine kleine Mühle, die im Grund klapperte, war nichts als ein Stück Natur, das willkommene Vorstellungen von einem ländlich-wahren Leben erweckte. Alle Elemente der Natur, die man zum Aufbau seiner empfindsamen Gartenwelt brauchte, fanden sich hier in idealer Fülle und Abwechslung beisammen. Jean Jacques Rousseau hatte in seinem Roman „La nouvelle Héloïse“ einen solchen Idealgarten geschildert. Dort wie hier fand man das geheimnisvolle Rauschen mächtiger Bäume und des Wassers, Schattentiefen und Lichtungen, rauh vorstoßende Felsen, Schlängelwege und Grotten. Und auch Rousseau hatte die Natur mit literarischen und philosophischen Programmen durchsetzt, um die Schönheit der Natur dem Herzen interessant zu machen und um so heftiger, hemmungsloser das Gefühl an sie verströmen zu können. Überall glichen sich die empfindsamen Gärten. Außer der einmütigen Naturauf-fassung besaßen sie ein gemeinsames Vorbild, die Landschaftsmalerei. Besonders gern berief man sich auf die Gemälde der Franzosen Claude Lorrain oder Gaspar Poussin, des Italieners Salvatore Rosa oder des Niederländers Jakob van Ruisdael, alles Maler aus dem 17. Jahrhundert und die berühmtesten Vertreter dieses Genres. Es gehörte zu den Schulregeln der damaligen Gartengestalter, sich an die Kompositionen der idealen Landschaften und an die Staffagen, die man in den Gemälden fand, anzu-lehnen. Man konnte die Werke dieser Landschaftsmaler in allen großen Galerien oder in Kupferstich-publikationen in reicher Variation finden. Die meisten Theoretiker waren sich darüber einig, daß die Zusammengehörigkeit zwischen Garten und Landschaftsmalerei nicht innig genug sein konnte. „Die neue Gartenkunst nahm die Anlage der Gärten den Baumeistern wieder ab und vertraute dies Geschäft den Malern.“

Ganz richtig ist diese Behauptung, wie alle derartigen Gedankenspäne, nicht. Wenn man die wenigen rein sentimental-gartenanlagen in Deutschland betrachtet (also solche, die als Ganzes dieser Stilphase angehören, wie das Seifersdorfer Tal, der Weimarer Park, Hohenheim bei Stuttgart, Roßwalde bei Troppau), dann gewinnt man eher den Eindruck, daß „dies Geschäft“ überhaupt dem Bereich der künstlerischen Ästhetik entglitten war. An die Stelle der Künstler trat meist eine empfindende Schloßherrin. Zwar benutzte sie die vorhandenen Kunstvorlagen und schöpfte daraus Anregungen für ländliche oder historische, klassische oder gotische Staffagen und Szenen, wie sie die Richtungen des malerisch-landschaftlichen oder des sentimental-romantischen Garten-geschmacks hervorgebracht hatten, aber im wesentlichen verfuhr sie nach eigenem Gutdünken. Die Tempelchen und sonstigen Denkmäler, bei denen es ja gar nicht auf ihre Architektur, sondern nur auf ihren Stimmungswert ankam, machte ihr jeder Steinmetz; der Landschaftsgärtner, der

einige Bäume um eine Hütte setzte, brauchte kein namhafter Gartenkünstler zu sein. Ein entschiedenes künstlerisches Wollen, das sich über die Natur erhob und das Ganze planend übersah, fehlte; es wurde durch die gefühlsmäßigen Improvisationen Tinas ersetzt.

Für die starke Bindung des sentimental Stils an die Literatur sind im Seifersdorfer Tal Zeugen genug vorhanden. Viele der zahllosen Inschriftentafeln, die so sichtbar den literarischen Geist der Epoche in die Gärten hineintrugen, sind verschwunden; nicht immer zum Schaden der Nachwelt, denn die empfindsamen Gestalter, scheint es, haben aus den Werken der bevorzugten Dichter meist die dunkelsinnigsten Verse herausgeklaubt. Was an solchen Platten aus Sandstein oder Eisen noch heute herumliegt oder -steht, befindet sich auch nicht immer an seinem ursprünglichen Platz. Manche der bemosten oder von Rost überzogenen Inschriften lassen sich erst entziffern, wenn man die hochgeschossenen Kräuter, die sie umgeben, oder das Tollkirschengestrüpp beiseite schiebt. Verse von Klopstock, Hamann, Wieland, Herder, Gellert wollen aufklingen, aufklagen, wie damals, als sie die Stimmung des Gartenplatzes in Worte fassen sollten, aber sie bleiben für uns Worte ohne Klang und Schmerz. Wo früher die aus Moos und Schilf erbaute „Hütte der Einsamkeit“ gestanden hatte – eine jener Hütten, die als ein Sinnbild eines naturfrommen Lebens galten –, war eine Tafel mit Versen aus Klopstocks Messias angebracht.

Einen Becher der Freuden hat in der Rechten,
Der Linken ein wütenden Dolch
Die Einsamkeit, reicht dem Beglückten ihren Becher,
Dem Leidenden reicht sie den wütenden Dolch hin.

Nicht mehr wird von solchen nachdenklichen Offenbarungen „unsere Seele mächtig erschüttert und das zärtliche Herz in sanfte Empfindungen geschmolzen“, wie es den zeitgenössischen Bewunderern des Seifersdorfer Parkes erging, die die schwärmerischsten Ausdrücke zu seinem Lobe fanden, „die Träne der Rührung in den Augen, nachdem sie die Inschriften gelesen“. Man überlege: Diese Schwärmer waren solche erwachsene und kluge Männer wie Herder, Schiller, Wieland, Jean Paul, Goethe; auch Goethe, der selbst in seiner frühen Weimarer Zeit an der anfangs sentimental Gestaltung des Weimarer Parks mitgewirkt hatte. Es war schon eine merkwürdige Zeit.

Soll man über sie den Kopf schütteln? Soll man über die vielen Tränen, die damals flossen, über die vielen Freundschaften, die so enthusiastisch und wahllos geschlossen wurden, lächeln? Sollte man nicht die ganze Zeit der Empfindsamkeit als eine Verirrung von Verstand und Gefühl ohne viele Worte abtun?

Es ist für uns schwer, uns vorzustellen, welche befreiende Gewalt in Rousseaus Botschaften vom Wert des Individuums lebte, wie gewaltig sein Ruf auch die deutsche bürgerliche Generation um 1770 anrührte. Denn in Deutschland war vieles, was in manchen anderen Ländern, zum Beispiel in England, bereits Realität war, wie das Recht auf bürgerliche Moral und Würde, das Recht auf Gefühle und Empfindsamkeit bei allen Menschen, noch Hoffnung. Nun durfte sich das Ich, das unter den deutschen Despoten zum ewigen Gehorchen, zur Einordnung und Unterwerfung verurteilt gewesen war, plötzlich regen, zum ersten Male wieder seit anderthalb Jahrhunderten, seit der Renaissance. Aus den schüchternen Anfängen der deutschen Aufklärung, die sich aus der Abhängigkeit von

den Höfen erst hatte herauslösen müssen, wurde eine mutige und offene Kampfansage des Bürgertums gegen die herrschende Kultur. Sein Gesichtskreis hatte sich geweitet, seine wirtschaftliche Macht wuchs. Auch seine soziale Lage gab ihm schon so viel Rückgrat, daß es die alte Takelage der Aufklärung, den untertänigen Kathederstreit, über Bord werfen und die Segel eines leidenschaftlichen Freiheitsbegehrens setzen konnte. Mit welch aufsässigem, demokratischem Ton hatte Winckelmann in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“, die 1764 erschienen und in alle modernen Sprachen der Welt übersetzt worden war, den Satz niedergeschrieben: „Aus dieser ganzen Geschichte erhellt, daß es die Freiheit gewesen ist, durch welche die Kunst emporgebracht wurde.“ Und endlich brach in Deutschland auch die Zeit an, in der sich die Literatur aus ihren armseligen Anfängen löste und um die Mitte des Jahrhunderts einen gewaltigen Aufschwung erlebte. Mit Klopstock, Wieland und Lessing beginnend, führt die Entwicklung der Nationalliteratur rasch zu den großen Dichtern am Ende des Jahrhunderts, bis zu Goethe, ihrem Höhepunkt. Der mitreißende Elan, mit dem die Literatur gegen alle gesellschaftlichen Konventionen anrannte, war wohl der stärkste geistige Ausdruck der heraufkommenden Bürgerklasse.

Alles war neu und aufregend. Der einzelne durfte sich wieder als Mensch fühlen. Als Mensch hatte er ein Recht auf persönliches Leben und Erleben. Die entfesselte bürgerliche Kraft nahm sich die Freiheit, eigene Gedanken zu denken, eigene Wege des Forschens und Glaubens zu gehen, eigene Empfindungen zu haben. Sie suchte ihren Durchbruch da, wo es am ehesten ging: im Denken und Gefühl. Sie stieß die Dichtung in das aufgeregte Abenteuer von Sturm und Drang. Sie riß die verschnörkelten Rokokotüren der Kultur auf und stürmte hinaus zu dem vermeintlichen Ursprung aller Schönheit und Vollkommenheit, zur Natur. Damals schwangen sich die Parkkunst und die Dichtung, jene Ausdrucksformen, in denen sich das vehemente Naturgefühl am raschesten und unmittelbarsten äußern konnte, über alle anderen Künste auf; die Architektur, die noch in der vorangegangenen Epoche des Absolutismus führend gewesen war, büßte ihren Vorrang ein. Wie wichtig man die neuen Gartenschöpfungen nahm, bewiesen die zahlreichen philosophischen Werke, die sich tiefgründig mit ihnen beschäftigten. Auf den englischen Dichtern und Theoretikern fußend, betrachteten auch die deutschen Philosophen den empfindsamen Gartenstil nicht nur als ein künstlerisches Problem, sondern verfochten ihn als ein ästhetisch-weltanschauliches Programm.

Auch die Bindung an die christlichen Dogmen ließ nach; pietistische und pantheistische Unterströmungen traten hervor, und plötzlich erschienen überall in den Gärten die Urne und das Grab als Glaubens- und Gefühlsrequisiten; denn im Tode, so glaubte man, kehre der Mensch wieder zur Erde zurück und gehe in diesem Zustand die innigste Verbindung mit der Natur ein. In diesem trübsinnigen Urnen- und Gräberkultus, dem auch Tina Brühl im Seifersdorfer Tal anhing, kam aber auch jener weltschmerzliche Zug zum Ausdruck, welcher der Empfindsamkeit schon frühzeitig, schon in England, von wo sie ausgegangen war, anhaftete. Was war sie eigentlich? Wohin zielte der heftige Gefühlsdrang dieser Zeit? Hatte er überhaupt ein Ziel, oder war er nur Rührseligkeit, nur Schwäche und Passivität?

Die Empfindsamkeit war eine bürgerliche Sehnsucht nach einem höheren Grad des Menschseins. Ein Programm, das auf die Persönlichkeit, auf einen neuen bürgerlichen Menschen zielte. Ein Vorgriff. In ihr wirkte eine Hoffnung, die Erneuerung des Menschen könne vom Gefühl und nur vom



Seifersdorfer Tal, Platz des Tempels der ländlichen Freuden

Gefühl aus erfolgen. Anfangs hatte sie auch etwas von einer oppositionellen Wut gegen die überalterten Gesellschaftsformen und deren verlogene Moral, die das Bild des Menschen entstellte, an sich gehabt. Von daher hatte der Sturm und Drang seine wilden Gesten bezogen. Aber gleich zu Beginn auch war die Empfindsamkeit, die auf beinahe nichts Realem aufbaute und keine gesellschaftlich-politische Linie fand, hart mit der Wirklichkeit zusammengestoßen. Die Wirklichkeit war ihre Gegenmacht. Und ihre Enttäuschung war schmerzlich und hilflos.

So stand dieses seltsame Phänomen unserer Kulturentwicklung von Anfang an zwischen zwei Polen: zwischen einer Hoffnung und einem Trugschluß. Allein im Gefühl glaubte man den Talisman gefunden zu haben, der die Kraft gab, eine ganze Welt neuer Gedanken der Kunst, der Literatur, der Philosophie und der Schönheit aufzurichten. Daß aber, um diese groß und gut erträumte Welt zu verwirklichen, auch eine tragende Kraft, ein Wille und reale Ziele, gesellschaftliche Leistungen und Kämpfe nötig waren, diese Überlegung hatte in der Gefühlssphäre der Empfindsamen keinen Zugang.

Einer der Pfade, die sich wie Geäder durch das Tal schlängeln, führt am Denkmal des Dichters Johann Gottfried Herder vorüber, einer lebensgroßen Büste auf einem schlanken Stein unter hohen Bäumen. Weicher, grüner Schatten liegt über der Inschrift.

„Des Menschen Leben beschränkt ein enger Raum, / ein engerer beschränkt seinen Sinn, / sein Herz der engste. / Um sich her zu sehen, zu ordnen, was man kann, / unschuldig zu genießen, was uns die Vorsicht gönnt. / Und dankbar froh hinweg zu gehen: / das ist des Menschen Lebensgeschichte. / Nicht Idee, es ist Gefühl.“

In diesen Worten ist eine Lebensweise vorgedichtet, die nicht mehr von dem ersten Elan getragen ist, der die Empfindsamkeit anfangs als eine lebendige, vorwärtsweisende Hoffnung erscheinen ließ. Der Weltschmerz war schal geworden, wie ein über die Anforderungen des wachen Tages hinausgedehnter Traum. Das ist des Menschen Lebensgeschichte, nicht Idee, es ist Gefühl ... So tief und sittlich diese illusionäre Auffassung den Empfindsamen selbst erscheinen mochte, – mit Empfindungen, wie sehr sie sich auch mit dem Nimbus des Humanistischen umgaben, ließ sich die innere Disharmonie des sozialen Zustandes nicht aus der Welt schaffen.

Goethe konnte die empfindsamen Gärten bald nur noch mit Ironie betrachten. „Viele Dinge zusammen machen leider noch kein Großes.“ Er sah, wie die Empfindsamkeit ein trübes Gewässer wurde, das sich in Ungeformtheit, in Halbheiten und Resignation verlor. Mit Gartenideen, die allein solcher Auffassung und Erlebnisweise entsprangen, konnte man zu keinen künstlerischen Strukturen gelangen. Auch andere Gartengestalter erkannten die Sackgasse, in die die Parkkunst geraten war. Sie wandten sich von der kleinlichen, anspruchsvoll-sinnlosen Überladung und der Formlosigkeit des sentimental Gartenstils ab und lenkten ihr Schaffen in eine großzügigere, klassische Richtung, die im Landschaftsgarten die Ordnung im Naturraum wiederherstellte.

Dennoch – es war ein schöner Park gewesen, den sich Tina Brühl im Seifersdorfer Tal eingerichtet hatte. War er doch mit schönen Gedanken und Empfindungen begonnen worden, und zehn Jahre hatte sie dazu gebraucht, gerade so viel Zeit, daß die Modeströmung sie trug. Als er fertig war, hatten viele Menschen ihre Schöpfung bestaunt, beschrieben und bedichtet, aber dann hatte die Zahl der Bewunderer rasch abgenommen. Nun saß sie im Nordosten Dresdens in ihrem Park

inmitten der steinernen und gußeisernen Präparate ihrer Stimmungen und ließ sich in der grünen Sänfte von schal gewordenen Gefühlen weiter durchs Leben tragen. Gegen Ende des Jahrhunderts hatte sich das gräfliche Paar von dem berühmten Maler Anton Graff porträtieren lassen. Das Bildnis der Christiane Brühl ist vom Jahre 1796 datiert. So konnten wir die Gestalterin des Seifersdorfer Tales auch von Angesicht kennenlernen. Vertiefen wir uns nochmals in ihre Erscheinung, so mag die matte Haltung der zarten Gestalt, die willenlose Hand über der Stuhllehne, der lustlose Griff nach dem Saiteninstrument und der bänglich unbestimmte Blick uns wohl verraten, daß die Herrin von Seifersdorf recht eigentlich einer Verfallsstimmung nachhing.

Das Tal von Seifersdorf, die bedeutendste sentimentale Parkanlage in Deutschland, steht unter Naturschutz und Denkmalsschutz. Es ist eine schwierige Aufgabe, diese Apotheose der Empfindsamkeit in ihrer dämmrigen Talnatur zu erhalten.

SCHLOSS PILLNITZ



ie Flußnatur ist hier in heiterer Stimmung, sie ist es hier immer. Wellig bewegte Hügel begleiten das weite Tal. Sie bilden einen Schutzwall gegen die Nordwinde, so daß die Sonnenwärme auf die Pillnitzer Fluren wie in eine geschützte Wiege fällt. In dieser alten Kulturlandschaft liegen moderne Institute, Gewächshäuser und Stallungen von land- und gartenwirtschaftlichen Schulen und Forschungsstätten. Saftgrüne Wiesen, über die der Rauch unseres Elbdampfers dahintreibt, dehnen sich zu beiden Seiten des Stromes. Kurzum: Die Natur führt mit ihren Elementen einen so beschwingten Reigen vor den Sinnen der Vorüberfahrenden auf, daß man recht darauf vorbereitet ist, an diesem Uferabschnitt einem solch freundlichen Bauwerk wie dem Pillnitzer Lustschloß zu begegnen.

Bereits ein Stück voraus, von der Strommitte her, sehen wir es in der gelben Helligkeit des Sonnenscheins liegen, langgestreckt und unmittelbar neben der gleißenden Wasserfläche. Wer so die Elbfront des Schlosses zum ersten Male vom Wasser her aufleuchten sah, unter alten Bäumen vor einem dunkel aufsteigenden Hang, der mag diesen Anblick den stärksten Erinnerungen seiner Flußreisen zurechnen. Als sei hier alles auf eine harmonische Beziehung zwischen Bauwerk und Natur hin komponiert, macht es den Eindruck, und anscheinend war es dem Bauherrn, als er sich dieses schöne Fleckchen Erde zum Standort seines Schlosses erwählte, gerade auf diesen besonderen Reiz angekommen, der in den landschaftlichen Voraussetzungen für ein Bauwerk liegt.

Doch ist das nicht ganz richtig. Unsere Augen sehen die Architektur anders, als sie damals betrachtet wurde, und was uns heute an ihr oft selbstverständlich erscheinen mag, gibt, wenn man es aus seiner Zeit heraus zu begreifen sucht, manches Rätsel auf. Uns ist es zum Bedürfnis geworden, dem Zusammenklang von Bauwerk und Natur nachzuspüren, Schloß Pillnitz nicht herausgelöst zu betrachten aus seiner Kulturlandschaft und dem ganzen spielerischen Rhythmus von Höhen und Tal und Strom. Es ist nicht ein romantisch-ästhetisierendes Bedürfnis, das uns zu einer solchen Betrachtungsweise führt, sondern die Erkenntnis, daß auch die heimischen Kräfte und Überlieferungen auf die Werke der Baumeister, ihnen bewußt oder unbewußt, einen nicht geringen Einfluß haben.

Dem Auftraggeber des Pillnitzer Schlosses aber wären derart volkstümliche Erwägungen zuletzt in den Sinn gekommen. Hielten sich absolute Fürsten doch für Wesen, die einen Planeten beherrschten, ihre Schlösser brauchten Maßstäbe, die diesen welt- und himmelweiten Anspruch ausdrückten, nicht aber solche, die von landschaftlichen Besonderheiten ausgingen. Die Schönheit eines Palastes war dem Barockfürsten letztlich nur Mittel zum Zweck; das Schloß hatte vor allem zu wirken, zu



Lustschloß Pillnitz, Blick über die Elbe aufs Wasserpalais, 1720 bis 1721



Lustschloß Pillnitz, Elbseite des Wasserpalais mit Gondelhafen

wirken als ein überwältigendes Zeugnis seiner Macht und reichen Hofhaltung, und diesem politischen Zweck sollte die Schönheit dienen; wir haben schon darüber gesprochen.

Nach der in Europa herrschenden Architekturtheorie, die sich im monarchischen, zentralistischen Frankreich ausgeprägt hatte, war diese Schönheit an straffe Regeln gebunden und gesetzmäßig bestimmbar: Sie hatte ausschließlich aus dem Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen und der Bauglieder unter sich zu entspringen, und eine willkürliche Schönheit gab es daneben nicht. Als der französische Arzt und Architekt Charles Perrault, der Erbauer der Louvrefassade (1667 bis 1674), sich unterfing, neben der gesetzmäßigen Schönheit „noch eine willkürliche, dem wechselnden Geschmack der Zeit folgende“ zu fordern, erblickte man darin einen ketzerischen Anschlag gegen den heiligen Geist der Kunst. Und so waren auch die Möglichkeit und Freiheit zu einer so individuellen Entwicklung der Architekturformen, die das wechselnde Gesicht der Landschaft berücksichtigte und das Aussehen eines Fürstenschlosses etwa von dem sanften Charakter der Elbenatur abhängig machen wollte, der barocken Bautheorie fremd.

Sofern die Landschaft eine Rolle in den fürstlichen Bauplänen spielte, war es der Wunsch, ein Schloß zu besitzen, das in der freien Weite gelegen war, in einer bestimmten Distanz zur Hauptstadt. Wir erinnern uns, den gleichen Beweggründen schon bei der Planung der Schloßanlage von Großsedlitz begegnet zu sein, und könnten sie auch bei vielen anderen barocken Schloßbauten feststellen.

Das waren Motive, die keineswegs einem Naturgefühl entsprangen; der Souverän ließ sich von der Natur nicht überwältigen, sondern die Natur sollte sich ihm unterwerfen. Vielmehr führen diese Beweggründe wiederum auf das große, offizielle Vorbild des Versailler Schlosses zurück, das sich Ludwig XIV. in der freien Umgebung von Paris hatte erbauen lassen, und Versailles war nicht allein durch seine wirkungsvolle architektonische Grundidee, die in einem mächtigen Schloßbau um einen Ehrenhof gipfelte, sondern auch durch seine von der Hauptstadt entfernte Lage beispielhaft geworden. Draußen, außerhalb der engbebauten Städte, waren alle Möglichkeiten für eine gewaltige Raum-entfaltung von Schloß und Park vorhanden, da konnte eine grandiose Bühne für die Schau-stellung der allmächtigen Existenz des Herrschers geschaffen werden, der sich von der übrigen Menschheit unterscheiden wollte und absonderte und in dieser Abkehr vom Volk seinen eigenen Kosmos begrün-dete. So wurde die Distanz des Versailler Schlosses von Paris und seine freie Lage als symbolisch für die unerreichbare, uneingeschränkte Machtstellung des Herrschers angesehen. Natürlich erhitzte sich die Phantasie der kleinstaatlichen deutschen Fürsten daran, und erst recht die des sächsischen.

Auch Pillnitz sollte ein solches Schloß werden und wäre es auch geworden, wenn nicht noch andere Kräfte auf die Planung eingewirkt hätten als nur der Wille des Bauherrn. 1720, als die Bauarbeiten in Pillnitz begannen, wird im Briefwechsel des Generalintendanten Wackerbarth mit dem König, der zu dieser Zeit in Warschau residierte, von einer Entwurfs-idee, dem „großen Plan“ des Königs, gesprochen. Zum Glück hat diese Zeichnung, eine schwer zu entziffernde Graphitskizze, die die Schloßanlage aus der Vogelschau zeigt und wahrscheinlich von der Hand Pöppelmanns stammt, nicht nur die Jahrhunderte, sondern auch den Dresdner Februar überstanden. Aus ihr läßt sich die ganze Spannweite der Gedanken und Wünsche des Königs erkennen.

Aber die Gegenwart des Schlosses ist im Augenblick mächtiger als seine Vergangenheit. Denn der Dampfer ist ihm nahe gekommen, und wir haben jetzt keinen Sinn mehr für den großen Königsplan, der doch nur auf dem Papier geblieben ist. Vor uns das Schloß und sein Spiegelbild. Das Spiegelbild hängt ins Wasser wie ein riesiger Wandteppich, der von der Strömung zerschissen ist. Einmal liegt das Schloß versunken im Fluß, träumend und schimmernd wie im Strom der Jahr-hunderte; darüber liegt es nochmals klar im Tag. Vergangenes und Lebendiges scheinen sich in diesem Doppelbild verknüpft zu haben.

Schiff und Schloß gleiten aneinander vorbei, viel zu rasch, um mehr als flüchtige Impressionen zu hinterlassen: da die weitgespannte helle Palaisfront längs des Ufers, die noch immer vor Lebenslust leuchtet; die Fassade des Mittelbaues ist wie von einem Muster aus schmiedeeisernem Gitterwerk und Fenstern mit freundlichen Holzläden überzogen; darüber die kupfergrüne Landschaft der chinesisch gebogenen Dächer; zum Wasser die breite, weit geschwungene Treppe, die mit einer großzügigen Geste das Schloß dem Strom und den Strom dem Schloß hingibt. Auf den unteren, feuchten Stufen hocken barfüßige Kinder in der Sonne, ein fast italienisch anmutendes Bild. Zwei Sphinxen auf den Brüstungsmauern der Treppe starren über den Fluß. Ihren Mienen nach ver-schlingen sie aber keinen, der das Rätsel ihres Daseinszweckes nicht zu lösen vermag. Diese groß-artige Treppenanlage! Die Wellenschlepe, mit der wir davonziehen, schäumt gerade über ihre untersten Stufen, spielerisch, weiß, elegant – wie der Rocksäum der Damen im Barock, wenn sie hier aus den Gondeln stiegen.

Unterdessen, während wir noch zusehen, wie sich die Treppenkinder die Wellen um die Beine schlagen lassen, krümmt sich das Ufer, und das Gesicht des Schlosses legt sich in die Kissen seiner Parkbäume zurück. Die langgestreckte Front schiebt sich immer mehr zusammen und verschwindet schließlich in ihrem grünen Lager. Das Ufer, das noch eben mit seinem Pillnitz prunkte, kleidet sich wieder in den einfachen grünen Kattun seiner Wiesen.

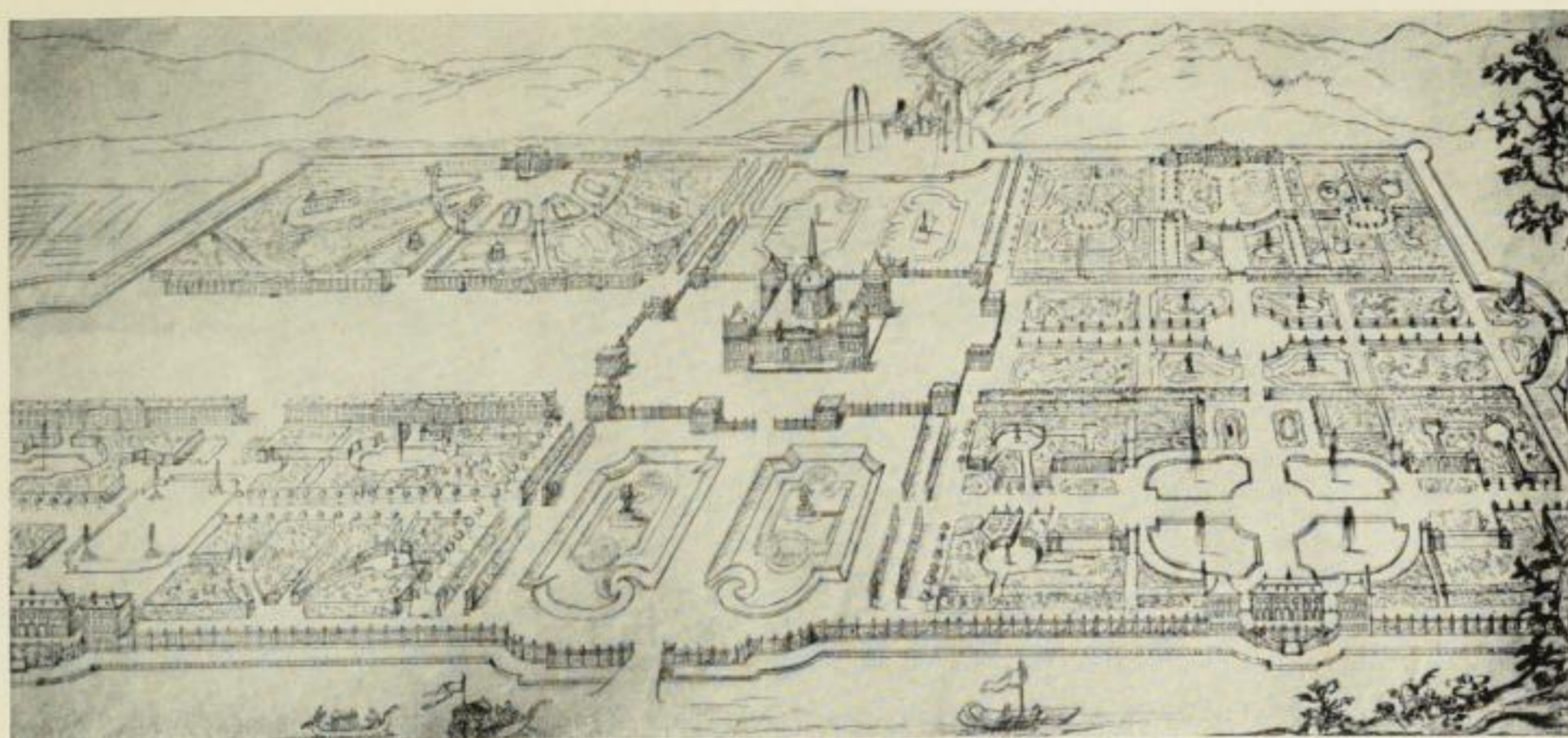
Nun ist auch wieder Zeit, die Gedanken an die Baugeschichte des Schlosses weiterzuknüpfen, die mit dem Entwurf des „großen Planes“ eingesetzt hatte. In gewaltigen Dimensionen ist darauf die Anlage von Schloß und Garten ersonnen: mit einem großen, zentralen Schloßbau, dem, wie wir wissen, die spezielle Vorliebe Augusts galt; mit Gärten, die sich viel weiter ausdehnen sollten, als es in der späteren Ausführung geschah; mit Bautengruppen an der Elbe und nach dem Park zu. Das Wasserpalais ist am heutigen Platz gezeigt, aber noch ein zweites sollte flußaufwärts liegen, hinter dem sich die gärtnerischen Anlagen bis an den Berghang hin wiederholen. Auf dem Entwurf ist auch zu erkennen, daß das Wasserpalais nur als ein Teilchen des ungleich weiträumigeren Komplexes gedacht war.

