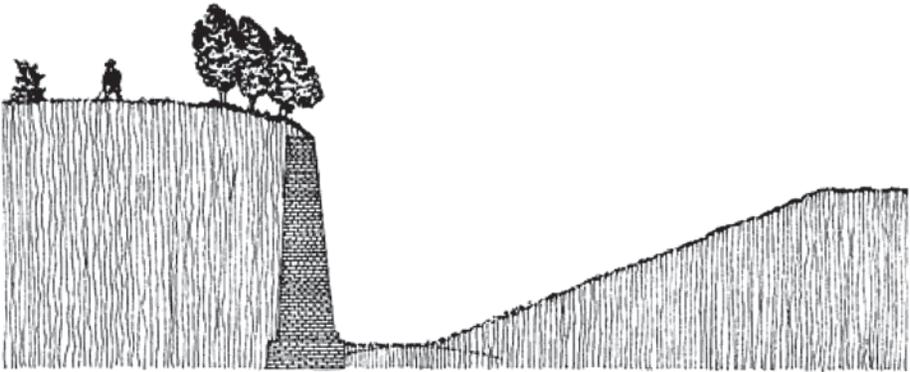

AHA!

Miszellen zur Gartengeschichte und Gartendenkmalpflege



N° 6

Februar 2020

Herausgegeben von der Professur für Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege
Technische Universität Dresden

AHA!

Miszellen zur Gartengeschichte und Gartendenkmalpflege

N° 6

Februar 2020

IMPRESSUM

Redaktionelle Bearbeitung

Anja Gottschalk

Marcus Köhler

Jenny Pfriem

Janis Vetter

Herausgeber

Professur für Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege TU Dresden

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der Freigrenzen des Urheberrechts ist
ohne Zustimmung des Herausgebers unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Die Redaktion war darum bemüht, alle Bildrechte zu klären,
sollten dennoch Rechte Dritter berührt sein,
bitten wir um Nachricht.

© 2020 bei den Autoren

© 2020 beim Herausgeber

Satz, Layout

Janis Vetter

Umschlagsbild

»Gränz=Graben«, Kurt Wagner, Federzeichnung,
in: Magazin für Freunde des guten Gesprächs, Leipzig 1796.

Druck, Bindung

Union Druckerei Dresden

ISSN 2364-0839

Printed in Germany

INHALT

- 7 **VORWORT**
Marcus Köhler
- 8 **MUSEUMSGÄRTEN – GARTENMUSEEN – DES MUSEUMS GÄRTEN**
Markus Walz
- 12 **WEIMARER HAUSGÄRTEN VON DER KLASSIK BIS ZUR MODERNE
MUSEALISIERTER ORTE UND IHRE DENKMALGERECHTE ERHALTUNG UND
PRÄSENTATION**
Angelika Schneider
- 26 **EIN KLEINES ELYSIUM – DIE EINHEIT VON GÖSCHENHAUS UND GÖSCHENGARTEN
ALS CHANCE EINES LITERATURMUSEUMS**
Thorsten Bolte
- 34 **DAS LEIPZIGER KLEINGÄRTNERMUSEUM UND SEINE SCHAUGÄRTEN
MUSEUMSGÄRTEN IN EINER DENKMALGESCHÜTZTEN KLEINGARTENANLAGE**
Caterina Paetzelt
- 42 **VOM GARTEN DER »ENERGIE« ZUM GARTEN ALS KUNSTWERK?
ANMERKUNGEN ZU DEN AUSSENANLAGEN DES PHYSIKOCHEMIKERS WILHELM
OSTWALD IN GROSSBOTHEN**
Silke Kral
- 56 **DER GARTEN MAX LIEBERMANN AM GROSSEN WANNSEE IN BERLIN
VOM FREILUFTATELIER ZUM MUSEUMSGARTEN**
Reinald Eckert

- 69 **LIEBERMANNS BRODERSEN-PORTRÄT**
Marcus Köhler
- 72 **»EINE ART VEGETOMANIE« – DER GARTEN AM KRASZEWSKI-MUSEUM
DRESDEN: EIN DEUTSCH-POLNISCHES STUDIERENDENPROJEKT**
Marlen Hößelbarth
- 82 **DER GARTEN DER VILLA TERESA IN COSWIG
REFUGIUM DES KÜNSTLEREHEPAARES EUGEN D'ALBERT UND TERESA CARREÑO**
Jenny Pfriem
- 92 **PARETZ: »EINE STÄTTE DER ERINNERUNG UND PIETÄT«**
Ursula Gräfin zu Dohna
- 94 **HOCHWASSERGEFÄHRDUNG ALS GEGENSTAND HISTORISCHER GARTENLITERATUR
EINBLICKE IN DAS DISSERTATIONSVORHABEN »GÄRTEN UNTER WASSER.
HISTORISCHE BEISPIELE FÜR REAKTIONEN AUF HOCHWASSERGEFÄHRDUNG UND
HOCHWASSERSCHÄDEN IN WERKEN DER GARTENKUNST«**
Jenny Pfriem
- 104 **DIE WIEDERENTDECKUNG DER GOLDEICHE: EINE »SCHATZINSEL« IM THAM-
MENHAINER LANDSCHAFTSGARTEN**
Anja Gottschalk
- 110 **AUTOREN**

VORWORT

Museumsgärten sind kaum Bestandteil der Gartengeschichtsschreibung, obwohl sie zuweilen integrativer Teil eines Museumskonzeptes oder sogar als Gartendenkmal geschützt sind. Dies zeigte sich auch anhand zweier studentischer Abschlussarbeiten: Die Gartengestaltung der Innenhöfe des Leipziger Grassi-Museums, die parallel zum Neubau in den Jahren 1925 bis 1929 entstanden, banden nicht nur einen historischen Gehölzbestand ein, sondern interpretierten traditionelle und exotische Gartenformen. Stadtgartendirektor Nikolaus Molzen (1881–1954) schloss mit seinem Entwurf nicht nur eine Lücke in dem von ihm zeitgleich konzipierten Grünring der Stadt, sondern schuf trotz wirtschaftlicher Notlage der Zwischenkriegsjahre elegante und passende Gartenräume, die erst neuerlich durch unsachgemäßen Umbau ihren Charme verloren haben.¹ Eine andere Wiederentdeckung brachte die Beschäftigung mit dem 1932 bis 1933 von Hans Scharoun (1893–1972) errichteten Haus Schminke in Löbau.² Der Fokus liegt heute auf dem von Herta Hammerbacher (1900–1985) angelegten Villengarten, der den Prinzipien von Karl Foerster (1874–1970) folgt. Unbekannter hingegen sind die Freiflächen, die einst als Küchen- und Nutzgarten sowie als Obstwiese genutzt wurden. Dort baute Scharoun für die Kleintierhaltung sogar einen Stall. Es zeigte sich, dass die Familie nicht nur ein Verfechter der vom Arzt Heinrich Lahmann (1860–1905) geförderten Naturheilkunde war, sondern im Sinne einer Kreislaufwirtschaft den Garten betrieb. Die hauseigene Nudelfabrik, der Wirtschaftsgarten aber auch die Villa können somit als ein »Reformmodell« verstanden werden.

Es waren unter anderem diese Arbeiten, die die Anregung gaben, ein Kolloquium dem Thema »Museumsgarten« zu widmen. Dass es nicht einfach ist, sich Inhalten und Objekten zu nähern, beschreibt Markus Walz in seiner Einführung, an die sich eine Reihe

von lehrreichen Beispielen anfügen, die aus unterschiedlichen Gründen heraus interessant sind: Sei es die Erfolgsgeschichte des Liebermannschen Gartens am Berliner Wannsee, die vielen liebevoll unterhaltenen Gärten der Weimarer Klassikstiftung oder der mit großem Engagement gepflegte Garten des Göschen-Hauses in Grimma. Gleich nebenan liegt der Landsitz des Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald, der sich intensiv mit Gartenkultur auseinandersetzte. Im vorliegenden Beitrag wird dieser Horizont aufgefächert. Ergänzt werden die Aufsätze durch eine Darstellung des Leipziger Kleingartenmuseums, sowie zwei Berichten zu den Gärten des Kraszewski-Museums und der Villa Teresa, die sich ebenfalls auf studentische Projekte zurückführen lassen.

Als kleiner Exkurs zum Garten Liebermann wird noch ein Porträt des Berliner Stadtgartendirektors Albert Brodersen vorgestellt, das der Maler 1920 anfertigte.

Ein kleines und neuerliches Essay aus der Feder Ursula zu Dohnas, die gerade ihren 97. Geburtstag feiern durfte, wurde hier aufgenommen, um eine engagierte Kollegin zu würdigen, die immer noch regen Anteil an der Entwicklung der Gartenkunst nimmt. Hier gilt es, Dank und Glückwünsche zu übermitteln!

Mit einer kleinen Entdeckung, die an den Michael Endes Scheinriesen »Tur Tur« erinnert, schließt diesmal das hoffentlich unterhaltsame »Aha!«

Dresden, im Februar 2020

Marcus Köhler

1 Kindler, Sophia: Die Außenanlagen des Grassi-museums in Leipzig: Geschichte, Bestand und Entwicklungsperspektiven, TU Dresden, Masterarbeit 2019 (unveröffentlichtes Manuskript).

2 Kreisler, Anke: TU Dresden, Seminararbeit 2018 (unveröffentlichtes Manuskript).

MUSEUMSGÄRTEN – GARTENMUSEEN – DES MUSEUMS GÄRTEN

Markus Walz

Die Anfrage für die Tagung ›Museum – Garten – Landschaft. Vernetzungsbedarf!‹ hat mich überrascht und neugierig gemacht, weil ich noch nie über einen möglichen Typus ›Museumsgarten‹ nachgedacht hatte. Als spontane Reaktion würde man auf die Arbeitsteilung bei der Bewahrung kultureller Phänomene verweisen: Die Baudenkmalpflege und die betroffenen Eigentümerinnen und Eigentümer sollten für ›museale‹ (im Sinn von bewahrenswerte) Gärten zuständig sein, während schutzwürdige Pflanzenexemplare in botanische Gärten gehören. Kulturelle Phänomene rings um den Garten haben längst ihre Spezialmuseen erhalten, ohne dass der Typusbegriff ›Gartenmuseen‹ entstanden wäre. Dieses Themenfeld und die museumstypische Überbesetzung von Nischen seien abgesteckt mit dem Gartenkunst-Museum in Eckersdorf-Donndorf, dem Museum für Europäische Gartenkunst in Düsseldorf-Benrath, dem Deutschen Gartenbaumuseum in Erfurt, dem Museum der Gartenkultur in Illertissen und dem Rosenmuseum in Bad Nauheim.

Eine klassische Grenzüberschreitung dieser bewährten Handlungsfelder präsentieren die Museumsschlösser: Baudenkmäler mit Originalinventar als Besichtigungsbetriebe; viele verfügen über ebenso denkmalwerte Parks. Weniger Beachtung finden einige Gesamtkunstwerke, die unter anderem Haus und Garten enthalten und heute analog zu Museumsschlössern geöffnet sind, wie beispielsweise die ›Kunststätte Bossard‹ in Jesteburg (Abb. 1).

Da Grundstücke nur selten vollständig überbaut sind, haben die meisten Museums-

gebäude ein Außengelände, das auch gärtnerisch angelegt sein dürfte. Die ersten deutschen (Kunst-)Museumsbauten entstanden noch in dicht bebauten Innenstädten – so nach dem Beispiel des Kunsthauses Düsseldorf das Dresdner Galeriegebäude (das heutige Verkehrsmuseum); das Paradigma des 19. Jahrhunderts formuliert aber die völlig frei auf einer großzügigen Parzelle stehende (Alte) Pinakothek in München. Derartige Außenanlagen wurden wegen des reichlichen Tageslichteinfalls und der reduzierten Stadtbrand-Risiken sehr geschätzt, ihre Gestaltung erwähnt die museumsbezogene Literatur aber nicht.

Symptomatisch für diese Wahrnehmungslücke ist ein Wortbeitrag schon auf der ersten Konferenz deutscher Museumsfachleute überhaupt, die 1903 unter dem Titel ›Die Museen als Volksbildungsstätten‹ stattfand. Der Direktor des Roemer-Museums Hildesheim spricht über eine negative Wirkung, die heute international ›Museum Fatigue‹ heißt: Der Museumsbesuch macht »schrecklich müde«, Sitzplätze sind eine Pflichtausstattung.

»Als Ruhepunkte empfiehlt sich auch die Einrichtung kleiner Gärten bzw. Anlagen im Freien, innerhalb des Museumskomplexes. Höfe, welche früher Rumpelkammern glichen, wurden in Gärten verwandelt, und mit Rücksicht auf die Kinderwelt wurden in ihnen auch Vogelhecken, Terrarien und Aquarien mit lebenden Tieren aufgestellt. Im Winter geben wir die Tiere weg oder überwintern sie, so gut es geht, im Frühjahr werden neue Anschaffungen gemacht, so daß immer Verschiedenes da ist, denn das Le-

bendige ist tausendmal vielgestaltiger und anziehender als alle Ausstellungen todter Sachen. Wenn man Schlangen, Chamäleons, schöne Fasane oder sonstige bemerkenswerte Tiere hat, sieht man, wie das Volk sich um dieselben drängt und sich dafür interessiert, besonders die junge Welt.«¹

Der Museumsgarten geriet also als Negativform ins Blickfeld, als Gegensatz zum langweiligen Museum und als – in ihrer Bepflanzung kaum interessierende – Fläche für attraktivitätssteigernde Tierhaltung in einem Museum, dessen Sammlungen von Geologie über Prähistorie bis zur Ethnologie reichen. Hundertzehn Jahre später haben die Museumsfachleute einige Gartenideen mehr entwickelt: Etliche Kunstmuseen verfügen über Innenhöfe, die als diebstahlsichere ›Skulpturengärten‹ dienen, auch wenn das Museum kaum Skulpturen sammelt; die Architekten verpassten der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn einen Dachgarten als optionale Ausstellungsfläche. Die ›Gartenhaftigkeit‹ dieser Gärten bleibt aus-

geblendet. Museen mit groß dimensionierten Sammlungsgütern haben oft ein ›Freigelände‹: So steht neben dem Alliiertenmuseum in Berlin ein ›Rosinenbomber‹ aus der Zeit der Berliner Luftbrücke, obwohl der amorphe Außenraum kein Flugfeld war.

Tatsächlich als (Nutz-)Garten kommen einige Aktivitäten daher, die in mittelalterlichen Bauwerken untergebrachte Museen anreichern sollen – auch wenn es sich um kein Kloster handelt, fehlt selten der Verweis auf die Heilkunde der Hildegard von Bingen. Diese Kräutergärten finden sich auch in Gartenschauen und funktionieren genauso wie die Fasane des Hildesheimer Roemer-Museums.

Plausiblere Museumsgärten bietet die vielgestaltige Gruppe der Freilichtmuseen an. Die ganzheitliche Präsentation volkskundlicher Freilichtmuseen enthält auch Hausgärten; soweit die Immobilien des Museums nicht transloziert wurden,² ist der eine oder andere Garten dabei, dessen Denkmalwert diskutiert werden könnte. Eine Schrumpfform dieses Museumstyps stellen die verbreiteten Bauernhausmuseen dar, die ein in situ befindliches Einzelgehöft



1 | Skulpturen in der Kunststätte Bossard, Jesteburg, 2013 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kunstst%C3%A4tte_Bossard_Garden.jpg, CC BY-SA 4.0, Stand: 12.12.2019).

entweder als Ortsmuseum oder wie das Fragment eines Freilichtmuseums ausbauen und selten auf einen ›Bauerngarten‹ verzichten. In einigen Freilichtmuseen fallen Garten und Museumsausstellung zusammen, so bei der Flächengestaltung eines Skulpturen-parks oder der angedeuteten Grabbepflanzung im Grabmalmuseum. Jenseits des Museumswesens finden sich leibhaftige Gartenaktivitäten aus vergangenen Zeiten in den Verschmelzungen von sogenannten Live-Ins mit Besichtigungsbetrieben, sei es im Nachbau des Klosterplans von Sankt Gallen³ oder in einer idealtypischen mittelalterlichen Stadt⁴.

Soweit die Gedanken eines ›Museumsmenschen‹ zu Museumsgärten. Die Gartendenkmalpflege bedient ein anderes Begriffsverständnis, wie die Zusammenstellung der Dresdner Tagung offenbart. Die einzige Schnittmenge mit den bisherigen Schilderungen bietet das Freigelände des Deutschen Kleingartenmuseums in Leipzig, das translozierte Gartenlauben mit idealtypisch rekonstruierten Gärten der betreffenden Zeit umgibt.

Die Mehrzahl der Tagungsbeiträge betritt ein Feld am Rande des Museumswesens, den Typ der Personengedenkstätten. Personengedenkstätten können authentisches Mobiliar, analoge Nachgestaltungen und sonstige Memorabilia enthalten und deswegen zu den Museen zählen; andere Personengedenkstätten bieten Informationsmedien, immersives Multimedia oder Veranstaltungsräume an und liegen deswegen jenseits der definitorischen Grenzen des Museumswesens. Ganz ähnlich ist es um die sogenannten Literaturmuseen bestellt, die neben Personen auch literarische Werke thematisieren oder einen schriftstellerischen Inspirationsort zur Besichtigung anbieten.

Kurz gesagt, die Assoziationen zum Begriff Museumsgarten aus dem Museumswesen weichen stark von jenen aus der (Garten-)Denkmalpflege ab. Umso mehr überrascht es, dass beide Seiten etliche Detailthemen teilen. Fünf davon seien kurz umrissen: Die museologische Mehrheitsposition hat sich

in Deutschland in den letzten Jahrzehnten klar verschoben – weg von der Präsentation der Dinge als das, was sie sind (Teetassen als Teetassen), zur Repräsentation, zum Zeichen abwesender Sachverhalte⁵ (die Teetasse als visuelle Stellvertreterin der ostfriesischen Teekultur); die Rekonstruktion eines zwischenzeitlich verlorenen Gartens als Rückgewinnung der Inspirationsquelle eines (verstorbenen) Künstlers ist eine durchaus verwandte Herangehensweise. Zweitens findet sich unter den Argumenten für Gartenrekonstruktionen das ›Erleben mit allen Sinnen‹ anstelle eines Appells an die Imaginationskraft – ein in der Ausstellungsgestaltung und Museumspädagogik zurzeit beliebter Anspruch, obwohl er kaum jemals erfüllt wird. Drittens führen beide Seiten noch ein Modewort auf den Lippen: Partizipation – sei es zur Steigerung der Identifikation mit dem Museum/Denkmal, zur Dämpfung der Unterhaltskosten oder als didaktisches Instrument. Viertens verwundert es in einem neoliberalen Zeitalter nicht, dass Museen und Gartendenkmalpflege weniger über ihre originären Aufgaben und mehr über Nutzenerwartungen und Nachfragepotenziale nachdenken. Fünftens existieren Museen seit Jahren in einer Boomkrise: Die Institutionenzahl steigt, die Angebotsmenge wächst, aber die Nachfrage stagniert; Denkmälern mag es ähnlich gehen. Ein Garten scheint einen Wettbewerbsvorteil anzubieten – als Außenfläche der Gastronomie, als Veranstaltungsfläche, als thematische Ergänzung, als zusätzliche Attraktion (siehe Roemer-Museum), als Impuls für ein museumspädagogisches Angebot im Freien.

Ob hierbei ein Leistungsbündel entsteht, die Attraktivität durch eine buntere Mischung des Angebotsbündels steigt oder verschiedene Nachfragesegmente angesprochen werden (Museumsgäste, Garteninteressierte), ist eine offene Frage. Vordergründig hat man die Besuchszahlen und die Entgelteinnahmen stabilisiert; mittelfristig werden Evaluationen verlangt werden, um zu klären, ob ein Kapitaleinsatz ohne

Nachfrageeinbußen reduziert werden kann.

Zuletzt sei nach diesen verwandten Handlungsformen und Argumentationsmustern noch ein beiderseits beliebter Fachbegriff markiert. Mehrmals fiel das Wort ›authentisch‹, ohne es näher zu rahmen, während es in museologisch geschulten Ohren sofort klingelt: Die partizipativ gesonnene ›Neue Museologie‹ würde nach der spezifischen Sichtweise des Kernpublikums fragen, die ›Kritische Museologie‹ würde konstruktivistisch bestreiten, dass ein Ding schlichtweg authentisch sei.⁶ Die ›konservative‹, hergebrachte Museologie hingegen hat sich von

der Authentizität insofern verabschiedet (und damit zugleich eine Bastion der Museumsfachleute zementiert), als dass erst die wissenschaftliche Prüfung des Gesamtzusammenhangs und die Mitteilung des relevanten Inhalts durch die Autorität Museum für die Museumsgäste, soweit sie keine Fachleute sind, Authentizität erfassbar machen: Statt Authentizität dominiert in den Museen die Authentifizierung.⁷ Der (Garten-)Denkmalpflege dürfte es ähnlich gehen – spätestens, wenn sie eine Informationstafel montieren lässt.

1 Andraea, Achilles: Das Römermuseum in Hildesheim. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Berlin 1904, S. 46–50, hier S. 48.
 2 Als sächsisches Beispiel eines Freilichtmuseums mit etlichen In-Situ-Gebäuden sei das Deutsche Landwirtschaftsmuseum Schloss Blankenhain, Crimmitschau-Blankenhain, erwähnt.
 3 ›Campus Galli‹, Meßkirch (Hohenzollern).
 4 ›Histotainment Park Adventon‹, Osterburken

(Baden).
 5 Typisch hierfür: Schärer, Martin R.: Die Ausstellung. Theorie und Exempel, München 2003.
 6 Einführend hierzu: Mensch, Peter van: Museologie – Wissenschaft für Museen. In: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 370–375, hier S. 373.
 7 Vgl. Schleper, Thomas: Visuelle Spektakel und die Hochzeit des Museums. Über Chancen ästhetischer Bildung in der Wissensgesellschaft. Ein wissenschaftlicher Essay, Essen 2007, S. 221.