Ein großartiges Vorhaben, maßlos repräsentativ, theatralisch im bedeutenden Sinne – es blieb aber, wie die meisten Baupläne Augusts, Fragment. Wir haben keinen Grund, das Versäumte zu bedauern. Ist es doch offensichtlich, daß dieser herrisch-barocke Plan mit seinen riesenhaften Dimensionen die natürlichen Maßstäbe der Landschaft vergewaltigt hätte, und wenn wir ihn dem fertigen Schloß gegenüberhalten, so drängt sich immer wieder die Frage auf, wie es zu einem solchen Wandel kommen konnte: da der Kolossalentwurf, gleichsam ein architektonisches Kuckucksei im Talnest, und vor unseren Augen ein Bauwerk, das sich dem klaren, einfachen und behaglichen Charakter der Elbelandschaft in einer genialen Benutzung ihrer Lage einordnet.

Es wäre eine unbefriedigende Antwort, zu sagen, die Landschaft habe der barocken Überspanntheit ihre Ruhe, Einfachheit und Kraft entgegengesetzt.

Dem ersten Spatenstich ins Pillnitzer Ufer gingen recht bewegte Besitzverhältnisse voraus. Johann Georg IV., der Bruder und Vorgänger Augusts, hatte die Herrschaft Pillnitz 1694 gekauft und seiner sehr jungen, offiziellen Geliebten Sibylle Neitschütz geschenkt. Sibylle, die ebenso hübsch wie berechnend gewesen sein soll, war aber ihres Besitzes nicht lange froh. Noch im gleichen Jahr bekam sie die Blattern, steckte ihren Johann Georg an, und beide starben kurz hintereinander. Zu seiner eigenen Überraschung sah sich der um anderthalb Jahre jüngere Bruder Friedrich August, vierundzwanzigjährig, plötzlich auf dem Thron.

Was er zunächst unternahm, war der Versuch, möglichst viel aus der liebestollen Vergeudung seines Bruders zurückzueretten. Er ließ die tote Mätresse aus dem fürstlichen Grab entfernen, sodann machte er denjenigen Personen, die an der „Verzauberung“ seines Bruders mitgewirkt hatten, allen voran Sibylles Mutter, einer ehrgeizigen Generalin, den Prozeß. Auf diese Weise holte er sich auch die Herrschaft Pillnitz wieder zurück. Später schenkte er sie der eigenen Mätresse. Zehn Jahre lang übte die Gräfin Anna Constanze Cosel, eine mächtige und schwierige Geliebte, ihre Herrschaft über Pillnitz und August aus, dann verlosch auch ihr Stern am Thronhimmel, und 1718 nahm August ihr Pillnitz wieder ab. Das war das Jahr, in dem der König seinen Intendanten Wackerbarth mit der Neugestaltung von Schloß und Park beauftragte und auch sogleich das Plänemachen anfang.



Schloß Pillnitz, wohl der urkundlich erwähnte „Große Plan“ des Königs, Graphitzeichnung

Wackerbarth ließ Pöppelmann, der einige Monate zuvor Oberlandbaumeister geworden war und damals seinen Zwinger im wesentlichen unter Dach und Fach hatte, die Schloßentwürfe ausarbeiten. Erst später, seit 1724, war auch Longuelune beteiligt. Als Pöppelmann sich des Pillnitz-Projektes annahm, fand er auf dem zukünftigen Baugelände an der Elbe ein altes Renaissanceschloß vor, an dem ein kleiner Lustgarten mit Blumenfeldern und südlichen Gewächsen lag, ferner ein dazugehöriges Kammergut und eine bescheidene evangelische Kirche aus dem Jahr 1594. Nicht mehr fand er die Cosel vor, die um diese Zeit bereits in der Verbannung auf der Burg Stolpen lebte, wo sie ein langes, stets mit reichen Einkünften versehenes Dasein verbrachte und noch zu ihren Lebzeiten zum Rührstück für ihre Zeitgenossen und später für die Nachwelt wurde.

August also weilte damals in Warschau. Aus den Briefen zwischen ihm und Wackerbarth – immer wieder ist es die gleiche triebhafte Energie – geht hervor, daß in großer Eile gearbeitet wurde. Bereits 1721 war das Schloßchen, das im Vergleich zu der heutigen Ausdehnung des Wasserpalais allerdings nur den Mittelteil umfaßte, denn die seitlichen Flügelbauten kamen erst 1787 hinzu, im großen und ganzen fertig. Im Mai des gleichen Jahres konnten die Fassaden abgeputzt werden, und schon im Hochsommer erlebte Pillnitz sein erstes Hoffest, das Stiftungsfest des Weißen Adlerordens der polnischen Krone. Pillnitz war in den Reigen der Festplätze der Residenz aufgenommen. Es war ein Teil des großen Schloßbauprogramms geworden, das nicht nur den barocken Charakter der Stadt selbst mitformte, sondern seinen Glanz auch weit hinaus in die Umgebung ausstrahlte.

Das Wasserpalais wird durch einen siebenachsigen Mittelbau und je einen fünfachsigem Anbau zu beiden Seiten gegliedert. Über dem Hauptgeschoß liegt ein mezzaninartiges Obergeschoß. Nur an der Wasserfront ist unter dem Hauptstockwerk noch ein niedriges Untergeschoß eingerichtet, das durch drei Arkadenöffnungen zugänglich ist. Während unten eine schmale Terrasse am Haus entlangführt, zieht sich über dem Mezzaningeschoß, als abschließendes Gesimse, eine große, mit Chinoiserien bemalte Hohlkehle hin. Darüber lagern die stark konkav geschwungenen Dächer.

Die Gartenfront aber ist durch einen Mittelrisalit, der von vier korinthischen Säulen getragen wird, bereichert. Und ihr gegenüber, durch den Lustgarten getrennt, wurde von 1722 bis 1723 als ein architektonischer Zwillingsbau das Bergpalais erbaut. Es entstand nach demselben Plan mit nur geringfügigen Veränderungen. Symmetrisch hinter das Wasserpalais gestellt, liegt es gegen die Höhen des Borsberges zu. Der Lustgarten war nun an drei Seiten von Gebäuden eingefasst, dem Renaissance-schloß, dem Wasserpalais und nördlich dem Bergpalais. Eine Verbindung zwischen den Gebäuden, wie wir sie heute sehen, bestand noch nicht.

August hatte befohlen, den Pillnitzer Bau in seinen Anfängen nur „interimsweise“ anzulegen, und zwar als „indianisches“ Lustgebäude, das man wahrscheinlich bald wieder abgerissen hätte, wie Kulissen, nachdem ein paar Feste verrauscht wären. Erst später sollte die große Schloßanlage begonnen werden. Daß trotzdem in den Palaisgebäuden von Anfang an etwas Dauerhaftes entstand und daraus Schöpfungen von einer in sich ruhenden Vollendung wurden, durchgeformt und durchgebildet, war zunächst Wackerbarths Verdienst. Kannte er doch die launenhafte, unbeständige Bauherrennatur des Königs. Er wußte mittlerweile abzuschätzen, was zu verwirklichen sein würde, und erreichte manchmal, die Pläne auf ein durchführbares Maß einzuschränken. Auch für Pillnitz hatte er genügend Vorausblick besessen, um der ursprünglichen Idee keine realen Aussichten einzuräumen. Der Monstreplan war also in den Hintergrund gerückt, aber ebenso der Gedanke an Interimsbauten fallengelassen worden; statt dessen hatte man von Anfang an solid und dauerhaft gebaut. Dennoch blieb von allem Gegensätzlichen etwas an den beiden Palais haften: ein Hauch von der leidenschaftlichen Improvisationsgabe des Königs, der das feste Gestein seiner Bauten nicht anders als im Regenbogenlicht von sprühenden Festen sah, neben der künstlerischen Intensität des deutschen Baumeisters Pöppelmann; es blieb ein Hauch des Verwehenden neben dem Beharrenden; man spürt noch immer die Nähe des großen Planes, aber auch die Beschränkung.

Die Baugeschichte des Pillnitzer Schlosses erstreckt sich über ein volles Jahrhundert. In drei Gestaltungsphasen reicht sie von 1720 bis 1826. Die erste ist gekennzeichnet durch das Wasserpalais und das Bergpalais; die zweite, rund siebzig Jahre später, durch die Flügelgebäude zu beiden Seiten der Palais mit den verbindenden Galerien; die dritte, wiederum 30 Jahre später, durch das Neue Palais.

Wasser- und Bergpalais lagen 1724 vollendet da. An ihren beiden Seiten waren Gewächshäuser aus Holz dazugekommen, die später abgetragen und durch die genannten Flügelbauten ersetzt wurden. Auf dem Platz der früheren Kirche wurde ein weiteres Schloßgebäude, der Venustempel, errichtet, doch brannte er 1818 zusammen mit dem alten Schloß nieder. Man weiß daher über diese Baulichkeit nicht mehr, als daß sie einen achteckigen Speisesaal enthielt, mit anstoßenden Zimmern und anstößigen Bildnissen weiblicher Schönheiten, von denen sie ihren Namen bekam; im südöstlichen Anbau dieses sinnenfreudigen Gebäudes hatte sich auch eine katholische Kapelle befunden. Nach dem kühnen Baubeginn erlahmte das Interesse des Königs an Pillnitz vorzeitig. Nie hatte es recht seinen Gefallen gefunden, hinzu kam, daß andere Vorhaben, wie das Japanische Palais und die Moritzburger und Großsedlitzer Schlösser, ihm wichtiger erschienen. Als er 1725 die Hochzeit seiner (und der Cosel) Tochter mit großem Pomp in Pillnitz feierte, da war dieses Ereignis schon eines der letzten glanzvollen Feste, die das Schloß damals und später erleben sollte.

Pöppelmann war beim Umbau des Jagdschlusses Moritzburg beschäftigt; Schloßprojekte für Pillnitz bearbeitete er in Zukunft nicht mehr. Dagegen suchte Longuelune, der 1724 in die in Gang befindlichen Arbeiten eingetreten war und vier Jahre später Pillnitz als seinen Wirkungsbereich zugewiesen erhalten hatte, noch immer nach einer Lösung für ein großangelegtes Schloß. Aber der Gedanke an einen vierflügeligen zentralen Palastbau war endgültig fallengelassen worden und an seine Stelle ein H-förmiger Schloßgrundriß getreten. Die ursprünglichen Dimensionen verkleinerten sich im Verlauf der Entwurfsarbeiten, und die große Längsachse, auf der das mittlere Schloß jenseits der heutigen Gartenanlagen liegen sollte, wurde gegen den Fluß hin verschoben, so wie sie vor unseren Augen verläuft. Das waren Veränderungen, die nicht mehr zu Lebzeiten Augusts – er starb 1733 – verwirklicht wurden.

Die Gestaltungsphase, in der Pöppelmann das Wasserpalais und das Bergpalais baut und Longuelune zeichnet und weiter zeichnet, in der der König sein Riesenschloß will und nicht bekommt, diese erste Bauperiode, die zugleich die schöpferischste blieb, war zu Ende. Im Oberlandbauamt schlossen sich die Mappendeckel über den Stößen von Pillnitzer Entwürfen. Dem nächsten Wettiner gefiel das Lustschloß seines Vorgängers nicht. Er benutzte es kaum, geschweige denn, daß er an Erweiterungen dachte. Sein Sinn stand nicht mehr nach Bauen, sondern nach Sammeln. So blieb das Schloß viele Jahrzehnte unverändert liegen.

Schloß Pillnitz ist sozusagen das Schoßkind Dresdens. Die Dresdner pflegen ihre Familien und Besuche hinzuführen und begeistert seine Atmosphäre zu schildern, worunter sie etwas Kostbar-Sonntägliches, weiche Elbluft und Musikalität, jedenfalls etwas spezifisch Dresdnerisches verstehen. Es ist ein Sichwohlfühlen da draußen, das aber nicht von dem fremdartigen Zauber chinesischer Dächer herrührt, nicht von jener Stimmung aus Tausendundeiner Nacht, wie sie einmal einem Fürsten vorgeschwebt hatte. Es sind die anheimelnden Maße und Formen des Schlosses, die einen empfinden lassen, daß das Bauwerk auf Dresdner Boden gewachsen ist.

Man spricht auch von einem Dresdner Barock. Dieser maßvolle Stil, der eine Note von Volkstümlichkeit in sich hat, ist die Frucht der Verschmelzung des Barocks österreichisch-böhmischer Prägung mit den abgeklärten Formen des westlichen Klassizismus. Er entstand auf dem Wege vom Barock zum Frühklassizismus. Seit dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, in dem auch die Pillnitzer Palaisbauten entstanden, trat ein stilistischer Umschwung ein, den wir schon an den Umbauten von Moritzburg bemerkten: Der hochbarocke Geschmack wurde von einem wachsenden Bedürfnis nach Klarheit und Mäßigung überwunden. Das war ein Prozeß, der sich selbstverständlich nicht nur auf der künstlerischen Ebene, sondern in einer spannungsvollen Wechselbeziehung zwischen der Kunst und der gesellschaftlichen Ordnung abspielte.

Nicht von ungefähr erschien dieser Sieg des klassizistischen Formengutes, das sich auf die bürgerliche Entwicklung der Renaissance stützte und zudem von Frankreich her eine besondere Beimischung von bürgerlich-realistischen Einflüssen erhalten hatte, im Kulminationspunkt des Absolutismus, der seinen politischen Höhepunkt und den Beginn seines Verfalles in sich schloß. Es war nur eine kleine Bühne, der Bauplatz des Schlosses Pillnitz, aber es war das gleiche gewaltige Schauspiel, das hier und anderswo in Deutschland ablief, dessen Inhalt im Grunde der Entschlei-

dungskampf zweier Zeitalter war, des absterbenden feudalen und des heraufkommenden bürgerlichen, ein Kampf, in dem es auch um die ästhetischen Ideale der beiden Lager ging. Noch war das Bürgertum nicht Träger einer freien Meinung und eines freien Willens, und einen bestimmenden Einfluß auf die Architektur übte es noch nicht aus. Stets aber waren neben dem offiziellen Geschmack auch die Ideale der bürgerlichen Kultur, deren Entwicklung durch den Dreißigjährigen Krieg so einschneidend unterbrochen worden war, lebendig geblieben und hatten das Bauschaffen beeinflußt; besonders deutlich in Sachsen, auf dessen Boden die Sehnsucht des Bürgertums nach einem eigenständigen künstlerischen Ausdruck immer stark war. Und gerade hier, wo sich die gesellschaftlichen Gegensätze besonders kraß zeigten, forderte der Kulturanspruch des Adels die demokratische Kultur erst recht zur Selbstbehauptung heraus. Es war die Dresdner Bürgerschaft, die die Frauenkirche baute, die monumentalste Kirche des Protestantismus.

Für den Besucher von Pillnitz mag dieser Übergang zu einer veränderten Stilauffassung nicht ohne weiteres ablesbar sein. Er hat das fertige Bauwerk vor sich und ist zunächst auf eine anonyme Zwiesprache mit ihm angewiesen. Nun aber ist ein Schloß nicht ein Stück Wissenschaft, das sich unmittelbar verständlich macht, sondern ein Kunstwerk, das sich mittels seiner architektonischen Formen äußert, also in einer nur indirekten Sprache redet, und überdies greifen in solchen Zwischenzeiten, in denen ein neuer Geschmack eindringt, die Richtungen so ineinander, daß für die Beurteilung doch auch sehr das persönliche Empfinden mit im Spiele ist. Daher kann es nützlich sein, wenn der Besucher, der die feierlich-anmutigen Fassaden der Palais nicht lediglich als fotografisches Motiv ansieht, sondern als ein Beispiel für barocke Architektur verstehen will, wiederum einen Vergleich mit dem Zwinger, der früheren Schöpfung Pöppelmanns, sucht.

Beide Bauwerke stehen mit einem freudigen und festlichen Ausdruck vor uns. Beim einen aber, dem Festplatz in der Stadt, ist eine Fülle und Bewegtheit vorhanden, die man beim anderen vermißt. Dort eine Konzentration von Reichtum und Kunst, ja ein Überreichtum der Formen, ein quellendes, die Steinmassen auflösendes Detail, das die abgewogene Festigkeit der Anlage vergessen läßt, ein Orgelwerk mit allen Registern von hochbarocken architektonischen und plastischen Ausdrucksmöglichkeiten, – und hier, obwohl für den gleichen Bauherrn, vom gleichen Baumeister und nur wenige Jahre später errichtet, ein Bauwerk mit vorherrschender Klarheit. Die Bautengruppen der Pillnitzer Palais sind nicht mehr durch Kurvungen dynamisch bewegt, sondern als klare Blöcke gebildet und geordnet.

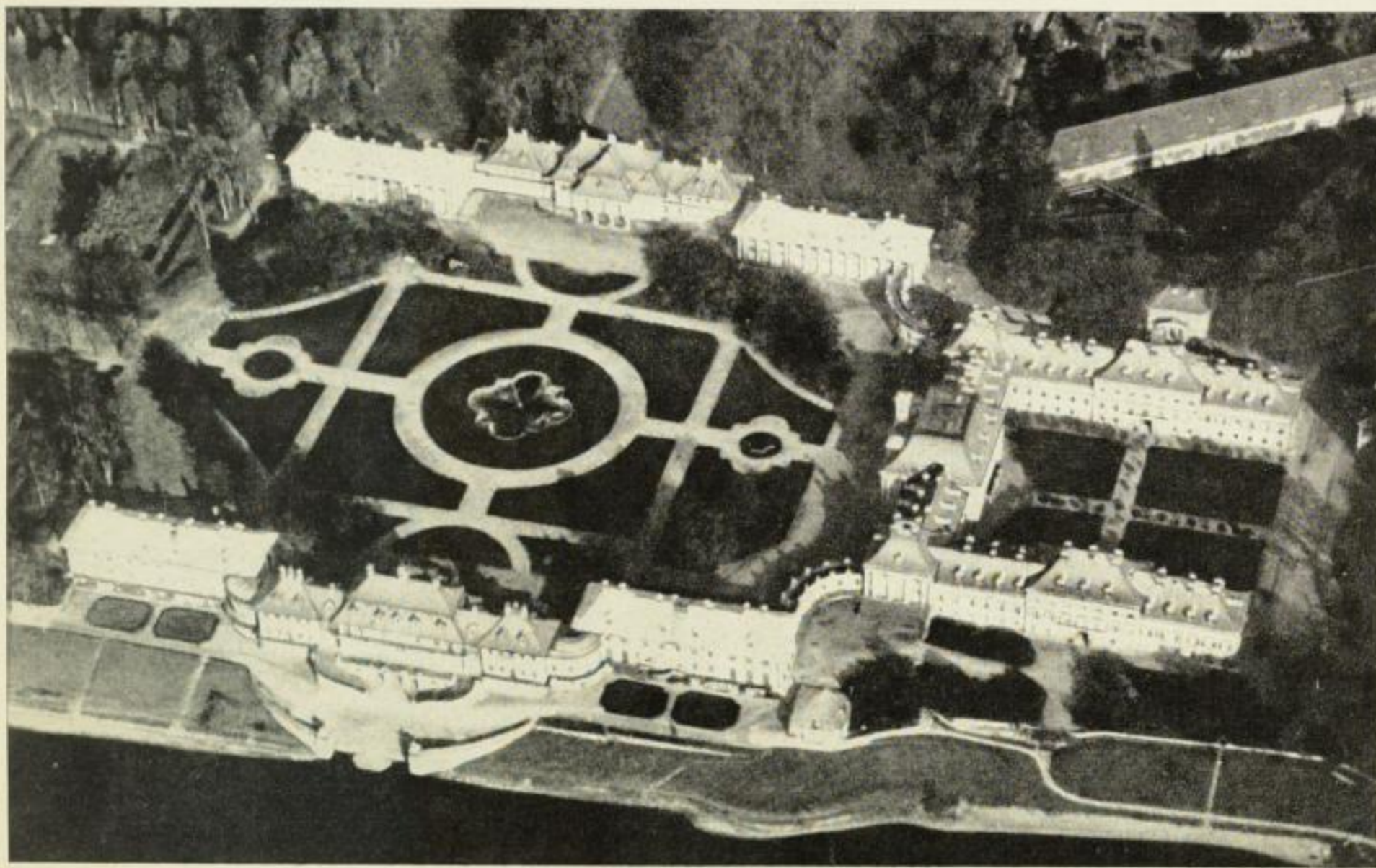
Zwar gibt es noch gleiche Gedanken. Die Gruppe des Wallpavillons und der durch Bogengalerien mit ihm verbundenen seitlichen Pavillons im Zwinger finden wir in den Pillnitzer Palaisbauten wiederholt; auch hier ist der Mitteltrakt durch ursprünglich niedrige Verbindungsgänge mit den Flügelgebäuden zusammengefaßt. Den stärksten Anklang aber an die Ideenfülle des Zwingers hat die doppelläufige Treppenanlage, die vom Ufer der Elbe hinauf zum Wasserpalais führt. Pöppelmanns Treppen sind mehr als bloße Stufenwege – es sind Tastaturen, die unter den Schritten aufklingen und eine auf- und abrauschende Melodie von Bewegung und Gegenbewegung erzeugen. Kein Wunder, daß der Besucher die Elbseite des Wasserpalais, wo die Idee des Canale Grande, der Wasserstraße, in Stein übersetzt wurde, als einen ästhetischen und architektonischen Höhepunkt empfindet. In diesem Teil der Schloßanlage, wo Pillnitz ganz Lustschloß war, dessen liebster Spiel-

platz am Strom lag, ist die hochbarocke Phantasie noch einmal unbekümmert am Werk gewesen. Und wie der bewegte Stil an der kostbaren Treppe schwingt, so kurvt er noch übermütig an den Dächern, die wie chinesische Pagoden aufgebogen sind, blüht er noch an den Säulenkapitellen der Gartenfronten. Aber schon ist er gebrochen durch die klare Blockform der Gebäude, das deutlichste Zeichen, daß sich die Geister bereits schieden.

Die großartige dekorative Auffassung Pöppelmanns, die sich vor allem an der geschmeidigen Baukunst Österreichs und Böhmens orientiert hatte und in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Dresden herrschte, war nicht mehr Alleinherrscherin. Nun, da die repräsentative Kraft des Absolutismus abzusterben anfang, zeigte sich, wie rasch die Baukunst anderen architektonischen Gesetzen zu gehorchen begann. Auch darin liegt ein Beweis für die starke künstlerische Individualität Pöppelmanns, daß er seine Begabung allen lebendigen Strömungen der Zeit öffnete. Diese Eigenschaft befähigte den Zwingerbaumeister, Schloß Pillnitz mit einer Gesinnung zu erfüllen, die noch barock ist, schon aber sich hinneigt zu künstlerischen Prinzipien der Zukunft. Er bewies auch damit, welch großer Künstler er war, einer, der in die Zukunft wies.

Wenn wir in Pillnitz nicht mehr die genial-hochbarocke Auffassung des Pöppelmanns der Zwingerzeit festzustellen meinen, so ist das richtig. Ungerechtfertigt aber wäre es, wollte man von der sichtbaren Vereinfachung der Formen auf ein Nachlassen seiner Schöpferkraft schließen. Das hieße sein Lebenswerk nach dem Zwinger verleugnen, während es doch gerade die Spannweite seiner schöpferischen Gedanken beweist. Sicher war er angezogen von dem Glanz der höfischen Kunstentfaltung, aber man darf nicht übersehen, daß er gleichzeitig Bürgerhäuser baute

Schloß Pillnitz, Luftbild der Gebäude- und Gartenanlagen



und er, der Herforder Bürgerssohn, in Dresden, was ihm oft genug verübelt wurde, die Verbindung zu bürgerlichen Kreisen aufrechterhielt, deren volkstümliche Vorstellungen sich in seinem Schaffen widerspiegelten. Auch von daher kam jene Zutat in seine Pillnitzer Schöpfung, die sie uns trotz allem Schloßartigen als ein volksmäßiges Bauwerk empfinden läßt. Dieser volkstümliche Gehalt verkörpert sich in der maßvoll-einfachen Schönheit der Palais, die kein Gefühl überwältigt und keine menschlichen Maßstäbe vergewaltigt; in einer bewunderungswürdigen Ausgeglichenheit, die man beim besten Willen nicht dem fürstlichen Bauherrn zuordnen kann; in einer Schönheit, die auch den Zusammenklang der Landschaft mit der Architektur herstellt. Darin liegt die Erklärung, warum sich der Zauber des Schlosses auch in der trockneren Betrachtungsweise unserer Jahrhunderthälfte nicht verflüchtigt.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann man mit erheblichen Vergrößerungen der Pillnitzer Bauten, als der damals regierende Wettiner, ein Urenkel Augusts des Starken, das Schloß zu seiner ständigen Sommerresidenz bestimmte und Platz für den Stab seiner Hofbeamten brauchte. Die vier hölzernen Gewächshäuser zu beiden Seiten des Wasserpalais und des Bergpalais, die ohnehin im Laufe der Jahrzehnte baufällig geworden waren, wurden abgetragen und beiderseitig Flügelgebäude angebaut. Gleichzeitig entstanden die verbindenden Galerien zwischen den älteren und den neueren Palais. Die große Leistung der beiden Architekten dieser Erweiterungsbauten, Christian Traugott Weinligs und Christian Friedrich Exners, bestand in ihrer Selbstüberwindung, mit der sie ihre eigene, nun schon klassizistische Auffassung dem barocken Geist Pöppelmanns unterordneten. Indem sie die Außenarchitektur der sogenannten Kavaliersflügel im wesentlichen dem Stil der älteren Palais anglich, blieb das architektonische Kraftzentrum der Pöppelmannschen Palais trotz der neuen Ausdehnung erhalten. Auch die Hohlkehlen, unter Verzicht auf die chinesisches Malereien, wurden beibehalten, ebenso die aufgebogenen Dachformen.

Doch müssen wir auch die eigenschöpferischen Gedanken der beiden Baumeister bemerken. So legten sie vor die Gartenseiten der Anbauten korinthische Säulen, auch hielten sie die Achsen größer und verliehen dadurch den Flügelbauten einen ihrem Wesen gemäßen ausgleitenden Rhythmus, den man mehr nur empfinden als erkennen kann. Sie deckten ihre Dächer im Gegensatz zu den Mittelbauten mit Kupfer, eine unaufdringliche Bereicherung, die aber einen raffinierten Ausgleich zu der festlicheren Ausführung der mittleren Fassaden bildet.

Als 1818 das alte Schloß und der Venustempel abbrannten – man sagt, durch Fahrlässigkeit bei einer Schornsteinreparatur – und sogleich ein neues Palais angefangen wurde, da erlebte Pillnitz ein großes Glück, an dem wir noch heute teilnehmen. Obwohl fast ein Jahrhundert dazwischenlag, obwohl sich der Stil gründlich gewandelt hatte und eine andere Generation von Baumeistern am Werke war, wurde auch in der dritten Bauperiode die Einheitlichkeit der architektonischen Gestaltung gewahrt. Jetzt wirkte sich der klassizistische Vorgriff in Pöppelmanns Palais vermittelnd aus. Er erleichterte es dem klassizistisch denkenden Architekten Christian Friedrich Schuricht, die Gartenfront des Neuen Palais den alten Bauten anzugleichen. Nochmals nahm er die geschwungene Dachform auf, wenn sie unter seiner Hand auch härter, „klassizistischer“ wurde. Ein Türmchen erhebt sich über der Hauptachse, und an den Gratenden des Daches sitzen Drachen. Die ganze Breite des Mittelrisalits wird von einer Freitreppe mit flachen Stufen eingenommen, die den Aufgang von den

Parterreanlagen des Lustgartens in den quadratischen Festsaal kaum spüren läßt. Vor der hellen Fassade stehen korinthische Säulen. Das Spiel ihrer Schatten an der hellen Wand zeigt die Spur des wandernden Sonnenscheins noch deutlicher an als die kleine Sonnenuhr am Dachreiter.

An die Qualität der Palais, die Pöppelmann so einmalig erschaffen hatte, reicht das Neue Palais nicht heran und konnte es nicht. Denn es entstand in einer Zeit, die den Atem für große Repräsentationsbauten verloren hatte, und natürlich verhielt sich Schuricht gegen Pöppelmann nur wie der Stilinterpret gegen den Formenschöpfer. Man muß in ihm aber den noblen Künstler bewundern, der an seine Aufgabe mit solcher Hochachtung vor dem künstlerischen Erbe heranging, und seine Kühnheit anerkennen, mit der er beides, das Erbe und die neuen Stilforderungen, in ein Bauwerk verschmolz. So hat das Neue Palais im buchstäblichen Sinne ein Doppelgesicht erhalten; eines, das sich nach der Vergangenheit eines überwundenen Stiles richtet, und eines, aus dem die Gegenwart der klassizistischen Zeit blickt. Fügt sich die Front nach dem Lustgarten zu dem Stil der alten Palais ein, so zeigt die rückseitige Front, ebenso wie der Küchenflügel und der Kapellenflügel, die Abkehr von ihm. An dieser Seite sehen wir die Elemente des neuen Zeitstiles vorherrschen: die klar organisierte Anlage, die flächigen Fassaden, die Quaderung im Untergeschoß, den breiten ornamentalen Pflanzenfries über dem Gurtgesims und die Dreieckgiebel. Das Dach, obwohl auch hier geschwungen, hat nichts mehr von exotischer Wirkung.

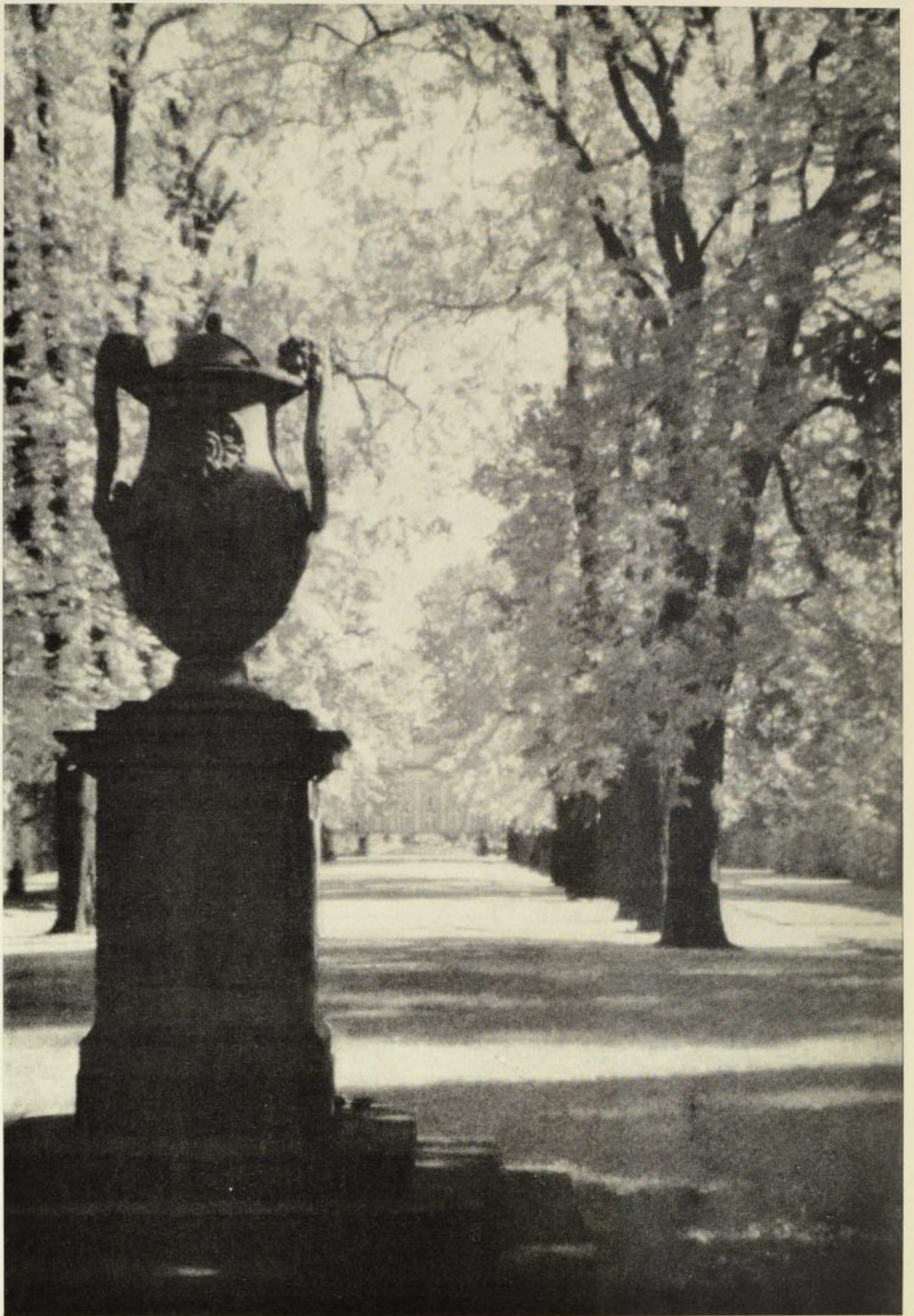
Die dreiflügelige Anlage des Neuen Palais liegt um einen Hof, der mit wohl neunzig Fliederhochstämmen bepflanzt ist. Zur Blütezeit ist er ein biedermeierliches Becken voll Fliederfarbe und -duft. Leider verstellen die Bäume stark den Blick auf die interessante Palaisanlage aus klassizistischer Zeit, wohl einer der Gründe, warum sie von den Besuchern viel zuwenig beachtet wird. Aber die Dendrologen halten mit gutem Recht alle Hände über die neunzig *Syringa chinensis*, weil diese ohnedies absterben und niemand mehr sie zu züchten weiß. Die alten Gärtner haben das Zuchtgeheimnis der Fliederhochstämmen mit ins Grab genommen.

Pillnitz bietet von Dresden her mehrere Anfahrtsmöglichkeiten, zu Schiff, per Wagen oder Straßenbahn. Wie man auch ankommen mag, von allen Seiten ist der Empfang gleich reizvoll.

Wer sich von Westen her nähert, biegt nach einem Stück ländlicher Straße in eine Allee von alten Kastanien ein, deren dichtes Laubwerk den Weg in einen grünen Tunnel verwandelt. Das Schloß selbst liegt noch verborgen in der Tiefe. Wie schön, hier entlangzugehen, wo die Luft wie von einer Seebrise gekühlt ist und alles Licht sich mit Laubgrün vollgesogen hat.

Eine Allee aber ist eine strenge Familie. Sie gehört zu einem Schloß und das Schloß zu ihr, und dessen ist sie sich bewußt. In rauschender Feierlichkeit hat sie, Baum an Baum, in einer untadligen Doppelreihe Aufstellung genommen. Vergoldete Karossen fuhren, Reifröcke wandelten auf ihr entlang, als sie im Dienst des großen barocken Zeremoniells stand. Sie stammt aus einer ganz anderen Zeit, einer ganz anderen Welt.

Auch ihrer Anlage hatte die barocke Konzeption zugrunde gelegen, die alle Gestaltungen ins Repräsentative, Riesenhafte zu steigern suchte. Deshalb führt sie nach der einen Seite weit und geradewegs hinaus ins Freie, damit die tiefe Perspektive ihr einen unendlich scheinenden Verlauf gebe. Nach der anderen Seite ging sie zum Schloß. Die Achse des Schlosses aber verlieh der Allee Richtung



Schloß Pillnitz, die große Kastanienallee nach Hosterwitz

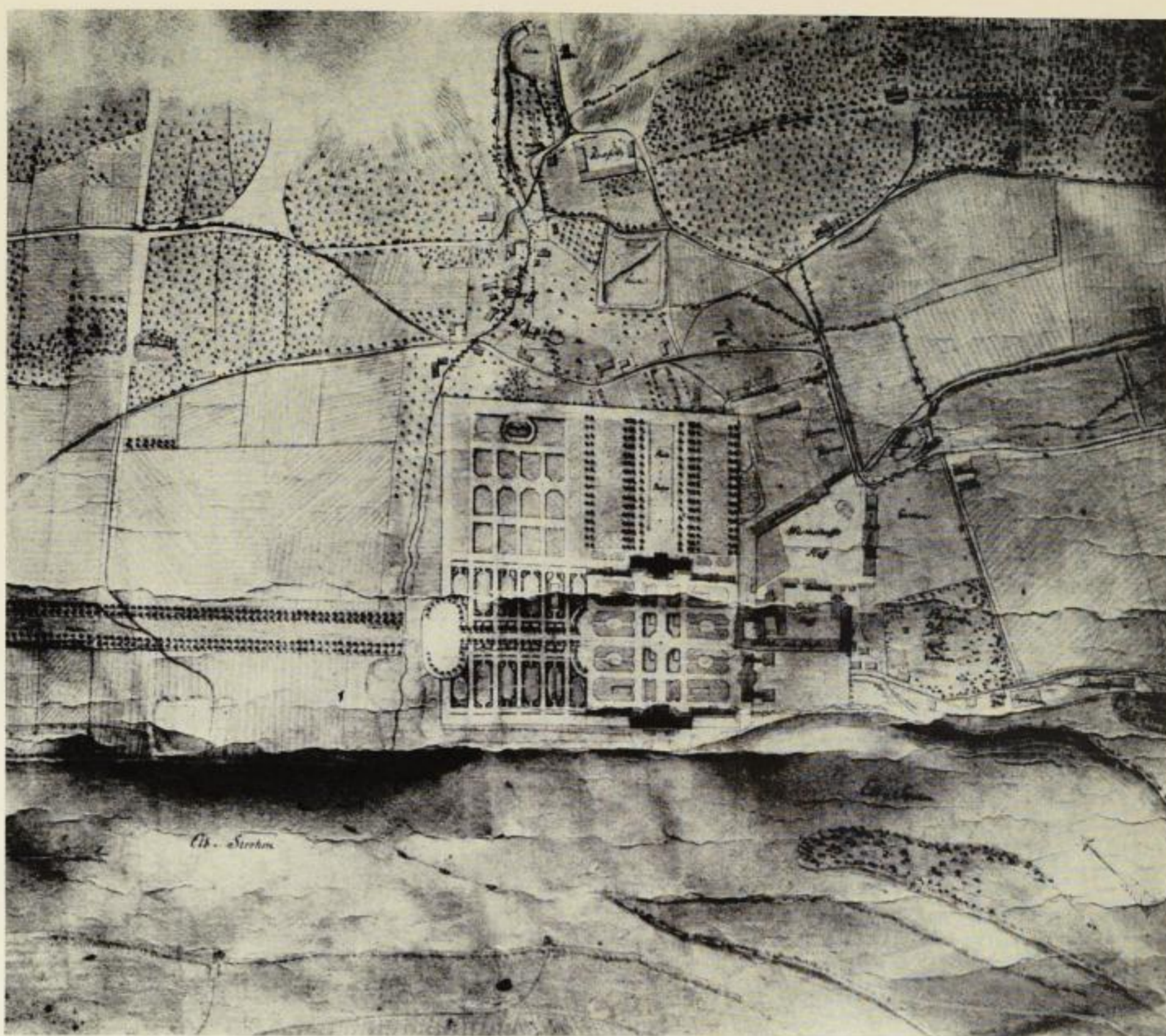
und Sinn. Natur- und Menschenwelt, auch die Allee und ihre Passanten, alles war auf den Sitz des absoluten Herrschers, das Schloß, bezogen.

Sie führt zu keinem Fürsten mehr. Hat sie nicht dadurch ihre großartige Spannung eingebüßt? Wir kommen weder per Karosse noch gezirkelten Schrittes daher, und die Idee der Alleeschöpfung, die in einer symbolischen Darstellung der weitausgreifenden herrscherlichen Macht und gleichzeitig des Abstandes der Untertanen vom Souverän bestanden hatte, fasziniert heute niemand mehr. Dennoch ist die Kraft der künstlerischen Idee erhalten geblieben, die die Wirkung des Schloßbaues zu steigern trachtete, indem man auch in den freien Raum der Natur gestaltend übergriff und durch eine kraftvoll und exakt auf das Bauwerk bezogene Allee diesem eine Raumgröße hinzufügte. Dieser ebenso einfache wie imponierende Gedanke, der die axiale Allee ins Leben rief und die Bau- und Gartenkunst um eine neue Dimension bereicherte, hat noch heute seine Wirkung. Auch wir spüren, während wir dahingehen, wie uns die Allee in ihre Mitte nimmt und auf ihren geometrischen Kurs zwingt, daß wir nicht unseres, sondern ihres Weges gehen und in die optische Illusion ihrer Endlosigkeit verführt werden. Und schon aus weiter Entfernung geraten wir in den Bann des hellen Schloßgesichtes, das jetzt aus der dunkelgrünen Tiefe der Baumflucht zum Vorschein kommt.

Zeitig, wenn die Frühnebel durch den Lustgarten streichen und ihre Tauspur auf Rasen und Blumen hinterlassen, dann langsam sich heben, um zu verkünden, daß ein schöner Tag bevorsteht, um diese Stunde sieht man die Gärtner, Männer und Frauen, bei der Arbeit. Noch hängt Dunst an den Umrissen ihrer Gestalten. Man hört Rechen über die Kieswege kratzen, ein Karrenrad knirschen, einen Grasmäher schnurren. Plötzlich mischt sich in diese kleinen Geräusche ein kräftiges Rauschen, erst dunkel, dann heller, dann sprühend: eine Fontäne. Schon stehen die Dächer angeleuchtet vom Morgenlicht in der Luft.

Die Pillnitzer Gartenarchitekten und Gärtner haben ein weitgedehntes grünes Reich zu verwalten, das weniger durch seine Hektargröße als durch die Vielfalt seiner Gartenformen bedeutungsvoll ist. Es umfaßt einen ganzen geschichtlichen Abriß der Gartenkunst, und man muß mit den Gestaltungsgesetzen aus mehreren Zeitabschnitten vertraut sein, um die verschiedenartigen Gartenstücke erhalten zu können. Von dem ältesten Teil des Parkes, einem Renaissanceziergarten mit Blumenornamenten und südlichen Gewächsen, wie Feigen, Lorbeer und Granatäpfeln, der den Platz des heutigen Lustgartens einnahm, ist nichts mehr vorhanden als der Grund und Boden. Dann entstanden die französischen und später die englischen Anlagen mit einem sentimental Ausläufer in den nahen Friedrichsgrund, der 1785 mit einer künstlichen Ruine in gotischem Stil ausgestattet wurde; sodann folgten der biedermeierliche Bereich des Fliederhofes um 1830 und schließlich aus der zweiten Hälfte des naturwissenschaftlichen 19. Jahrhunderts der dendrologische Teil mit seltenen Koniferen, wo der Garten nicht mehr künstlerisch-ordnenden Gesetzen gehorchte, sondern allein nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten mit Gehölzen besetzt war.

Mit den Palaisbauten unter August dem Starken wurde der alte Renaissancegarten in eine architektonische Parterreanlage mit einer großen Rasenfläche, französischen Blumenbeeten und vier Fontänen umgewandelt; die heutige Gestalt mit Blumenbändern und Gehölzstreifen seltener Sträucher erhielt der Garten erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Schon 1711 waren nach dem Ausgang des Lustgartens zu die Charmillen, Heckengärten aus beschnittenen Hainbuchen, angelegt



Schloß Pillnitz, Generalplan, 18. Jahrhundert

worden. Durch diese Heckenräume, die früher eine Art Gesellschaftsräume waren, aber seitdem nur kahlen Rasenboden einfaßten, ging man bisher wie durch eine leerstehende Wohnung mit offenen Fenstern. Erst in neuester Zeit sind sie mit Beeten und Bänken zu blühenden Gartenräumen ausgestattet worden, eine hervorragende Leistung der Denkmalpflege, die beweist, wie gut sich die historische Substanz mit unserem modernen Schönheitsbedürfnis vertragen kann.

Hinter dem Bergpalais, um noch die größte Erweiterung des Gartens in der Barockzeit zu nennen, erstreckt sich der Große Schloßgarten, der ebenfalls für höfische Spiele mit einer Schießbahn, mit Spielfeldern und dem Ringrenn-Haus, der späteren Orangerie, eingerichtet war. Die zwölf Reihen von Linden und Kastanien, die diesen Teil des Gartens heute beherrschen, stammen aus der nachfolgenden Zeit, die nicht mehr schattenlose Parterres, sondern die tiefschattenden Bäume, nicht mehr die Etikette, sondern eine zwanglose, intimere Lebensweise liebte.

Im nördlichen Winkel des Parkes in Richtung nach dem Berghang gibt es ein unscheinbares Nebentor, das nicht einmal zwei Personen gleichzeitig Durchlaß gewährt. Es führt in den englischen Teil

des Gartens, der seit 1778 entstand. Kaum ist man eingetreten, stößt man auf eine der Kostbarkeiten von Pillnitz, den Englischen Pavillon. Er ist so schön und so hübsch an einen künstlich angelegten See gebaut, daß man sich gern von ihm aufhalten läßt.

Es ist ein kleiner, kreisrunder Tempel. Solche Gartenhäuser waren in fast allen Parks des 17. und 18. Jahrhunderts und auch später vorzufinden. Im frühen Barock wurden sie meist über einem quadratischen Grundriß erbaut, wie etwa die Pavillons im Großen Garten, später über ovalem oder achteckigem Grundriß, wie das kleine Belvedere des Schlosses Wackerbarth, bis man die runde Form, wie beim Englischen Pavillon, bevorzugte, die schon deutlich auf den Klassizismus hinweist. Man braucht sein Entstehungsjahr 1789 nicht zu kennen, um den Bau seiner Stilperiode zuordnen zu können. Er ruht auf acht Säulenpaaren, edel profilierten ionischen Säulen, zwischen denen Fenster oder Nischen liegen. Über dem Hauptgesims führt ein gitterbegrenzter Umgang rings um das zurückgezogene, gleichfalls runde Obergeschoß. Darüber die Kuppel, von einer Vase bekrönt.

Die Innendekoration zeugt von einem ungewöhnlichen Geschmack, wie er dem vermutlichen Schöpfer des kleinen Bauwerkes, Christian Traugott Weinlig, der auch die Entwürfe für die seitlichen Flügelgebäude am Wasser- und am Bergpalais lieferte, eigen war. Mit seinem überaus verfeinerten Sinn für den Zusammenklang von Farben hat er den Salon, der das ganze Erdgeschoß einnimmt, mit lichten Tönen erfüllt. Die Plastizität des Rankenwerkes, der Bänder, Schleifen und Medaillons, die die Wände und Decken überziehen, ist äußerst zurückhaltend, wie es dem Geschmack der Zeit entsprach, dem die dekorative Ausschweifung des Barocks zuwider geworden war. Weißer und roter Marmor füllt den Boden. Graugrüner Stuckmarmor belegt die Wände, auf denen Stuckranken und kleine Medaillons ihr zierliches Zwischenspiel von Rokoko zu Klassizismus ausüben. Der Oberraum ist ganz in Weiß getaucht, und über weiße Wände fliegen gemalte Schmetterlinge. Es ist die Zeit, in der man aus den großen Räumen der benachbarten Schlösser in die Intimität und Enge von kleinen Baulichkeiten floh, die gleiche Zeit und derselbe wettinische Fürst, denen auch das rosa Fasanerieschloßchen beim Jagdschloß Moritzburg sein Entstehen verdankte.

Der Außenbau des Englischen Pavillons ist sicher sehr schön, ebenmäßig wie ein gutgebildetes Gesicht, doch ohne eigene Ausdruckskraft. Wenn man dem hübschen Bauwerk jedoch gegenüber sitzt auf einer Bank am Wege, der um den kleinen See führt, dann ist man geneigt, alle Einschränkungen zurückzunehmen. Dann sieht man, wie das Spiegelbild in das graugrüne Wasser fällt: nach oben strebende Säulen und – wie ein Reim – nach unten strebende Säulen; neben gelben Seerosen und weißen Himmelssplintern wachsen sie in die Tiefe.

1789? Ein merkwürdiges Baujahr für einen kleinen, verträumten Pavillon, der sich in die grünen Laubmassen eines Parkes bettet, in einem Teich spiegelt und einen deutschen Fürsten zu einem Schläfchen empfängt. War es doch im gleichen Jahre, daß Frankreich sich eine rote phrygische Mütze auf den Kopf stülpte und die Revolution das Königtum, den Adel und die Herrschaft der Kirche beseitigte. Währenddessen saßen die deutschen Fürsten noch immer in stillen Gartenhäusern, vom Weiß und Gold und Grün der Stukkaturen umspielt, und erzählten sich das neueste Bonmot des Herzogs Talleyrand, „daß der die Süßigkeit des Lebens nicht kenne, der nicht vor 1789 gelebt habe“. Außerhalb der Parkmauern bejubelte das deutsche Bürgertum den „herrlichen Sonnenaufgang“ der Revolution, erstarrte aber bald in Angst vor ihrer Heftigkeit.

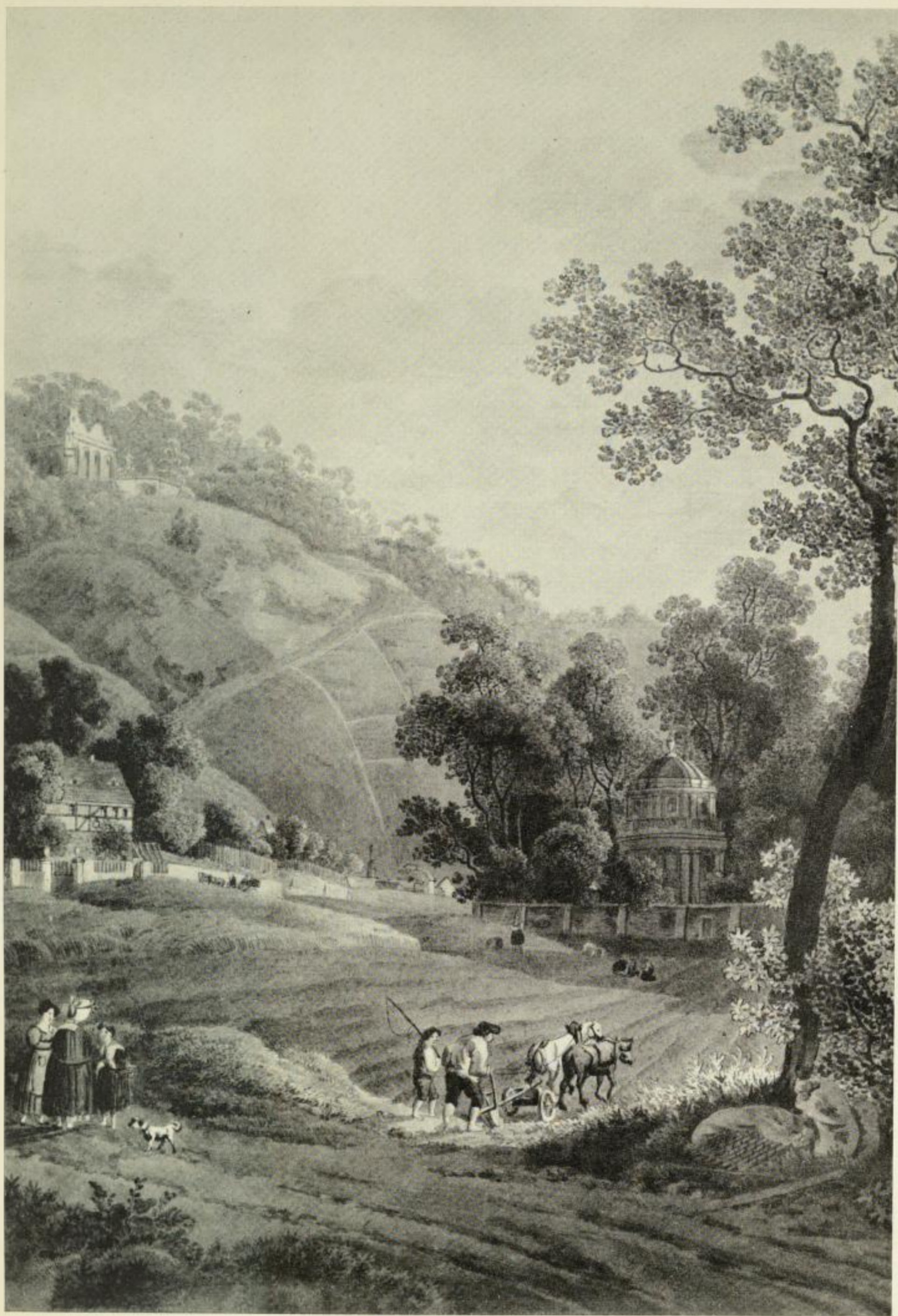
Doch auch die deutschen Fürsten gerieten in Furcht, als ihnen klar wurde, daß die Französische Revolution nicht halbe, wie sie zunächst gehofft hatten, sondern ganze Sache machte. Der Kaiser des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“, Leopold II., kam mit dem König von Preußen, dem mächtigsten Fürsten Deutschlands, und dem Grafen von Artois, einem Bruder Ludwigs XVI., der 1789 aus Frankreich geflohen war, überein, die bedrohliche Lage zu besprechen. Als Konferenzort wählten sie das Lustschloß Pillnitz des sächsischen Kurfürsten.

Hier waren gerade die Flügelbauten der Palais fertig geworden, und über ihre nagelneuen Fassaden streiften nun die roten Schatten der Revolution. Der Graf Artois drängte auf einen sofortigen Feldzug gegen Frankreich. Die „Pillnitzer Deklaration“, ein Meisterstück versteckten gegenseitigen Mißtrauens und vorsichtiger Haltung, schloß die Fürstenzusammenkunft ab. Ein Feldzug fand nicht statt, und einen Monat später, im September 1791, unterschrieb Ludwig XVI., zwei Jahre vor seiner Hinrichtung, die vom Konvent beschlossene Verfassung. Dennoch war das Pillnitzer Dokument eine gefährliche Vorbereitung für die erste Koalition jener europäischen Mächte, die ein Jahr später Krieg gegen das revolutionäre Frankreich führten.

Dem Gastgeber, dem sächsischen Fürsten, gefiel dieser weltgeschichtliche Überfall auf seine friedliche und gerade so hübsch gewordene Sommerresidenz offenbar nicht. Er ließ wie jemand, der aus Angst vorm Gewitter Licht macht, fünfzigtausend Lampen im Schloßhof und in der Allee brennen. Wenn ihm etwas über sein Unbehagen hinweghalf, so vielleicht die Genugtuung, daß sein Schloß Pillnitz, das bisher nur von Geschichtchen gelebt hatte, nun auch seine Geschichte besaß.

Der Spaziergänger, der sich weiter durch den englischen Park bewegt, trifft nun auf die Kamellie, den Wunderbaum von Pillnitz. Zur Blütezeit ist diese Pflanze, die acht Meter hoch und acht Meter breit ist, über und über mit roten Blüten besät. In ihren botanischen Ruhm teilen sich viele Generationen von Gärtnern, von 1770 an, seit die *Camellia japonica* als dreißigjähriger Stämmeling aus Ostasien nach Pillnitz, einem damals weltberühmten botanischen Garten, kam. Denn von den ersten vier Stücken dieser Art, die J. Camellus, der Apotheker der mährischen Brüder auf Manila, nach London, Herrenhausen bei Hannover, nach Schönbrunn bei Wien und Pillnitz schickte, blieb nur das hiesige Exemplar am Leben. In der atmosphärischen Nähe des Flusses wuchs sich die Pflanze zu einem prächtigen Blumenbaum aus, der neben den architektonischen Denkmälern als ein gärtnerisches Meisterwerk um so größere Bewunderung erregt, als wir die Kamellie, die japanische Rose, sonst nur auf Fensterbrettern zu sehen gewöhnt sind.

Ein Stück von diesem Baum entfernt, liegt an einem ziemlich verlorenen Platz dicht an der nördlichen Parkmauer ein anderes ostasiatisches Beiwerk des Gartens, der Chinesische Pavillon. Er ist ein kleiner, rechteckiger Bau mit Holzsäulen, die ein phantastisch-chinesisches Gebälk und ein geschweiftes Blechdach tragen. Es wird von einer Windfahne in Gestalt eines Drachens gekrönt, der seine Flügel hoch ausschwingt, als wolle er das ganze Architekturgebilde aus Holz und Blech durch die Luft davontragen. Im Innern des Pavillons befindet sich ein einziger, mit chinesischen Landschaften bemalter Raum, und von der kassettierten Decke schaut ein großes Auge herab. Das Beste, was es je erblickte, war das Dante-Komitee, das in diesem Pavillon tagte. Zu ihm gehörten der Arzt, Maler und Naturforscher Gustav Carus, der Dichter Ludwig Tieck und



*Partie um Schloß Pillnitz mit dem Englischen Pavillon (1789) und der künstlichen Ruine im Friedrichsgrund (1785)
Zeichnung von Adrian Zingg, 1792*

König Johann, der unter dem Pseudonym Philalethes die erste kritische Dante-Übersetzung in deutscher Sprache schuf.