WEIMARER HAUSGÄRTEN VON DER KLASSIK BIS ZUR MODERNE MUSEALISIERTE ORTE UND IHRE DENKMALGERECHTE ERHALTUNG UND PRÄSENTATION

Angelika Schneider

Die Gärten der Stadt

Weimar besitzt einen wertvollen und attraktiven Bestand an historischen, gut erhaltenen bzw. wiederhergestellten und öffentlich zugänglichen Hausgärten. Drei dieser Gärten gehören zum UNESCO-Welterbe-Ensemble ›Klassisches Weimar‹ und einer zum UNESCO-Welterbe ›Bauhausstätten Weimar-Dessau-Berlin‹ (Abb. 1).

Der wohl berühmteste deutsche Hausgarten gehört zu Johann Wolfgang Goethes (1749–1832) erstem Weimarer Wohnsitz am Rande des Parks an der Ilm. Der zweite, wesentlich kleinere Garten Goethes in der Stadt gehört zum Wohnhaus am Frauenplan.

Weitere Hausgärten, die einen engen Bezug zu bedeutenden Weimarer Persönlichkeiten haben, liegen versteckt hinter den Häuserzeilen der Weimarer Altstadt: der Garten des Theologen und Philosophen Johann Gottfried Herder (1744–1803), der Garten am Haus des Hofbeamten Franz Kirms (1750–1826) und seiner Nichten aus der Familie Krackow, der sogenannte Kirms-Krackow-Garten in der Jakobstraße, sowie der benachbarte Garten des Bankiers Moritz.

An der Peripherie der Stadt befinden sich drei weitere öffentliche Hausgärten aus dem frühen 20. Jahrhundert: der Garten am Nietzsche-Archiv, der Hausgarten des belgischen Designers und Architekten Henry van der Velde (1863–1957) an seinem Wohnhaus ›Hohe Pappeln‹ in der Belvederer Allee und der Garten am Haus Am Horn, dem Musterbau des Bauhauses, der als Schaugarten für die Bauhaus-Ausstellung 1923 angelegt wurde. Diese Anlagen sind ein besonders wertvolles

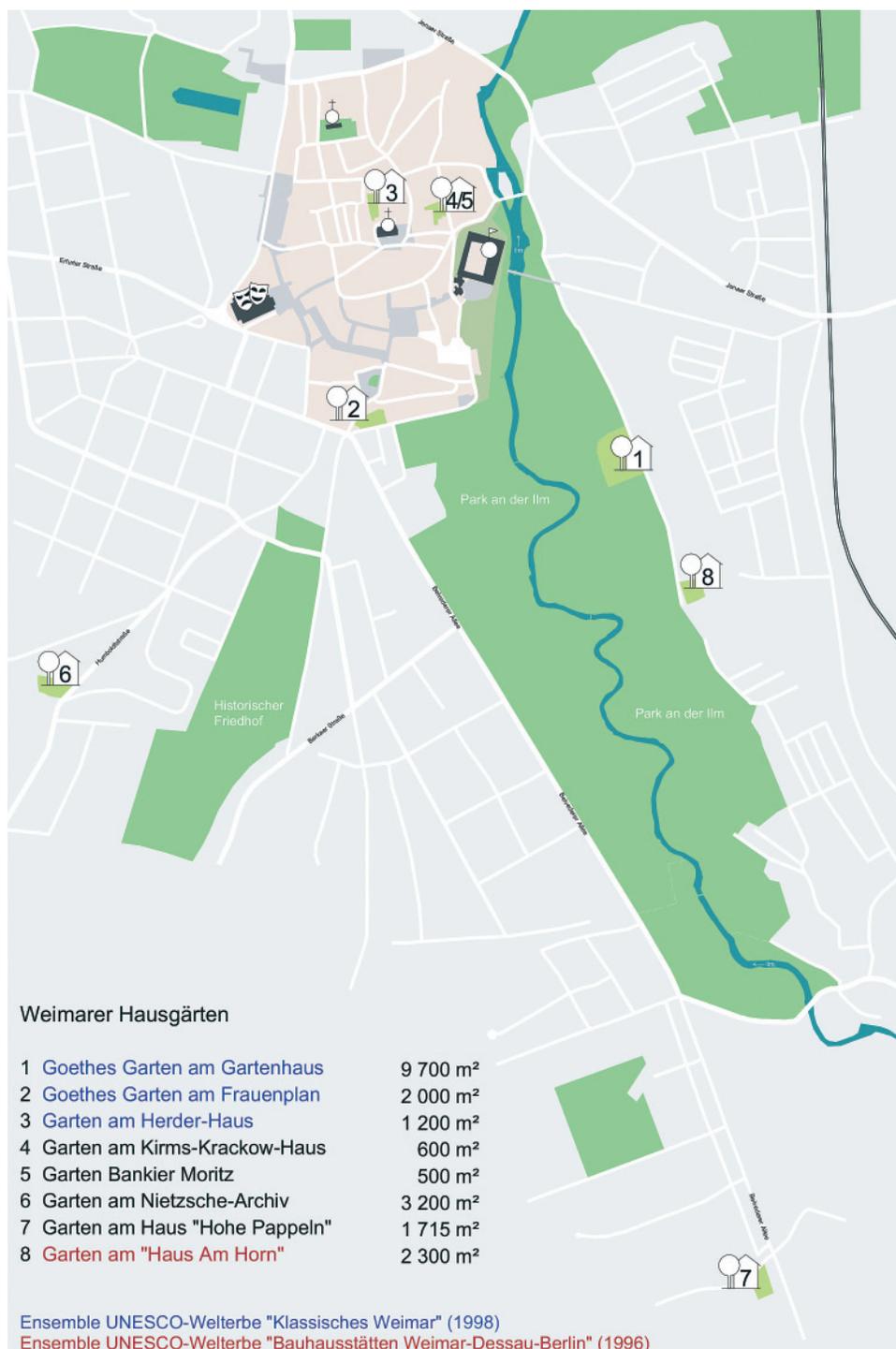
gartenkulturelles Erbe, da an anderen Orten zwar die Häuser berühmter Personen erhalten geblieben sind, die dazugehörigen Gärten aber häufig modernen Gestaltungsansichten geopfert wurden oder gar überbaut worden sind. So gilt es als ein besonderes Verdienst der Weimarer Gartendenkmalpflege, dass mit den biografischen Stätten auch die zugehörigen Gärten unter Denkmalschutz gestellt wurden.

Die Musealisierung von Wohnsitzen

In der Mitte des 19. Jahrhunderts setzte ein Erinnerungskult ein, in dessen Zentrum zunächst die Dichterhäuser standen. Deutschlandweit bildeten sich Traditionsvereine, die es sich zur Aufgabe machten, das Andenken bedeutender Persönlichkeiten der eigenen Kulturgeschichte zu bewahren und deren Lebensorte öffentlich zugänglich zu machen.

Die Musealisierung von Dichterhäusern begann in Weimar 1847 mit dem Schillerhaus.¹ Auch für Goethes Haus am Frauenplan mit seinen Sammlungen gab es derartige Überlegungen. 1842/43 hatte sich der Deutsche Bund bemüht, das Goethehaus anzukaufen und als nationales Erbe dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.² Dies scheiterte an der Unentschlossenheit der Erben. Weimars Goethehäuser mit ihren Sammlungen und Gärten wurden erst 1885, nach dem Tod des letzten Goethe-Enkels, testamentarisch dem Staat Sachsen-Weimar und dem großherzoglichen Krongut übertragen. Großherzog Carl Alexander veranlasste daraufhin zur Verwaltung des Nachlasses »[...] ein Goethe-Nationalmuseum zu errichten.«³

WEIMARER HAUSGÄRTEN VON DER KLASSIK BIS ZUR MODERNE



1 | Übersichtskarte der Weimarer Hausgärten, genordet. PDF-Grafik: Anja Flieger, 2019 (Klassik Stiftung Weimar).

Die Musealisierung von Häusern prominenter Bewohner wurde nach und nach auch auf andere Künstler- und Personengruppen ausgeweitet. In Weimar ließ Großherzog Carl Alexander 1887 die Wohnräume des Komponisten Franz Liszt in der Hofgärtnerei als Memorialstätte öffnen. 1903 gestaltete der Architekt Henry van der Velde am letzten Wohnort des Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900) die Erdgeschoss-

räume zum Nietzsche-Archiv um. Der Hauszugang wurde mit einem Jugendstilportal aufgewertet, und auch der Eingangsbereich des Gartens wurde in die Neugestaltung einbezogen.

Als Zeugnis der bürgerlichen Wohnkultur des klassischen Weimars wurden 1917 im Kirms-Krakow-Haus mehrere Räume und der Garten für das Publikum geöffnet.

Hausgärten in Weimar



2 | Garten am Stern, kolorierte Federzeichnung, Johann Valentin Blaufuß, 1818–22. Ausschnitt aus dem Plan der Großherzoglichen Residenzstadt Weimar (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Flurkarte Nr. 1078, Bl. 2).

Die bekanntesten Anlagen sind Goethes Garten am Stern⁴ in der Ilmaue (Abb. 2, 3), und der Garten an seinem Wohnhaus am Frauenplan in der Stadt.

Inmitten des weitläufigen Gartens vor den Toren der Stadt, an der Ilm, steht ein altes Weinberghaus. Das große Anwesen erhielt Goethe 1776 vom Weimarer Herzog Carl August (1757–1828) geschenkt, der damit den jungen, bereits weithin bekannten Dichter dauerhaft an seinen Hof zu binden suchte. Das Haus wird heute als »Goethes Gartenhaus«, der Garten als »Garten am Stern« oder als »Unterer Garten« bezeichnet. 1782 wurde



3 | Garten am Stern, Fotografie: Rita Osburg, 2010 (Fotoarchiv Abteilung Gärten, Klassik Stiftung Weimar).

Goethe in den Adelsstand erhoben. Dies brachte für den inzwischen langjährigen Staatsminister neue Verpflichtungen mit sich, die eine repräsentative Stadtwohnung erforderlich machten. Goethe bezog zunächst als Teilmietler das Haus am Frauenplan, das er mit Unterbrechungen durch die Italienreise und während der ersten drei Jahre seines Zusammenlebens mit seiner späteren Frau Christiane Vulpius (1765–1816) bis an sein Lebensende bewohnte. 1792 erhielt er das gesamte Haus mit dem Garten als Dienstwohnung für sich und seine kleine Familie.

Von nun an besaß Goethe in Weimar zwei Hausgärten, die beide sowohl als Treffpunkt für Geselligkeiten als auch zum Anbau von Obst und Gemüse dienten. Den Garten im Ilmtal nutzte er gelegentlich auch als Rückzugsort. Die umfangreichen Schriftquellen geben ein recht detailreiches Bild von den Gärten, von deren Pflege, den Pflanzungen, der Ausstattung und vor allem auch vom Gartenleben dieser Zeit. Führt Goethe zunächst selbst Regie über den Garten am Stern, unterstellte er ab 1790 Christiane die hauswirtschaftlichen Tätigkeiten, zu denen auch die Gartenbewirtschaftung gehörte. Die Korrespondenz zwischen beiden thematisiert häufig auch Gartentätigkeiten.⁵ Nach Christianes Tod 1816 übernahm der inzwischen erwachsene Sohn August (1789–1830) diese Aufgabe. Seit seiner Kindheit waren ihm beide Gärten vertraut. Er besaß eigene Beete, hielt Tiere im Garten und half der Mutter bei der Ernte. Seine Korrespondenz mit dem häufig abwesenden Vater enthält daher ebenfalls viele Hinweise zum Aussehen der beiden Gärten und deren Bewirtschaftung.⁶

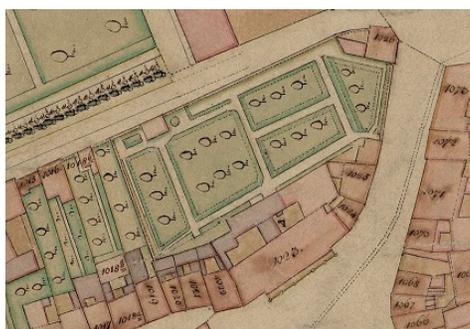
Nach Inbesitznahme des Gartens am Stern beschäftigte sich Goethe erstmals mit Gartengestaltung und tauschte »Stuben- und Stadtluft mit Land-, Wald- und Garten-Atmosphäre«. Die Beobachtung der Natur weckte sein lebenslanges Interesse für die Naturwissenschaften. Sechs Jahre wohnte er im Ilmtal. Gleich nach dem Einzug ins Gartenhaus begann Goethe mit der Umgestal-

tung seines ersten eigenen Gartens: Er ließ frische Erde anfahren, Gras einsäen, Treppen bauen, Wege und Rasenbänke anlegen und war dabei auch selbst tätig.⁸ Es wurde gesät, gepflanzt und gepfropft. Nachweise dieser Arbeiten finden sich in Tagebuchnotizen, Korrespondenzen und Rechnungsbüchern. Früchte, Gemüse und Blumen, besonders Erdbeeren, Spargel, Veilchen und Rosen, gehen als Geschenke an Freunde. Goethe beobachtet im Garten Pflanzen und Tiere, empfängt Besucher und gibt Feste. Er genießt das Gartenleben in seiner ganzen Fülle.

Der Garten am Stern hat eine Fläche von knapp einem Hektar und umfasst drei Bereiche: den hinter dem Haus sich erhebenden, mit geschlängelten Wegen erschlossenen schattigen, steilen Hang, auch »englischer Garten« genannt; nördlich davon die Obstwiese; unterhalb der Obstwiese auf den weniger geneigten Flächen, von Blumenrabbatten umkränzte Gemüsebeete. Dort, wo sich schöne Aussichten ins Ilmtal boten, wurden Sitzplätze eingerichtet. Die lange Wegachse durch den Garten, auch »Malvenallee« genannt, führt auf den bereits 1777 aufgestellten »Stein des guten Glücks« zu. Die Querachse mit der Lindenallee endet in einem Sitzplatz, wird aber optisch bis zum 1782 errichteten »Altarplatz« mit der Inschriftentafel für Charlotte von Stein geführt. Mehr als 50 Jahre lang versorgt der Garten Goethe mit Obst und Gemüse. Gelegentlich überlässt er Haus und Garten Freunden zur Nutzung. Bis ins hohe Alter gestaltet und verändert er einzelne Partien. So ließ er noch nach seinem 80. Geburtstag die bis heute weithin bekannten weißen Gartentore und die Pflasterung des Haus- und Toreingangs mit Mosaiken⁹ nach pompejanischem Vorbild entwerfen und einbauen. Noch im Februar 1832, knapp einen Monat vor seinem Tod, stellte Goethe mit dem Gärtner Ferdinand Herzog ein Memorandum für die anstehenden Arbeiten der nächsten Monate in seinen beiden Gärten auf.¹⁰

Der Garten am Frauenplan (Abb. 4–6) mit einem zweigeschossigen Gartenpavillon, der

an der westlichen Gartenmauer lag, kommt erst 1792, nach seinem zweiten Einzug in das Haus am Frauenplan, in Goethes Besitz. Diesmal bezieht er das ganze Gebäude als Dienstwohnsitz. 1794 wird es als Geschenk Herzog Carl Augusts sein Eigentum. Von 1792 bis 1798 lässt Goethe das Haus nach seinen Vorstellungen umbauen und den Garten seinen Erfordernissen entsprechend verändern.



4 | Garten am Frauenplan, kolorierte Federzeichnung, Johann Valentin Blaufuß, 1818–22. Ausschnitt aus dem Plan der Großherzoglichen Residenzstadt Weimar (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Flurkarte Nr. 1078, Bl. 2).

Eine der interessantesten baulichen Maßnahmen ist der Bau des »Brückenzimmers« über den Wirtschaftshof, um aus der Bel étage des Vorderhauses auf kurzem Weg in den Hausgarten gelangen zu können.

1808 pachtete Goethe auf der Ostseite des Anwesens einen Teil des benachbarten Gartens mit Gartenpavillon dazu. Diesen Garten erwarb er schließlich 1817 zur Gänze. Durch den Grundstückskauf vergrößerte Goethe seinen Hausgarten um ein Drittel der Fläche auf seine heutige Ausdehnung.

Der Garten am Frauenplan wurde mehrfach zum Experimentierfeld für Goethes botanische Studien. 1794 ließ er ein Beet nach dem System des französischen Botanikers Jussieu aufpflanzen und erörterte einem Publikum von Gleichgesinnten seine Beobachtungen zur Pflanzensystematik und Gestaltlehre vor Ort.¹¹ 1817 experimentierte er für seine Farbenlehre mit »sich selbst färbenden blauen Kartoffeln«¹², 1819 pflanzte er eine Astersammlung von 50 verschiedenen wissenschaftlichen Sorten auf das Beet vor seinem Arbeitszimmer¹³, und 1829, im Alter von 80 Jahren, beobachtete er das Wachstum einer Herkulesstaude (*Heracleum man-*



5 | Garten am Frauenplan. Blick auf das Hinterhaus, links Goethes Privaträume, Fotografie: Angelika Schneider, 2018 (Fotoarchiv Abteilung Gärten, Klassik Stiftung Weimar).



6 | Goethe im Garten mit seinen Enkeln. Goethes Hausgarten zu Weimar, kolorierter Kupferstich, Eduard Lobe, um 1827 (Graphische Sammlungen, Klassik Stiftung Weimar).

tegazzianum) in seinem Garten.¹⁴ Noch 1831 wurden auf seine Anweisung hin die Weinstöcke nach der neuen Methode von Johann Siegmund Kecht¹⁵ beschnitten, um den Ertrag zu erhöhen.¹⁶

Der Garten am Frauenplan war von Anfang an in der Obhut Christianes. Goethe schickte von unterwegs Blumensamen und Gemüse Saatgut mit genauen Kulturanweisungen, und Christiane berichtete von Blütenhöhenpunkten und Ernteerfolgen. Nach Christianes Tod versorgte der Sohn August auch diesen Garten. Die Erweiterung von 1817 setzte er weitestgehend allein um. Auf Wunsch des Vaters legte er dort Spargelbeete und Pfirsichspaliere an. Auch um die Astersammlung kümmerte sich August. Nach dem Tod Goethes wird es ein halbes Jahrhundert still um seine Anwesen. Die Gärten werden entsprechend Goethes Testament von den Enkeln genutzt und

bewirtschaftet und zeitweise auch an Mieter verpachtet. Oberstes Gebot war dabei, dass sowohl der Garten am Wohnhaus als auch der im Ilmtal »unverändert erhalten werden solle[n]«.¹⁷

Ab 1840 werden Goethes private Räume für die Öffentlichkeit geschlossen. 1885 ging das Goethes Haus am Frauenplan mit den Sammlungen testamentarisch an das Großherzogtum Sachsen-Weimar und Eisenach. Der untere Garten mit dem Gartenhaus wurde dem großherzoglichen Krongut übereignet und zum »Spielplatz der Fürstlichen Kinder« bestimmt. Ab diesem Zeitpunkt unterstanden beide Gärten dem Weimarer Hofgärtner.

Mit der Fürstenenteignung 1919 gehen die Besitztümer in das Eigentum des Landes Thüringen über und der Garten am Stern wurde ab 1922 mit unter die Obhut des Goethe-Nationalmuseums gestellt.

In den 55 Jahren nach Goethes Tod hatten

die Enkel entsprechend ihrer Möglichkeiten und Mittel versucht, die Gärten im Sinne des Testaments ihres Großvaters zu erhalten und zu pflegen.¹⁸ Dennoch wird schon 1840 der Garten am Frauenplan als verwildert beschrieben.¹⁹ Ähnlich problematisch war die Situation im Garten am Stern.²⁰ Im Laufe der Zeit waren die Gehölze gealtert und hochgewachsen und ließen dadurch die An-

lagen düster erscheinen. Erhalten geblieben waren die Grundstrukturen: Wege, Gartenarchitekturen und langlebige Gehölze. Anlässlich der Eröffnung des Goethe-Nationalmuseums brachte man die Gärten in einen guten Pflegezustand. Sie sollten wahrgenommen werden als Orte, die Goethe in seinem Sinne umgestaltet hatte, in denen er sich aufgehalten und seine Spuren hinterlassen hatte.

Seit Goethes Tod wurde immer wieder daran gearbeitet, die durch drohenden Substanzverlust gefährdeten Elemente der Gärten zu sichern oder zurückzuholen. Das Leitbild war dabei weniger eine exakte Wiederherstellung, die in den Gärten ohnehin im Detail, und insbesondere bei der Vegetation, kaum möglich war. Ziel war stets, an den authentischen Orten die Originalsubstanz zu erhalten und die Aura des Vergangenen anhand nachweisbarer Ausstattungen wiederzugewinnen, um damit einen atmosphärischen Einblick in das private Leben Goethes zu gewähren. In diesem Sinne und unter Wahrung der testamentarischen Festlegungen durch Johann



7 | Herders Garten, kolorierte Federzeichnung, Johann Valentin Blaufuß, 1818–22. Ausschnitt aus dem Plan der Großherzoglichen Residenzstadt Weimar (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Flurkarte Nr. 1078, Bl. 1).



8 | Blick über Herders Garten auf sein Wohnhaus und den Turm der Stadtkirche, Fotografie: Angelika Schneider, 2019 (Fotoarchiv Abteilung Gärten, Klassik Stiftung Weimar).

Wolfgang und Walther von Goethe werden die Gärten bis heute gepflegt.

Eine den heutigen Anforderungen entsprechende gartendenkmalpflegerische Zielstellung soll im Rahmen der Generalsanierung des Goetheschen Wohnhauses am Frauenplan in den nächsten Jahren für beide Gärten erarbeitet werden.

Ein weiterer Hausgarten aus der Zeit der Weimarer Klassik ist der Garten am Herderhaus hinter der Stadtkirche St. Peter und Paul (Abb. 7). Er befand sich 27 Jahre in der Obhut der Familie des Dichters, Theologen und Philosophen Johann Gottfried Herder. Der Garten hinter dem großen Pfarrhaus gehörte von jeher zur Wohnung des Weimarer Superintendenten. 1776 bezog die Familie Herder das Haus und begann den damals verwilderten Garten so herzurichten, dass er zum beliebten Aufenthaltsort der großen Kinderschar wurde, die darin schaukelte und mit dem Vater ›Allotria‹ trieb. Unter blühenden Obstbäumen feierten die Herders darin ihre Silberhochzeit.