Im Augenblick jedoch wollen wir uns nicht vom Wohlklang seiner Übersetzung ablenken lassen, sondern die Gedanken noch einmal auf jene seltsame Erscheinung der Chinoiserie richten, die sowohl an der Wiege des Chinesischen Pavillons als auch des Lustschlosses Pate stand. Wir hatten uns schon aus einem anderen Anlaß, als uns im Moritzburger Schloß der Reichtum an ostasiatischen Gegenständen aufgefallen war, damit beschäftigt. Aber die Begeisterung für die Kunst des Fernen Ostens hatte sich nicht nur die Dekoration der Innenräume, sondern auch die Architektur und die Gartenkunst erobert.

Allein schon die Nachbarschaft der beiden Pillnitzer Gartenhäuschen, die ihre Formen teils aus der italienischen Renaissance, teils von chinesischen Pagoden entlehnen, aber auch das Schloß selbst machen es deutlich, wie unbekümmert die Phantasie der Bauherren und Architekten die Kunst der Welt abstreifte, um ihre eigenen Bauten mit fremden Federn zu schmücken. Im deutschen Spätbarock, in dem sich die Konturen der Baukunst in ihrem reifsten Stadium bereits aufzulösen begannen, äußerte sich die Bereitschaft für orientalische Elemente besonders stark. Ein genußsüchtiger Hang zum Eigenartigen, Exotischen drückte der deutschen Baukunst seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts den Stempel auf. Als August der Starke in Pillnitz ein „indianisches Lustgebäude“ zu bauen befahl, verstand man unter indianisch den Nahen und Fernen Osten, den man sich prächtig und graziös dahinlebend vorstellte. Von der Nachahmung seiner Kunstformen versprach man sich die gleiche paradiesische Heiterkeit daheim.

Solange sich die Übernahme fremder Elemente auf die europäischen Nachbarländer beschränkt hatte, besaß sie eine reale Grundlage in den Architekturwerken, die die Auftraggeber und die Baumeister meist aus eigener Anschauung auf Reisen oder aus zuverlässigen Stichwerken kannten. Sobald aber ihre Phantasie außerhalb Europas auf die Suche ging, wurden die Beziehungen bedenklich abstrakt. Dann warf man türkische und persische, „indianische“ und chinesische Elemente durcheinander, weil man von diesen weit entfernten Ländern und ihren Bewohnern keine anderen Vorstellungen besaß, als man sie in Reisewerken fand, und diese waren durchweg naiv beobachtet oder verlogen.

Manche Chinoisierungen leitete man auch von kunstgewerblichen Erzeugnissen ab, die aus exotischen Ländern nach Europa gelangten, zum Beispiel ostasiatischen Seiden, Porzellanen oder Lackwaren, die man besonders hoch schätzte. Dabei genügte es, wenn diese Gegenstände ihr dekoratives Äußere hergaben; sie auf ihre Wahrhaftigkeit oder auf ihr Wesen hin näher zu untersuchen, lag kein Bedürfnis vor, weil man nicht den geistigen Inhalt der fremden Kunstwerke, sondern nur ihr exzentrisches Aussehen übernehmen wollte.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Kenntnis über Ostasien genauer, seit William Chambers, ein englischer Architekt, China bereist und seine Erkenntnisse in einem Werk über chinesische Bauten veröffentlicht hatte. Aber auch Chambers war es nicht gelungen, genaue Abmessungen der fremden Bauwerke mitzubringen, weil er von den Chinesen mit Steinen bombardiert worden war, sooft er sich mit seinem Zollstock ihren Gebäuden genähert hatte.

Pöppelmann hatte sich eingehend mit der chinesischen Formenwelt befaßt. Die Hauptfrage, „wie das Dach auf orientalische Weise anzubringen sei“, hat ihn und Longuelune nicht nur beim



Schloß Pillnitz, an der Gartenseite des Bergpalais

Pillnitzer Schloß beschäftigt. Auch beim Japanischen Palais und für Moritzburg ging es später in zahllosen Entwürfen um das gleiche Problem. Dabei kam es nicht darauf an, ostasiatische Dächer in historischer Treue nachzubilden, sondern nur auf eine charakteristische chinesische Wirkung. Das erschien den Architekten durch die konkav geschweiften Dächer, die baldachinartigen Aufsätze über den Schornsteinen und die Hohlkehlen als abschließendes Gesimse erreicht zu sein, Formen, die im 18. Jahrhundert als chinesisch galten. Daß diese chinesischnen Elemente für die Gesamtwirkung des Pillnitzer Schlosses letztlich nicht durchschlagend sind, hat zwei Gründe: Einmal gelang es dem Baukünstler Pöppelmann, sich über eine geistlose Nachahmung der ostasiatischen oder, richtiger gesagt, der vermeintlich ostasiatischen Formen zu erheben und diese in das Gesamtbauwerk aufzulösen; zum anderen waren geschweifte Dächer, die in Europa ganz anders als die chinesische Dachform aussahen, nur eine Abwandlung einer alten deutschen Bauweise.

Die Malereien in den Hohlkehlen des Palais stellen ein ganzes Volk von Chinesen in phantastischen Kostümen bei den erdenklichsten Torheiten dar. Man faßte China als eine heitere und komische Welt auf. Die Malereien sind von entwaffnender Naivität. Mittags aber, wenn sich unter der hochstehenden Sonne das Gestein der Terrassen und Säulen erhitzt, beginnen in den tiefen Schattenräumen des Daches die roten und gelben Grundtöne aufzuglühen. Dann ist es, als leuchteten die schweren Schatten wie aus geheimen Farben. Und man mag an die Firnisglut der alten Gemälde denken, die unmittelbar hinter der Tiefe der Hohlkehlen an den Wänden der Innenräume hängen.

Pillnitz ist ohne seine Gemäldesammlung kaum noch denkbar. Sie birgt einen materiellen Reichtum, der unschätzbar ist, weil man Meisterwerke niemals ersetzen kann. Daher steht sie auch nicht im Schatten ihrer größeren und berühmteren Schwester im Stadtinnern. Aber weit über allem Geldeswert ist ihr geistiger und erzieherischer Wert anzusetzen.

Überragende Werke der Malerei begegnen uns auf dem Gang durch die Säle und Kabinette der Palais. Tizian, Michelangelo, Murillo, Guido Reni, Maratta ... Man kann weder die weltberühmten Namen noch die Kunstwerke vollständig nennen, aber aus fast allen Epochen sind sie vertreten. Dürer, Hans Baldung Grien, Cranach und Holbein der Jüngere; dort Frans Hals, dieser fröhliche Maler; da sein Schüler Wouvermann. Canaletto, den die Schönheit von Dresdens Straßen, Plätzen und Türmen zu unzähligen Veduten anregte.

Im Bergpalais bekommen wir neuere Meister, von der Romantik beginnend, zu sehen, und auch hier empfangen uns große und vertraute Namensklänge: Caspar David Friedrich, Carus, Dahl und der geliebteste der Romantiker, Ludwig Richter. Rayski, der Porträtist, Leibl und Thoma; die bedeutendsten Meister des deutschen Impressionismus, Slevogt mit zahlreichen Nilbildern; die Kollwitz mit ihren klagenden und anklagenden Grafiken; und schließlich Künstler der Gegenwart. Staunend und nachdenkend stehen die Besucher, Kunstverständige und Laien, vor den Bildern, um hinter den Farben die gestaltete Wirklichkeit zu erkennen und zu verstehen.

Einer der Hauptreize von Schloß Pillnitz ist das Gefühl, so eng mit dem sonn- und feiertäglichen Leben des Volkes verbunden zu sein, das sich in seinem Bezirk abspielt. Was wäre Pillnitz ohne die sittsam-fröhlichen Scharen auf den Wegen, die gesprächigen Gruppen junger Leute vor den Schloßfassaden, ohne die Kinder, die auf den Rändern der Orangenbaumkübel ausruhen und harmlose

Blicke auf die winzigen gelben Früchte werfen? Was ohne die Besucher seiner Gemäldesammlung, die sich leidenschaftlich bemühen, in die Farben- und Gedankenwelt der alten und neuen Meister einzudringen? Was gälten das schönste Palais, die reinste Linie einer Säule, die edelste Wölbung eines Gesimses, wenn es nicht unsere tausend Augen gäbe, das alles zu betrachten und uns im Genuß der Schönheit frische Kräfte zuzuführen? Ohne sein Menschengewimmel wäre Pillnitz nur ein Schloß ohne Könige, nichts als starre, tote Pracht, als Vergangenheit.

Vor Dunkelheit werden die Holzläden vor den Fenstern und Türen der Palais geschlossen. Nur wenn eine Serenade im Schloßgarten stattfindet, bleiben sie an der Gartenseite des Wasserpalais länger offen. Dann sind die Reihen der tiefweinrot gestrichenen Stühle auf dem freien Vorplatz dicht besetzt. Das Orchester, eine schwarze und mahagonibraune Gruppe, hat sich auf der Terrasse des Mittelbaues eingerichtet. Man kann sich eine vollkommeneren Kulisse für eine Serenade kaum vorstellen. Der grünliche Himmel, die einblauenden Bäume gehören zu der zauberhaften Szenerie, und man ist nicht weniger im Banne der natürlichen Schönheit dieses Konzertsaaes im Freien als der Musik. Die abendlichen Vogellaute, ein Kuckucksruf oder Amselgezänk in den Charmillen, stören die Aufmerksamkeit nicht. In eine tiefe Harmonie von Architektur, Musik und Natur eingefangen, sitzt man da und lauscht.

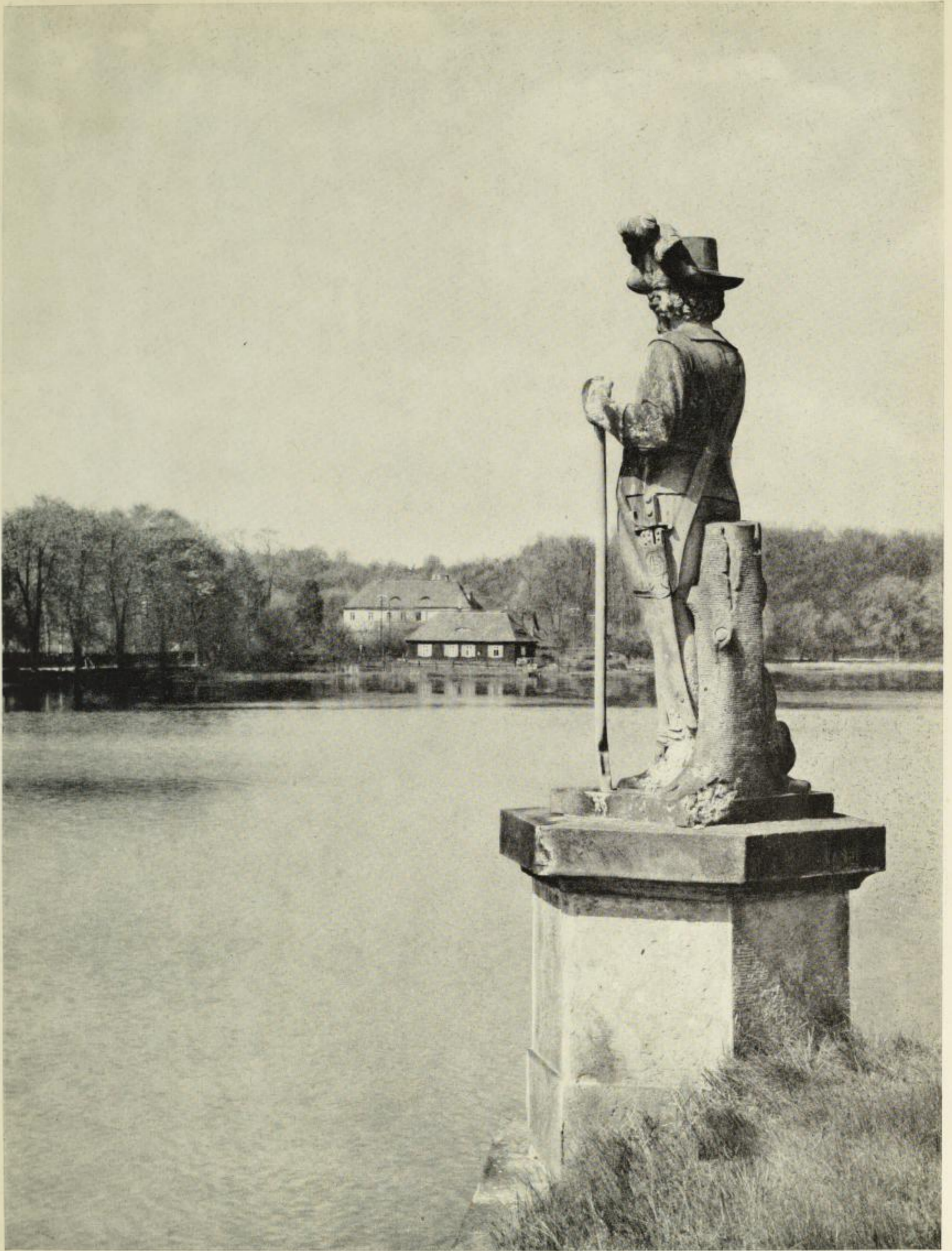
In einer Pause vielleicht erklettern die Augen die Dächer und verfolgen das altgoldene Licht der Abendsonne, wie es höhersteigt, bis auch der letzte Funken im Kupfer des höchsten Dachreiters erlischt. Plötzlich ist das Dach lastend schwer geworden. Man glaubt zu spüren, wie unter der Haut von Schiefer- und Kupferplatten das schwere Gebälk im Dachboden in einer fast fühlbaren Anstrengung stützt und trägt. Das läßt einen nicht immer nur an Könige und Architekten denken, sondern an die Tausende von Handwerkern und Helfern am Werk; an die Steinbrecher in den Brüchen des Elbsandsteingebirges; an die Schiffer, die die riesigen Blöcke auf die Kähne brachten und von den Kähnen wieder herunter; an die Steinmetzen, die aus dem groben Stein die glatten Säulenleiber herausschlugen; an die Schlosser; an die Zimmerleute, die die Balken des Daches fügten, ohne Nägel, in einer so präzisen und dichten Zimmerung, daß keine Ritze blieb, um eine Nadel dazwischenzustecken; an alle, die hier ohne großartige Technik die materiellen Probleme der Kunst gelöst haben und namenlos geblieben sind.

Wenn das Konzert zu Ende ist und die Zuhörer den Schloßgarten verlassen haben, kann der Mond sein stilles Licht- und Schattenspiel auf Pöppelmanns Wassertreppe ungestört beginnen.

BILDТАFЕLN

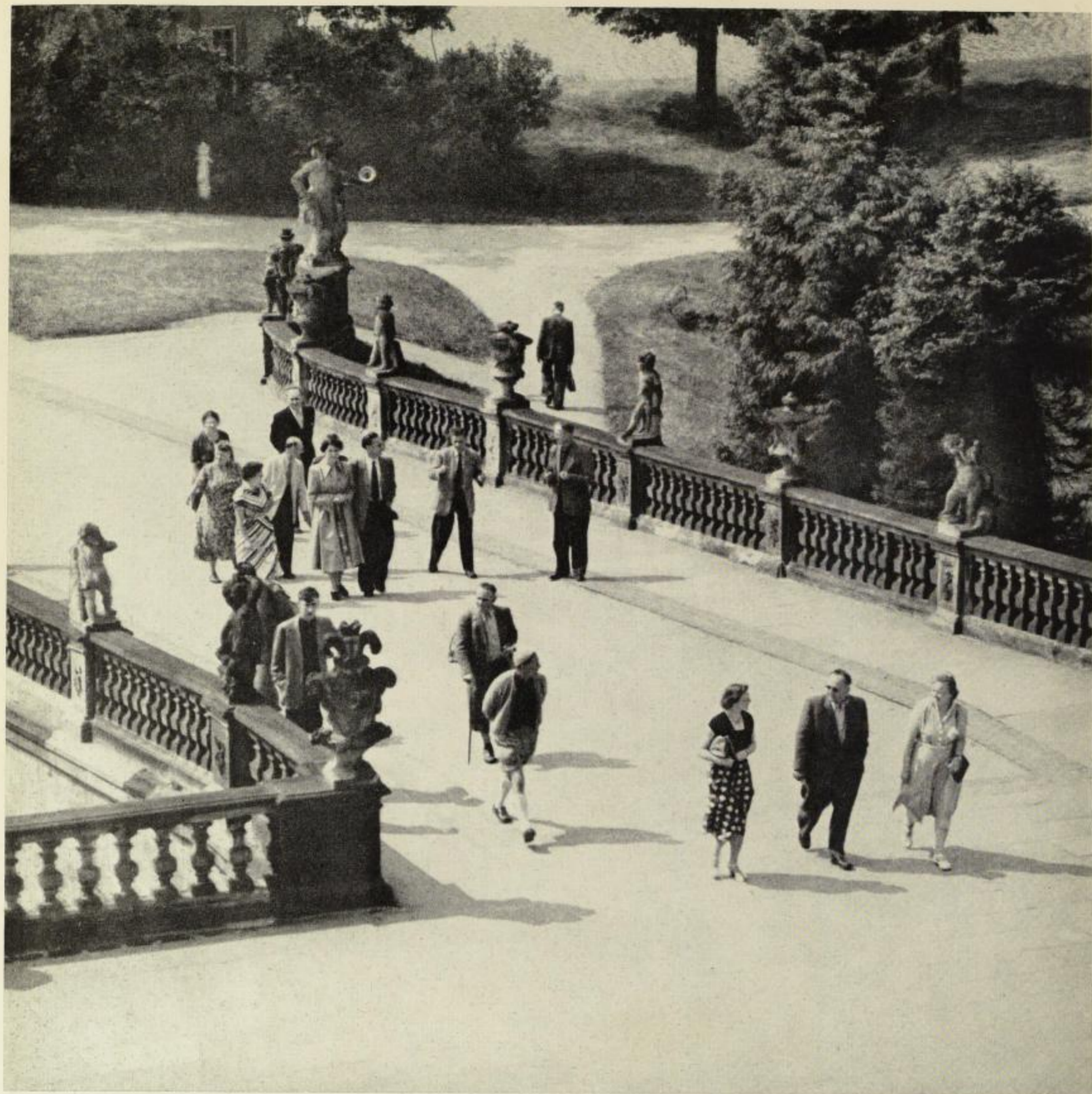




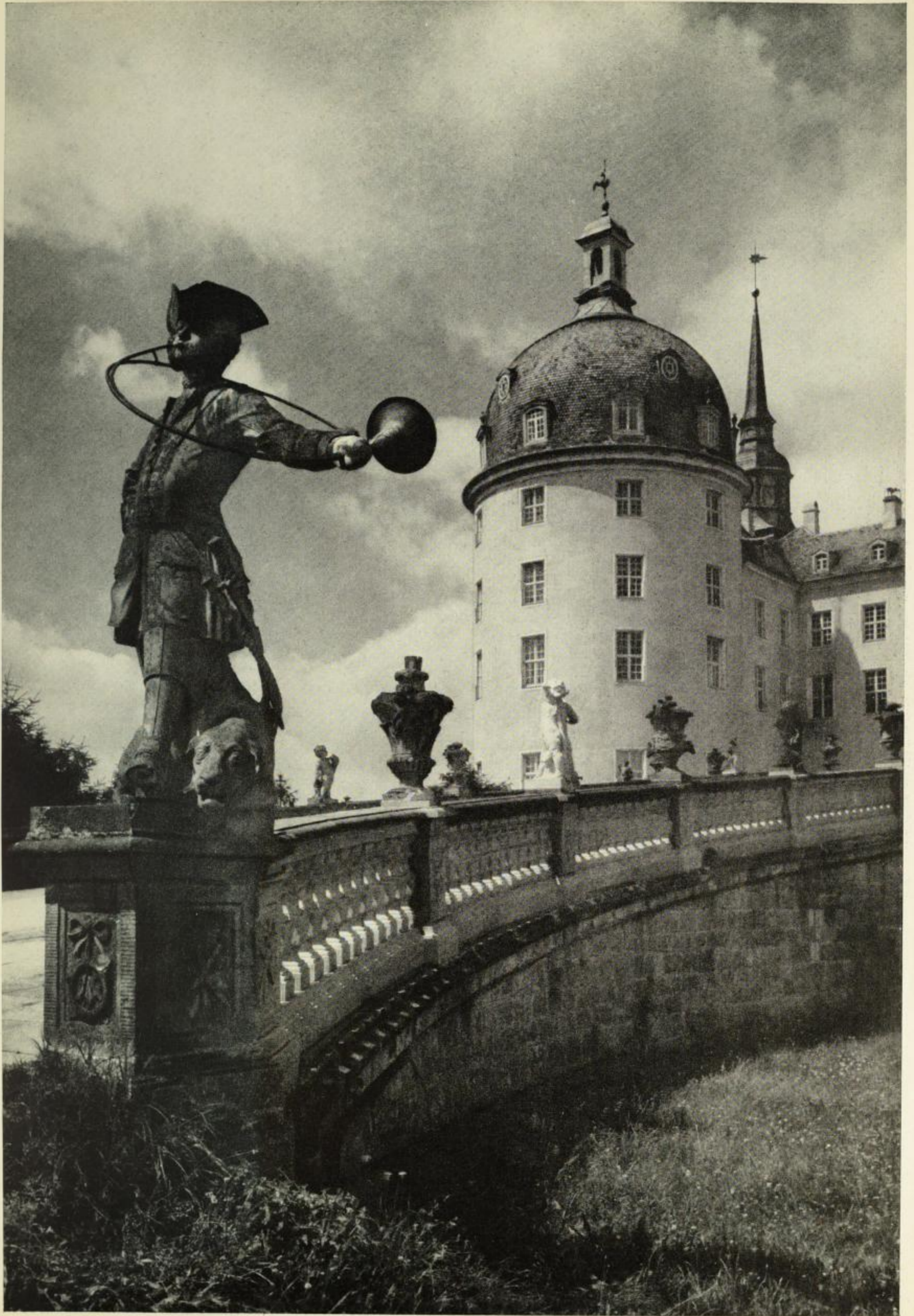


Jägerstatue am Moritzburger Schloßteich

Das Jagdschloß Moritzburg, von Nordwesten gesehen



Rampe zur Schloßterrasse, vorn einer der beiden zwei Meter hohen graziösen Piqueure



4



Das Hauptportal des Jagdschlusses Moritzburg

Die große, um das Schloß geführte obere Terrasse beherbergte Wirtschaftsräume





Sandsteinfigur auf der Balustrade der Terrasse, vermutlich aus der Werkstatt Permosers



Die mittlere Eingangshalle im Erdgeschoß, ein Grundbestandteil des alten Moritzburger Schlosses aus dem 16. Jahrhundert



Jagdschloß Moritzburg, der Steinsaal im ersten Obergeschoß

Jagdschloß Moritzburg, Durchgang zum Billardsaal





Der Billardsaal mit den für Schloß Moritzburg charakteristischen gepreßten und vergoldeten Ledertapeten des Tapetenmachers Pierre Mercier (1729)

Der Billardsaal enthält Wandgemälde von Louis de Silvestre (1675 bis 1760)





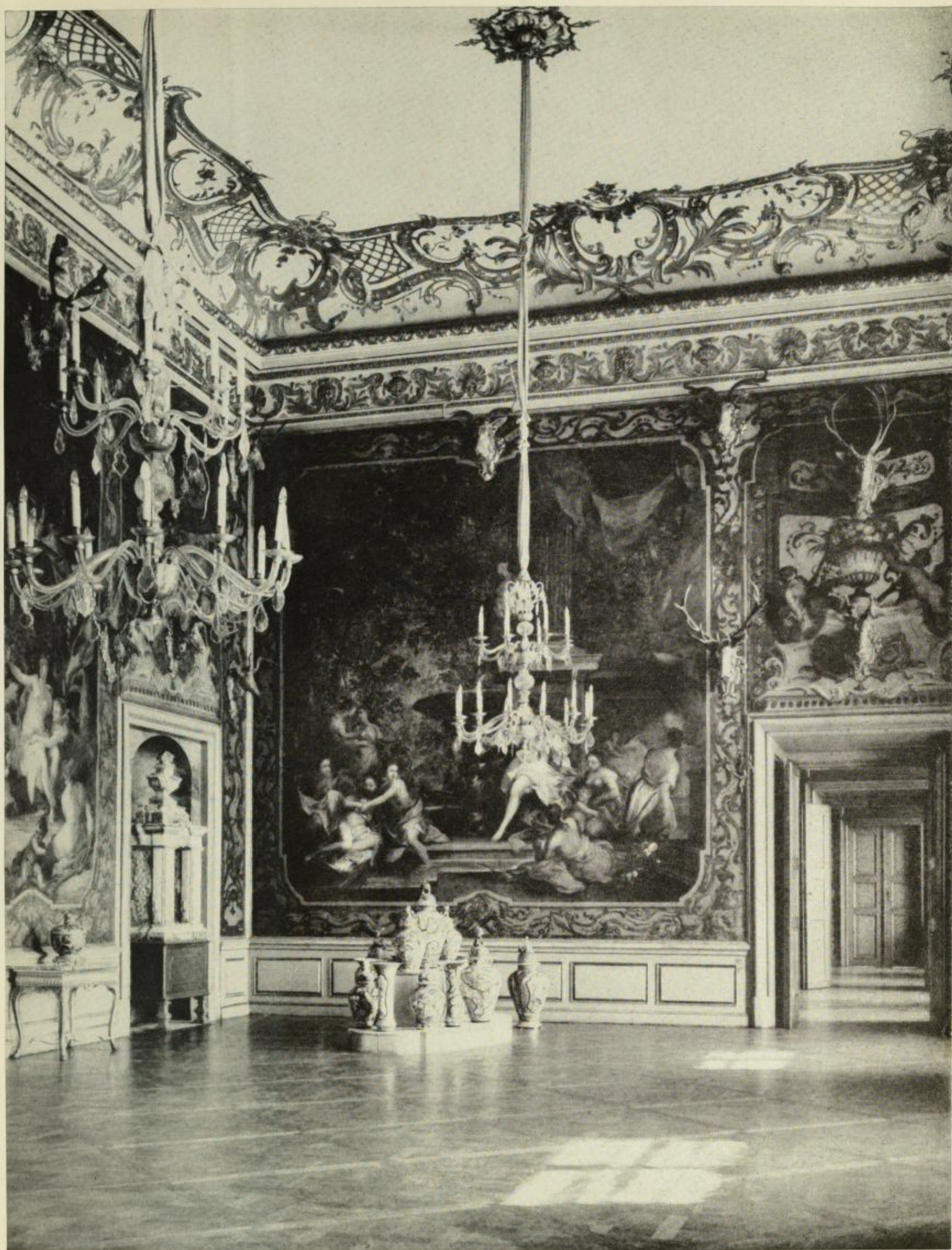


*Ein Beispiel höfischer Porträtkunst:
Maria Josepha von Österreich als Kurprinzessin, von Louis de Silvestre*

*Barockmuseum Schloß Moritzburg, sächsischer
Lackschreibschrank, Mitte des 18. Jahrhunderts*

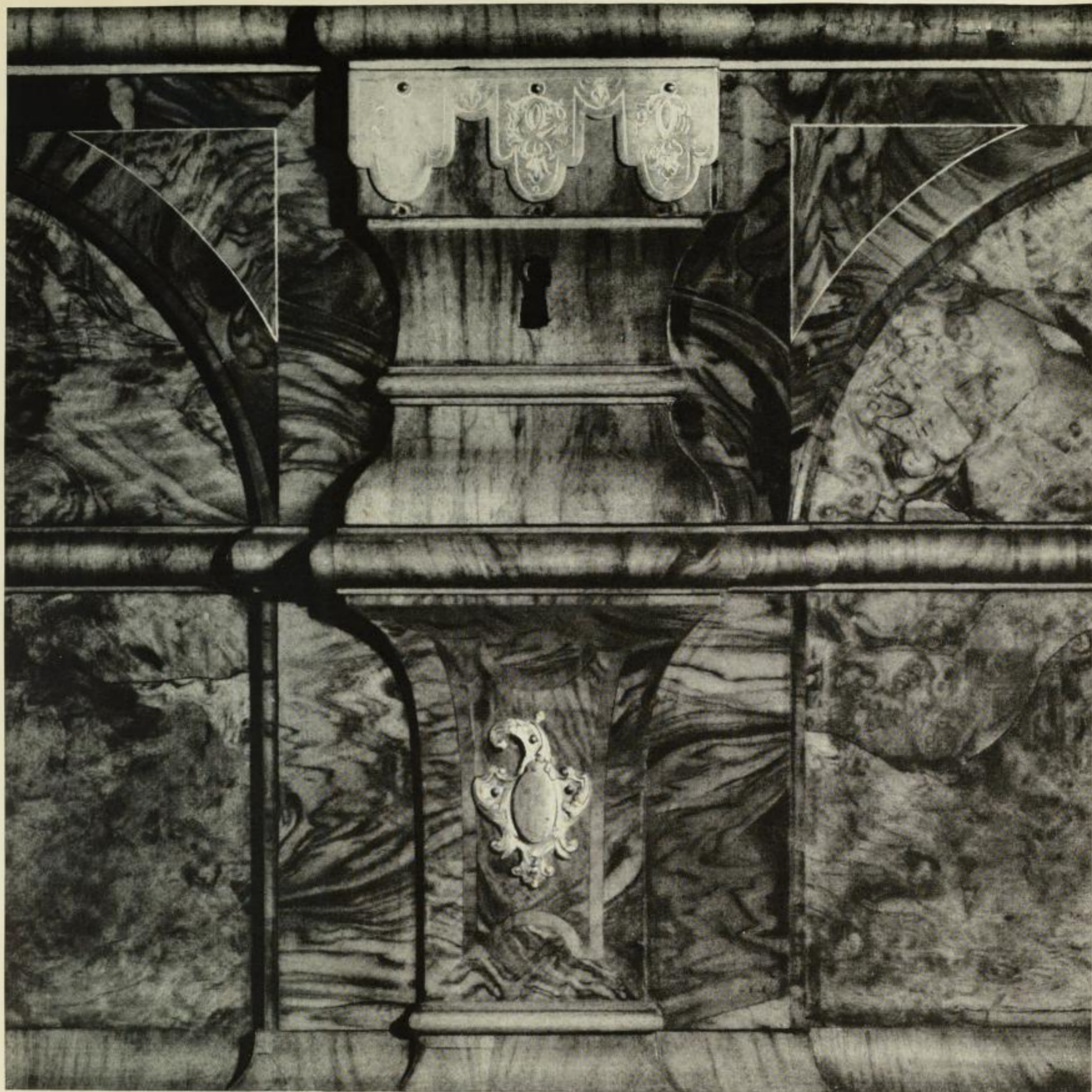


Die Anordnung der Räume in „unendliche“ Fluchten gehörte zu der echt barocken Konzeption



Der Monströnsaal, Gesamtausstattung des Schlosses von Raymond Leplat, 1728 ff.





Derselbe Schrank, Detail der kunstvollen Einlegearbeit

Barockmuseum Schloß Moritzburg, sächsischer Prunkschreibschrank, 1727

M



Barockmuseum Schloß Moritzburg, aus dem „Quartier des chinesischen Porzellans“

Barockmuseum Schloß Moritzburg, sogenannte Elementvase, das Element der Luft darstellend, von Johann Joachim Kändler, Meißen, um 1740



12



Barockmuseum Schloß Moritzburg, Augsburger Silbermöbel, Tisch und Ofenschirm, um 1720



Jagdschloß Moritzburg, der Speisesaal mit seiner kostbaren Geweihsammlung



Im Moritzburger Tiergarten

Das Jagdschloß Moritzburg, über den Schloßteich gesehen



118



Vase mit einem Puttenrelief, in der Nähe des Fasanerieschlößchens



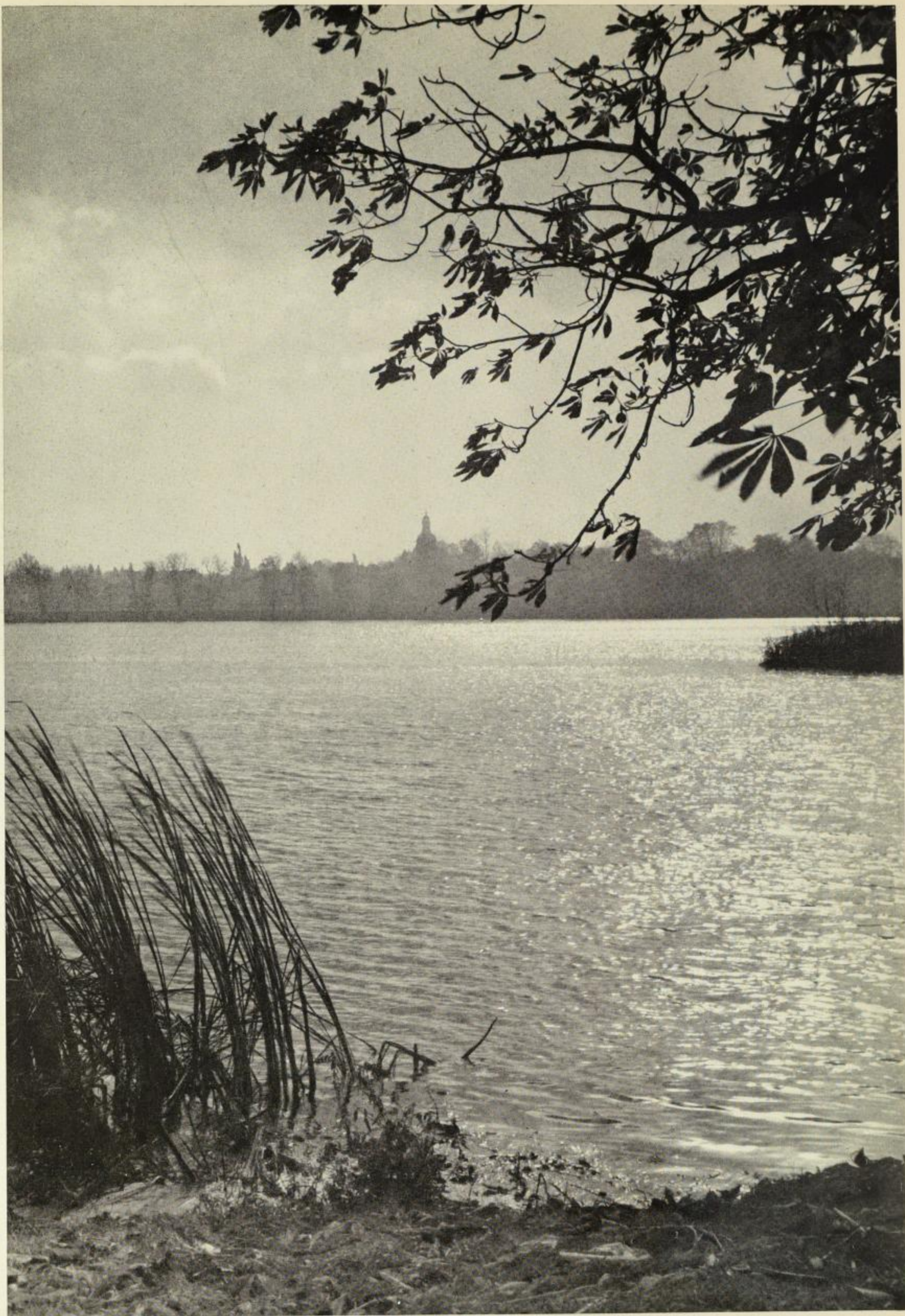
Das Fasanerieschloßchen am Großen Teich in Moritzburg, 1769 bis 1782 erbaut

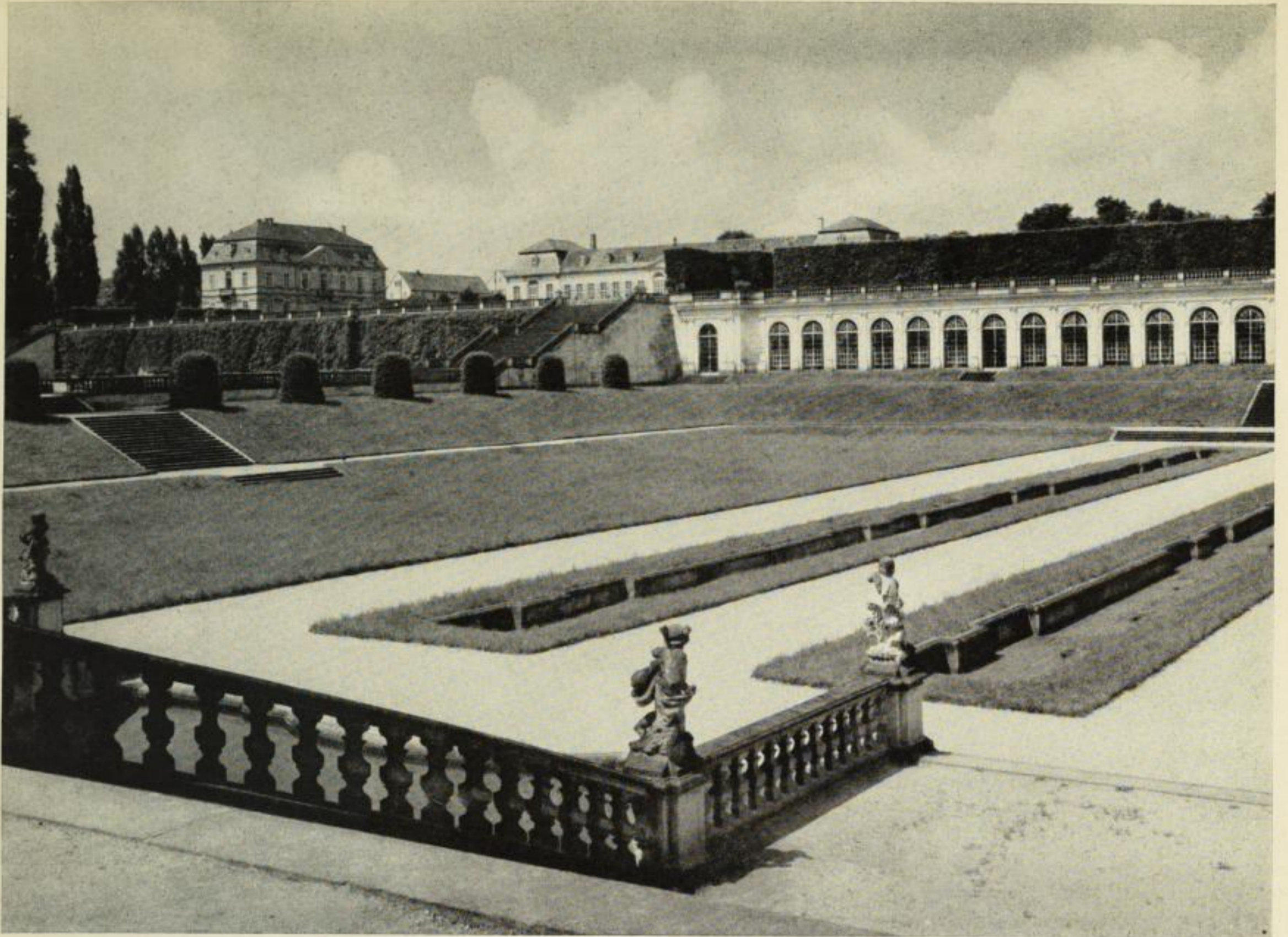


Zimmer des Adjutanten im Fasanerieschlößchen, heute ein Raum des vogelkundlichen Museums



Verendender Hirsch, lebensgroße Sandsteinplastik an der Terrasse des Fasanerieschlößchens



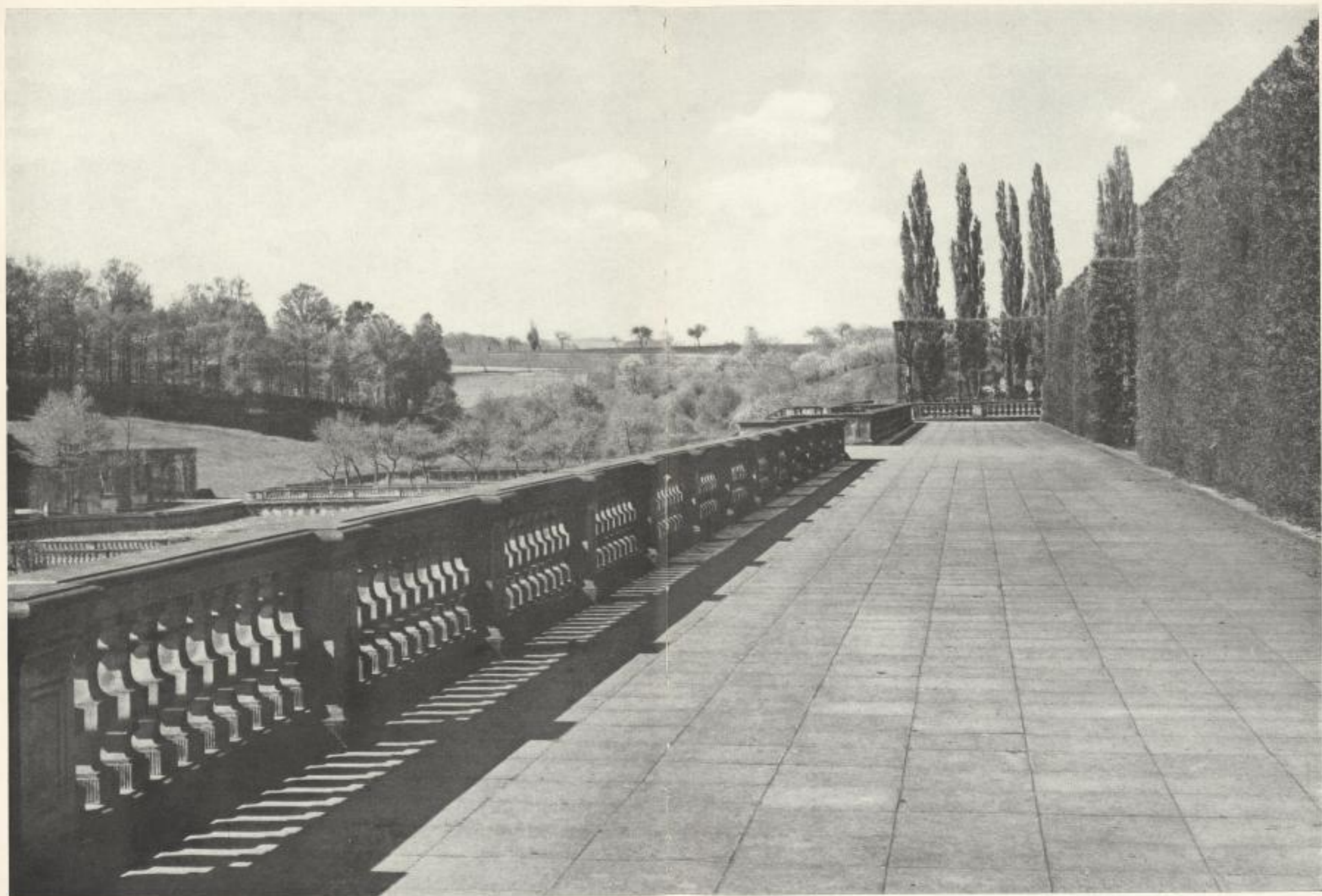


Park Großsedlitz, Gartenanlagen mit der unteren Orangerie, Zacharias Longuelune, 1726

Am Ufer des Schloßteiches

Umstehend: Park Großsedlitz, auf der Terrasse des großen Schloßparterres

17





Statuen am großen Schloßparterre

Park Großsedlitz, obere Orangerie, vermutlich J.C. Knöffel, nach 1720



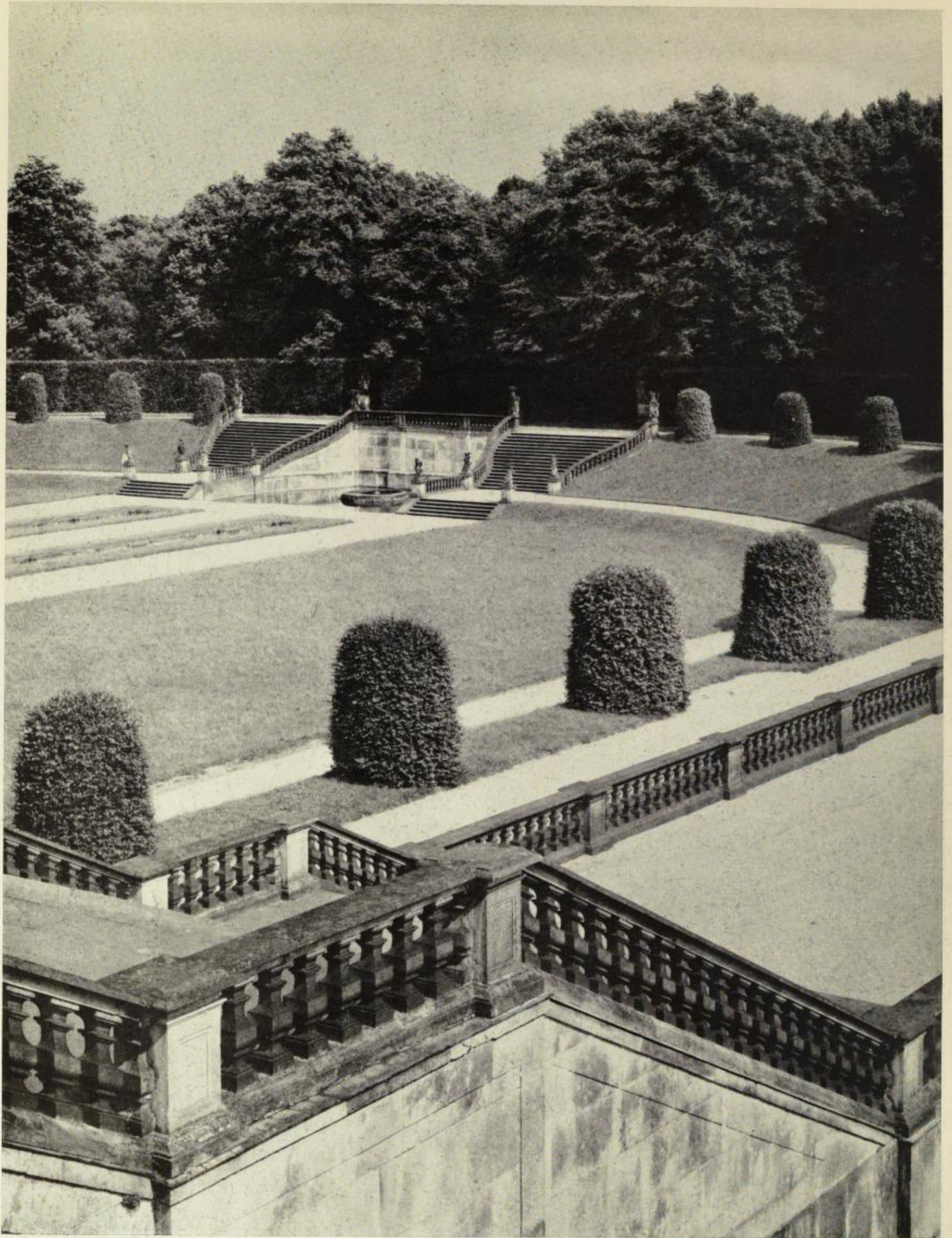
13



Park Großsedlitz, Treppenanlage am großen Schloßparterre mit kunstvollen Schmuckvasen

Detail der gleichen Treppenanlage





Park Großsedlitz, das U-förmige Orangerieparterre mit Pöppelmanns „Stiller Musik“