Herder selbst war kein Gärtner, zumal das Pensum, das er in seinem Amt zu erledigen hatte, sehr umfangreich war. Während die Gartenarbeiten Sache der Mägde und Knechte sowie seiner Frau Caroline waren, war Herder ein Gartenpoet, Gartenphilosoph und Naturschwärmer, wofür sich in seinen Schriften zahlreiche Belege finden. Caroline erinnerte sich, dass er gern im Garten lustwandelte und dabei seine Predigten einstudierte.

Seine Nachfolger im Amt haben den Garten weiter genutzt, weiter Gemüse gezogen, Obst geerntet und Blumen gepflanzt. Mit Produkten aus dem Garten wird die Kirche zu Gottesdiensten bis heute geschmückt.

Bis zum Herderjahr 1994, dem 250. Geburtstag des einstigen Hausherrn, kannte kaum ein Weimarer den Garten, der verschlossen hinter der Superintendentur im Schatten der Stadtkirche liegt.

Im Auftrag der Kirchengemeinde Weimar wurde 1992 eine gartendenkmalpflegerische Zielstellung erarbeitet, um den Garten nach dem Vorbild der Goethegärten herzurichten

und für Besucher zu öffnen. Dabei ging es nie um eine Rekonstruktion, denn dafür waren die Quellen zu dürftig. Zurate zog man historische Quellen und Grundlagen wie zeitgenössische Stadtpläne und Hinweise aus den Briefwechseln der Herders. Grabungen haben die kartografisch verbürgten Wegeführungen bestätigt. Aus Gedichten und Briefen lassen sich die Lieblingsblumen der Herders herauslesen. Bepflanzungsanalogien ergaben sich aus den Gärten Goethes.

Seit 1994 ist der Garten mit Obstbäumen, Blumenrabatten, Grabeland mit Gemüse und Kräutern, einem Rondell alter Rosen, Bruchsteinmauern und Gartenhäuschen wieder so angelegt, wie er möglicherweise zu Herders Lebzeiten ausgesehen hat (Abb. 8). Damalige Modeblumen mischen sich mit alten Gemüsesorten und einem reichen Kräuterangebot. Eine Besonderheit sind Balsamkraut, Eberraute, Ysop und Salbei, mit ihren Zweitnamen Bibelblatt, Herrgottshölzl, Kirchenysop und Rüchblatt, die zum Kirchenstrauß zusammengebunden wurden und durch ihren aromatischen Duft in den früher überlangen Gottesdiensten gegen den Kirchenschlaf geholfen haben sollen.²¹

Wochentags ist der Garten für Besucher geöffnet, abends und an den Wochenenden gehört er der Familie des Superintendenten, die ihn auch pflegt und bewirtschaftet. Auch Kinder spielen wieder im Garten und halten darin ihre Kaninchen. Im Erdgeschoss des Pfarrhauses ist heute ein Café eingerichtet. Im Sommer werden zur Bewirtung Tische und Stühle in Hof und Garten aufgestellt.

Der Garten am Kirms-Krackow-Haus in der Weimarer Altstadt ist in mehrfacher Hinsicht ein besonderes Kleinod unter den Weimarer Hausgärten. Dieser Garten war von seiner Entstehung 1750 bis 1915 im Besitz der Familien Kirms und Krackow. Schon zu Lebzeiten der letzten Besitzerin Charlotte Krackow (1825–1915) war man in Weimar sehr daran interessiert, hier eine Erinnerungsstätte an das alte Weimar zu erhalten. Das gelang bei der 1917 erfolgten Umwandlung des Anwesens in ein Museum zur bürgerlichen

Wohnkultur des 19. Jahrhunderts, in die auch der Garten einbezogen wurde.

Der Garten wurde 1750 als Lustgarten angelegt (Abb. 9). Seine Zierde ist ein stattliches Gartenhaus an der Südseite oberhalb der Stadtmauer.

Mit dem Hofrat Franz Kirms (1750–1826) rückte der Garten gegen Ende des 18. Jahrhunderts ins öffentliche Interesse und war Treffpunkt für Geselligkeiten, zu denen auch



9 | Garten am Kirms-Krackow-Haus, kolorierte Federzeichnung, Johann Valentin Blaufuß, 1818–22. Ausschnitt aus dem Plan der Großherzoglichen Residenzstadt Weimar (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Flurkarte Nr. 1078, Bl. 1).

der botanisch interessierte Weimarer Herzog Carl August und die Hofgärtner kamen. Kirms war ein begeisterter Blumist und gehörte zu den Pflanzenliebhabern, die seltene Blumen sammelten und veredelten. In seinem Garten befanden sich viele botanische Kostbarkeiten. Besonders intensiv widmete er sich der Pflege von Nelken und Aurikeln, die zu den damaligen Modellblumen zählten. Ein beredtes Zeugnis dieser Zeit sind die von Charlotte Krackow, der letzten Besitzerin, aufgeschriebenen Erinnerungen.²² Der Garten war unter der Regie von Kirms ein wahres Raritätenkabinett, in dem es vom Frühjahr bis zum Herbst blühte und in dem es auch zwei Rosmarinapfelbäume gab, deren Pfropfreiser einst der Herzog von einer Reise mitgebracht hatte.²³

Nach dem Tod von Franz Kirms setzte seine junge Frau Caroline, geborene Krackow (1779–1866), mit der gleichen Leidenschaft die Pflege des Gartens kenntnisreich fort. Sie beteiligte sich von 1829 bis 1836 an den jährlichen Blumisten-Ausstellungen mit ver-



10 | Garten am Kirms-Krackow-Haus, Mittelachse mit den beiden nachgepflanzten und pyramidal geschnittenen Rosmarinapfelbäumen vor dem Gartenhaus, Fotografie: Angelika Schneider, 2012 (Fotoarchiv Abteilung Gärten, Klassik Stiftung Weimar).

schiedenen Kübelpflanzen, darunter Lorbeerbäume, Myrten, Kamelien, Hortensien und Rosen.²⁴ Auch Caroline gab weiterhin kleine Gesellschaften, zu deren Gästen u. a. die großherzogliche Familie, die des Hofkapellmeisters Hummel, Liszt und seine Schüler und der dänische Dichter Hans Christian Andersen zählten.

Nach dem Tod Carolines bewahrten ihre beiden Nichten Charlotte und Sophie Krackow Haus und Garten. Charlotte Krackow schreibt: »Der Garten konnte nicht in seiner riesigen Pracht erhalten werden, doch ist er nicht modernisiert oder die Eintheilung verändert.«²⁵

Die Grundstruktur des kleinen Hausgartens blieb 150 Jahre nahezu unverändert.

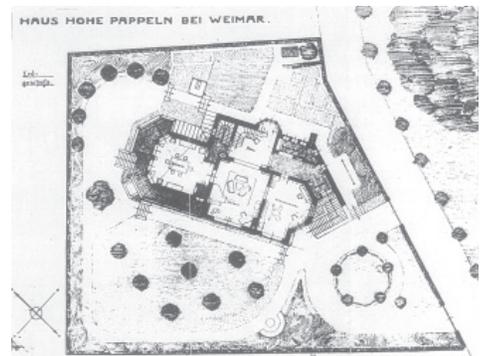
Die Stadt Weimar kaufte 1915 das Haus, um es als Zeuge des klassischen Weimar zu erhalten. Der damalige Stadtbaumeister wies auf die Bedeutung des Gartens und des Pavillons hin, »da gerade beide [zu den] alten weimarschen Anlagen [gehörten], die noch echt sind.«²⁶ 1917 wurden die ersten Museumsräume und der Garten geöffnet.

In den Jahren 1956 bis 1958 wurde der Garten nach Plänen des Dresdner Gartenarchitekten Hermann Schüttauf in einen zeitgemäßen, großflächigen und pflegearmen Stadtgarten umgewandelt. Diese nicht sonderlich befriedigende Gestaltung wurde im Zusammenhang mit Sanierungsmaßnahmen an den Gebäuden in den 1990er-Jahren hinterfragt. Anhand einer gartenhistorischen Studie sowie gartenarchäologischer Grabungen, die in ungestörten Bereichen die Wegestruktur zu Tage förderten, wurde entschieden, Haus und Garten wieder in ihrem jahrhundertelangen »Gewachensein« zu zeigen. Heute ist der kleine, biedermeierlich anmutende Garten mit dem barocken Gartenhaus von pflanzlicher Vielfalt geprägt, »ein Juwelen-Kästchen voller Duft und Farben«²⁷ (Abb. 10). An der Gartenmauer wächst wieder Spalierobst, rekonstruierte Lauben und idyllische Sitzplätze laden zum Verweilen ein.

Den Garten am Haus »Hohe Pappeln« ent-

warf der belgische Architekt und Designer Henry van de Velde (Abb. 11). Er gehörte zum Gesamtkunstwerk seines Wohnhauses an der Belvederer Allee in Weimar, das nach seinen eigenen Entwürfen in den Jahren 1907/08 für seine Familie errichtet wurde. Knapp zehn Jahre lebte er dort mit seiner Frau und den fünf Kindern.

Van de Velde entwickelte die Gartenräume um das Haus aus dessen innerer Struktur heraus, sodass die verschiedenen Bereiche mit den Innenräumen korrespondieren. Die Zufahrt des Grundstücks, deren Einfahrt um ein Rondell führt, liegt im Norden zum Entree des Hauses. Das Rondell ist mit Kugelrobinien akzentuiert, die untereinander durch Festons verbunden sind, an denen Wilder Wein rankt. Dem Salon und dem Speisezimmer ist die große Obstwiese zugeordnet, um die ein von Blumenrabatten begleiteter Rundweg führt, der zu allen Jahreszeiten einen attraktiven Anblick bietet. Die Auswahl der Blumensorten überließ man nicht dem Zufall, sie korrespondierten vielmehr mit den Farben der Innenräume.²⁸ Dem nach Süden gelegenen Speisezimmer schließt sich die große Terrasse mit einer Pergola an, von der man auf einen beliebten Gartenplatz mit Brunnen gelangt, an dem ein Silberhorn gepflanzt wurde. Das Grundgerüst der Gehölze wurde optisch von den namen-



11 | Entwurfsplan für Haus und Garten »Hohe Pappeln«, Henry van de Velde 1907/08. Der Eingangsbereich und die Obstwiese mit der umlaufenden Blumenrabatte wurden weitestgehend wiederhergestellt (in: Haenel, Erich; Tscharmann, Heinrich: Das Einzelwohnhaus der Neuzeit, Leipzig 1909, S. 164).

gebenden ›hohen Pappeln‹ vor dem Grundstück ergänzt. Auf der Westseite, wo im Gebäude die Wirtschafts- und Sanitärräume angeordnet sind, befand sich auch im Garten der Wirtschaftsbereich mit einem kleinen Anlehngewächshaus, Wäschetrockenplatz und Küchengarten. Zur gelungenen Verzahnung von Haus und Garten dienten zusätzlich die Loggia und die Balkone.

Wegen der wachsenden Ausländerfeindlichkeit während des Ersten Weltkrieges verließ die Familie 1917 Weimar und verkaufte zwei Jahre später das Haus. Nach mehrfachem Besitzerwechsel war das ›Haus Hohe Pappeln‹ von 1938 bis 2003 im Besitz der Evangelischen Landeskirche Thüringen und wurde vermietet. Der Garten wurde durch Einbauten stark überformt. Als 1985 das Anwesen unter Denkmalschutz gestellt wurde, waren die Grundstrukturen kaum noch erkennbar. Nach der gründlichen Haussanierung wurde schließlich 1994 im Auftrag der Kirche eine gartendenkmalpflegerische Zielstellung erarbeitet und diese in den folgen-

den Jahren zum Teil umgesetzt. 2003 kam das Anwesen in die Obhut der Klassik Stiftung Weimar, die es als Erinnerungsstätte an den Architekten Henry van de Velde der Öffentlichkeit zugänglich machen sollte.

Bereits 2005 wurde aufgrund der intensiven Van-de-Velde-Forschung der vorangegangenen Jahre die Zielstellung für den Garten fortgeschrieben.²⁹ Dabei konnte die Handschrift des Ehepaars van de Velde für den Garten deutlich herausgearbeitet werden.

Der Eingangsbereich, die Streuobstwiese und die Blumenrabatten sind wiederhergestellt, als Blickpunkt wurde im Van-de-Velde-Jubiläumsjahr 2013 die Sitzlaube rekonstruiert (Abb. 12). Die Wiedergewinnung des Wirtschaftsbereiches mit dem kleinen Küchengarten soll in den nächsten Jahren folgen.

Der Garten am Musterhaus Am Horn³⁰ wurde als Ausstellungsgarten an der einzigen realisierten Bauhausarchitektur in Weimar konzipiert (Abb. 13). Anlass für die Errich-



12 | Garten am Haus ›Hohe Pappeln‹, Blick auf die Obstwiese mit den Blumenrabatten und der Sitzlaube, Fotografie: Angelika Schneider, 2015 (Fotoarchiv Abteilung Gärten, Klassik Stiftung Weimar).

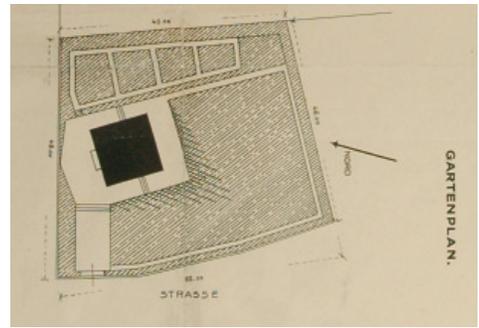
tung des Versuchshauses nach einem Entwurf von Georg Muche war die Bauhaus-Ausstellung in Weimar vom 15. August bis zum 30. September 1923. Die Bauzeit betrug vier Monate. Die Ausstattung der Räume erfolgte zum Teil durch die Bauhauswerkstätten, der Garten wurde als Mustergarten von Rudolf Baschant (1897–1955), einem botanisch interessierten Bauhausschüler, entworfen.³¹

Bisher wenig beachtet wurde der Garten in seiner Bedeutung als Zeugnis der umfassenden Reformbewegungen jener Zeit. Die Gestaltung des Gartens spiegelt formal die damaligen Reformansätze hinsichtlich eines gesunden Lebens wider: der Gemüsegarten für gesunde Ernährung, die Wiese für Bewegungsfreiraum, Luft/Sauerstoff und Sonne, der ›Spielplatz‹ für Bewegung und körperliche Fitness. Bewegungs- und Atemübungen im Freien, Eurythmie und Gymnastik waren Ausdruck der modernen Körperkulturbewegung.

In das nach zwei Seiten stark abfallende Gelände wurden in den oberen Bereich

zwei Terrassen eingepasst. Die nahezu quadratische untere Terrasse dient als Standort für den Versuchsbau. Auf der langgezogenen, höher liegenden Terrasse im Sichtschatten des Hauses war der Nutzgarten angelegt.

In den Garten gelangte man über einen drei Meter breiten Weg, der auf beiden Seiten von Spindelobst gesäumt war. Das Grundstück war von einem modernen



13 | Musterhaus Am Horn in Weimar, Lageplan mit Garten (in: Meyer, Adolf (Bearb.): Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, Bauhausbuch 3, München 1925, S. 21).



14 | Musterhaus Am Horn, Eingangssituation, im Hintergrund links der Gemüsegarten, Fotografie: Thomas Müller, 2018 (Fotoarchiv, Klassik Stiftung Weimar).

Maschendrahtzaun mit zierenden Knotenblechen eingefasst, der eine hohe Transparenz aufwies. Die Einordnung des Gebäudes auf der weit oben angelegten Terrasse ließ das Haus weithin sichtbar werden.

Der Garten wurde durch einen Rundweg entlang des Zauns erschlossen. Die Nutzgartenterrasse war in vier Gemüsequartiere unterteilt und durch schmale Wege erschlossen. Auf dem Bauantrag ist auf der Ostseite eine Reihe Beerenträucher vorgesehen und eine Spielfläche an der südöstlichen Grundstücksecke. Im Gartenraum dominierte die große, nach Südwesten abfallende Wiese. Gegenüber dem Hauseingang und als Auftakt zum Gartenrundweg standen jeweils paarweise Blumeneschen.

1924 kaufte der Notar Friedrich Kühn das Anwesen und bewohnte es mit seiner Familie bis 1938. Kühn ließ am Haus mehrere Umbauten vornehmen und den Garten entsprechend den familiären Bedürfnissen umgestalten. Wege, Blumenbeete und eine kleine Grotte wurden angelegt, im Nutzgarten und entlang der neuen Wege pflanzte man Obstbäume. Aus dieser Zeit könnte auch die große Blutbuche stammen, die heute den südöstlichen Gartenraum dominiert. Die wachsenden Baumpflanzungen versperrten zunehmend den Blick auf das Musterhaus. Der offene Ausstellungsgarten wurde zum introvertierten Villengarten. 1938 verkaufte Kühn Haus und Garten, und nach mehrfachem Besitzerwechsel ging das Gebäude schließlich in das Eigentum der Stadt Weimar über und wurde bis 1996 zur Wohnnutzung vermietet.

Die Großzügigkeit, die den Ausstellungsgarten charakterisierte, war nach 70 Jahren intensiver Nutzung der Fläche vollständig verlorengegangen. Einzig erhalten geblieben sind die Terrassenflächen.

Mit der Ernennung zum UNESCO-Welterbe 1996 übernahm der Freundeskreis der Bauhaus-Universität Weimar e. V. die Trägerschaft und nutzte das Gebäude fast 20 Jahre als Gäste- und Ausstellungshaus. In der vom Verein in Auftrag gegebenen denkmalpflegerischen Zielstellung wurde for-

muliert, Haus und Garten in den Zustand der sechswöchigen Ausstellungszeit von 1923 zurückzubauen. Mit der Umsetzung wurde 1998/99 begonnen.

2017 übernahm die Klassik Stiftung Weimar die Fortsetzung der Sanierung für das Bauhausjahr 2019. Mit der Fortschreibung der zwanzig Jahre alten denkmalpflegerischen Zielstellung für den Garten konnten aufgrund der inzwischen fortgeschrittenen Bauhausforschung noch verschiedene Details verdichtet und die Umsetzung des Lebensreformansatzes des Bauhauses in der Gartengestaltung herausgearbeitet werden. Zweifelsfrei liegt der besondere Denkmalwert des Gartens in der Authentizität des Gesamtensembles ›Musterhaus Am Horn mit Garten‹ als exponiertes Zeugnis der zukunftsweisenden Lehrtätigkeit des Bauhauses in Weimar zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Nach zweijähriger Sanierungszeit nähert sich das Erscheinungsbild des Gartens heute wieder dem Zustand von 1923 (Abb. 14).

Fazit

Die vorgestellten Weimarer Dichter-, Künstler- und Bürgergärten zeigen die Bedeutung der Gärten für die Gesamtdarstellung des Lebensumfeldes ihrer einstigen Besitzer auf. So legen die Gärten Zeugnis ab von Goethe als Naturforscher, Gartenliebhaber und Pflanzenbeobachter; von Herder als Gartenphilosoph; von dem Blumisten Karl Kirms und dem Ästhet Henry van de Velde. Und im Haus Am Horn zeichnen sich die Lebensreformansätze der Zeit ab.

Mit Ausnahme des Gartens am Haus Am Horn waren all diese Gärten fester Bestandteil des Alltagslebens ihrer einstigen Besitzer. Dabei bildeten Haus und Garten stets eine untrennbare Einheit. Es ist deutlich geworden, dass mit dem Verlust von Gartensubstanz auch die ganzheitliche Sicht auf das Lebensumfeld der einstigen Bewohner verloren geht. Deshalb würden Umnutzungen und Überbauungen von Gartenflächen erhebliche erinnerungskulturelle Substanzverluste für die Memorialorte mit sich brin-

gen. Nicht zuletzt sind diese Gärten neben ihrer historischen und gartenkulturellen Bedeutung bereichernde Oasen im urbanen Raum.