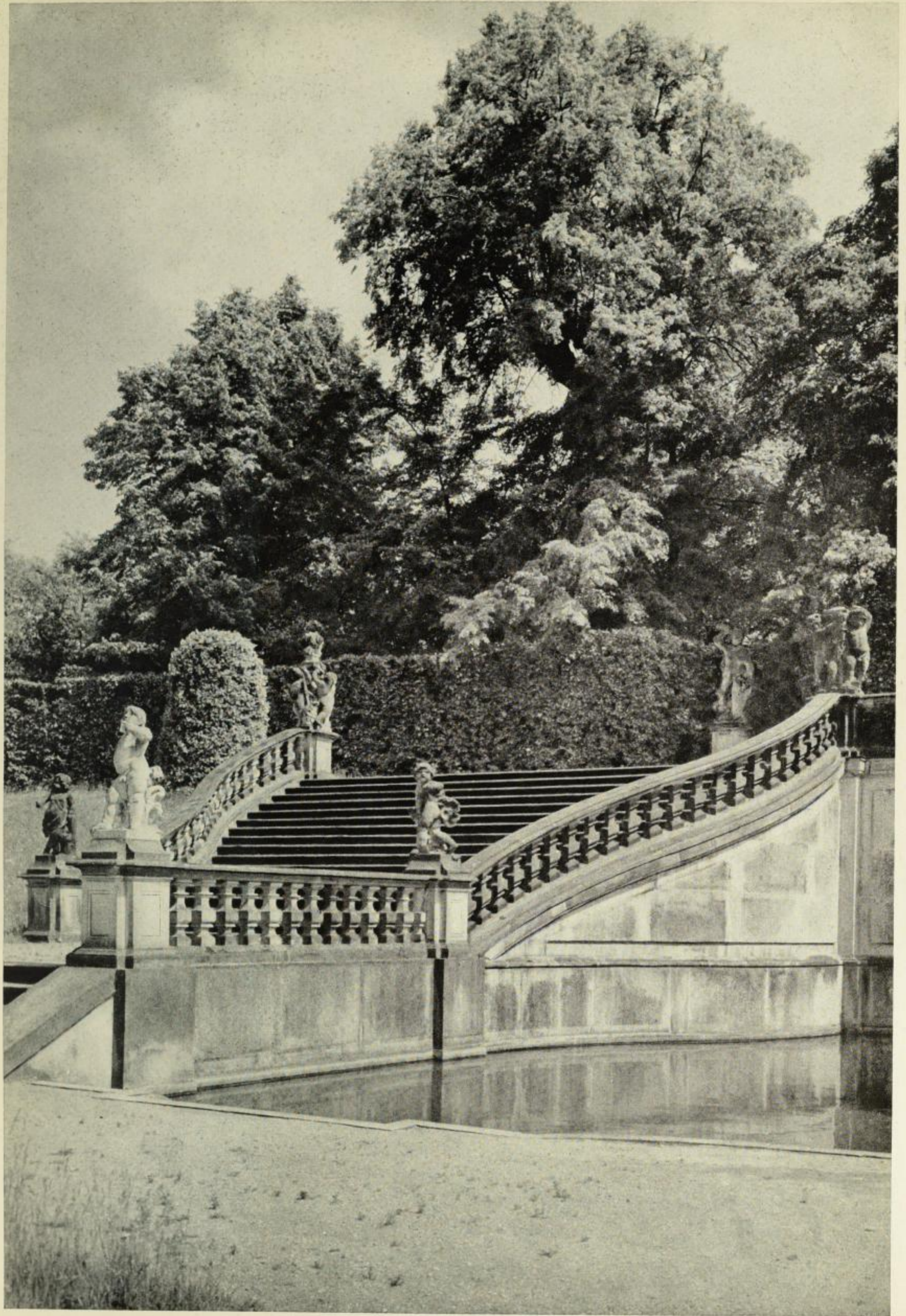
Park Großsedlitz, Statue



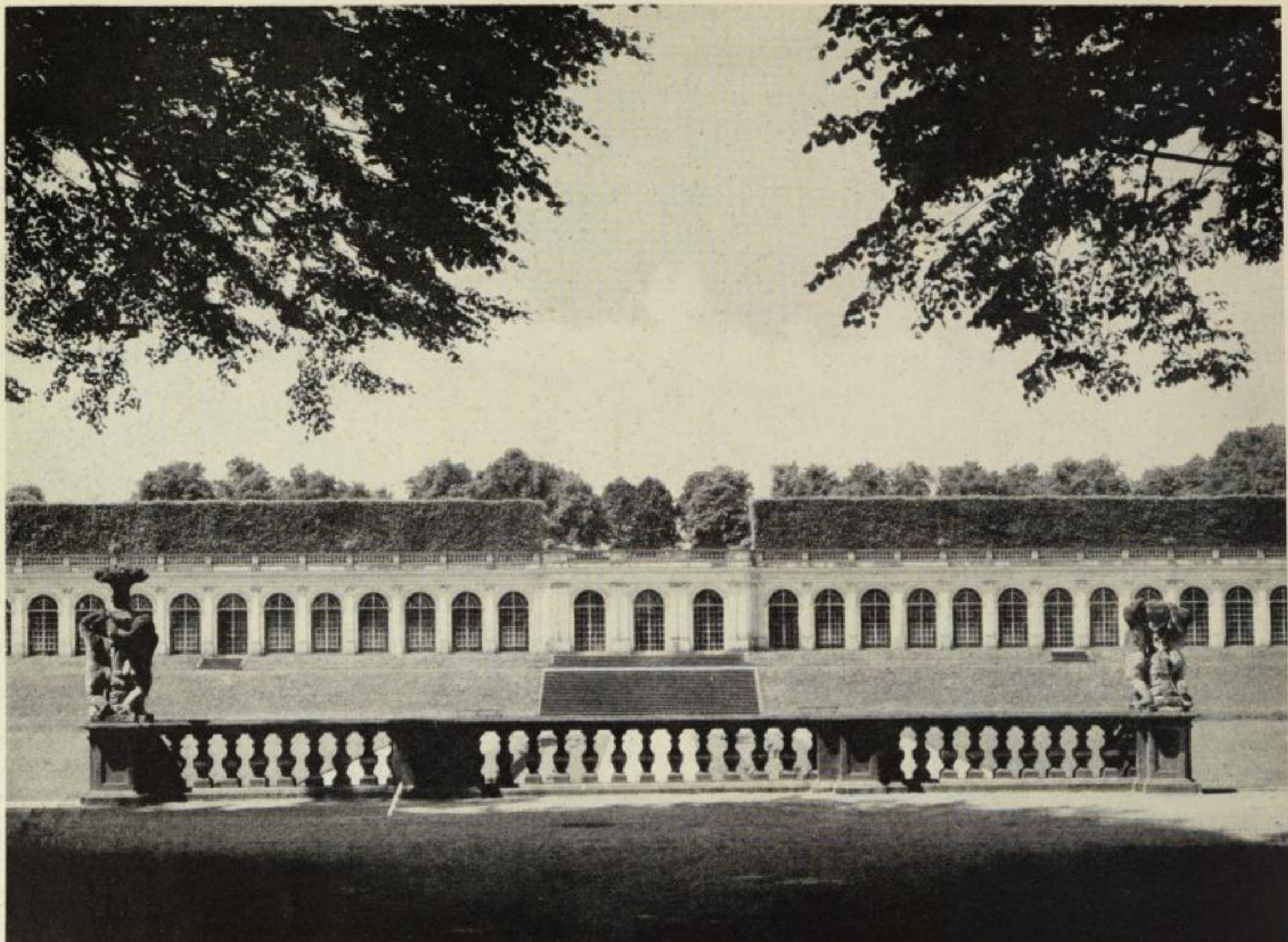


Die „Stille Musik“, Detail des rechten Treppenlaufes

„Stille Musik“, der linke Treppenlauf mit musizierenden Putten



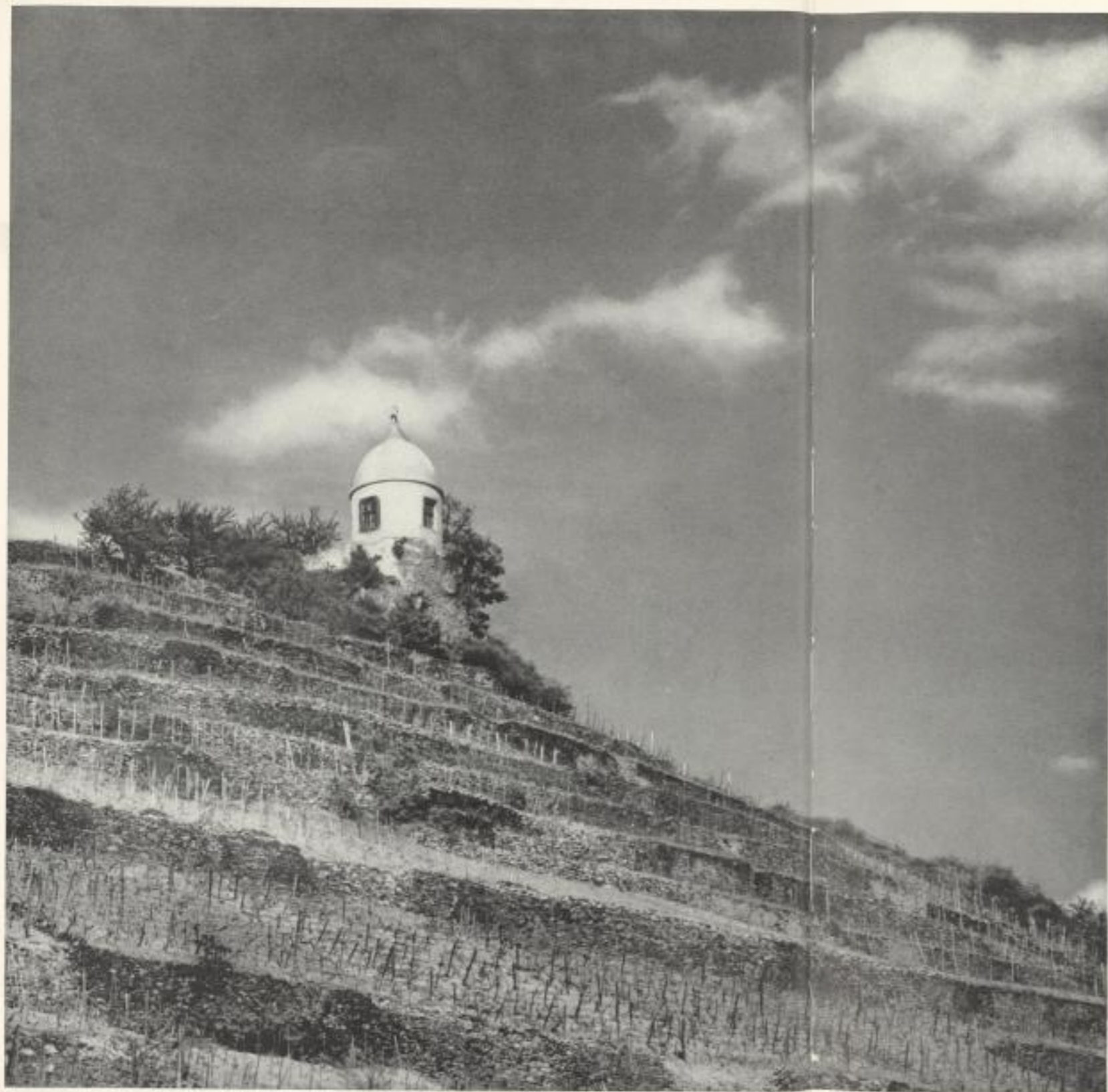
22



Park Großsedlitz, Blick auf die untere Orangerie

Park Großsedlitz, Statue im Park





Ein Weinreihen der Lößnitz:
der mit einer Bachsüßholz bekrönte Jakobstein, 1747



Oberlößnitz, das Spitzhaus, Mittelbau um 1680



Oberlößnitz, das Bennoschlößchen aus der Zeit um 1600

25

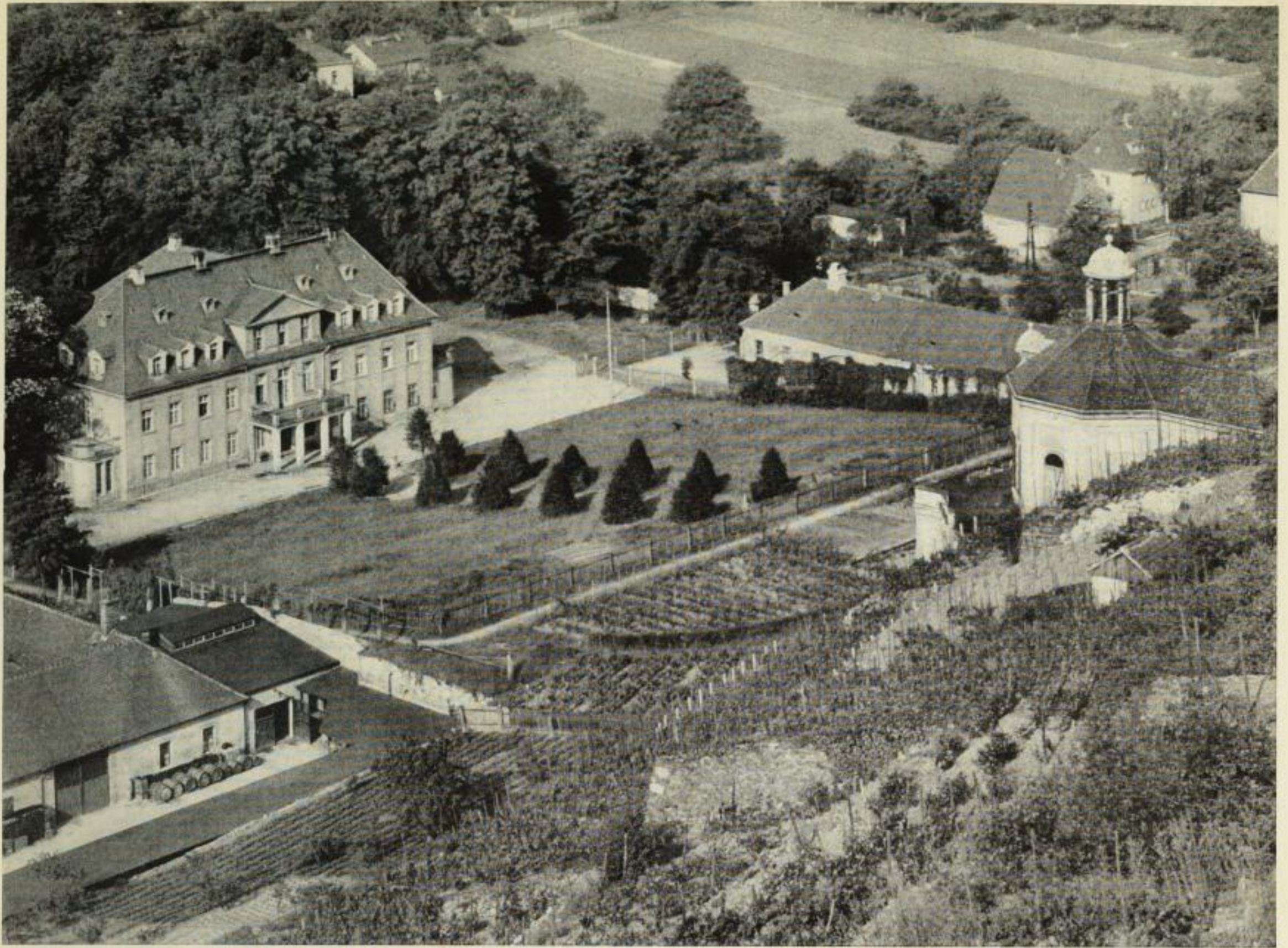


Oberlößnitz, Gartenhaus von Haus Sorgenfrei



Haus Sorgenfrei, 1786 bis 1789





Schloß Wackerbarths Ruhe in der Niederlößnitz, J. C. Knöffel, 1729

Das Neufriedstein-Berghaus in der Lößnitz, 1771/72

24



Treppenhaus in Schloß Wackerbarths Ruhe



Wackerbarths Ruhe. In der Achse des Hauptgebäudes führt eine breite Treppe zu einem achteckigen Gartenpavillon, dem Belvedere, J.C. Knöffel



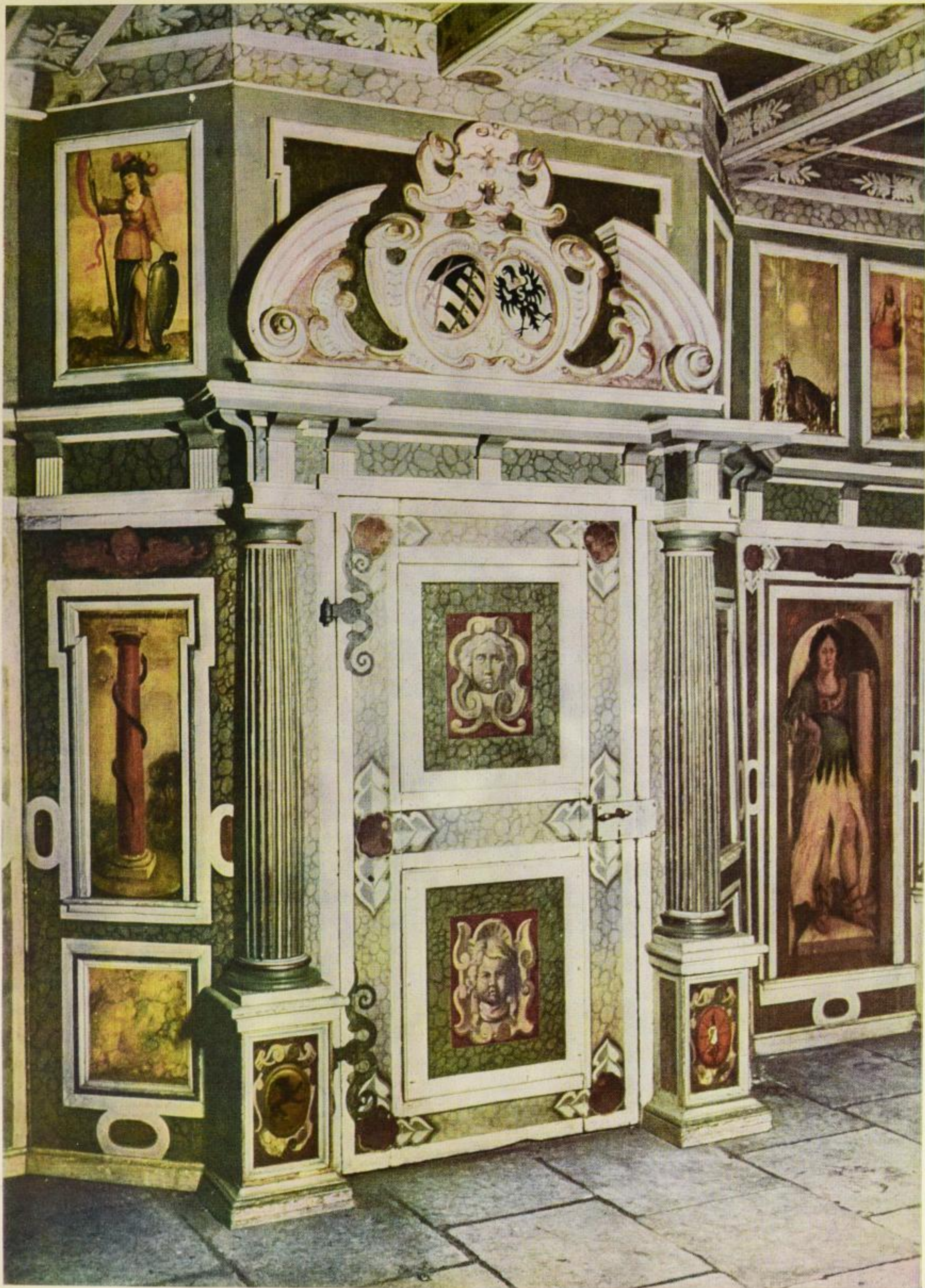
Schloß Hoflößnitz, Ezechiel Eckhardt, 1649/50



Im Hof des Schlosses Hoflößnitz



Schloß Hoflöbnitz mit seinem Treppenturm

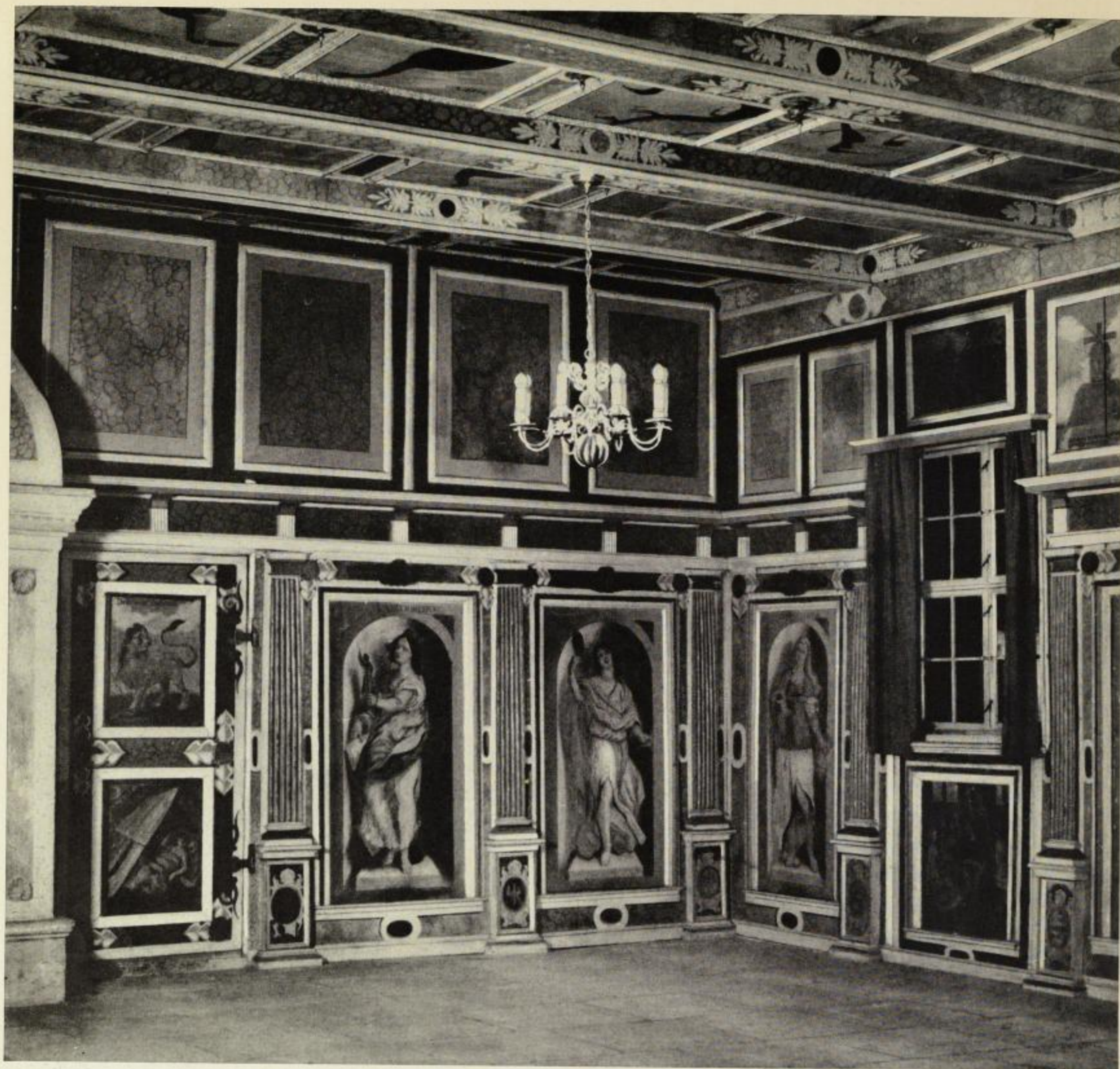


Schloß Hoflößnitz, Eingangstür des Hauptsaaes im oberen Stockwerk



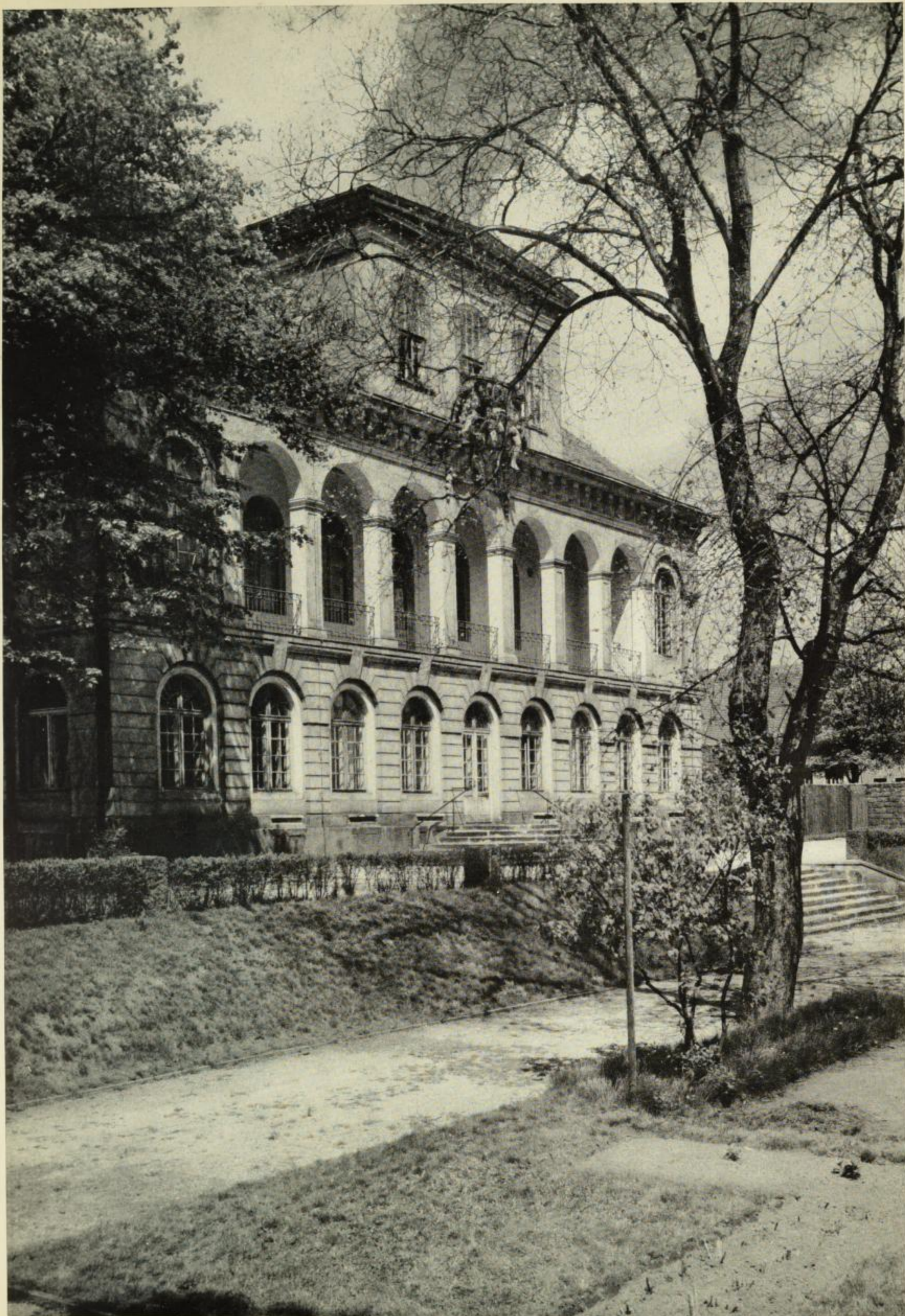


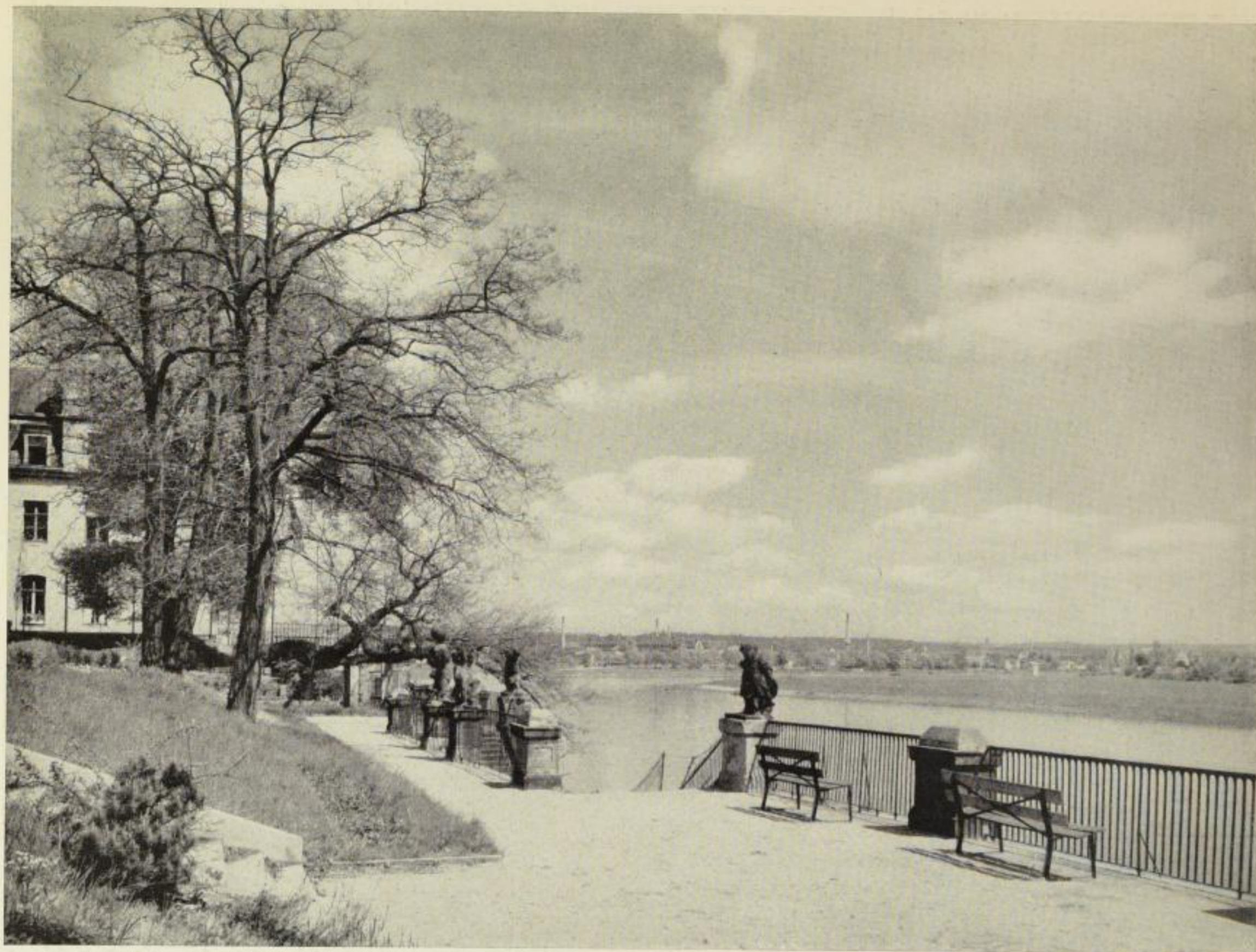
Detail der Decke des Hauptsaaes von Schloß Hoflöbnitz



Schloß Hoflößnitz, Hauptsaal im Obergeschoß. Die Gemälde mit allegorischem, mythologischem oder zoologischem Inhalt stammen von verschiedenen sächsischen Hofmalern

Schloß Übigau, 1724/25 von Eosander von Göthe erbaut





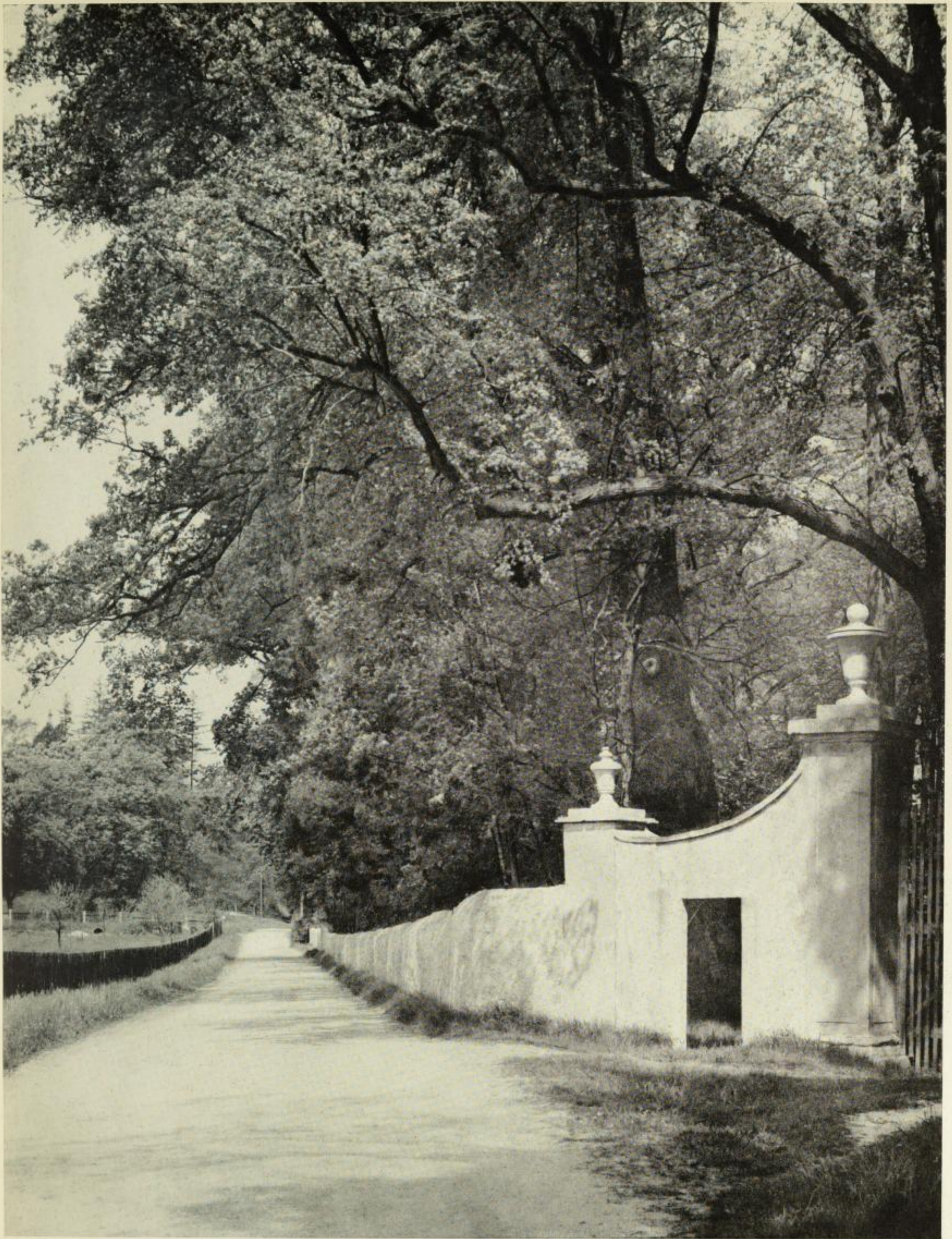
Die Gartenanlage von Schloß Übigau öffnet sich nach dem Fluß zu mit einer Freitreppe und einem kleinen Gondelhafen

Schloß Übigau liegt im Blickpunkt der vom Zwinger ausgehenden, das Ostragehege durchquerenden großen Allee





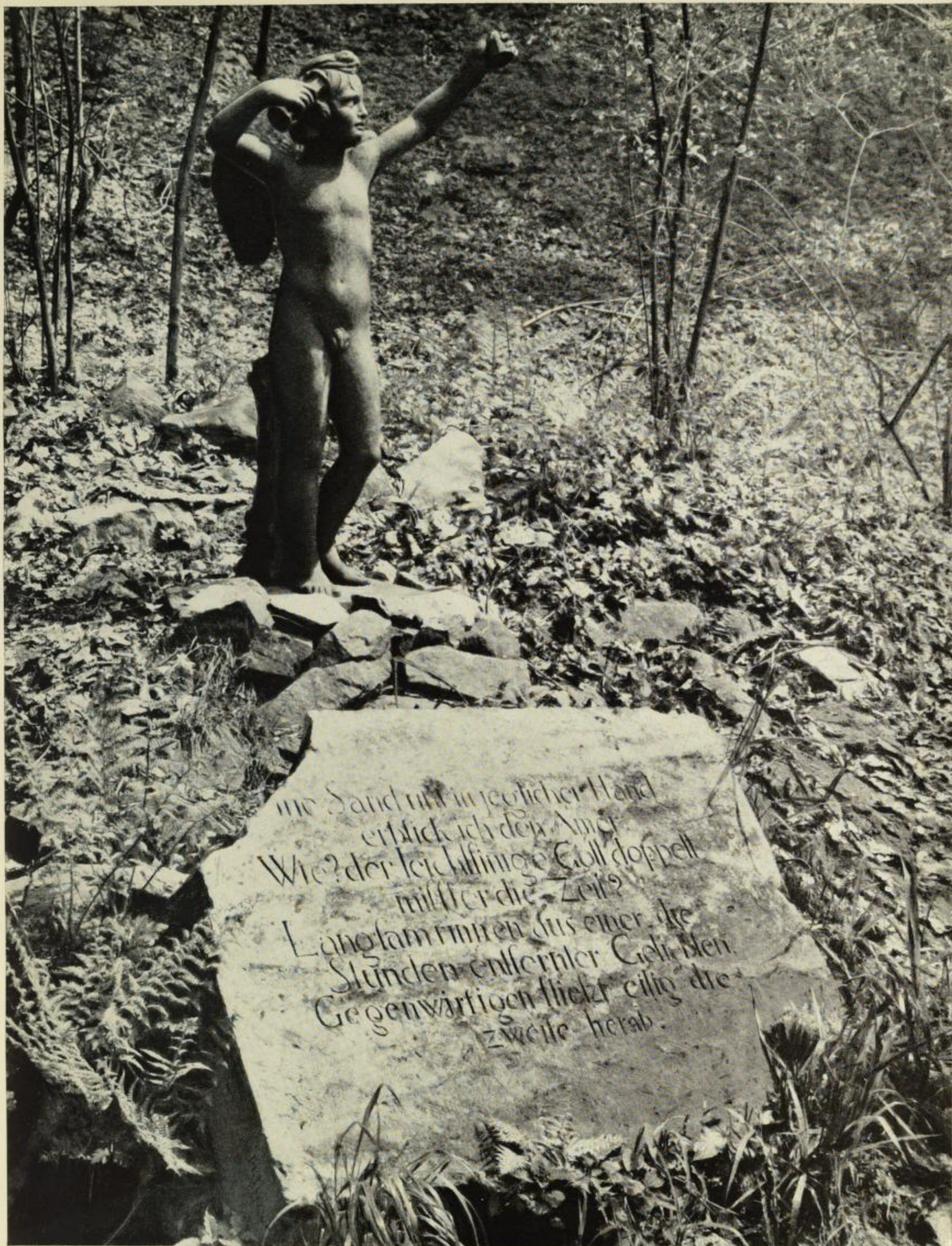
Schloß Übigau, Figurengruppe auf der Terrassenmauer, unbekannter Künstler