- 1 Kahl, Paul: Kulturgeschichte des Dichterhauses: www.paulkahl.net/uploads/2/2/3/0/22309264/kulturgeschichte_des_dichterhauses_elektronischer_sonderdruck_schjb_2017.pdf, S. 3.
- 2 Zwar waren die Privaträume Goethes im Goethewohnhaus am Frauenplan nach Goethes Tod für Besucher geöffnet worden, jedoch bewirkten die Erben per Erlass, dass ab 1841 jegliche Besichtigung am Frauenplan untersagt war. Besucher durften aber den Hof betreten und einen Blick in den Garten werfen. Das Gartenhaus am Rande des Parks an der Ilm, wurde ab 1841 zur Goethememorialstätte. Der untere Garten, auch Garten am Stern genannt, wurde zeitweise verpachtet.
- 3 Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar (LATH – HSTA Weimar), Staatsministerium, Departement des Kultus, Goethestätten in Weimar (6-13-2303), Nr. 325, Bl. 54.
- 4 Als ›Stern‹ wird seit dem 18. Jahrhundert eine im Barock entstandene Gartenpartie am Ufer der Ilm unweit der Schlossbrücke bezeichnet. Der Name rührt von den sternförmig angelegten Wegen um ein großes Rondell her.
- 5 Zahlreiche Informationen zum Garten finden sich in Goethes Werken Weimarer Ausgabe (WA) in den Briefwechseln, Tagebüchern und Gesprächen.
- 6 Siehe auch: Ulm Sanford, Gerlinde: Goethes Briefwechsel mit seinem Sohn August, Weimar 2005.
- 7 Sophien- oder Weimarer Ausgabe (WA), Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I–IV. 133 Bände in 143 Teilen, H. Böhlau, Weimar 1887–1919). Hier: WA II, 6, S. 99.
- 8 Tagebucheintrag: April/Mai 1776, WA III, 1, S. 11–13. Brief an Auguste Louise, Gräfin von Stolberg-Stolberg vom 17.–24. Mai 1776, WA IV, 3, S. 64–69.
- 9 WA III, 12, S. 241.
- 10 Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), SA, 30, Nr. 351.
- 11 Jussieu, Antoine Laurent de (1748–1836). in: von Busch-Salmen, Gabriele; Wenzel, Manfred; Beyer, Andreas; Osterkamp, Ernst (Hg.): Goethe-Handbuch Supplemente: Band 2: Naturwissenschaften, Stuttgart 2012, S. 488.
- 12 WA III, 6, S. 143.
- 13 WA III, 7, S. 27. WA IV, 31, S. 49, S. 79f.
- 14 WA III, 13, 30. Mai 1831, 12./14./17./19./22. Juni 1831, S. 82–96. WA IV, 48, Brief an Ernst Heinrich Friedrich Meyer vom 21. Juni 1831, S.250–251.
- 15 Kecht, Johann Siegmund: Verbessertes praktischer Weinbau. Nach dem Tode des Verfassers herausg. von S. W. Kecht, Berlin 1827.
- 16 WA IV, 49, S. 140.
- 17 GSA, 38/I, 4, 4, Urkunden und Akten über den Hausbesitz der Familie von Goethe, Erbschein der Geschwister Goethe über die Goetheschen Häuser und dazugehöriger Versicherungsschein, 1832–1840, Bl. 1.
- 18 GSA, 37/XXXII, 7, Walther von Goethe. Aufzeichnungen über Pflege und Bepflanzung der Goetheschen Gärten 1861–1863. Garten-Agenda, Bl. 1. »Es ist Sorge zu tragen daß [...] ganz so wie dies bey Lebzeiten des Großvaters der Fall war.«
- 19 Kahl, Paul; Kalvelage, Hendrik (Hg.): Das Goethenationalmuseum in Weimar. Bd. 1, Göttingen 2015, S. 125.
- 20 Ebd., S. 590.
- 21 Lässig, Christine: Rosen und Stangenbohnen, in: Dies. (Hg.): Von Pfarrgärten im Allgemeinen und denen aus Thüringen im Besonderen. Teil II: Gartengeschichten, Weimar 2004, S. 107f.
- 22 Die Erinnerungen der Charlotte Krackow. Das vollständige Manuskript von Caroline Kirms und Charlotte Krackow. Hg. und kom. Abkürzung von Ulrike Müller-Harang, Weimar 2018.
- 23 Ebd., S. 146.
- 24 Kataloge des ›Vereins für Blumistik und Gartenanlagen‹ von 1829, 1830, 1831 und 1836, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar.
- 25 Die Erinnerungen der Charlotte Krackow, S. 143.
- 26 Stadtarchiv Weimar, Neues Archiv, I-89/12c-F, Akten des Gemeindevorstandes der Großherzoglichen Residenzstadt, Bl. 20.
- 27 Die Erinnerungen der Charlotte Krackow, S. 149.
- 28 Velde, Henry van de: Geschichte meines Lebens, in: von Hans Curjel (Hg.), München 1962, S. 22: »Vor den Fenstern bewegten sich die Stengel der Rosenmalve und der Sonnen[blumen], welche im Kontrast standen zum Grau-Rot des Salons und zu den hellen Farben des Speisezimmers: der perlmutt-farbene Ton der Wände und Hölzer, [...].«
- 29 Wickborn, Anne: Der Garten von Henry van de Veldes Wohnhaus ›Hohe Pappeln‹ in Weimar, Unveröffentlichtes Manuskript, Klassik Stiftung Weimar, Abteilung Gärten 2005.
- 30 Das Haus Am Horn gehört seit 1996 zum Ensemble UNESCO-Welterbe ›Bauhaus und seine Stätten in Weimar, Dessau und Bernau‹.
- 31 Rudolf Baschant war von 1921–1924 am Bauhaus in Weimar und anschließend in Halle (Saale) tätig. Von 1934 bis 1949 arbeitete er als wissenschaftlicher Zeichner am Botanischen Institut der Universität Halle und später an der Universität Innsbruck.

EIN KLEINES ELYSIUM – DIE EINHEIT VON GÖSCHENHAUS UND GÖSCHENGARTEN ALS CHANCE EINES LITERATURMUSEUMS

Thorsten Bolte

Ich schnallte in Grimme meinen Tornister, und wir gingen. [...] Nun sah ich zurück auf die schöne Gegend [...]; und überlief in Gedanken schnell alle glücklichen Tage, die ich in derselben genossen hatte: Mühe und Verdruß sind leicht vergessen. Dort stand Hohenstädt mit seinen schönen Gruppen, und am Abhange zeigte sich Göschens herrliche Siedeley, wo wir so oft gruben und pflanzten und jäteten und plauderten und ernteten, und Kartoffeln aßen und Pfirschen [...].«¹

Einige historische Anmerkungen

Der Göschengarten in Grimma umfasst eine Fläche von 4.300 Quadratmetern und gilt als einziger erhaltener klassizistischer Privatgarten Sachsens. Fast unscheinbar und von der heutigen Schillerstraße aus nicht zu erkennen, erstreckt sich dieser größtenteils auf vier Terrassen bergab, Richtung Vereinigte Mulde (Abb. 1).

Von 1967 bis 1979 gehörten die Museumsräume und der Göschengarten zu den damaligen ›Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen deutschen Literatur in Weimar‹ (kurz: NFG), dem Vorläufer der heutigen Klassik Stiftung Weimar. Die NFG war um die Sanierung des historischen Gartens bemüht, die ab 1967 durchgeführt wurde.

Der in Rede stehende Garten wurde vom Klassiker-Verleger Georg Joachim Göschchen angelegt, der 1795 den Landsitz (zusammen mit einem Dreiseitenhof) als Sommerdomizil erworben hatte. Seit 1797 verbrachte Familie Göschchen jährlich die warmen

Monate in Hohnstädt, heute zu Grimma gehörend. Seit dieser Zeit wird Göschchen, sicherlich mit Unterstützung der älteren Kinder und seiner Ehefrau, den Garten konzeptionell gestaltet haben. Aus einem Gedicht des Pflegesohnes wissen wir, dass auch ein festangestellter Gärtner namens Würfel tatkräftig daran mitwirkte. Die Anlage ist also eher in Eigenregie entstanden, ohne dass ein berühmter Gartengestalter der Zeit involviert gewesen wäre. Seit spätestens Ende 1801 hat der Garten die heutige Struktur.

Ein interessantes biografisches Detail Göschchens könnte auch für den Göschengarten eine wichtige Rolle spielen, auch wenn hierzu weitere Untersuchungen noch ausstehen: Georg Joachim Göschchen lebte von 1783 bis 1785 in Dessau und kannte die Wörlitzer Gartenanlagen. Einige Ideen-Spuren aus dieser einmaligen Anlage könnten sicherlich rund zehn Jahre später an der Mulde verwirklicht worden sein.

Ein anderer Aspekt, der für den Göschengarten interessant sein könnte, ist Göschchens Leipziger Wohnung im Bereich Reichels Garten – dem ehemaligen barocken Apelschen Garten –, wo er von 1785 bis 1812 wohnte. Dieser oder andere Bürgergärten in Leipzig könnten durchaus ›stilprägend‹ für den Verleger gewesen sein.

Museum mit Garten – Garten mit Museum?

Es wäre jetzt ein Leichtes, die Nachteile eines Museums mit historischer Gartenanlage aufzuzeigen. Gerade eine verhältnismäßig kleine Kommune wie Grimma muss

sehen, wie solch eine Anlage sinnvoll finanziert werden kann; es sind immerhin Steuergelder, die dafür aufgebracht werden. So schön eine historische Gartenanlage auch ist, sie ist im Erhalt teurer als ein einfaches ›Grasgrundstück‹. Die heutige Pflege des Gartens erfolgt durch den Landschaftspflegeverband Muldenland e. V., der einen Gärtner für rund 20 Stunden pro Woche zur Verfügung stellt.

Verortung von Literatur

Die Literaturgeschichtsschreibung hat mehrere Entwicklungsstufen hinter sich. Man beschäftigte sich vom 19. Jahrhundert bis weit in das 20. Jahrhundert fast ausschließlich mit den großen Namen der schreibenden Zunft und den Werken, die sie hinterließen. ›Werkimmanent‹ war das Stichwort dieser Literaturwissenschaft; ein Gedicht oder ein Roman wurden als künstlerisches Werk ›an sich‹ verstanden, biografische Details dienten meist nur dazu, die Entstehungsgeschichte eines Werkes zu erläutern. Der Schriftsteller wurde so zu einer ›zeitlosen‹ Erscheinung. Doch spätestens Ende des 19. Jahrhunderts begann die Literaturgeschichtsschreibung sich mehr und mehr zu fragen, warum ein Autor gerade diesen einen Text verfasst hatte und welche Vorbilder ihn beeinflussten. Dies führte zu weiteren Fragestellungen: In welchen Verhältnissen lebten die Autoren und in welchen Netzwerken bewegten sie sich? Welche Erfahrungen mit anderen Texten sind erkennbar, aber auch in welchen gesellschaftlichen bzw. zeitgeschichtlichen Dimensionen verorteten sich die Autoren? Wie sahen sie sich selbst? Wie wurden Autoren in der Gesellschaft überhaupt wahrgenommen? Welche Medienstrategien wurden von wem angestrebt, um Texte zu veröffentlichen?

Es ist kein Wunder, dass Überlegungen zur Buch- und Verlagsgeschichte zu den relativ frühen Gedanken von Literaturwissenschaftlern gehörten, um über den Autor sprichwörtlich hinauszugehen. Wenn

auch schon früh spezielle Gedächtnisorte der Literatur entstanden – das Schillerhaus in Leipzig wurde bereits 1848 ein öffentlicher Ort –, kam die Literaturwissenschaft erst recht spät auf den Gedanken, solche Orte als Umfeld zu erkennen, das letztlich genauso prägend auf die schriftstellerische bzw. verlegerische Arbeit wirken konnte, wie die Erziehung des angehenden Dichters bzw. Verlegers.

Literatur entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern benötigt Bedingungen, in der sie geschaffen werden kann. So ist es ein ziemlich moderner Gedanke, dass zum Umfeld der Literatur – oder des Verlagswesens – eben auch ein Garten gehören kann.

Der erste Teil des Titels dieses Beitrages – leicht abgewandelt – geht auf ein Zitat von Johann Gottfried Seume zurück, der als zweite Bezugsgröße des Göschenhauses als Seume-Gedenkstätte gilt. Seume, der vier Jahre in Göschens Grimmaer Druckerei arbeitete, schreibt an seinen väterlichen Freund, den Halberstädter Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim am 17. Mai 1798 aus Grimma:

»[...] Wenn Sie zu uns kämen, Sie würden ein wahres kleines Elysium finden, das uns die Natur an der Mulde gegeben hat. Man wallfahrtet aus Leipzig zu uns, wenn man sich wenigstens eine Idee von der Schönheit der Natur schaffen will; und der sanfte Melancthon² wollte einst nur hier leben, wenn es von ihm abgegangen hätte. Da die Gegend romantisch ist, hat sie natürlich auch der Geschichte und Sage Stoff gegeben nullum sine nomine Saxum³, wie Virgil von Sicilien sagt, däucht mich. Göschen thut in seiner Siedeley zu Hohenstädt redlich das Seinige der Natur die Hand zu biethen und von ihr zu genießen. [...]«⁴

Hier ist die Formulierung zu Göschen interessant: Göschen bietet ›der Natur die Hand‹ und genießt von ihr. Es ist immer noch eine seltsame Vorstellung, die großen Gestalten



1 | Das Göschenhaus um 1820, kolorierter Kupferstich von Ludwig Schütze (1806–1872) (Archiv Museum Göschenhaus).

der deutschen Literatur – und Göschen war als ein in ganz Europa hochgeschätzter Verleger bekannt – vorzustellen, die schwitzend auf der Erde ›umherkrochen‹, um Unkraut zu jäten. Natur nach Menschenvorstellung wird erarbeitet, um dann davon auch etwas zu haben. ›Natur‹ im Rahmen der Gartengestaltung ergeht es also nicht grundlegend anders, als die Schaffung eines Buches: erst die Beschäftigung mit dem Grund – gleich ob Boden bzw. Pflanze oder Papier bzw. Druckerschwärze – führt zur Gestaltung.

Bezugsort Literaturmuseum

Welche Chancen hat heute aber ein Literaturmuseum, das sich speziell der Zeit um 1800 widmet? Es ist nicht ganz uneigennützig, wenn das Göschenhaus in Veröffentlichungen gerne den Besuch Friedrich Schillers im Jahre 1801 in den Vordergrund stellt: Schiller profitiert von der Bekanntheit – selbst bei Zeitgenossen, die nie eine Zeile von Schiller gelesen haben. Weitere Besucher,

die Göschens Landsitz vor 200 Jahren besuchten, sind deutlich weniger bekannt, es sei z. B. an Karl August Böttiger, Johann Friedrich Kind, Christian Gottfried Körner oder August Wilhelm Iffland erinnert – alles Autoren, die in ihrer Zeit hochgeachtet, nunmehr nur noch einer Fachwelt bekannt sind. Das Museum Göschenhaus erinnert so zwar an den Klassiker-Verleger Göschen, der mit Publikationen von Schiller und Goethe Zeichen gesetzt hatte, der aber eigentlich ein Verleger der literarischen Aufklärung war, deren Protagonisten Göschen besonders nahestand, etwa Christoph Martin Wieland. Nun ist das für ein Literaturmuseum durchaus ein Problem: die literarische Aufklärung, so entscheidend sie für die fortlaufende Literaturgeschichte auch ist, spielt heute eine untergeordnete Rolle. Bereits in den Lehrplänen der Schulen kommt in den meisten Fällen nur noch Lessing als Vertreter der literarischen Aufklärung vor, um dann schon zu den ›Heroen‹ der Weimarer Klassik überzugehen. Das Museum Göschenhaus befin-

det sich somit auf der Gratwanderung zwischen der historischen Anlage und daraus resultierenden zeitlichen Verortung einerseits, und dem ›Geschmack‹ der Museumsbesucher andererseits. Es helfen da natürlich auch Gestaltungselemente, wie die originale Einrichtung, um mit den weniger an Literatur interessierten Mitmenschen auf die Zeitreise zu gehen. Auch ohne diese Einschränkungen muss man generell zu Literaturmuseen sagen, dass der Hauptgegenstand – die Literatur – nur schlecht an ein Publikum übermittelt werden kann, das eben oftmals nicht mit einem ›klassischen‹ Bildungskanon aufgewachsen ist. Literatur entsteht letztlich immer erst beim Lesen.

Bezugsort Garten

Mit dem Göschengarten besitzt das Museum Göschenhaus allerdings eine zweite Ebene der Zeitvorstellung, die ein einzelnes Gebäude nie erreichen kann. So bekommt die intellektuelle Beschäftigung mit Literatur eine jetzzeitige Komponente des Ästhetischen – das Grün des Gartens ermöglicht es, Literatur und die einst mit Literatur arbeitenden Menschen mit anderen Sinnen zu erleben, Literatur wird quasi grün.

Was hier etwas ›metaphysisch‹ klingt, ist in Wirklichkeit ein unschätzbare Wert: Der Besucher hat die Möglichkeit, den einen, eher wissensvermittelnden Bereich mit einem zweiten, einem eher sinnlich wahrnehmbaren Bereich zu verknüpfen. Daraus entsteht eine ganz eigene Erfahrung, die ein ›normales‹ Museum so nicht bietet. Denn den Besuchern wird klar, dass die historische Person Georg Joachim Göschen eben einen konkreten Ort des Lebens hatte, dem auch ein Garten zugeordnet war. Beides gehört zum Bezugsort Museum, und zudem – ich deutete es bereits an – wird die Vergangenheit mit dem lebenden Garten zu einer eigenen Erfahrungswelt des Gastes. Oder anders: Derjenige, der Museum und Garten erlebt, findet sich selbst im Bezugsrahmen seines jetzigen Lebens wieder.

Ein Nebengedanke: Für und Wider Gartentourismus

Kurz möchte ich einige Möglichkeiten des Gartentourismus darlegen, die derzeit auch in Westsachsen verstärkt in Angriff genommen werden. Dabei wird zukünftig der Gartentourismus sicherlich noch gesteigert werden – der Göschengarten (und damit das Göschenhaus) profitiert bereits seit ein paar Jahren davon. Wie hier die Entwicklung weitergehen wird, kann ich noch nicht absehen, da ist sicherlich die Vernetzung von historischen Gärten wünschenswert, um auf das Thema des Kolloquiums zurückzukommen. Hier gibt es erste positive Bewegungen. Gärten jenseits ihrer eigenen historischen Entstehungsgeschichte zu verknüpfen, weil sie historisch sind, ist eine Möglichkeit, um neue Besucherfelder zu erreichen.⁵

Gärten oder Parkanlagen haben einen konkreten Ort, an dem sie entstanden sind. Vernetzung ist nach meinem Dafürhalten besonders dort sinnvoll, wo hinter den Gärten ähnliche zeitliche Dimensionen stehen. Ansonsten droht nur ein Tourismus, der von Garten zu Garten, von Park zu Park verläuft. Denn eines darf nicht vergessen werden: Historische Gartenanlagen haben auch eine Belastungsgrenze, in Zeiten der Wetterkapriolen und des Klimawandels ein nicht zu unterschätzendes Phänomen.

Der Göschengarten in der Arbeit des Museums Göschenhaus

Doch zurück zum Thema: Es sollte klar sein, dass ich gerade gewissermaßen von einem idealtypischen Besucher spreche, einem Besucher, der das Erweitern von Wissen nicht als Last, sondern als Lust sieht. Für die Museumsarbeit ist solch eine Vermittlung zwar anzustreben, aber entspricht nicht ganz den rund 10.000 Gästen, die jährlich das Museum und den Göschengarten besuchen.

Und so besitzt der Göschengarten auch jenseits seiner historischen Bedeutung mannig-

faltige Möglichkeiten, die in der Museumsarbeit angewendet werden können. Gerade für die nicht zu unterschätzende Arbeit mit Kindern – quasi den Besuchern der Zukunft –, kann das Grün eine hilfreiche Arbeitsgrundlage für die Museumsarbeit darstellen. So kann etwa eine Spurensuche durch die Gartenanlage – ganz gleich ob Vögel, Pflanzen oder andere Objekte gesucht werden – eine gute Ausgangslage für die Vermittlung der Gesamtanlage darstellen, die dann im eigentlichen Museum kindgerecht vertieft werden kann.

Noch ein Punkt scheint mir bedeutsam zu sein: Es ist keine Neuigkeit, dass sich die Aufmerksamkeitsspanne von Kindern gewandelt hat. Dies zu bedauern, hilft nicht, es ist halt so. Dies zu erkennen und zur ›regulären‹ Museumsarbeit einen Garten zur Verfügung zu stellen, gehört zu den größten Pluspunkten überhaupt, wenn es um Museumspädagogik geht.

Beispiele aus der Museumsarbeit

Zwei seit vielen Jahren durchgeführte Programmpunkte im Göschenhaus bzw. Göschengarten, die das bisher Gesagte verdeutlichen, sind die Projekte »Anno dazumal – Familie Göschen und die Osterbräuche des Muldentals« im Frühjahr sowie »Und Göschen baute Kartoffeln an – Geschichten und Aktionen rund um den Erdapfel« im Herbst:

Mit den ›Osterbräuchen‹ soll einerseits die Bedeutung des Festes verdeutlicht werden – auch in einer säkularisierten Welt ist die Kenntnis von religiösen Feiertagen wichtig. Andererseits soll bei den ›Osterbräuchen‹ der regionale Bezug hergestellt werden, also welche speziellen Bräuche zur Osterzeit vor 100 oder 200 Jahren im Muldental konkret existierten. Der Göschengarten ermöglicht es, dass die Kinder manches Brauchtum – etwa das Osterwasser holen – im großen Garten nachspielen können.

Die Kartoffelfeste im Herbst haben eben-

falls mehrere Ebenen, die die Kinder nebenbei erfahren sollen: 1. die Geschichte der Kartoffel, 2. die Einführung der Kartoffel im Muldental, 3. die Popularisierung der Kartoffel, die Georg Joachim Göschen bereits vor 200 Jahren in Grimma durchführte, und 4. wie man einfach Kartoffeln zubereiten kann. In einem Museumsraum kann das sicherlich erläutert werden. Mit dem Göschengarten in der sprichwörtlichen ›Hinterhand‹ wird alles aber zu einem echten Erlebnis: Kartoffeln werden im Garten über offenem Feuer gebraten, nebenbei werden die einzelnen Wissenspunkte vermittelt. Und es ist schon interessant zu sehen, wenn Kinder selbst widrigste Wetterumstände schlicht ignorieren und mit großer Freude an solchen Programmpunkten teilnehmen.

Regionale Bedeutung

Die zwei genannten Beispiele zeigen, was eine Anlage wie die des Göschenhauses erreichen kann: Sie dient – und das ist wohl der stärkste Grund, solche historisch gewachsenen Orte zu erhalten – unweigerlich auch der regionalen Identifizierung. Das Göschenhaus ist untrennbar mit seinem Garten verbunden, und das erfahren besonders jene Menschen, die aus der Region selbst stammen. Ich gebe zu, dass Heimat heute ein belasteter Begriff geworden ist, man kann gerne neue Begriffe dafür finden. Fakt bleibt, dass die Verbundenheit der Grimmaer mit ›ihrem‹ Göschenhaus ohne den Göschengarten nicht so verlaufen wäre. Der Garten macht das Anwesen erst zu dem, was es ist: Eine Idylle, ein kleines Elysium.

Gerade im Zusammenhang mit dem Stichwort Regionalität freute es mich im Übrigen sehr, dass mit dem Beitrag von Frau Dr. Silke Kral über den Wilhelm Ostwald Park ein zweiter Garten Grimmas bei dem Kolloquium eine Rolle spielte – ein Besuch im Muldental lohnt also immer, dieser Lokalpatriotismus sei an dieser Stelle erlaubt.

GÖSCHENHAUS UND GÖSCHENGARTEN



Impressionen Göschengarten – das Museum Göschenhaus (© Museum Göschenhaus, 2017).



Impressionen Göschengarten – Blick zum Freundschaftspavillon, Fotografie: Dieter Koch, 2018.



Impressionen Göschengarten – Weinlaubengang (© Göschengarten, 2017).



Impressionen Göschengarten – Seitenansicht, Fotografie: Dieter Koch, 2018.



Impressionen Göschengarten – Freundschaftspavillon von 1801 (© Göschenhaus, 2017).

- 1 Zitiert nach der Erstauflage (Göschen-Archiv GA 29): Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802 von I. G. Seume. Braunschweig und Leipzig 1803; S. 1f.
- 2 So Philipp Melancthon (1497–1560) in einem Brief aus dem Jahr 1545.
- 3 »Kein Stein ist ohne Namen« nach Lukan (39–65). Die Zitatzuschreibung Seumes an Vergil bzw. Virgil (70–19 v. Chr.) könnte auf Vergils Lehrgedicht ›Aetna‹ zurückgehen, wobei nicht Sizilien, sondern Kleinasien gemeint ist.
- 4 Zitiert nach: Johann Gottfried Seume. Briefe. Hrsg. Von Jörg Drews und Dirk Sangmeister unter Mitarbeit von Inge Stephan [= Bibliothek Deutscher Klassiker 178]; Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002; S.164 (Brief 107, 17.05.1798).
- 5 Am Rande sei vermerkt, dass man durchaus zwischen historischen und historisierenden Gärten bzw. Parkanlagen unterscheiden sollte, wenn es um einen anspruchsvollen Gartentourismus gehen soll.

DAS LEIPZIGER KLEINGÄRTNERMUSEUM UND SEINE SCHAUGÄRTEN MUSEUMSGÄRTEN IN EINER DENKMALGESCHÜTZTEN KLEINGARTENANLAGE

Caterina Paetzelt

Leipzig gilt zu Recht als »heimliche Hauptstadt der Kleingärtner«. In über 200 Vereinen werden rund 32.000 Parzellen gepflegt. Deutschlandweit hat Leipzig die höchste Anzahl an Kleingärten im Verhältnis zur Einwohnerzahl: Auf 100 Einwohner kommen circa sechs Gärten. Zum Vergleich: In Großstädten wie Berlin oder Hamburg gibt es durchschnittlich zwei Gärten pro 100 Einwohner.

Die Fläche der Kleingärten macht circa ein Drittel der städtischen Grünflächen Leipzigs aus.

Entwicklungsgeschichtlich werden sechs verschiedene Ursprungslinien für das heutige Kleingartenwesen unterschieden. Die ersten Gemeinschaftsgärten wurden als Armengartenanlagen Anfang des 19. Jahrhunderts eingerichtet. Des Weiteren entwickelten sich Gärten als Anlagen von Fabriken und Institutionen, Gärten unter der Verwaltung des Roten Kreuzes, die Berliner Laubepieper, Gärten der Naturheilbewegung und die Schrebergärten.

Im Vereinshaus des ersten Schrebervereins – des heutigen Kleingärtnervereins Dr. Schreber e. V. – befindet sich seit 1996 das Deutsche Kleingärtnermuseum. Dort präsentieren und vermitteln die Dauerausstellung, wechselnde Kabinettausstellungen und drei Schaugärten einen ganz unmittelbaren Einblick in die Geschichte der kleinen Gärten.

Die Schreberbewegung hatte ihren Ausgangspunkt in Leipzig. Mit der Gründung des ersten Schrebervereins – dem Schreberverein der Westvorstadt – am 10. Mai 1864 waren zwar noch keinerlei gärtnerische Absichten verbunden, aber in der weiteren Ent-

wicklung wurde das Gärtnern zum Hauptinteresse der Mitglieder.

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird heute für jedwede Form von Kleingarten der Begriff »Schrebergarten« verwendet.

Diese Bezeichnung geht auf den Arzt und Orthopäden Daniel Gottlob Moritz Schreber (1808–1861, Abb. 1) zurück. Er resümierte aus seiner Arbeit, dass gesundheitliche Probleme und Fehlstellungen bei Kindern und Jugendlichen auf mangelnde Bewegung zurückzuführen seien. Somit plädierte er in verschiedenen Schriften und Aufsätzen – auch aus seiner Leidenschaft für den Turnsport heraus¹ – für die Einrichtung von »Spiel- und Tummelplätzen«. Dort sollten unter Aufsicht und Anleitung sportliche Betätigungen angeboten werden.



1 | Dr. Daniel Gottlob Moritz Schreber (in: Richter, Gerhard: Geschichte des Schrebervereins der Westvorstadt zu Leipzig, Leipzig 1914, S. 5–1).

»Ein öfteres Austummeln in freier Luft schafft besser Gewandtheit, Kraft und Jugendmuth, macht und erhält besser vertraut mit Klima und Jahreszeit, verschafft überhaupt einen viel, unaussprechlich viel gedeihlicheren Genuß der freien Luft, als eine jeweilige steifbeinige Familienpromenade.«²

Konkret umsetzen konnte Schreiber diese Idee nicht, da er im Jahre 1861 plötzlich verstarb.

Wie in allen Großstädten wurden in Zeiten der Industrialisierung und der durch die Bevölkerungsentwicklung bedingten voranschreitenden Ausdehnung der Städte auch in Leipzig Freiflächen immer weniger. Daher plädierte der Lehrer und Schuldirektor Dr. Ernst Innocenz Hauschild (1808–1866, Abb. 2) für die Einrichtung von Spiel- und Sportplätzen für Großstadtkinder.

Bereits 1862 veröffentlichte er erste Ideen für die Einrichtung eines Spielplatzes und verwendete bereits ein Jahr nach dem Tod des angesehenen Schreiber den Begriff ›Schreiberplatz‹. Ob sich die beiden jemals persönlich begegnet sind, ist anhand der überlieferten Aktenlage nicht eindeutig zu



2 | Ernst Innocenz Hauschild (in: Richter, Gerhard: Geschichte des Schrebervereins der Westvorstadt zu Leipzig, Leipzig 1914, S. 9–1).

belegen. Es ist allerdings anzunehmen, dass Hauschild die Schriften Schreibers kannte.

»Es widme die Stadt Leipzig im Andenken Schreiber`s zwei Acker Land dort am Seyfferth`schen Park und Heine`schen Trockenplatz, und benenne den Platz Schreiberplatz und schenke ihn der vierten Bürgerschule als Turn- und Spielplatz für ewige Zeiten! Das wäre eben das rechte Monument für unsern Schreiber.«³

Als Schuldirektor der IV. Bürgerschule verfasste Hauschild am 30. April 1864 einen Aufruf mit dem Titel »Meine liebe Schulgemeinde«, in welchem er zu einer Vereinsgründung aufrief. Konkret umgesetzt wurde diese Idee am 10. Mai 1864 mit Lehrern und Eltern der IV. Bürgerschule. Entsprechend seiner Idee für den Begriff ›Schreiberplatz‹ wurde der Verein »zum ehrenden Gedächtnis des trefflichen ärztlichen Pädagogen Dr. Schreiber«⁴ ›Schreberverein‹ benannt.

Für vorerst sechs Jahre pachtete der Verein ab dem 1. Januar 1865 vom Rat der Stadt einen Teil der Thomasschulwiese (Abb. 3). Die Einweihung des Platzes fand am 25. Mai 1865 statt. Anfangs war dort lediglich »eine große, schattenlose Grasfläche, ohne Baum und Strauch«⁵, auf welcher die Kinder unter Aufsicht von Vereinsmitgliedern spielen konnten.

Ende des Jahres 1868 verständigte sich der Vorstand über die Idee des seit 1876 im Vorstand tätigen Pädagogen Karl Gesells zur Anlegung von Kinderbeeten am Rand der Wiesenfläche. Allerdings wollte die Pflege und Bewirtschaftung durch die Kinder (auch unter etwas fachlicher Anleitung) nicht so recht gelingen und man einigte sich schließlich darauf, dass die Einzelflächen als Familienbeete weitergeführt werden.

So konnten Mitglieder gegen eine Gebühr eine kleine Fläche von ungefähr 50 Quadratmetern nutzen, mussten allerdings die Kosten für das Einrichten selbst tragen. Aufgrund der Vielzahl von schriftlichen Bewerbungen wurde bei der Vergabe nach dem Zeitpunkt der Anmeldung entschieden. Die



3 | Erster Schreberplatz, Lageplan 1864 (Archiv Deutsches Kleingärtnermuseum in Leipzig e.V., Schreber-Archiv VIII.1 Bild 1, Ausschnitt).

Einweihung der circa 100 Familienbeete erfolgte am 7. Juni 1869.

Die Wandlung zu wirklichen Gärten vollzog sich im Jahr 1870. Die einzelnen Familienbeete wurden mit Zäunen umgeben, darin kleine Geräteschuppen errichtet und die erste Gartenordnung trat am 22. Februar 1870⁶ in Kraft.

Aufgrund eines Straßenbauvorhabens (Bismarckstraße; heute: Ferdinand-Lasalle-Straße) wurde am 2. April 1875 der Pachtvertrag seitens der Stadt zum 1. April 1876 gekündigt. Laut Ratsbeschluss vom 21. Oktober 1875 bot man dem Verein als Ersatzland einen neuen und größeren Platz auf den sogenannten Fleischerwiesen im Niederungsbereich der Alten Elster an. An der Stelle des ersten Schreberplatzes wurde in den Jahren

1885 bis 1887 die Martin-Luther-Kirche errichtet.

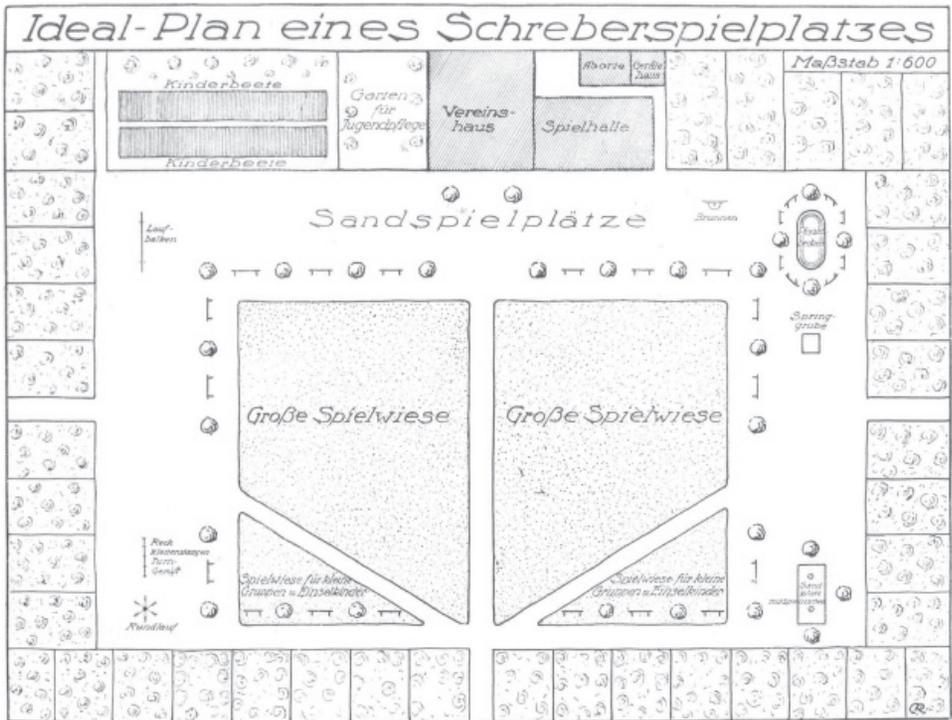
Zwischenzeitlich hatten sich in Leipzig weitere Schrebervereine gegründet (1870 Schreberverein der Ostvorstadt; 1874 Schreberverein der Südvorstadt) und bemerkenswerterweise von Beginn an Gartenflächen für ihre Mitglieder eingepflanzt.

Durch die Gründung des ›Schrebervereins der Südvorstadt‹ am 17. März 1874 benannte sich der erstgegründete Verein dann in ›Schreberverein der Westvorstadt‹ um. Bei der Umsiedlung des ersten Schrebervereins im Jahr 1875 wurden bereits Gärten – gruppiert um einen großen und zentral gelegenen Schreberplatz – angelegt (Abb. 4). Am 21. Mai 1876 fand die feierliche Einweihung des neuen Platzes an der heutigen Aachener Straße statt.

Das Herzstück der Schreberarbeit bildete über Jahrzehnte hinweg das pädagogisch betreute Spiel der Kinder. Der Schreberverein der Westvorstadt bot ab 1872 immer sonntags ein von Spielleitern beaufsichtigtes Kinderspiel an. Später fand dieses zwischen Mai und September wochentags täglich nach dem Unterricht von etwa 17 bis 19 Uhr auf dem Schreberplatz statt. Hierfür hielt der Verein eine Vielzahl von Spielgeräten bereit: u. a. Rundlauf, Kletterstangen, Reck, Wippe, Schaukel, Ringe, Stelzen, Springseile, Tamburine, Bälle und einen Sandkasten für die kleineren Kinder. Die Teilnahme war freiwillig und stand allen Kindern offen, auch jenen, deren Eltern nicht Mitglieder des Vereins waren. Gesellschaftliche Herkunft, Geschlecht oder Konfession spielten ebenfalls keine Rolle.

Das markante Vereinshaus wurde 1896 innerhalb von sieben Monaten Bauzeit errichtet und durch Mittel des Vereins finanziert (Abb. 5). Im Erdgeschoss war eine Restauration untergebracht. Die Wirtsfamilie bewohnte die vier Wohnräume im Obergeschoss. Ein weiterer, separat zugänglicher Raum wurde ausschließlich vom Vereinsvorstand genutzt.

Das ursprüngliche Erscheinungsbild bzw. die Parzellenaufteilung der Gartenanlage ist



4 | Idealplan (Richter, Gerhard: Das Buch der Schreberjugendpflege, Leipzig 1925, S. 72, 73–1).

bis auf einige wenige Ab- und Zugänge im nördlichen und südlichen Teil noch heute erhalten. Auch sind einige Gartenlauben überkommen, die bereits um die Jahrhundertwende errichtet wurden. Die Gartenanlage umfasst derzeit 158 Parzellen auf einer Gesamtfläche von 4,2 Hektar.

Der VEB Denkmalpflege Leipzig prüfte 1983 erstmals die Denkmalwürdigkeit der Anlage. In Folge des 1984 ausgesprochenen Denkmalverdachts wurde das Areal 1985 unter Denkmalschutz gestellt. 1993 erarbeitete das Grünflächenamt der Stadt Leipzig eine denkmalpflegerische Zielstellung. Darin konkretisiert sind das Vereinshaus (äußere Gestalt, Raumaufteilung), die Anlage (Parzellierung, Zäune, Bänke, Spielplatz) und das Schreber-Hauschild-Denkmal⁷.

Bemerkenswerterweise hat der Verein seit seiner Gründung akribisch ein Archiv geführt und sogar eine kleine Bibliothek angelegt. Fast lückenlos sind diese Bestände

erhalten geblieben.

Dies und die historische Bedeutung des Vereins führten 1990 und 1991 zu der Idee, ein Museum im Vereinshaus des ersten Schrebervereins einzurichten. Der ›Förderverein Deutsches Kleingärtnermuseum in Leipzig‹ wurde 1992 gegründet. Eine erste kleine Ausstellung wurde 1996 im zwischenzeitlich sanierten Obergeschoss unter großem Medieninteresse und Publikumszuspruch eröffnet. Durch die Überarbeitung der Dauerausstellung im Jahr 2001 kann den Besuchern die gesamte Entwicklung des Vereins von den Anfängen bis zur Gegenwart vorgestellt werden.

Die Sammlungsbestände⁸ werden unter museologischen Gesichtspunkten geführt und wissenschaftlich bearbeitet. In den Folgejahren wurde die Museumskonzeption durch die Eröffnung von Schaugärten erweitert: dem Museumsgarten im Jahr 2000 folgten 2004 der Lauben- und 2014 der VKSK-Garten⁹.



5 | Vereinshaus, 1897 (Archiv Deutsches Kleingärtnermuseum in Leipzig e.V., SchreberArchiv VIII.1 Bild 6).

Der Museumsgarten wurde vorbereitend ab 1997 als Schaugarten hergerichtet. Dabei wurde die sich dort seit circa 1900 befindliche Gartenlaube renoviert. Die Gestaltung der Fläche lehnt sich beispielhaft an die Nutzung der Schrebergärten um 1900 an (Abb. 6). Es überwiegen Nutzflächen (Beete, Kräuter, Spalier- und Säulenobst), aber auch dekorative Stauden- und Rosenbeete sind vorhanden. Bei der Sortenauswahl wurde ebenso darauf geachtet, nur der Zeit entsprechende Pflanzen und Saatgut zu verwenden.

Im Laubengarten befinden sich vier historische Gartenlauben aus der Zeit von 1890 bis 1924 (Abb. 7). Diese wurden dem Museum nach deren Präsentation auf der Landesgartenschau in Großenhain im Jahr 2002 vom Landesverband Sachsen der Kleingärtner e. V. als Dauerleihgabe überlas-

sen. Eine größtmäßig passende und für Besucher gut zugängliche Parzelle wurde im Jahr 2002 beräumt und für die Nutzung als reiner Präsentationsgarten hergerichtet. Eine kleingärtnerische Bewirtschaftung bzw. der Anbau von Obst und Gemüse erfolgt dort nicht. Im November 2002 wurden die Lauben mittels Schwerlasttransporter auf die Fläche transloziert.

Seit 2004 ist dieser Schaugarten mit den ihrer Entstehungszeit gemäß eingerichteten Lauben für die Besucher zugänglich (Abb. 8).

Im Zuge der Vorbereitungen zum 150-jährigen Jubiläum der Schrebergartenbewegung wurde der VKSK-Garten als weiterer Schaugarten hergerichtet und im Jahr 2014 eröffnet. Diese Parzelle wurde im Zuge der Neueinrichtung von Gärten um 1980 auf einem Teil der ehemaligen Spielwiese eingerichtet. Die sich darin befindliche Gartenlaube wurde in die Präsentation direkt mit eingebunden. Ebenso wurden Teile der kleingärtnerisch genutzten Fläche bzw. vorhandene Pflanzen und Stauden erhalten.

Die Gartenlaube verdeutlicht beispielhaft den Bau, die Einrichtung und Nutzung in den 1980er-Jahren. Der erhoffte Effekt der Wiedererkennung durch ältere Besucher ist eingetreten und der daraus resultierende Austausch der Besucher untereinander gerade bei großen Veranstaltungen zu beobachten.

Der Kleingärtnerverein Dr. Schreber e. V. und das Museum setzen sich gemeinsam für den denkmalgerechten Erhalt und die Pflege von Anlage und Vereinshaus ein. Allerdings werden nicht für alle Pflegemaßnahmen oder Reparaturarbeiten Zuschüsse vom Amt für Bauordnung und Denkmalpflege der Stadt Leipzig gewährt. Daher wird im Vorfeld immer genau geplant, wann welche Arbeiten in welchem Umfang ausgeführt werden können.

Bei der Sanierung des Treppenaufgangs zur Ausstellungsetage Ende 2013 / Anfang 2014 konnte durch eine restauratorische Befunderhebung im Vorfeld ein Schablonenfries nach den zum Vorschein gekommenen

DAS LEIPZIGER KLEINGÄRTNERMUSEUM UND SEINE SCHAUGÄRTEN



6 | Museumsgarten, Fotografie: Deutsches Kleingärtnermuseum e. V., 2018.



7 | Laubengarten, Fotografie: Deutsches Kleingärtnermuseum e. V., 2018.



8 | Blick in die Wassermann-Laube (errichtet 1925) im Laubengarten, Fotografie: Deutsches Kleingärtnermuseum e. V., 2016.



9 | Detail Schablonenfries Treppenaufgang nach Restaurierung, Fotografie: Deutsches Kleingärtnermuseum e. V., 2014.

Fragmenten angefertigt (Abb. 9) sowie die bauliche und farbliche Fassung der Holztreppe (inkl. Handläufe und Handlaufhalterungen) zur Zeit ihrer Erbauung wiederhergestellt werden. Dies trägt ganz wesentlich zum historischen Erscheinungsbild bei.

Im Außenbereich vermitteln Hinweistafeln des Museums zusätzliche Informationen zur Historie der Anlage, früheren Pächtern und beachtenswerten baulichen Veränderungen. So können Gäste der öffentlichen Gartenanlage über den Museumsbesuch hinaus etwas zur Historie der Gartenanlage erfahren.

Das Angebotsspektrum des Kleingärtnermuseums wurde in den vergangenen Jahren weiter ausgebaut. Neben Gruppenführungen und altersgerechten Angeboten der Museumspädagogik finden regelmäßig viel-

seitige Veranstaltungen statt. Ein stetig wachsendes Netzwerk mit unterschiedlichsten Kooperationspartnern trägt zudem zur Steigerung des Bekanntheitsgrades bei.

Deutsches Kleingärtnermuseum
Aachener Straße 7
04109 Leipzig
www.kleingarten-museum.de



- 1 Schreber war Mitbegründer des am 30.7.1845 gegründeten ersten Turnvereins in Leipzig.
- 2 Schreber, Daniel Gottlob Moritz: Die Jugendspiele in ihrer gesundheitlichen und pädagogischen Bedeutung. In: Die Gartenlaube 1860, 26, S. 414–416.
- 3 Hauschild, Dr. Ernst Innocenz: Ein Schreberplatz in Leipzig. Zweiunddreißigster Brief. In: Vierzig Pädagogische Briefe aus der Schule an das Elternhaus. Leipzig 1862, S. 218.
- 4 Ebd.
- 5 Jahresbericht 1868 [Schreberverein der Westvorstadt]. Sch II–7, Blatt 25 (Rückseite).
- 6 Gartenordnung des Schrebervereins der Westvorstadt. Beschlossen zur Generalversammlung am 22. Februar 1870. Leipzig 1870. Sch II–7, Blatt 128.
- 7 Das ursprüngliche Denkmal wurde am 6. April 1945 durch einen Fliegerangriff zerstört. Aus den geborgenen Überresten (Sandsteinquader, bronzene Reliefplatte mit Profildarstellungen von Schreber und Hauschild) wurde von Vereinsmitgliedern ein Denkmalprovisorium geschaffen und 1958 eingeweiht.
- 8 Bibliothek, Fotothek, Magazin und Archiv.
- 9 VKSK: Verband der Kleingärtner, Siedler und Kleintierzüchter [Dachverband in der DDR 1959–1990].