Auf dem Weg zum Seifersdorfer Tal, Parkmauer am Schloßpark Hermsdorf



Der Röderlauf im Tal von Seifersdorf. Den Park schuf Christiane Brühl von 1781 bis 1792

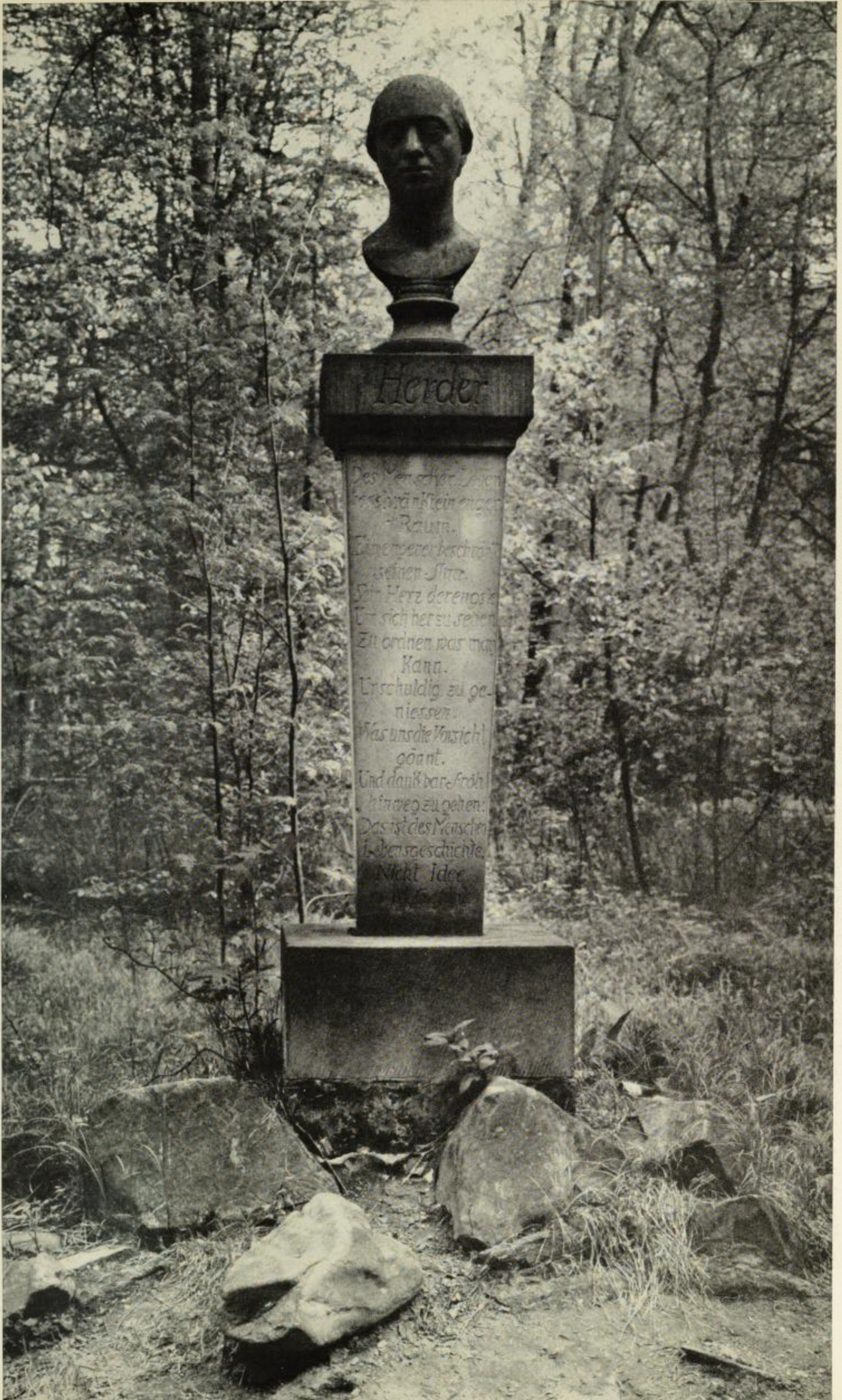


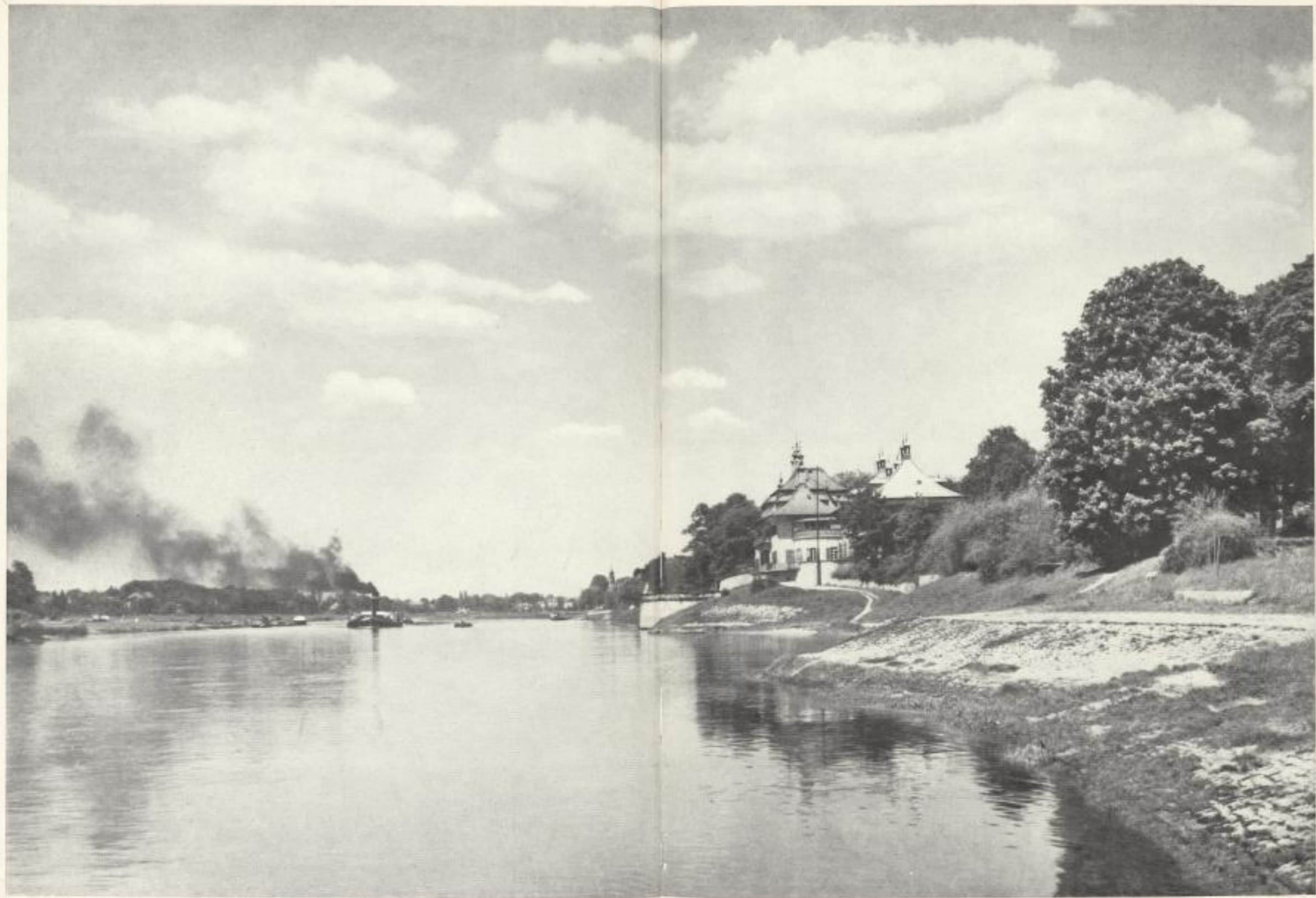
Seifersdorfer Tal, Figur des Amor

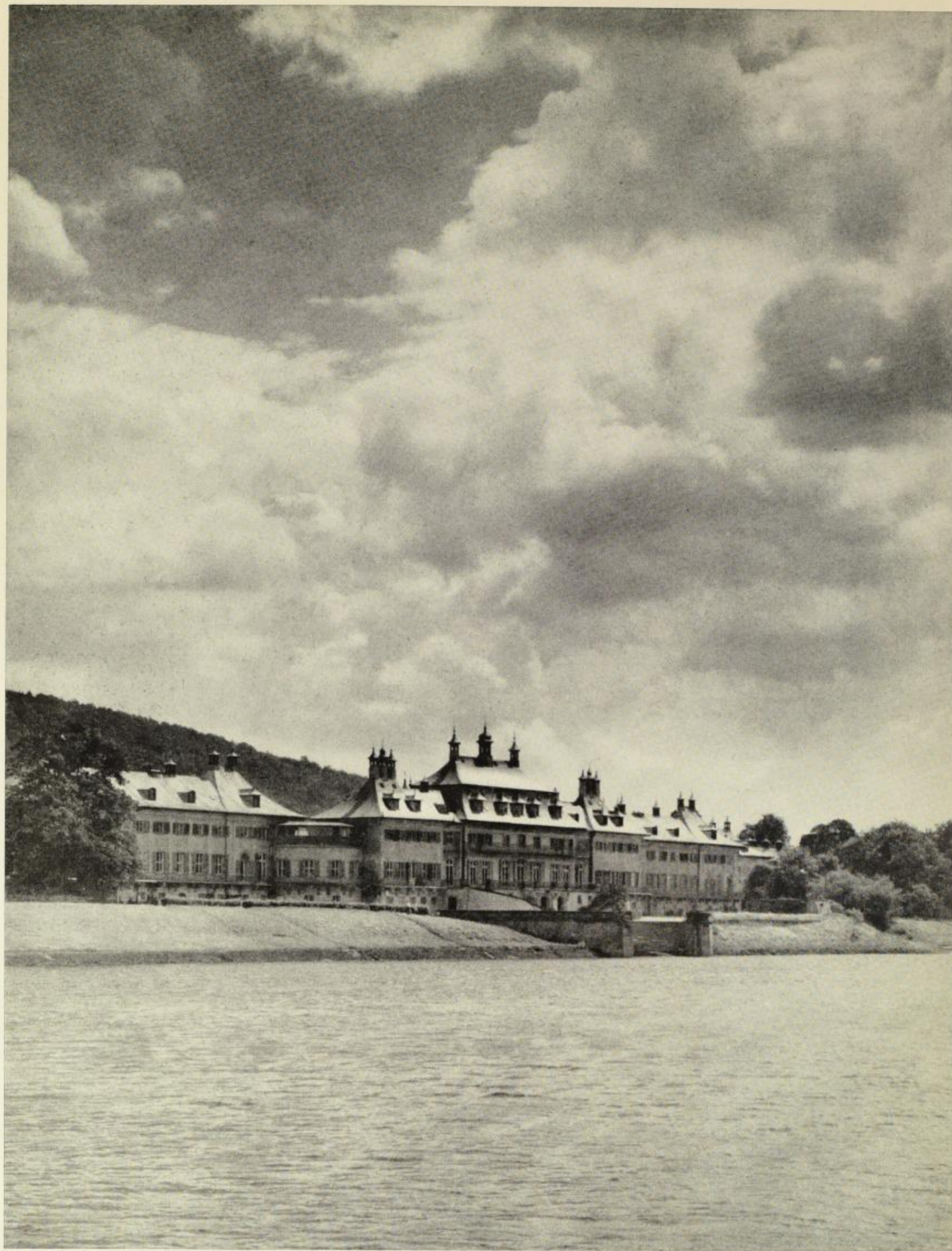


Partie im Seifersdorfer Tal

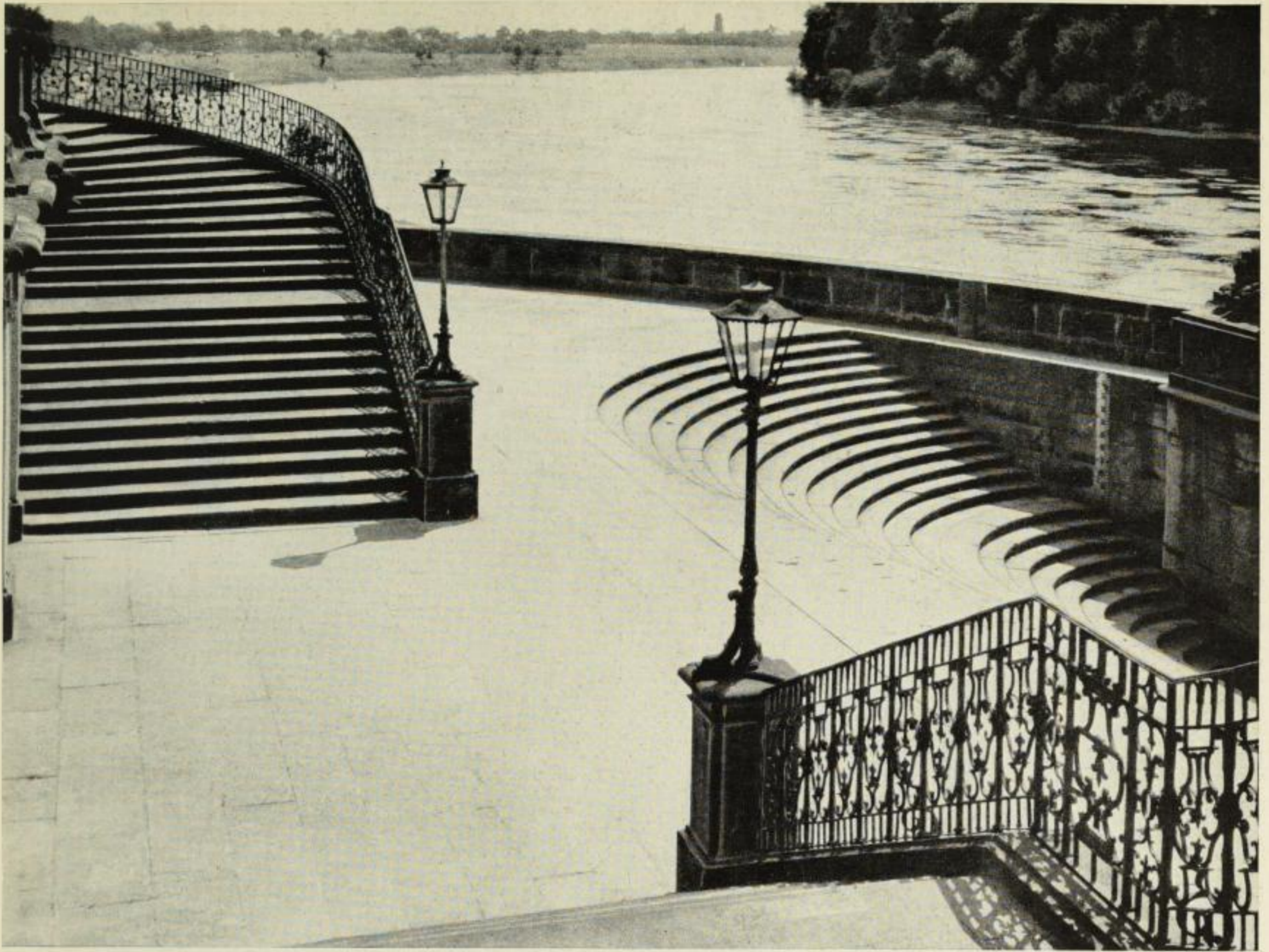
Seifersdorfer Tal, Herder-Denkmal







Elbfront des Lustschlosses Pillnitz



Treppen am Wasserpalais mit dem Blick zur Elbinsel



Schloß Pillnitz, das Wasserpalais, M. D. Pöppelmann, 1720 bis 1721

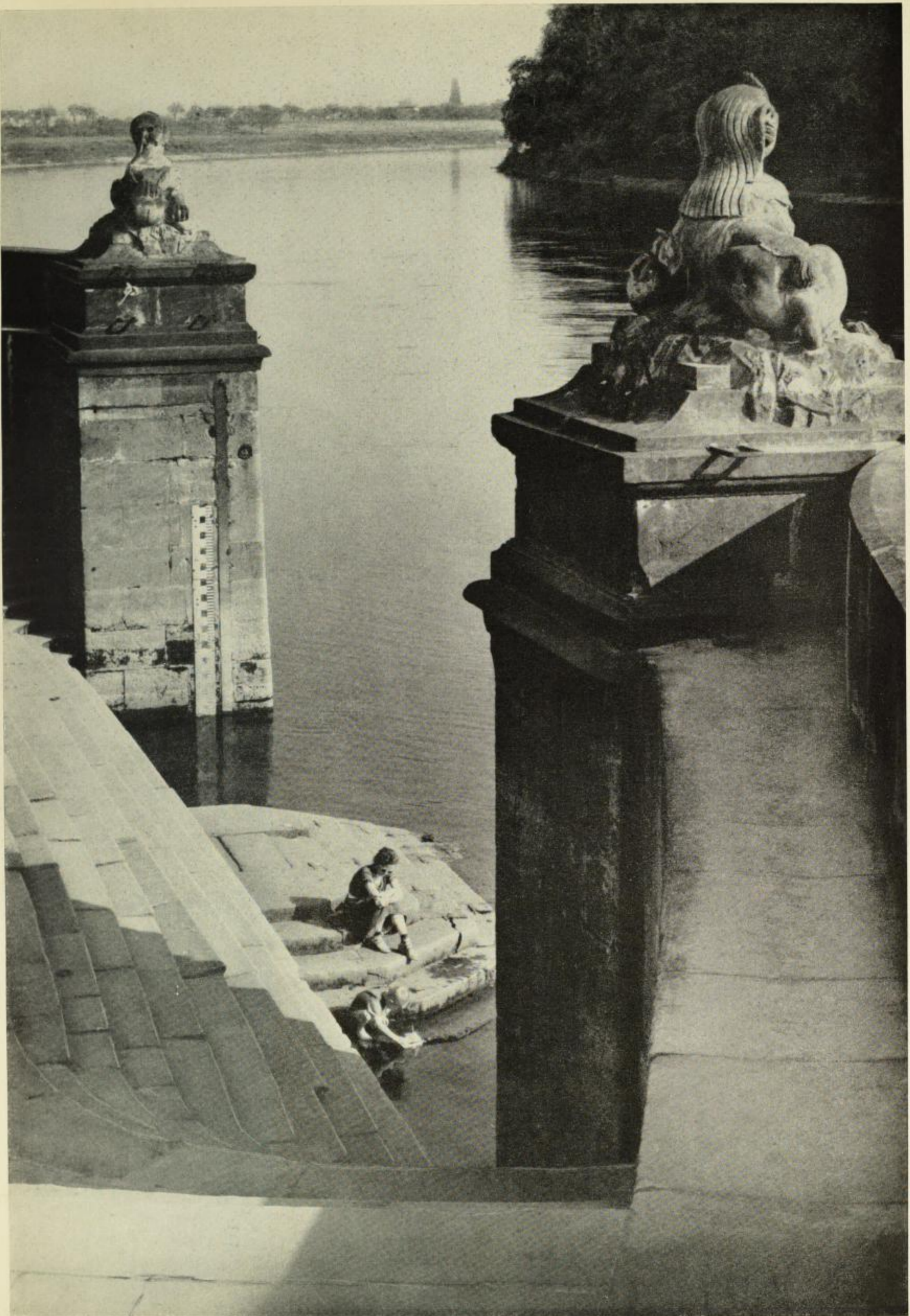
Am Wasserpalais

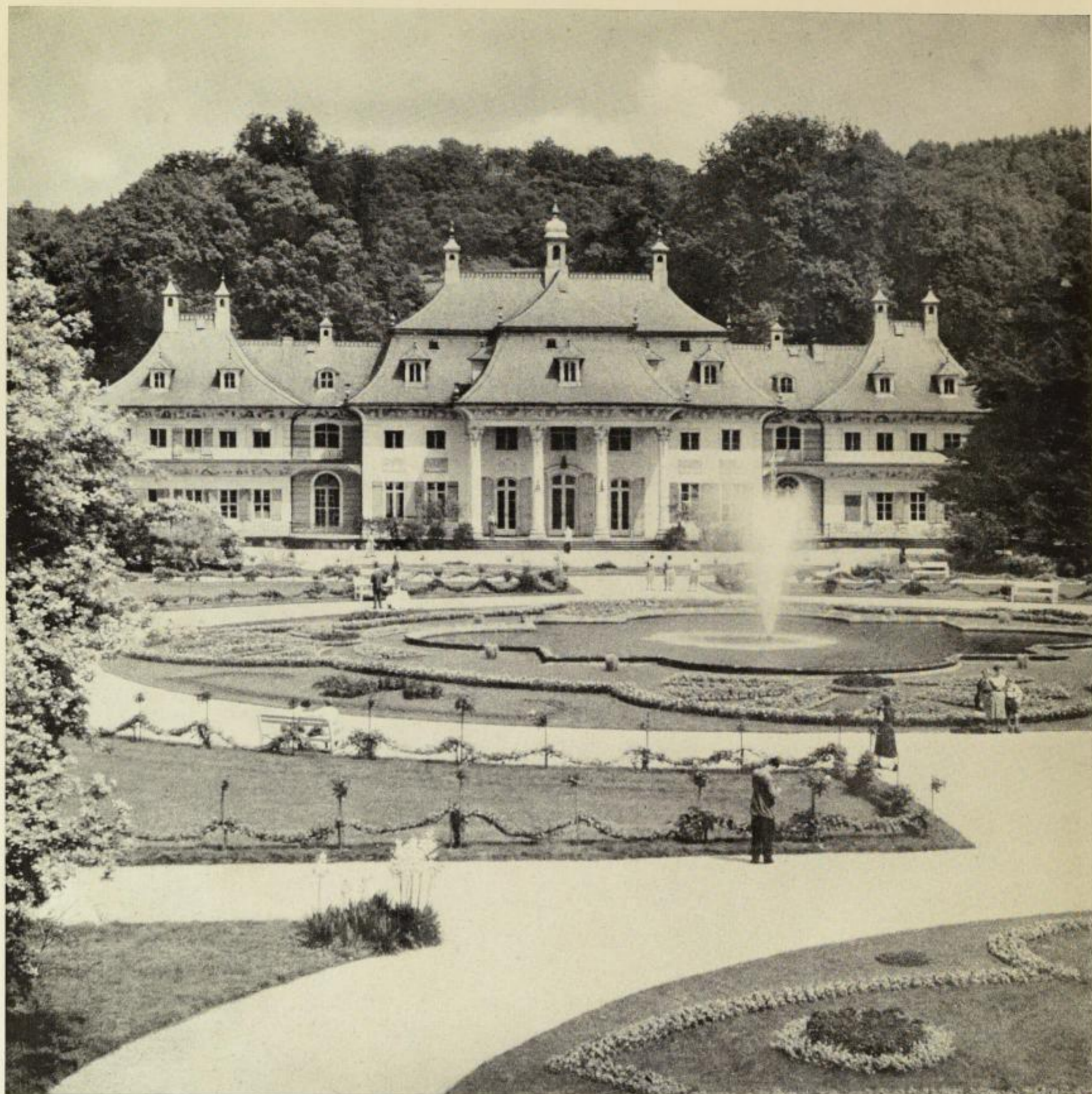




Elbfassade des Wasserpalais

Der kleine Gondelhafen am Wasserpalais





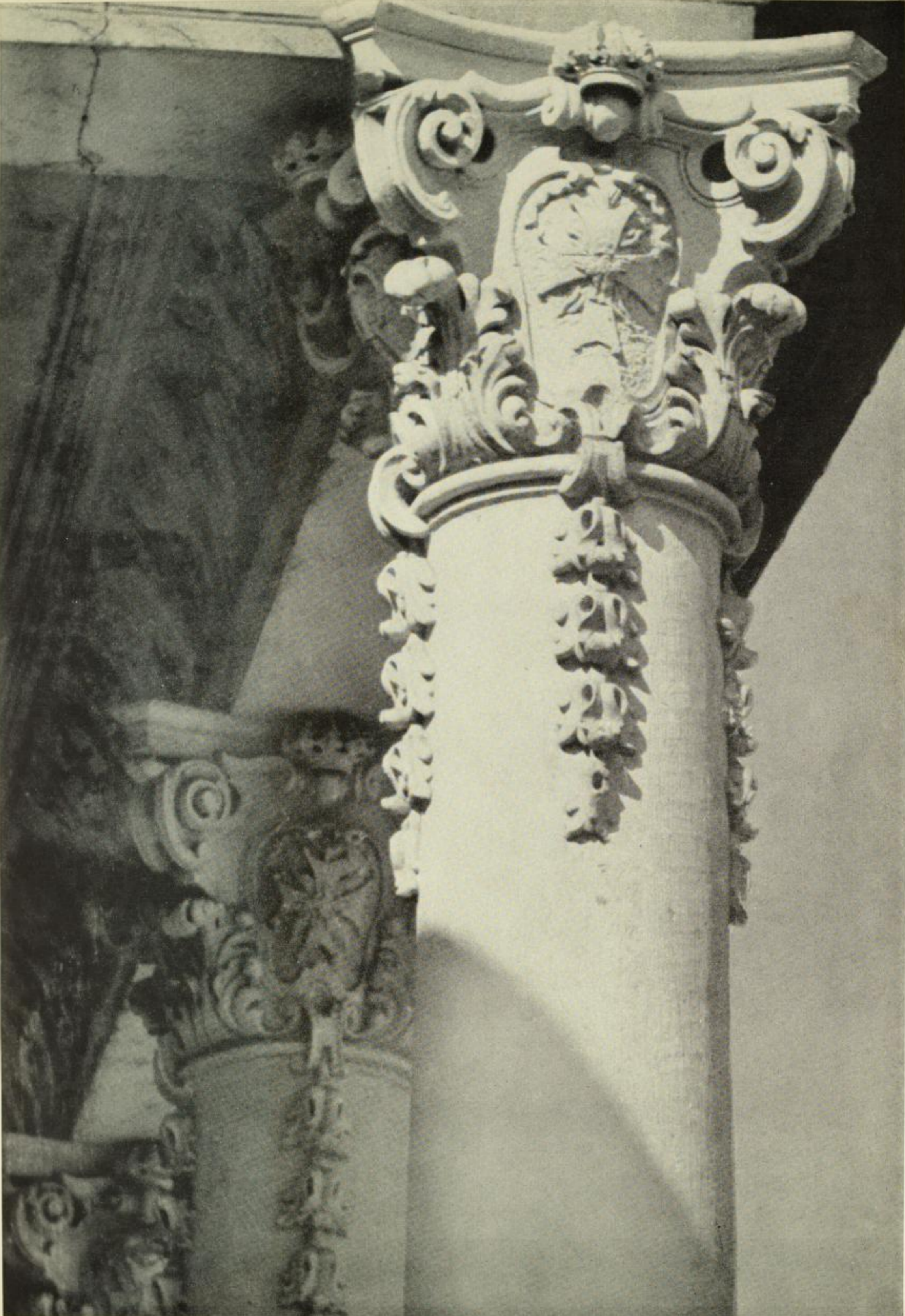
Schloß Pillnitz, das Bergpalais, M. D. Pöppelmann, 1722 bis 1724

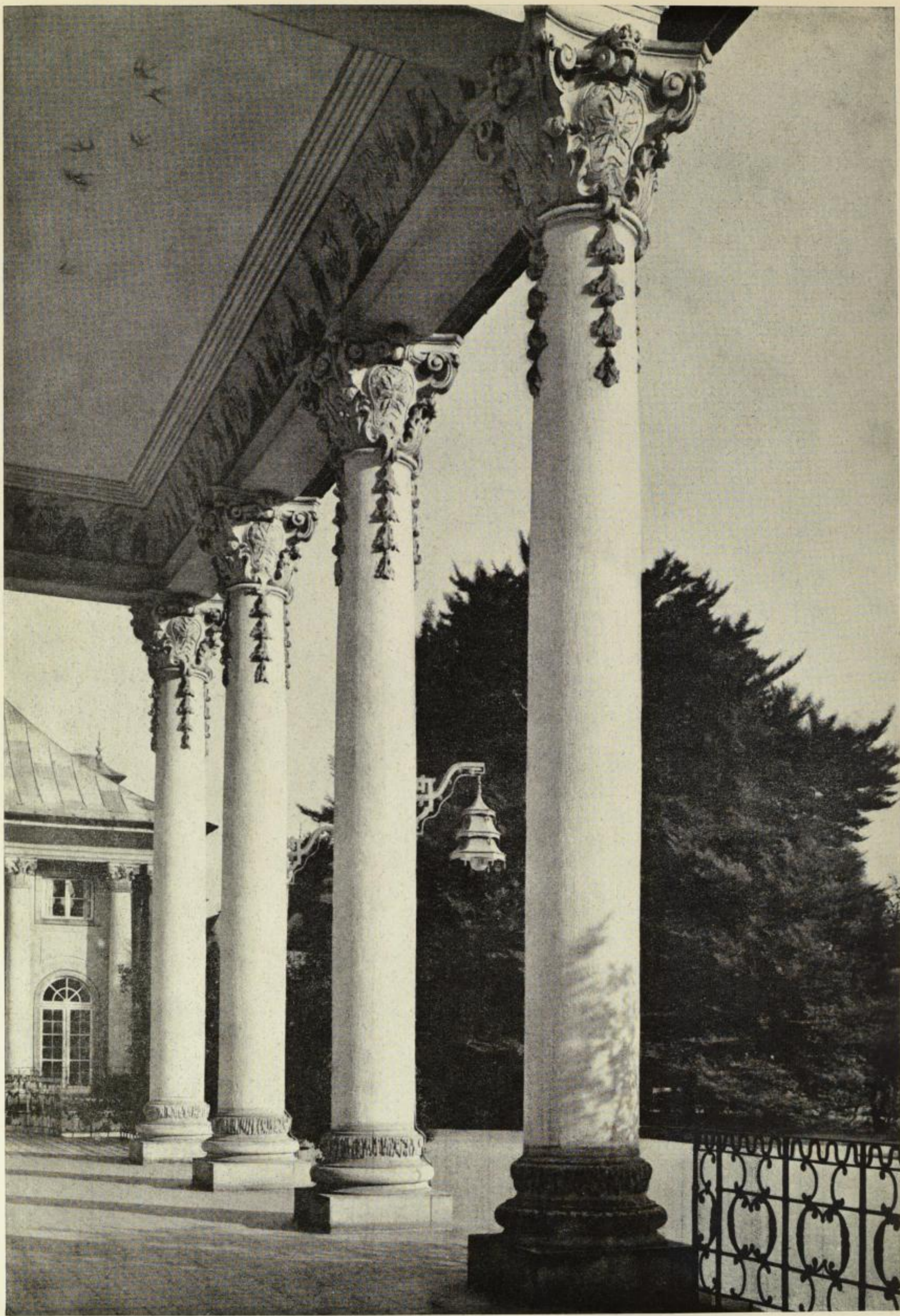
Schloß Pillnitz, Gartenseite des Bergpalais



41

Sachs.
Landes-
Bibl.



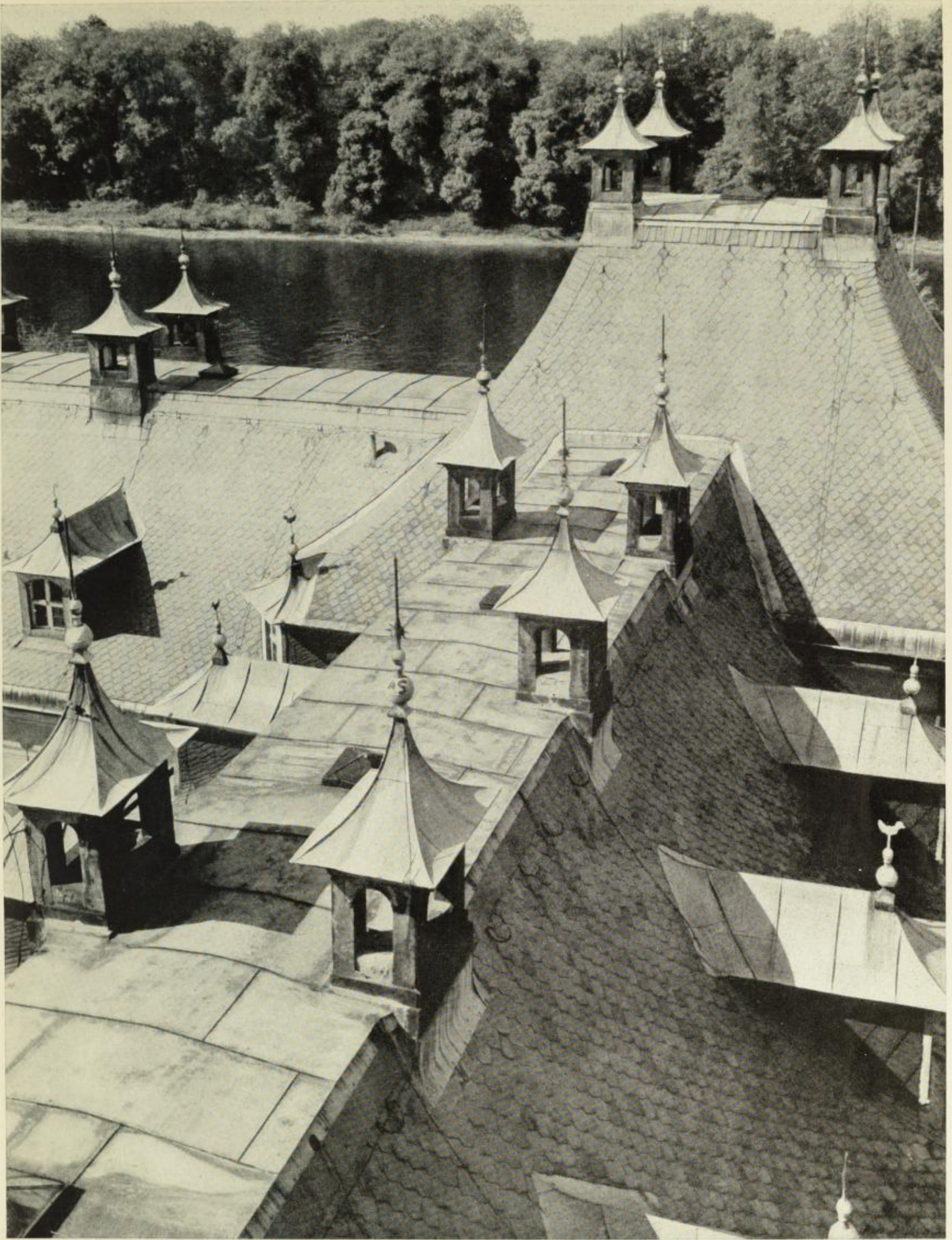




Schloß Pillnitz, Teil des Lustgartens

Die Mittelrisalite des Berg- und des Wasserpalais werden von je vier korinthischen Säulen getragen





Schloß Pillnitz, Dachlandschaft vom neuen Palais aus

Schloß Pillnitz, Blick auf eines der Flügelgebäude der Palais

44





Blick vom Neuen Palais zum Wasserpalais



*Das Neue Palais, Fassade nach dem Lustgarten, nach dem Brand des alten
Pillnitzer Schlosses im Jahre 1818 von F.C. Schuricht erbaut, 1818 bis 1826*



Eine breite Freitreppe führt zwischen korinthischen Säulen vom Lustgarten aus in den Festsaal des Neuen Palais



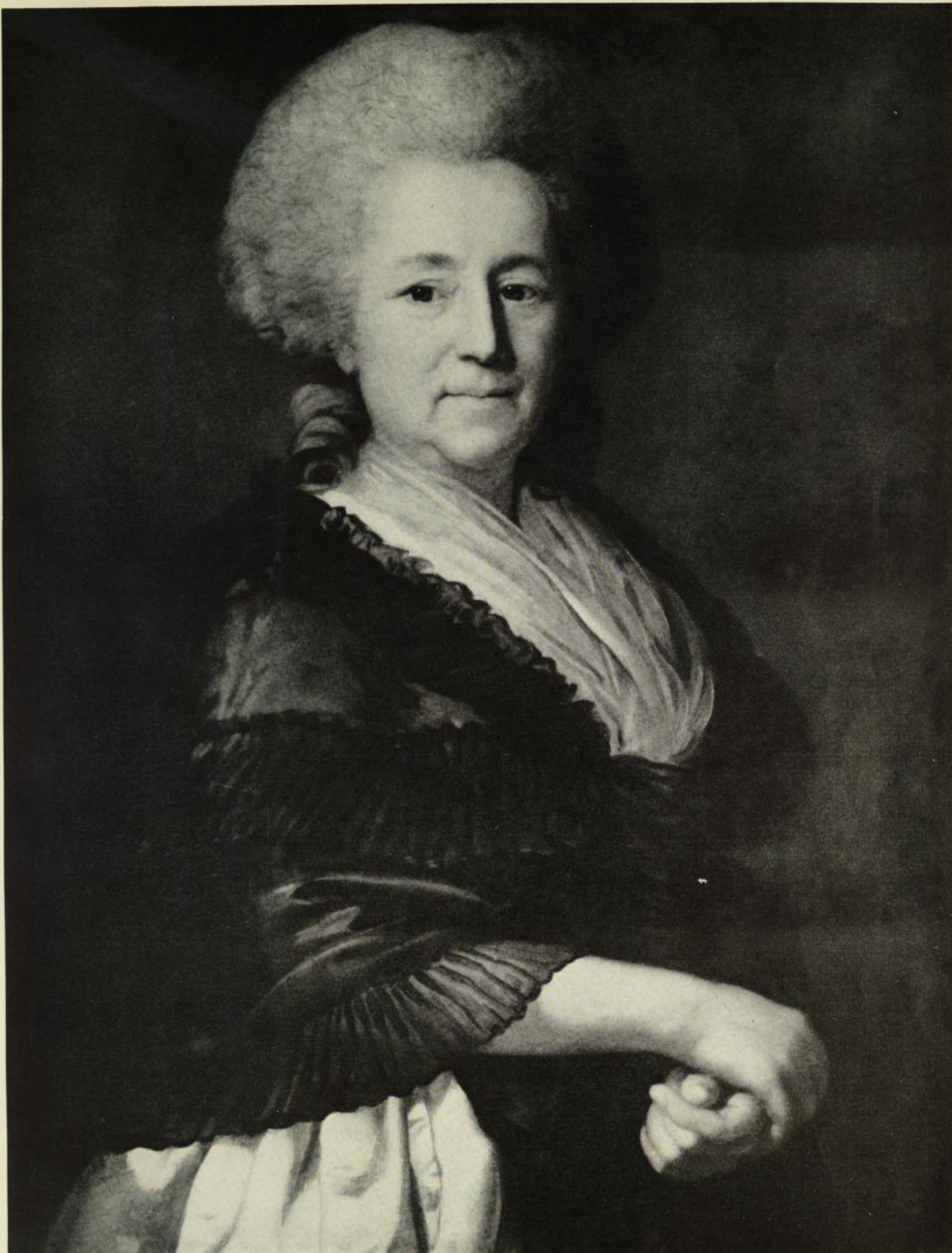
Kuppelsaal des Neuen Palais mit Malereien von C. Vogel von Vogelstein (1788 bis 1868)



Kuppelsaal des Neuen Palais, Detail der Decke



Damenbildnis, Ölgemälde von George de Marées (1697 bis 1766), Gemäldesammlung Pillnitz



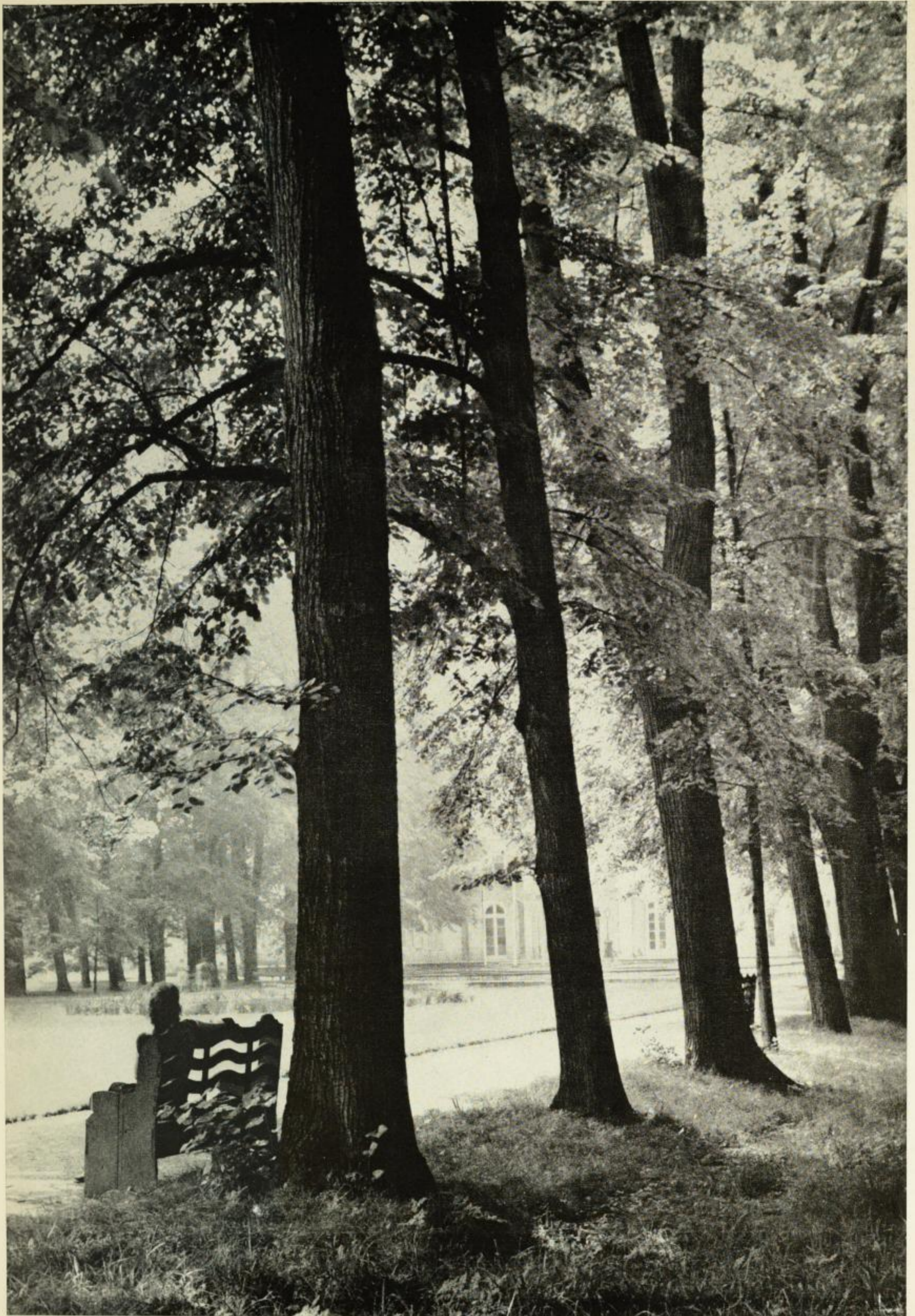
Bildnis einer Bürgerin, Ölgemälde von Anton Graff (1736 bis 1813), Gemäldesammlung Pillnitz

48



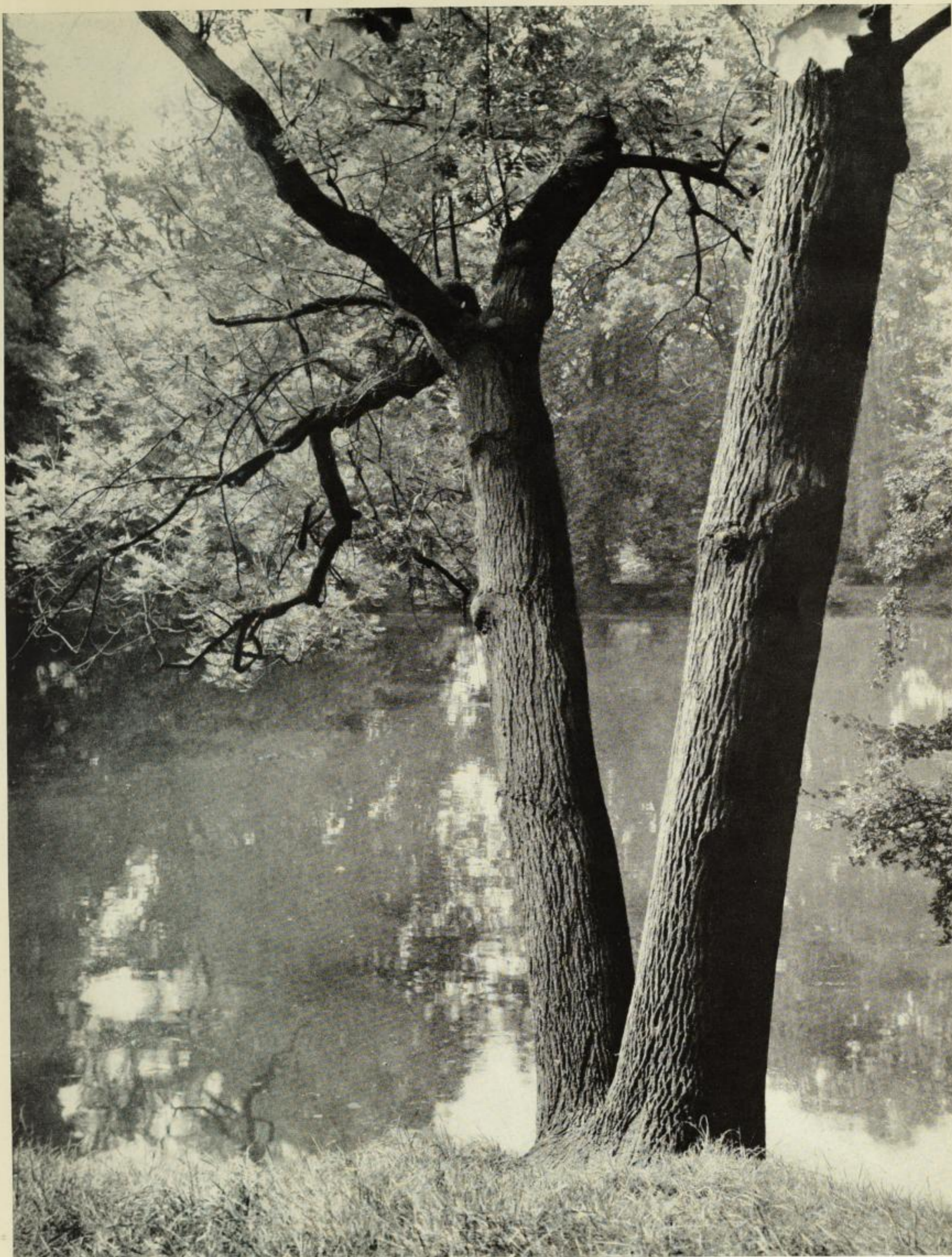
Schloß Pillnitz. Die große Kastanienallee in der Achse des Neuen Palais durchschneidet den französischen Heckengarten

Im Pillnitzer Schloßpark, hinter dem Bergpalais

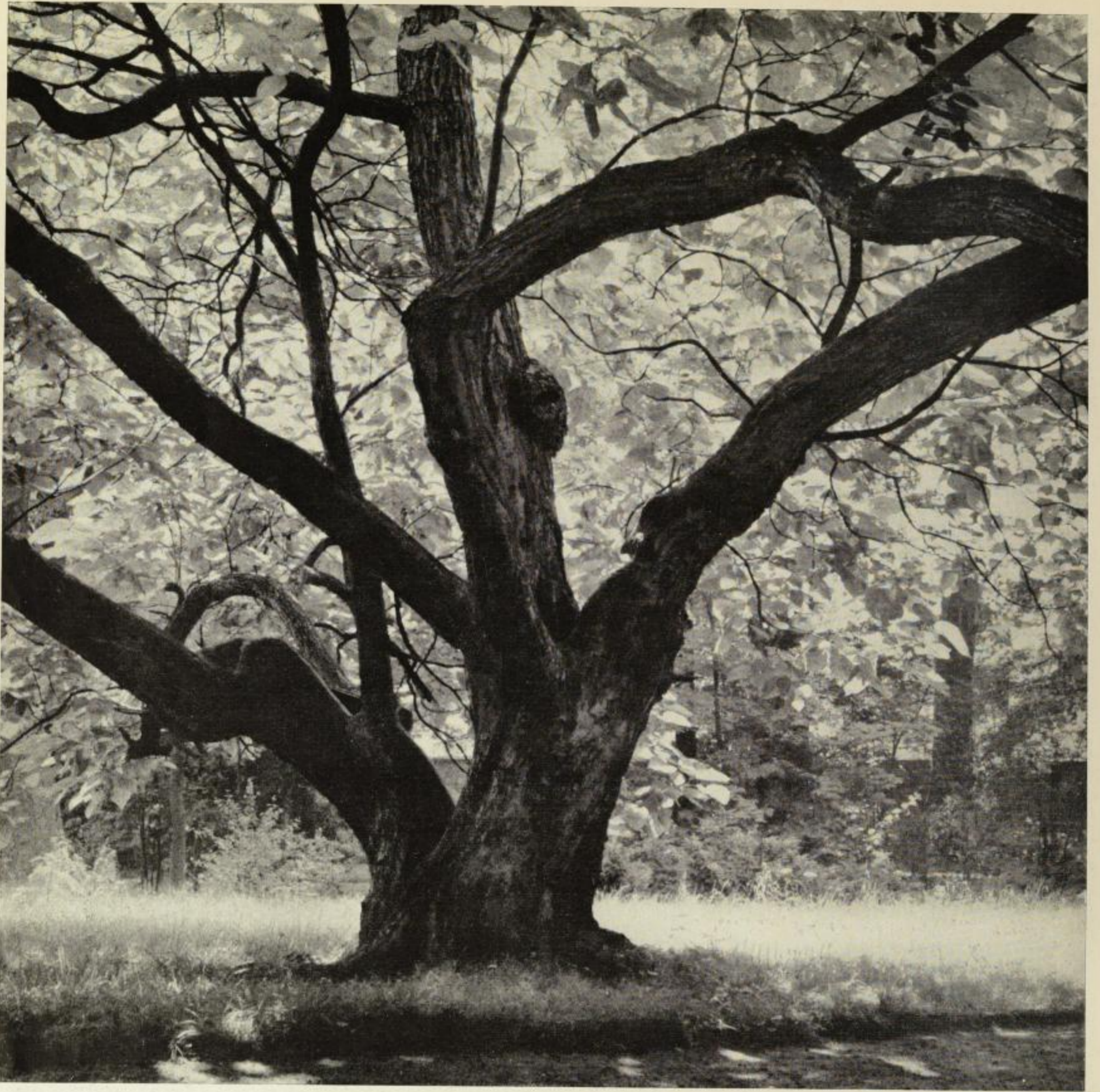




Schloß Pillnitz, Blick über den französischen Lustgarten



In den englischen Parkanlagen von Pillnitz



*Ein ehrwürdiger Trompetenbaum (*Catalpa bignonioides*) im „chinesischen“ Gartenteil von Pillnitz*

Schloß Pillnitz, Landschaftspark mit dem „Englischen Pavillon“, 1778





Im dendrologischen Teil des Pillnitzer Schloßparkes. Durch die fremdländischen Nadelhölzer leuchtet die Orangerie



Am Hang des Borsberges liegt die Weinbergskirche von Pillnitz, Entwurf M. D. Pöppelmann, Bauausführung Chr. Schumann, 1723 bis 1727



Serenade im Pillnitzer Schloßgarten





Sächs.
Landes-
Bibl.

LITERATURVERZEICHNIS

- Walter Bachmann*, Moritzburg, in: Große Bau-
denkmäler, Berlin 1947
- derselbe*, Die Fasanerie zu Moritzburg, in: Jahr-
buch der Künste 2, Dresden 1954
- Leo Balet*, Die Verbürgerlichung der deutschen
Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert,
Straßburg 1936
- Richard Benz*, Kultur des 18. Jahrhunderts, Stutt-
gart 1949/53
- A. E. Brinckmann*, Die Baukunst des 17. und
18. Jahrhunderts, Potsdam 1931
- derselbe*, Die Kunst des Rokoko, Berlin 1940
- F. E. Carl*, Kleinarchitekturen in der deutschen
Gartenkunst, Berlin 1956
- Georg Dehio*, Handbuch der deutschen Kunst-
denkmäler, Berlin 1943
- Bruno Alfred Döring*, Matthes Daniel Pöppel-
mann, Dresden 1930
- Hubert Georg Ermisch*, Der Dresdner Zwinger,
Dresden 1954
- Heinrich Gerhard Franz*, Zacharias Longuelune,
Berlin 1953
- Gottfried Ganssaug*, Das Schloß Pillnitz, in:
Neues Archiv für sächsische Geschichte, Dres-
den 1928
- Wolfgang Gerlach*, Schloß Übigau bei Dresden,
Dresden 1937
- Cornelius Gurlitt*, Geschichte des Barockstils, des
Rokoko und Klassizismus, Stuttgart 1887
- derselbe*, Beschreibende Darstellung der älteren
Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs
Sachsen, Dresden 1903 ff.
- Franz Hallbaum*, Der Landschaftsgarten, Mün-
chen 1927
- Hermann Heckmann*, M. D. Pöppelmann als
Zeichner, Dresden 1954
- Eberhard Hempel*, Geschichte der deutschen Bau-
kunst, München 1949
- Chr. Hirschfeld*, Theorie der Gartenkunst, Leip-
zig 1775 ff.
- Wolfgang Huschke* und *Wolfgang Vulpius*, Park
um Weimar, Weimar 1955
- Karl-Heinz Hüter*, Die Architektur des Barock,
Leipzig 1954
- Ch. Yamada*, Die Chinamode des Spätbarock,
Berlin 1935
- Hans F. Kammeyer*, Der Pillnitzer Schloßpark und
seine dendrologischen Schätze, Leipzig/Jena 1954
- Hugo Koch*, Sächsische Gartenkunst, Berlin 1910
- Willy Kurth*, Sanssouci – seine Schlösser und
Gärten, Berlin 1956
- Fritz Löffler*, Das alte Dresden, Dresden 1955
- derselbe*, Schloß und Park Pillnitz, Dresden 1951
- Hans Nadler*, Gegenwärtige Aufgaben der Denk-
malpflege in Dresden, in: Natur und Heimat,
Berlin 1953
- W. Pinder*, Deutscher Barock, Leipzig 1924
- Adolf Reichwein*, China und Europa, 1923
- Gertrud Rudloff-Hille*, Das Barockmuseum Schloß
Moritzburg, Dresden 1953
- Hermann Schüttauf*, Der Park zu Großsedlitz,
in: Deutsche Architektur, Berlin 1955
- Heinrich Sulze*, Die Dresdner Barockgärten an
der Elbe, in: Jahrbuch der Künste 2, Dresden 1954
- Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon der bil-
denden Künstler, Leipzig 1907 bis 1950
- Richard Zürcher*, Der Anteil der Nachbarländer
im Spätbarock, Basel 1938

Die Fotos stammen von Günther Heidisch-Becker

Einige Ergänzungsbilder verdanken wir den Fotografen Willi Pritsche, Werner Wurst, Helmut Körner, Erich Fritsch,
Heinz Märker, Richard Peter sen. sowie der Deutschen Fotothek Dresden

Professor Egon Pruggmayer

entwarf Einband und Schutzumschlag und zeichnete die Initialen,
welche von Bill Anders in Holz geschnitten wurden



Copyright 1957 by Sachsenverlag Dresden

Lizenznummer 429-345/1/57 • Alle Rechte vorbehalten • Printed in Germany • Archiv-Nr. 3051

Gesamtherstellung: VEB Landesdruckerei Sachsen, Dresden

31.01.72

02.05.72

- 9.11.72

30.03.73

19.06.73

27.05.74

1. Aug. 1973

15.06.74

16.11.74

- 7.01.76

03.75

- 8.04.76

- 5.11.76

31. Jan. 1978

10. März 1978

7. April 1978

17. Okt. 1979

20. Okt. 1979

- 1. Nov. 1979

Christa Kahl

- 7. Nov. 1979

15.07.80

Winkel

3. Mai 1980

27.01.81

göt

14.12.81

18. Jan 1982

- 4. Aug. 1984

14. Nov. 1985

7. Dez 1985

S. Stein

Datum der Entleiherung bitte hier einstampeln!

22. Mai 1986	21. Juni 1987
<i>G. L. Heilmann</i>	11. März 1988
03. Aug. 1987	13. Juni 1988
25. Feb. 1988	16. Nov. 1996
24. Juli 1990	20. Dez. 1990
<i>Riedel</i>	21. Dez. 1991
18. Feb. 1992	18. Okt. 1997
10. März 1992	25. Juni 1998
09. Dez. 1992	
26. April 1993	
25. Aug. 1993	
18. Okt. 1993	
13. Jan. 1994	
31. Mai 1994	

III/9/280 JG 162/6/85

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0272463

lempeln!

Geschenk von:		Preis:
Almschlag		20,-
AK-Hinw. 89 S., 54 R. Schwarzweißtafeln, 4 Farbtafeln (nach S. 76, 48, Taf. 54, Taf. 73.)		
Fach		
1 Sachsen Pf 1 Hist.-Biblische K		
Bio K	Bild K	
SWK		
Schlösser (in der Umge- bung von Dresden) X		
Mag.-Stdnr.	zu:	
31. 4° 17984		
ABGHKL Sonder-Aufst.	Ausl.-V.	zu:
	X	

III/9/73 - It 5358 20 155

SLUB Dresden



2 0272463