VOM GARTEN DER »ENERGIE« ZUM GARTEN ALS KUNSTWERK? ANMERKUNGEN ZU DEN AUSSENANLAGEN DES PHYSIKOCHEMIKERS WILHELM OSTWALD IN GROSSBOTHEN

Silke Kral

Seit dem 1. Januar 2009 kümmert sich die gemeinnützige Gerda und Klaus Tschira Stiftung (GKTS) aus Heidelberg um den einstigen siebeneinhalb Hektar großen Familiensitz ›Energie‹ des Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald. Das damalige Areal diente ab 1901 zunächst als Sommerfrische und ab 1906 als dauerhafter Sitz des Ostwaldschen Forscher- und Familienlebens. Es war auch ein bedeutender internationaler Treffpunkt der akademischen Eliten und Freidenker. Nach dem Tod Wilhelm Ostwalds 1932 wurde es vielfältig genutzt, z. B. als Flüchtlingsunterkunft nach dem Zweiten Weltkrieg (Abb. 1). 1953 wurde der Landsitz durch die fünf Kinder von Helene und Wilhelm Ostwald der Berliner Akademie der Wissenschaften geschenkt. Zu DDR-Zeiten als Gedenk- sowie Produktions- und Arbeitsstätte geführt, wurde der Freistaat Sachsen am 3. Oktober 1990 Eigentümer. Die Pflege des Nachlasses übernahm die im gleichen Jahr gegründete Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft. Anfang der 2000er Jahre drohte der Gedenkstätte aufgrund einer Spar- und Kürzungspolitik des Freistaates Sachsen das Aus. Mit Übernahme durch die GKTS gab es einen Kurswechsel mit langfristigen Stiftungszielen, nämlich die natur- und denkmalgeschützte Anlage¹ (Abb. 2) im Sinne des Physikochemikers weiterzuführen; das Leben Wilhelm Ostwalds und sein universelles Werk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen sowie den wissenschaftlichen und kulturellen Austausch zu fördern. Ein Fachteam betreut heute den Museums-, Archiv- und Tagungsbetrieb und bietet seinen Gästen ein umfangreiches Jahresprogramm an.

Der Physikochemiker und Universalgelehrte

Geheimrat Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Ostwald – sächsischer Nobelpreisträger für Chemie (1909), Mitbegründer der Physikalischen Chemie, Kultur- und Naturphilosoph, Künstler und Romantiker, Vorsitzender vieler Organisationen und Gesellschaften, Ehrendoktor an den verschiedensten Universitäten – wurde 1853 in Riga geboren. 1872 verließ er die Stadt, um bis 1881 in Dorpat Chemie zu studieren und seine Assistenzzeit abzulegen. 1880 heiratete er Helene von Reyher und trat zwei Jahre später seine erste Professur in Riga an (1882–1887); es folgte die Berufung an das Chemische Institut der Universität Leipzig (1887–1897) und die Einweihung »seines« Physikalisch-Chemischen Instituts in Leipzig (1898). Dort hielt er u. a. Vorlesungen über Naturphilosophie (1901). Als erster Teilnehmer am deutsch-amerikanischen Professoren-Austausch (1905) erhielt er weitere Anregungen und trennte sich schließlich von der Universität Leipzig, um nach der Übersiedlung nach Großbothen (1906) als freier Forscher wirken zu können. Es begannen u. a. die Arbeiten zur Normung von Farben (1912/13). Wilhelm Ostwald starb am 4. April 1932 in einer Leipziger Klinik. Er gehörte zu den Wegbereitern des wissenschaftlich-technischen Fortschritts (Abb. 3).²

Das Lebenswerk Wilhelm Ostwalds umfasst auszugsweise 45 Lehrbücher und Monografien und über 60.000 Briefe. Wilhelm Ostwald war Gründer mehrerer Zeitschriften sowie Verfasser der dreibändigen Autobiografie »Lebenslinien«. Er hinterließ



1 | Das Wohnhaus der Ostwalds, Haus Energie, links im Vordergrund (Gerda und Klaus Tschira Stiftung (© GKTS), 2009).

1.000 eigene Landschaftsbilder und etwa 3.000 Farbskizzen. Seine normierte Farbensystematik hatte Einfluss auf die niederländische Künstlergruppe De Stijl um Piet Mondrian (1872–1944), die Schweizer Künstler Hans Hinterreiter (1902–1989), Jakob Weder (1906–1990) und Karl Gerstner (1930–2017) und einige Meister des Bauhauses; 1926 hielt Wilhelm Ostwald auf Einladung von Walter Gropius eine Vorlesungsreihe in Dessau. Zwischen 1953 und 1968 wurde seine Farbenlehre z. B. auch an der Hochschule für Gestaltung in Ulm unterrichtet.

Großbothen – Wie alles begann

In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Ostwald, wie die Familie neben dem Leipziger Domizil ein Haus auf dem Lande suchte: »Der Wunsch nach eigenem Grundbesitz erwachte durch die zunehmende Schwierigkeit, den heranwachsenden Kindern [am Wohnort in Leipzig] den nötigen ›Auslauf‹ zu verschaffen [...].« Über eine Zeitungsanzeige auf ein ›romantisch‹ gelegenes Grundstück aufmerksam geworden, schickte Wil-

helm Ostwald ohne Kaufinteresse jedoch zur Besichtigung und Berichterstattung seine »[...] drei Jungen eines Sonntags im Jahre 1901 auf eine Entdeckungsreise«:

»[...] Das Eisenbahnbuch belehrte uns, daß Groß-Bothen in der Nähe des Städtchens Grimma lag, das ich gelegentlich mit Malkasten und Klappstuhl besucht [...] hatte. Auch hatten wir einmal Sommerfrische in Grimma abgehalten [...]. [Die Kinder] kamen am Abend zurück, ganz erfüllt von dem Geschauten und mit einem Indianergeheul uns anflehend, diese Herrlichkeit zu kaufen. [...] Im ganzen war es eine Landschaft, wie ich sie brauchte: anmutig und abwechslungsreich, aber nicht aufregend und anspruchsvoll [...]. Ich hatte um jene Zeit reichliche Einnahmen aus meiner Bücherschreiberei und konnte den Kauf tätigen [...]. Die umständlichen Vorgänge beim Eintragen in das Grundbuch und Eintritt in die Dorfgemeinde verstärkten den Eindruck des Besonderen, daß Grundbesitz etwas wesentlich anderes bedeutet, als



2 | Ostwalds Labor im ›Haus Energie‹ (© GKTS, 2013).

Geldbesitz oder irgend ein anderes Eigentum. Erst nach vielen Jahren gestalteten sich diese Eindrücke zu den Einsichten aus, die mich zu einem überzeugten Anhänger des Bodenreformgedankens gemacht haben.«³

Der ›Landsitz und Landhaus Energie‹

Zur Wahl des Namens schrieb der Erfinder des ›energetischen Imperativs‹ Ostwald:

»Wenn ich den Besitz etwa in üblicher Weise nach meiner Frau Helenenruh genannt hätte, so hätte es wie eine böse Ironie geklungen. [...] Dagegen leuchtete mir der Name ›Energie‹ [...] immer mehr ein. Denn ich hatte wenige Jahre vorher erfahren, welche entscheidende Rolle die Energie nicht nur für die Gestaltung der Welt, sondern auch für die meines persönlichen Schicksals gespielt hat und dauernd spielte. Das Landhaus stellte sich mir als ein stets bereit Mittel dar, neue Energien zu sammeln, wenn ich die vorhandenen

wieder einmal aufgebraucht hatte. [...] So ließ ich diesen Namen über den Eingang des Hauses schreiben. Einigen Dorfgenossen aber war das Wort unbekannt und sie nannten das Haus gemäß dem landesüblichen Sprachgebrauch ›Anarchie‹.«⁴

»Die Energie« eignete sich für Wilhelm Ostwald jedoch als »vorzügliches Arbeitsmittel«. Aus Aufzeichnungen über den strengen Tagesrhythmus des freien Forschers erfahren wir von täglichen Spaziergängen durch das Areal, auf denen er sein Programm gedanklich vorbereitete. Während er vorwiegend in den Morgenstunden Bücher schrieb und bis zum Mittagessen im Kreise der Familie an der Schreibmaschine arbeitete, sorgten anschließende Arbeiten im Garten sowie Wanderungen mit dem Malkasten für den »energetischen Ausgleich«. In Vorbereitung seiner Vorlesungen in Naturphilosophie an der Leipziger Universität hegte er den Glauben,

»[...] daß etwas von der Frische und Anmut der neuen Umgebung seinen Weg

zwischen die Blätter dieses Buches gefunden hat. Vielleicht auch etwas von der Naturwüchsigkeit oder Verwilderung des eben erst erworbenen Besitzes. [...] Als dann später reichliche Veranlassung zu Reden und Vorträgen aller Art entstand, pflegte ich diese Reden auf solchen Wanderungen vorher mir mit lauter Stimme vorzusagen, nachdem ich den allgemeinen Gedankengang festgestellt hatte.«⁵

Den Kindern Grete (1882–1960), Wolfgang (1883–1943), Elisabeth (1884–1968), Walter (1886–1958) und Carl Otto (1890–1958) bot das Gelände laut ihres Vaters ausgedehnte Gebiete zur Erforschung, Freude sowie ein erhöhtes und gleichzeitig beruhigtes Lebensgefühl bei jeder neuen Anwesenheit. Und für die weiteren Nachfahren galt:

»Die Wirkung ist mit unveränderter Stärke auch auf die Enkelkinder übergegangen, denen die Begriffe Energie und Paradies ungefähr gleichbedeutend geworden sind [...]. Und ich erquicke mich immer wieder an dem Gedanken, daß es auch den künftigen Geschlechtern aus diesem Stamm ebenso gehen und die ›Energie‹ sich dauernd als Quelle oder Nährboden tüchtiger Leistungen bewähren wird.«⁶

Nur seine Ehefrau Helene konnte dem Areal anfangs wohl weniger abgewinnen:

»[Sie] war entsetzt von der Unordnung und Verwilderung, in der sich Haus und Garten befanden. [...] So bedurfte es einiger Überredung, um [ihre] Zustimmung [...] zu gewinnen. [...] Zudem hatte sie am meisten Arbeit, [...] bedeutete [der Besitz] doch eine Verdoppelung des Haushaltes und der Sorge um seine Instandhaltung [...]. Dennoch glaube ich [so der Romantiker Ostwald schwärmend], daß mancher schöne Sommerabend unter Blumenduft und Leuchtkäferschimmer, mancher taufrische Sonnenmorgen mit Finkenschlag und Kuckucksruf aus dem



3 | Porträt von Wilhelm Ostwald, Anton Klamroth, Pastell, undatiert, Fotografie: Walter Möbius (SLUB, Deutsche Fotothek, df_hauptkatalog_0060453).

nahen Walde sie erquickt und ihr ein Gefühl von den guten Seiten des neuen Zustandes gegeben hat.«⁷

Wilhelm Ostwalds Pläne für Garten und Park

Interessanterweise begegnen wir Wilhelm Ostwald in verschiedenem Quellenmaterial nicht nur als spazierengehendem Forscher oder Romantiker, sondern auch als aktivem Gartenbesitzer und -systematiker:



4 | Ostwald bei der Arbeit mit Hacke in seinem Großbothener Garten.



5 | Ostwald bei seinen Rosen, 1912.

»Natürlich gab es neben der Schreibe noch sehr reichlich Handarbeit. Den größten Teil der Wege in dem ganz verwilderten Wäldchen habe ich selbst mit Beil, Hacke und Spaten gerodet und geebnet [...] (Abb. 4). Bald nach dem Ankauf des Grundstückes wurde mir ein unmittelbar angrenzender Streifen Landes angeboten [...]. Ich kaufte es, obwohl der Preis viel zu hoch war, weil es die mehrfach geknickte Grenzlinie meines Grundstückes an einer Stelle angenehm abglich. Die Neigung zur Abrundung, welche sich oft bis zur Leidenschaft steigern kann, wurde auch bei mir wirksam. Ein Grenzstück nach dem andern ging in meinen Besitz über, wobei mich die verkaufenden Bauern meist wacker über das Ohr hauten. Aber wenn ich auf solche Weise meinen Bargeldvorrat vermindert hatte, traf meist bald das Honorar für ein neues Buch oder die neue Auflage eines früheren Werkes ein und stellte das gestörte Gleichgewicht wieder her.«⁸

Die spätere Nachlassverwalterin, Tochter Grete, fördert allerlei Interessantes zu den vielfältigen Betätigungen ihres Vaters als aktiver Gärtner, Maler, ambitionierter freier Forscher und farbenfroher Gartengestalter ums Haus Energie zutage (Abb. 5).

»Die Nordseite des Labors war schon seit 1916 wegen der Farbmessung himmelfrei gehalten worden, nun wurde auch vor der westlichen Ausgangsterrasse gefällt und ein großes Gelände für Blumen freige-macht, das meinen Vater stundenlang beschäftigte. Aber auch an anderen Stellen des Wildparkes wurden Blumen, Buntflecke angesiedelt. Jetzt sah man meinen Vater nie anders als mit der Gartenschere in der Hand; die eine Rocktasche hing, von dem Glas Düngesalz beschwert, tief herunter, und aus der anderen quoll der Bindebast. Er wurde ein grimmiger Schneckenfeind. Noch war er ein Erstlingsgärtner und nahm zuviel Düngesalz, so daß er zu seinem tiefen Kummer eine Anzahl

Pflanzen verbrannte. Natürlich wurde gleich nach der Theorie dazu gesucht, die homöopathische Literatur nachgelesen und die ›Wirklinie‹ festgestellt. Das veränderte Gartenbild freute ihn so, daß er sich von einem Gartengestalter einen rationell-schönen Plan ausarbeiten ließ, der zu seinem Schreck schon einige Hunderte kostete. Auf eine Ausführung des sehr verlockenden Planes mußte leider aus Geldgründen verzichtet werden. Dafür tauchte jedoch ein andres weniger kostspieliges Projekt auf. Im Herbst war es aus mit den Blumenfreuden. Mußte das sein? Wie wäre es mit einem Warmhaus? Haus ›Energie‹ hatte schon eine verglaste und daneben eine offene Veranda, auch Zentralheizung. Es mußte nicht allzu teuer kommen, daraus ein schönes, glasgedecktes Blumenhaus zu machen. Noch schwankte er. ›Ja oder nein?‹ fragte er seine jüngste Enkelin. Sie schrie natürlich ja und durfte dann den Brief mit der Bestellung des Warmhauses zum Briefkasten tragen. Es wurde zum 75. Geburtstag fertig und war gleich überfüllt von Geburtstagsblumen. Aber fertige Blumenstöcke begießen und schließlich beerdigen, das war nichts für Wilhelm Ostwald. Er wollte ›selber machen!‹⁹

Wie aus einem Zufallsfund im Archiv in Großbothen ersichtlich wird, planten die Ostwalds im Jahr 1914 die Erbauung eines Gärtnerhauses. Zwar wurde das detailreich ausgestaltete Projekt aus finanziellen Gründen nie umgesetzt, jedoch scheint es ein Indiz dafür zu sein, dass Wilhelm Ostwald sich bis zu seinem Lebensende intensiv mit der Thematik Garten beschäftigte. Zu seiner gärtnerischen Betätigung hielt Grete Ostwald weiter fest:

»Das Ansäen verlockender Stauden hat mein Vater zu den vorschriftsmäßigen Zeiten [...] bis zuletzt mit immer sicherem Erfolg betrieben und sich dann im Sommer an ihrer normalen Entwicklung gefreut. Noch in seinen letzten Lebens-

tagen in der Leipziger Klinik ließ er meine Mutter an die Löwenmäulchen-Sämlinge im Glashaus erinnern, die zu gießen und zu beschatten seien. Es war Anfang April. Die blühenden Löwenmäulchen standen dann an seiner Urne.«¹⁰

Ein Nachruf aus der Zeitschrift die ›Gartenbauwirtschaft‹ offenbart die besondere Bedeutung, die Wilhelm Ostwald für die professionelle Gärtnerwelt gerade als Farbsystematiker gehabt haben muss: Der Autor informiert darin: »Die Zeit ist nicht mehr fern, wo Angaben ohne gemessene Farbwerte als wertlos betrachtet werden.«¹¹ Er beschreibt, dass Wilhelm Ostwald diesbezügliche Grundgedanken zu seiner neuen Lehre in leicht verständlicher und beschwingter Form vermittelte, »[...] wie sie nur selten Gelehrten zu eigen ist.«¹² Ostwald legte nicht nur den Grundstein zur genormten Farbenmessung, sondern auch zum Messen der Farben bei der Pflanzenbeschreibung. Das Ergebnis waren die sogenannten Krügerschen Farbmessdreiecke, »die zum Rüstzeug jedes modernen Gärtners gehören«¹³ – übrigens neben Benary's Katalog und den Versuchen der Staudentabellen in Kache-Schindlers ›Der Garten und seine Jahreszeiten als praktische Nutzenanwendung‹ (erschieden 1929).¹⁴

Tochter Grete beschrieb Wilhelm Ostwald letztlich als Künstler:

»Neben dem Gärtner wollte er doch vor allem Maler sein, und immer wieder versuchte er, seine Blumenbilder auszustellen oder bei Zeitschriften anzubieten. Es gehörte sein unerschütterlicher Optimismus dazu, um all die enttäuschenden Ausreden und Absagen so seelenruhig hinzunehmen. Umso strahlender war er, wenn hin und wieder 10–50 Mark für ein Blumenbild kamen. Das beglückte ihn damals mehr als alle gewohnten literarischen Erfolge.«¹⁵

Insgesamt lud der ›Landsitz Energie‹ neben der Möglichkeit der Haltung von Nutztieren und Nutzpflanzen gerade zur »schönheit-



6 | Der Ostwaldsche Garten nach 1914, Blick von der Terrasse auf die Drillingsbirke, im Hintergrund das Haus ›Glückauf.

lichen Gestaltung« ein. Das Gelände bot durch Einsatz von Hacke und Spaten Gelegenheit zur »körperlichen Ausarbeitung«. Das Bedürfnis nach Wasserflächen z. B. ließ sich durch die Anlage kleinerer Dämme befriedigen. Wilhelm Ostwald konnte seinen »malkünstlerischen Bemühungen« nachgehen, wobei er die Naturerscheinungen zur rhythmischen Gestaltung in Form und Farbe benutzte, »[...] durch welche sie erst zum Kunstwerk umgebildet werden. Hierfür bietet die Pflanzenwelt das nächstliegende Material und die hohe Entwicklung der gegenwärtigen Gartenkunst steigert die Mannigfaltigkeit der zur Verfügung stehenden Anregungen in sehr hohem Maße.«¹⁶ Die Überlegung beim Ankauf des Steinbruchs war, den zweiten Akt des Freischütz mit Wolfsschlucht und Teufelsbeschwörung von Carl Maria von Weber aufzuführen (wenngleich es Wilhelm Ostwald dann an Sinn und Zeit dafür fehlte). Schließlich kümmerte sich

der Nobelpreisträger ab 1925 selbst mehr um den Garten (Abb. 6). Seine Voraussage für sein zunehmendes Alter mit geringerer Reaktionsgeschwindigkeit und die letzten Lebensjahre lautete, ein zärtliches Verhältnis ohne besondere Zweckbeziehung zu den Blumen und Pflanzen einzugehen, deren Reaktionsgeschwindigkeit unverändert blieb. Zu seinen gärtnerischen Bestrebungen vermerkt Ostwald selbst:

»Den Garten der ›Energie‹ hatte ich während der Kriegszeit verwildern lassen und hernach hatte ich kein Geld, um ihn wieder in Stand zu setzen. Gelegentliche Besichtigung anderer Gärten und wiederholte Besuche der Dresdener Gartenbauausstellung 1926 zeigten mir den Reichtum neuer Formen und Farben, welche die hoch entwickelte Gartenkunst unserer Tage erzeugt hat und fortlaufend erzeugt. So begann ich, ein immer stärkeres Inter-

esse an der gärtnerischen Entwicklung des ausgedehnten Geländes zu nehmen, welches zur Energie gehört. Von der Betrachtung des Gartens als einer Vorratsstelle für malerische Anregungen fühle ich mich mehr und mehr zu der Aufgabe hingezogen, den Garten selbst als Kunstwerk zu entwickeln, um in der Teilnahme am Gedeihen meiner Blumen einen unmittelbaren Lebensinhalt zu finden.«¹⁷

Zur Farbensystematik Ostwalds: Ein Auftrag des Deutschen Werkbundes

Seit den 1880er Jahren erwuchs aus dem praktischen Interesse an einer Effizienzsteigerung der neuen industriellen Produktionsmethoden der Wunsch nach einer »standardisierten, einheitlichen Farbbezeichnung und der Reproduzierbarkeit von Farbtönen«. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges gab es ein Treffen zwischen Richard Riemerschmid (1868–1957), dem Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes, Jugendstil-Künstler und Architekt der Dresdener Gartenstadt in Hellerau und Paul Kraus (1866–1936), Mitherausgeber des »Deutschen Farbenbuches« und Schriftführer der Echtheitskommission im Verein Deutscher Chemiker, der sich als erfahrener Praktiker auf dem Färbereisektor bereits einen Namen gemacht hatte. Das gemeinsame Ziel war, die Vorgehensweise zur Strukturierung der Farbenlehre festzulegen. Riemerschmid forderte eine Farbentafel für die Praxis; diese möge erschwinglich und allgemeingültig sein, um somit die Qualität der Produktion zu verbessern. Die Standardisierung der Farben als Projekt war ebenso als anspruchsvolles Ziel von der Ostwaldschen Vereinigung »Brücke« formuliert worden. Diese sollte eine geeignete Plattform sein, um die internationale Zusammenarbeit auf dem Farbengebiet zu gestalten. 1916 kam es dann zur Herausgabe des Ostwaldschen Farbenatlas mit 680 Farben (Auflagenhöhe 100 Stück), 1919 zur Einrichtung einer privaten Werkstelle für Farbkunde in Dresden zur Weiterentwicklung und industriellen Nutzung der neuen Farb-



7 | Blumengemälde von Wilhelm Ostwald, ohne Titel und Datum. Auf der Rückseite hielt Ostwald jeweils die Nomenklatur der verwendeten Farben fest (© GKTS).

lehre. 1920 beschreibt der Verein der deutschen Rosenfreunde, dass seit dem frühen 19. Jahrhundert die Erstellung einer Normen-Farbentafel zur rationalen Farbbestimmung von Blüte, Blatt und Stängel eine »höchst dringliche Aufgabe« darstellte.¹⁸

Im Sommer 1920 hatte Wilhelm Ostwald auch mit dem Fotografieren von Blüten begonnen. Ab Mitte der 1920er Jahre widmete er sich der modernen Gartengestaltung sowie der Erforschung von Pflanzenfarben. Ab dem Sommer 1926 malte er intensiv Pflanzenbilder.¹⁹

Wilhelm Ostwald hielt mit künstlerischem Impetus fest:

»Anfangs untersuchte ich die farbigen Harmonien, indem ich mir mit Hilfe meiner Erkenntnisse über die Harmonie der Formen einfache geometrische Formen herstellte und sie mit Farben ausfüllte. Dies wurde mir bald langweilig, auch als ich verwickeltere Muster wählte. Bei den Japanern (die es von den Chinesen haben) konnte ich sehen, wie man auch naturalistische Anregungen in gesetzlicher Formgestaltung verwerten kann, wobei die Teilnahme des Beschauers nicht nur durch die Erinnerung an die Naturform, sondern auch durch die Freude an ihrer formgesetzlichen Gestaltung erfolgreich belebt wird. [...] Ich habe deshalb eine große Anzahl Blumenbilder gemalt, indem ich die natürliche Erscheinung nur als Anregung nahm und sie sowohl nach Form wie nach Farbe gesetzlich gestaltete. Mir haben die Erzeugnisse sehr wohl gefallen und ebenso vielen, die sie gesehen haben. Häßlich hat sie keiner gefunden, nicht einmal gleichgültig. Daher mußten die Gegner, an denen es nicht fehlte, einen anderen Angriffspunkt suchen. Es kam etwa folgende Kritik heraus: Er will die ganze Malerei revolutionieren und malt Blümchen! Außer jenen einfacheren Naturerzeugnissen habe ich begonnen, auch aus größeren Gebilden, nämlich eigenartigen Landschaftsbildungen die gesetzlichen Formen- und Farbenharmonien herauszuarbeiten, die,

wenn auch in unvollkommener Ausprägung die Ursache unseres Gefallens an ihnen sind (Abb. 7).«²⁰

Schließlich gab die Malerei der Natur dem Gärtner Wilhelm Ostwald auch Trost:

»Ich brauche nicht die Vergänglichkeit der Blumenschönheit zu betrauern [...]. Und da ich die Gewohnheit habe, die Farbbezeichnungen der im Bilde verwendeten Farben aufzuschreiben, so hinterbleibt von jedem meiner Bilder die Partitur. Sie ermöglicht es, auch wenn die Zeit das Bild verändert hat, die ursprüngliche Harmonie wieder hervorzurufen und sichert dadurch diesen harmlosen aber hübschen Erstlingen eines neuen Kapitels in der Geschichte der Malerei eine gleichsam ewige Dauer. Denn sie sind nun ebenso unvergänglich, wie die größten Kunstwerke der Ton- und Dichtkunst, während die größten Kunstwerke der bisherigen Malerei wegen der Veränderlichkeit des Materials rettungslos dem Untergange ausgeliefert sind. So fühle ich mich in den Tagen des Abschieds vom Flügel der Ewigkeit berührt.«²¹

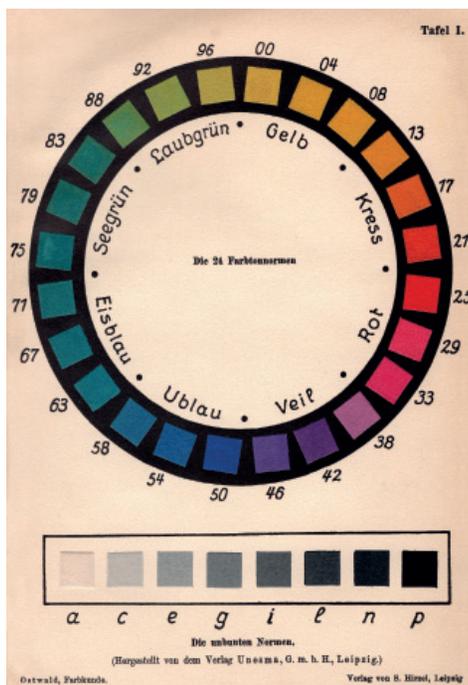
Ostwalds Farbnormung

In Kenntnis der Farbsysteme von Albert Henry Munsell (1858–1918), Philipp Otto Runge (1777–1810), Hermann von Helmholtz (1821–1894), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) u. a. erarbeitete Wilhelm Ostwald ab 1912 eine eigene funktionierende Farbordnung mit verbindlichen Messgrößen. Grundlage seiner mathematischen, physikalischen, chemischen und physiologischen Forschungen (angelegt als fünfbandiges Werk mit der nie erschienenen psychologischen Farbenlehre) sind die sogenannten unbunten Farben (Weiß, Grau, Schwarz). Ostwalds Farbkreis der sogenannten bunten Farben besteht aus 24 Farben – jeder Farbton aus drei Farbabstufungen (Abb. 8). Der Farbtheoretiker Ostwald geht bei der Normung der Farben von einem Dreieck aus, in dessen Ecken Weiß, Schwarz und eine sogenannte

Vollfarbe untergebracht sind. Im Inneren des Dreiecks liegen die Farben mit verschiedenen Anteilen an Weiß, Schwarz und der jeweiligen Vollfarbe. Jeder der Farbtöne erhält eine Bezeichnung. Dieses sogenannte Farbzeichen besteht aus einer Zahl des Farbkreises (1–24) und zwei Buchstaben: Der erste Buchstabe steht für den Weiß-, der zweite für den Schwarzgehalt. Das System Ostwalds besteht aus 680 Farbabstufungen, die in Form eines Doppelkegels dargestellt sind. Die Anzahl erachtete Ostwald als ausreichend, um Farben in den Bereichen des privaten und öffentlichen Lebens zu definieren (Abb. 9). Ostwalds Ziel war es, für jeden Farbton, ähnlich wie in der Musik, eine wissenschaftliche Bezeichnung zu finden. Er baute selbst Geräte zur Farbmessung, z. B. das Chrometer.²²

Auseinandersetzungen um Farbtheorien – auch in der Gartenkunst

Das 19. und frühe 20. Jahrhundert waren von großen farbtheoretischen Umbrüchen begleitet, die auch Einfluss auf die Farbgestal-



8 | Die 24 Farbtönnormen und die unbunten Normen nach Ostwalds Farbkunde. Der Ostwaldsche Farbkreis besteht aus 24 Farbtönen, die er als Vollfarben bezeichnete (© GKTS, 2018).

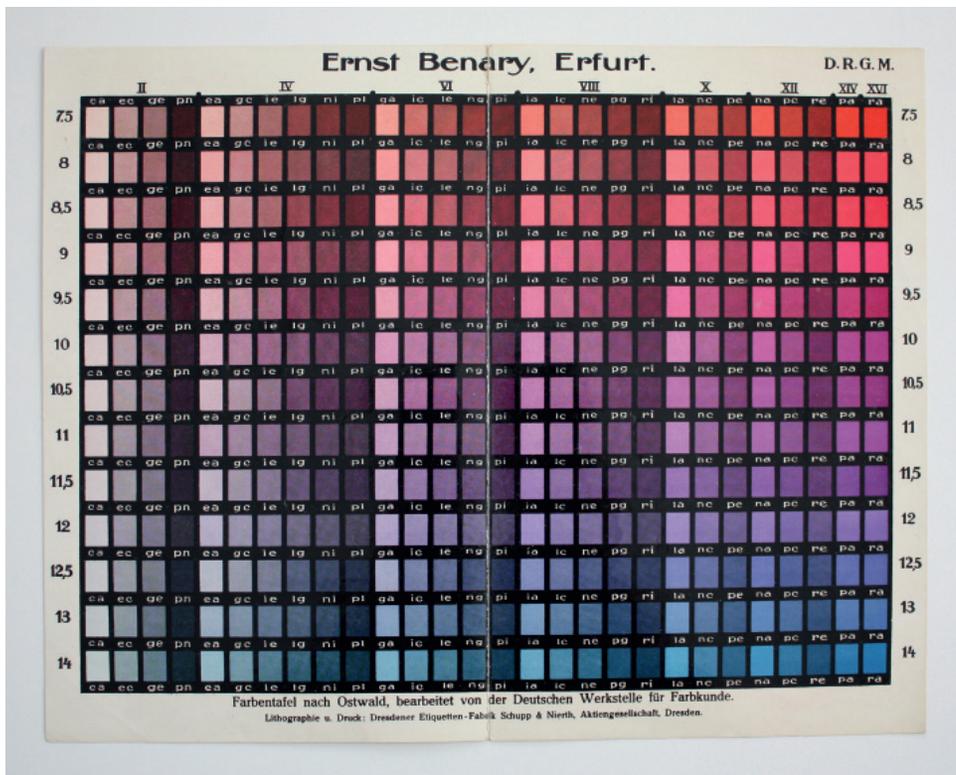


9 | Das Modell des Ostwaldschen Doppelkegels von 1918 wird im Großbothener Wilhelm-Ostwald-Museum verwahrt (© GKTS, 2014).

tung von Beeten genommen hatten.²³ Wilhelm Ostwald hatte neben seinem farbtheoretischen Modell auch umfassende Farbharmonieregeln entwickelt, die insbesondere unter holländischen Künstlern begeisterte Anhänger, in Deutschland dagegen erbitterte Gegner gefunden hatten. 1925 wurde Ostwalds Lehre auf Veranlassung des Malers und Kunstpädagogen Adolf Hölzel (1853–1934) und seiner Anhänger an preußischen Schulen verboten. Ende der 1920er Jahre begannen Lehrer des Dessauer Bauhauses die Farbenlehre Ostwalds zu rehabilitieren, die laut eines Tagebucheintrags von Ise Gropius aus dem Jahr 1926 »ein wundervolles Hilfsmittel zur verständigung im praktischen leben«²⁴ darstellte. In den 1920er Jahren wurde entsprechend den Farbidealen Adolf Hölzels Goethes Farblehre auf Bepflanzungen von Beeten und Rabatten angewendet; wenngleich sich Ostwalds Farbenlehre – im Unterschied zu jener Goethes – deutlich besser

im Garten anwenden lassen hätte, da er dem »Grün« einen ungewöhnlich hohen Stellenwert einräumte. Zudem gab Ostwald selbst den Hinweis, dass sich mit gebrochenen Farben leichter Harmonien erzeugen ließen. In den 1930er Jahren war die Farbigkeit der Beete über Karl Foersters Fachbücher, Fachartikel und Zuchtziele indirekt von Wilhelm Ostwalds Farbidealen geprägt. Nach Duthweiler hatte man somit in den Gärten der 1920er und 1930er Jahre unterschwellig den Theorie-Streit der deutschen Farbtheoretiker ausgetragen.²⁵

Ausgehend von Grete Ostwalds Gedanken brachen die (Farben-)Netzwerke ihres Vaters wohl mit den Wirren des Ersten Weltkrieges auseinander. Der Zweite Weltkrieg muss schließlich die Ausbreitung des Wissens um die Denk-, Entstehungs- und Entwicklungsprozesse vereitelt haben. Dennoch erlebte die Ostwaldsche Farb-Systematik danach gerade in der Berufspraxis breite Anwendung



10 | Farbtafel für Benarys Blütenfarbensortiment nach den Ostwaldschen Farbbezeichnungen (© GKTS, 2019).

(von der Textilindustrie, Medizin, Kanarienvogelzucht, Produktion von Kakaoerzeugnissen bis zur Homöopathie.²⁶ Eine heutige Aufgabe besteht meines Erachtens darin, die Ausgangstheorien Ostwalds neu zu reflektieren, ihr Vorhandensein vermehrt ins Bewusstsein zu rücken und (im augenblicklich stattfindenden Paradigmenwechsel hin zu einem neuen Verständnis von Farbigkeit) erneut zur Diskussion zu stellen.

Begegnung und Freundschaft mit Karl Foerster

Grete Ostwald hielt im Rückblick zu ihrem Vater fest:

»Früher hatte ihn das Pflanzenleben nicht besonders interessiert. Es ging ihm da alles zu langsam, er war ein Stürmer. Nun aber da sein eigenes Lebenstempo stark abnahm – er schrieb schon lange nicht mehr Schreibmaschine, sondern mit der gern arbeitenden Hand –, erwuchs eine tiefe Zuneigung zum Garten und seinen Schönheitsmöglichkeiten. Karl Förster mit seinen Büchern, seiner Zeitschrift ›Gartenschönheit‹ und mehr noch mit seiner Bornimer Staudenzucht kam ihm sehr zupaß. ›Er versteht es, die Menschen glücklicher zu machen durch ihren Garten‹, sagte mein Vater anerkennend. Immer wieder setze er das Honorar für einen Aufsatz in farbschöne Stauden um.«²⁷

Bereits als junger Mann hatte Karl Foerster (1874–1970) mit seinem Vater und seinen Brüdern Wilhelm Ostwald in seinem Laboratorium in Großbothen besucht. 1918 schickte er ihm sein neues Werk ›Vom Blütengarten der Zukunft‹ und drückte seine große Verehrung aus. Ostwald verfolgte die Zeitschrift Gartenschönheit genau; er veröffentlichte darin auch selbst.²⁸ Mit seinen Riesenrittersporen soll Karl Foerster Ostwalds Gartenwunsch und Farbentraum in Blau verwirklicht haben. Grete Ostwald äußerte dazu mit Blick auf ihren Vater:

»Begeistert wurden Samen bestellt, Erdmischungen gewagt, Saatkästen gezimmert und die ersten Saaten vorgenommen. Nach etwa 14 Tagen berichtete er mir mit strahlendem Stolz: ›sie stehen wie eine Bürste!‹ Wenige Tage darauf kratzte er sich hinter den Ohren und meinte mißtrauisch: ›lauter Gras, genauso wie auf meiner Erdkiste!‹ Nun, diesen Anfängerfehler beging er nicht wieder, aber viele andere. Natürlich mußte er sofort experimentieren und erfinden. Samen wurden chemisch vorbehandelt und lagen keimend in Glasschalen auf nassem Fließpapier. Zum automatischen Dünnsäen erfand er Sandzusatz, zum Pikieren einen selbstgebastelten Pflänzchenheber und brachte kleine diesbezügliche Mitteilungen in die Gartenzeitschriften, die sich gleichfalls zu türmen begannen, sehr zu meiner Mitfreude.«²⁹

Schulterchluss mit Friedrich Ernst Benary und dem Verein deutscher Rosenfreunde

Von Grete Ostwald erfahren wir weiter:

»Zu den Staudenkatalogen türmten sich die Samenkataloge [...]. Die Erfurter Samenzucht von Ernst Benary brachte sogar die Ostwaldschen Farbzeichen, so daß man die Blütenfarben voraussehen konnte. Es zeigte sich bei der Durchsicht, wie überraschend viele Blumen die Farbtöne 9–12 hatten, also Bläulichrot bis Rötlichblau, die Farben der spektralen Lücke, Gegenfarben zu den üblichen grünen Laubfarben 21–24. Am dünnsten besetzt waren die reinblauen Farben, die nur vereinzelt das erste Eisblau erreichten« (Abb. 10).³⁰

1923 gab der Verein deutscher Rosenfreunde an den Maler und Direktor der Deutschen Werkstelle für Farbkunde Prof. Franz August Otto Krüger (1868–1938)³¹ den Auftrag zur Entwicklung eines Rosen-Farbatlas mit der Fragestellung, wie die neue Farbenlehre dem Rosenzüchter nützen könne. Dieser

veröffentlichte die Krügerschen Messungen in der Fachzeitschrift ›Gartenschönheit‹. Der Erfurter Gartenbauunternehmer, Pflanzenzüchter und Samenkaufmann Ernst Friedrich Benary (1882–1976) wiederum ließ sich durch Krüger inspirieren. Benary beschloss, die Farben der Blumen in seinem Geschäft gemäß Ostwalds Farbnormen zu erfassen. »Seine Ergebnisse wurden von der Deutschen Werkstelle für Farbkunde redigiert und als Farbentafel herausgegeben.« Da die ursprünglichen Rosen-Farbtafeln in der Herstellung nicht finanzierbar waren, erschienen sie im Frühjahr 1926 als Beilage der Rosen-Zeitung.³²

Zukunftsmusik

Während die Gesellschaft Deutscher Chemiker den ›Landsitz Energie‹ 2005 mit den ›Historischen Stätten der Chemie‹ fest verankerte, ließe sich parallel dazu das Interesse an einer seit Ende der 1970er-Jahren bestehenden Idee neu entfachen: Sollte »einer der schönsten Gelehrtsitze Europas« landschaftsgestalterisch nicht in die Zeit der Ostwalds zurückgeführt werden, wie dies in der damaligen denkmalpflegerischen Zielstellung mit dem Schlagwort »englischer Landschaftsgarten« umrissen wurde? Was spräche – andererseits – gegen ein ›Freilichtmuseum des Industriezeitalters‹ und einer damit verbundenen technischen »Rückgewinnung bzw. Erhaltung des Zustandes [...], der die Arbeits- und Lebensatmosphäre des Wissenschaftlers W. Ostwald darstellte [...]«³³ – die erst wenigen Auswertungen von Primärquellen zur (Entwicklung der) Gartenanlage, den Hausgärten, Blumenbeeten und dem Parks sowie zur Haus-, Bau und Architekturgeschichte systematisch ergänzend? Zuletzt sollen diese Betrachtungsmöglichkeiten auch in die Nähe des Wunschtraums Grete Ostwalds gerückt werden:

»Der Nachwelt übergebe ich noch meinen Wunschtraum. [...] Dieser Traum sieht auf dem großen Gelände der ›Energie‹ das in Deutschland noch fehlende Farbfor-

schungsinstitut entstehen, welches nicht nur Grundlagenforschung in erforderlicher Breite durchführt, sondern auch die praktischen Farbnormen ausarbeitet, erprobt und verantwortet bis zum übernationalen Farbatlas, der am Anfang von Wilhelm Ostwalds Farbarbeit stand. Ich sehe besonders auch die farbharmosische Abteilung, in der niemand zweifelt, daß Harmonie = Gesetzlichkeit ist und sehe ihren Vorführungsraum für die kommende bewegte Lichtkunst. Ein Bildband wird ›Wilhelm Ostwald‹ heißen, aus dem grauen Chaos in die harmonischen Graunormen führen, die allmählich erbunten zu der prachtvollen Ordnung der farbtongleichen Dreiecke bis zur fast augensprengenden Lichtenergie der Vollfarben. Ich sehe den Vollfarbentafel sich schließen, sich zu Weiß und Schwarz zusammenziehen. [...] Das wäre der mathematische Spaziergang auf dem Wilhelm-Ostwald-Pfad in die Farbwelt. Auf dem physikalischen Spaziergang wird man vielleicht erleben, wie jede der 24 Vollfarben aus den Lichtern ihres Farbhals im Spektrum entsteht [...]. Der chemische Spaziergang wird vielleicht ins mikrochemische Innere der Farbstoffe führen und an ihren Schmuckbänden zeigen, warum es so wenige reingrüne Farbstoffe gibt. Der physiologische Spaziergang wird hoffentlich überraschend anschaulich machen, wieso die sogenannten kalten Farben Blau und Grün ihren untrennbaren Schwarzanteil haben müssen. Und der psychologische Spaziergang wird nicht nur zu den verblüffenden Überraschungen bezogener und unbezogener Farben führen, er wird vor allem gesicherte Farbharmonien, d. h., solche aus bezeichneten und immer wiederholbaren Farbnormen, in berücksichtigender Farb- und Formgesetzlichkeit und unerschöpflicher Fülle vorführen. Wird es auch einen Hans-Hinterreiter-Filmband geben, dessen künstlerisch gesteuerter, gesetzlicher Farbformwandel ein ganz neuartiges Augen- und Gefühlserlebnis sein wird?«³⁴

Es obliegt der Nachwelt, ob und inwieweit sie der Vision der damals Anfang 70-Jährigen zu »Großbothen als Ort der Farbe« nacheifern möchte. Interessant wäre aus kulturhistorischer Sicht, zur weiterführenden Diskussion ein größer angelegtes, interdisziplinäres Projekt entstehen zu lassen, z. B.

aus der Geschichte der Landschaftsarchitektur in Kombination mit der Geschichte der Chemie, der Kunstgeschichte, der Literatur- und Kulturwissenschaften – angelehnt an frühere Netzwerke Ostwalds – um den Vorstellungen des Universalgelehrten möglichst nahe zu kommen.

- 1 Vgl. Eintragung in die Kulturdenkmalliste des Landesamtes gemäß §2 des Sächsischen Denkmalschutzgesetzes: Das Kulturdenkmal, besteht aus »Wohnhaus von Wilhelm Ostwald [...], Villa von Walter Ostwald [...], Gartenhaus von Wolfgang Ostwald [...], Hausmeisterwohnhaus [...] und Grablege von Wilhelm und Helene Ostwald im Steinbruch, mit weitläufigem Villengarten [Gartendenkmal] sowie den Sachgesamtheitsteilen: Nebengebäude mit Labor [...] und zwei weitere Nebengebäude, Putzbauten, zum Teil mit Fachwerk, Villengarten mit Staudengärten, Solitäräumen, Waldpark, Grabstätte, Teichen und Obstwiese« und hat somit eine herausragende wissenschaftliche, garten- und bauhistorische Bedeutung sowie eine hohe Wertigkeit für die Volksbildung.
- 2 Domschke, Jan-Peter und Karl Hansel: Wilhelm Ostwald, Eine Kurzbiografie (= Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft zu Großbothen e. V., Sonderheft 10.), Großbothen 2000.
- 3 Ostwald, Wilhelm: Lebenslinien, Eine Selbstbiographie, Leipzig/Stuttgart 2003, S. 418–419.
- 4 Ebd., S. 421.
- 5 Ebd., S. 420 und S. 422.
- 6 Ebd., S. 420.
- 7 Ebd., S. 419 und S. 420.
- 8 Ebd., S. 420 und S. 421.
- 9 Ostwald, Grete: Wilhelm Ostwald. Mein Vater, Stuttgart 1953, S. 236.
- 10 Ebd., S. 237.
- 11 Zander, Robert: Zu Ostwalds Tode (4.4.32). In: Die Gartenbauwirtschaft, Jg. 48 (1932) Nr. 15, Berlin den 14. April 1932, S. 6.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Ostwald 1953, S. 237.
- 16 Ostwald, Wilhelm: Lebenslinien. Eine Selbstbiographie, vollständige Neuauflage herausgegeben von Karl-Maria Guth, Berlin 2013, S. 109–110.
- 17 Ostwald 2013, S. 560/ 561 und S. 800–802.
- 18 Goto, Fukimo: Ostwalds Farbenlehre und die Farben von Pflanzen – Über Farbentafeln im Gartenbau. in: Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft. 22. Jg. 2017, H. 2, S. 10–30, hier S. 11–12.
- 19 Ebd., S. 24.
- 20 Ostwald 2013, S. 800–802.
- 21 Ebd., S. 802.
- 22 Brückner, Isabell und Karl Hansel: Wilhelm Ostwald – Bibliographie zur Farbenlehre (= Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft zu Großbothen e. V. Sonderheft 7). Großbothen 1999. Mauer, Ingeborg (Hg.), Eugen Ristenpart: Die Ostwaldsche Farbenlehre und ihr Nutzen. (= Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft zu Großbothen e. V. Sonderheft 12). Großbothen 2001. Pohlmann, Albrecht, Von der Kunst zur Wissenschaft und zurück. Farbenlehre und Ästhetik bei Wilhelm Ostwald (1853–1932). Dissertation Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010.
- 23 Anmerkung der Redaktion: Vgl. hierzu die Forschungen Swantje Duthweilers. Duthweiler, Swantje: Berechnete Farbharmonien. Die Farblehre des Chemikers Wilhelm Ostwald, In: Garten + Landschaft 7/2009, S. 30–33 sowie Duthweiler, Swantje: Farbmoden in der Geschichte der Gartenkultur – vom Barock bis heute, In: Ausstellungskatalog »Farbe in der Natur«, 10 Seiten, Palmengarten Frankfurt am Main, 14.05. – 01.11.2009.
- 24 Ise Gropius, Tagebuch 1924–1928, Eintrag vom 12. Juni 1927, BHA, Berlin Inv.-Nr. 1998/54, S. 182.
- 25 Duthweiler, Swantje: Neue Pflanzen für neue Gärten. Entwicklung des Farbsortiments von Stauden und Blumenzwiebeln und ihre Verwendung in Gartenanlagen zwischen 1900 und 1945 in Deutschland. (= Grüne Reihe: Quellen und Forschungen zur Gartenkunst Band 31), Worms 2011, S. 129–136 und S. 194–198, hier S. 198.
- 26 X-Rite GmbH (Hg.), Die Ostwaldsche Farbenlehre und ihre Anwendung in der Praxis, Kalender für 2003, Köln 2002.
- 27 Ostwald 1953, S. 235–236.
- 28 Ostwald, Wilhelm: Blumenbildnisse, In: Die Gartenschönheit, eine Zeitschrift mit Bildern für Garten- und Blumenfreund, für Liebhaber und Fachmann. 9. Jg. 1928, S. 501–504.
- 29 Ostwald 1953, S. 235–237.
- 30 Ebd.
- 31 Krüger, F.H.O.: Farbenordnung und Blumenfarben I und II, In: Gartenschönheit. 8. Jg. 1927, S. 234–235 sowie S. 260–261.
- 32 Goto 2017, S. 19–23.
- 33 Institut für Denkmalpflege Berlin, Wilhelm-Ostwald-Gedenkstätte in Großbothen, Kr. Grimma, Vermerk über eine Ortsbesichtigung und Beratung am 1.11.77, 10-seitiges Dokument, Maschinenschrift, 17.11.1977.
- 34 Ostwald 1953, S. 277–278.

DER GARTEN MAX LIEBERMANN AM GROSSEN WANNSEE IN BERLIN: VOM FREILUFTATELIER ZUM MUSEUMSGARTEN

Reinald Eckert

Das Thema des Kolloquiums ›Museum – Garten – Landschaft: Vernetzungsbedarf!‹ spricht eine erstaunliche Bandbreite von Gärten an, die von den Anlagen an königlichen Schlössern und Landgütern über Künstlergärten und die ehemals privaten Freiräume von historisch bedeutsamen Personen bis hin zu den Außenanlagen an Museen reicht. So unterschiedlich wie die Einrichtungen und ihre Gärten selbst sind, so unterschiedlich werden sie vom Publikum wahrgenommen. Die physische Präsentation des Gartens und der inhaltliche Zusammenhang von Freiraum und Museumskonzeption, Bekanntheit und Bedeutung von Ort oder Ereignis, von Künstlerin und Künstler sowie die Darstellung nach außen dürften dabei entscheidend sein für die Akzeptanz durch die Besucher.

Am Beispiel des Gartens von Max Liebermann am Großen Wannsee in Berlin sollen die Eigenheiten und Probleme eines inzwischen überregional bekannten Künstlergartens vorgestellt und auf den langen Weg eingegangen werden, der bis zur Erlangung dieses Bekanntheitsgrades zurückzulegen war. Ich selbst bin seit 25 Jahren mit dem Projekt vertraut, da ich 1994 die erste gartenhistorische Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte erarbeitet habe.

1. Entstehung des Gartens und gartenkünstlerische Konzeption

Max Liebermann (1847–1935) konnte seine Idee von einer eigenen Sommerresidenz 1909/1910 realisieren. Bereits früher trug er sich mit dem Gedanken, ein Landhaus mit Garten erbauen zu lassen. 1892 pflegte er gemeinsam mit seiner Schwester die kranke

Mutter, die in der Villenkolonie Alsen am Großen Wannsee wohnte. Während dieser Zeit lernte er dort die Landsitze kennen, die sich Malerkollegen, Intellektuelle, Ärzte, Industrielle und andere Angehörige des Berliner Großbürgertums anlegen lassen hatten. Als er 1902 auf Einladung von Alfred Lichtwark (1852–1914) in Hamburg weilte, besuchte er mit dem Leiter der Kunsthalle einige Landsitze an der Elbchaussee, wo er die dortige Wohnkultur zu schätzen lernte. Zwei klassizistische Landhäuser, die er auch im Bild festhielt, sollten später für sein eigenes Landhaus als Vorbilder für die äußere Architektur dienen, und zwar Haus Godeffroy, 1790 von dem dänischen Baumeister Christian Frederik Hansen (1765–1845) errichtet, und das holländisch anmutende Landhaus Wesselhoeft von 1826.

Im Juli 1909 erwarb Liebermann von der Grundstücksgesellschaft Alsen das damals letzte Wassergrundstück am Großen Wannsee. Auf dem aus zwei Parzellen bestehenden Grundstück mit einer Fläche von knapp 6.800 Quadratmetern ließ er sich von dem Architekten Paul Baumgarten (1873–1946) ein Landhaus erbauen, auf dessen Planung er maßgebend Einfluss nahm.¹

Gemeinsam mit seiner Tochter Käthe Riezler (1885–1952) kümmerte sich Liebermann um die Ausgestaltung des Gartens und legte eigenhändig die grundlegende Konzeption fest. Diese skizzierte er in einem Brief vom 27. Oktober 1909 an seinen Freund Alfred Lichtwark in Hamburg. In einem daran anschließenden regen Briefwechsel und bei Ortsbegehungen entwickelten beide die Gartenanlage bis ins Detail. Die Realisierung wurde von der renommierten Berliner Gartenbaufirma Körner und Brodersen unter



1 | Max Liebermann 1927 an der Staffelei auf dem Vorplatz seines Landhauses (Bundesarchiv, Filmarchiv).

Leitung von Albert Brodersen (1857–1930), dem späteren Stadtgardendirektor Berlins, übernommen. Bereits am 21. Juli 1910 konnte Max Liebermann mit seiner Frau Martha und Tochter Käthe zum ersten Sommeraufenthalt nach Wannsee in das innerhalb Jahresfrist erbaute Haus ziehen. Der Garten war weitgehend fertiggestellt.²

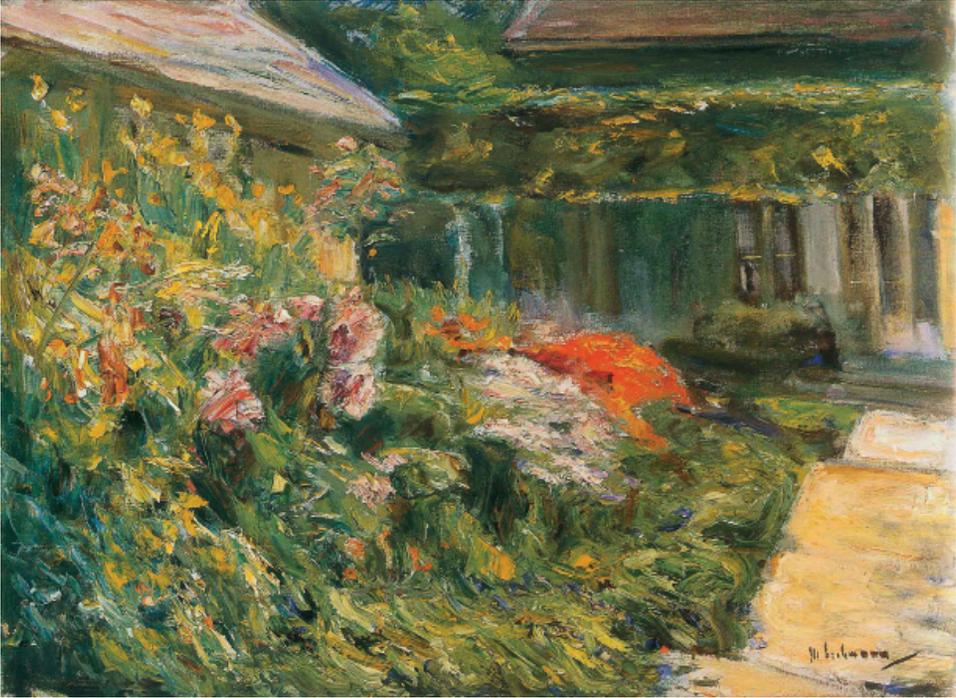
In zahlreichen Briefen machte Alfred Lichtwark noch weitere Gestaltungsvorschläge, die keine Berücksichtigung mehr fanden. Dies zeugt davon, welche hohe Bedeutung die Diskussion mit Liebermann für den Gartenreformer hatte. Lichtwark veröffentlichte bereits in den 1890er Jahren Aufsätze und Bücher zum Thema Gartenkunstreform und beriet 1906 den Malerkollegen Leopold von Kalckreuth (1855–1918) bei dessen Gartenanlage in Eddelsen bei Hamburg.³

Der Garten Liebermann stellt deshalb auch für die Gartenkunstgeschichte ein wichtiges Zeugnis einer den damals neuesten Vorstellungen entsprechenden architektonischen Anlage dar. Neben dem anhand des Brief-

wechsels nachvollziehbaren Entwurfsprozess werden hier die Gestaltideale Alfred Lichtwarks sichtbar, die dieser hauptsächlich in schriftlicher Form niedergelegt hatte.

2. Künstlerische Aneignung durch Max Liebermann

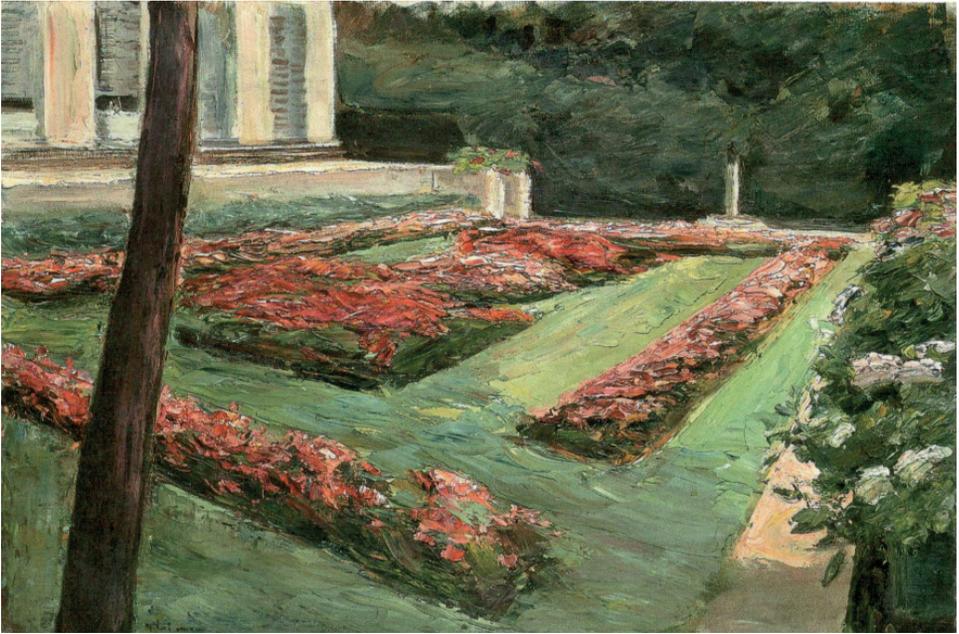
Der Erste Weltkrieg unterbrach die für Max Liebermann wichtigen alljährlichen Reisen in die Niederlande. Der Aufenthalt im eigenen Garten ersetzte nunmehr die regelmäßigen Studienreisen an die Küste. Dem Künstler gelang es ab circa 1915, den Garten und die in diesem zu beobachtenden Veränderungen im Großen wie im Kleinen als neue und ganz wesentliche Inspirationsquelle für die Malerei seiner späten Jahre zu nutzen (Abb. 1). Liebermann, der sich bereits seit fünf Jahren im Sommer am Wannsee aufhielt, war zu dieser Zeit schon 68 Jahre alt. Dass innerhalb von etwa 15 Jahren über 200 Ölgemälde und zahlreiche Pastelle und Zeichnungen entstanden (Abb. 2–6), beweist,



2 | Staudengarten von Westen, links im Bild das Gärtnerhaus, Max Liebermann, Ölgemälde, 1927.



3 | Der Staudengarten im Juli 2013; die Lindenhohecke trennt den Hausvorplatz vom vorderen Garten, Fotografie: Reinald Eckert.



4 | Die Blumenterrasse nach Norden, Max Liebermann, Ölgemälde, 1916.

wie wichtig das Gartenmotiv für ihn wurde. Die im Freien direkt vor dem ausgewählten Motiv gemalten bzw. skizzierten und dann im Atelier ausgearbeiteten ›Wannseegärten‹ fanden sofort die begeisterte Zustimmung beim Publikum und bei Sammlern, was Liebermann in der künstlerischen Erforschung seines Gartens bestärkt haben dürfte.

Erstaunlich ist die in den Bildern erreichte Vielfalt trotz der Beschränkung auf das eigene, in seiner Fläche letztlich begrenzte Anwesen, worin sich im Umkehrschluss die Vielfalt der gartenkünstlerischen Mittel offenbart.

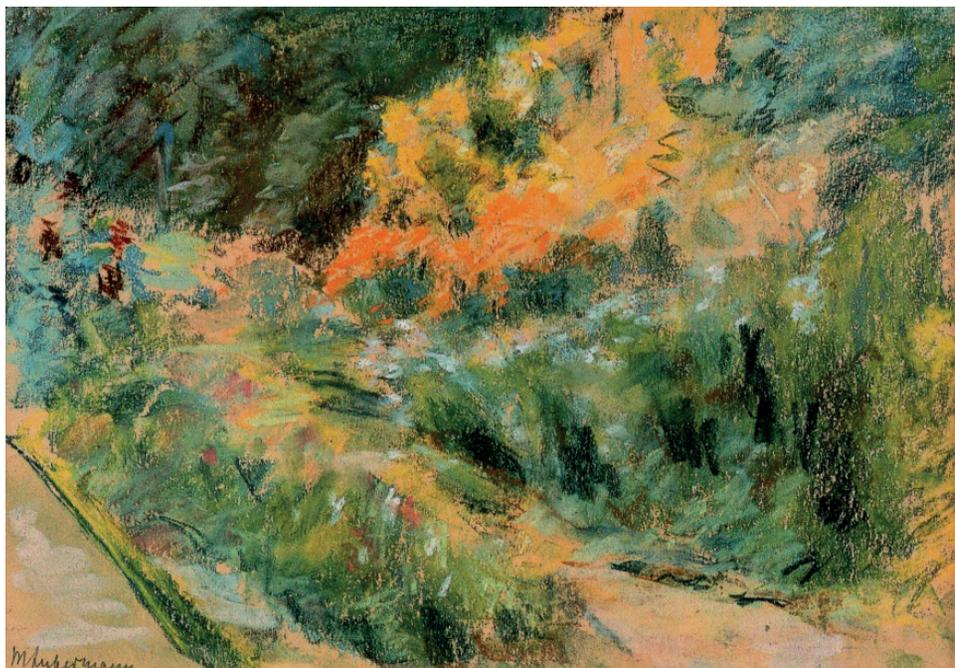
Festzustellen bleibt, dass bestimmte Gartenbereiche von Liebermann bevorzugt im Bild festgehalten wurden, wohingegen andere nur ganz vereinzelt gezeichnet wurden. Gleichzeitig widmete sich Liebermann bestimmten Gartenausschnitten gehäuft in einem Jahr, während er diese danach wieder vernachlässigte. Andere Ansichten forderten den Künstler scheinbar permanent heraus, wurden jedoch im Wechsel von fast naturnaher bis abstrakter Darstellung, von feiner, gleichsam pointilistischer Pinselfüh-

rung bis zu flächig-pastosem Spachtelauftrag wiederholt. Diese Art der sequenzartigen Abbildung scheint mir aus heutiger Sicht und dem wieder möglichen Abgleich mit der Örtlichkeit von ganz besonderem Reiz.⁴

Die Gartenbilder unterstreichen die Bedeutung Liebermanns als wohl wichtigsten Wegbereiter der Moderne in Deutschland und als bedeutendsten Vertreter des deutschen Impressionismus. Seine kunstpolitischen Tätigkeiten als engagierter Vertreter der Berliner Sezession und als Präsident der Preußischen Akademie der Künste brachten ihm Anerkennung und Ehrungen ein, so u. a. die 1917 zum 70. Geburtstag verliehene Ehrenbürgerschaft seiner Heimatstadt Berlin.

3. Chronologie zur Objektgeschichte

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten legte Max Liebermann am 7. Mai 1933 sein Amt als Ehrenpräsident der Preußischen Akademie der Künste nieder. 1934 verbrachte er mit seiner Frau Martha den letzten Sommer am Wannsee und malte noch für eine in



5 | Blumenrabatten im vorderen Garten, Max Liebermann, Pastell, 1923.

London geplante Ausstellung mehrere Bilder. Im November desselben Jahres erkrankte er schwer, ohne sich wieder zu erholen. Am 8. Februar 1935 verstarb Max Liebermann im Alter von 87 Jahren in seiner Wohnung am Pariser Platz. Drei Tage später wurde er auf dem Jüdischen Friedhof an der Schönhauser Allee beigesetzt.

Das kleine Nebengebäude am Wannsee war weiterhin an ein Gärtnerehepaar verpachtet worden, das für den notwendigen Erhalt sorgte. Der ehemals reiche Blumenschmuck wurde in diesen schwierigen Jahren aufgegeben. Dagegen dürften Nutzgarten und die zahlreichen Obstbäume der Eigenversorgung gedient haben.

Im Juni 1938 musste die Witwe, Martha Liebermann, zwecks Sicherung des ihr, wie allen Juden, auferlegten sogenannten ›Sühneopfers‹ das Anwesen am Wannsee der Deutschen Reichspost überlassen. Zwei Jahre später gingen Haus und Grundstück in das Reichsvermögen über. Der vermeintliche Preis des Zwangsverkaufs in Höhe von 160.000 Mark wurde auf ein Sperrkonto

übertragen, auf das Martha Liebermann keinen Zugriff hatte. In ähnlicher Weise wurde mit dem Haus am Pariser Platz, dem elterlichen Haus Liebermanns, verfahren, das Martha 1938 verlassen musste. Als sie am 4. März 1943 die Aufforderung erhielt, sich für den Abtransport in ein sogenanntes ›Altersheim‹ nach Theresienstadt bereitzuhalten, nahm die 86-Jährige eine Überdosis Schlaftabletten und verstarb vier Tage später.⁵

Der Zwangsverkauf und die Einrichtung eines ›Lagers für die weibliche Gefolgschaft‹ durch die Reichspost – ein Schulungsheim für junge Postangestellte – brachten für Haus und Garten am Wannsee durchgreifende Veränderungen mit sich: Da das ehemals der jüdischen Familie Hamspohn gehörende Nachbargrundstück ebenfalls der Reichspost zugeschlagen worden war, wurden beide Gärten über Wege miteinander verbunden. Schmuckanlagen und Gehölzpflanzungen entfernte man vollständig. Der von Liebermann gepachtete Stichweg zwischen Colomierstraße und Wannseeufer wurde abgetrennt und die Heckengärten (Abb. 7) bis



6 | Jahreszeit und Entwicklung der Stauden und Sommerblumen beeinflussen das Erscheinungsbild des vorderen Gartens, Fotografie: Reinald Eckert, Juli 2013.

auf einige Heckenreste eingeebnet.

In den letzten Monaten des Zweiten Weltkrieges wurde das Haus zum Lazarett umgewandelt und später als Krankenhaus genutzt. Der stark vereinfachte Garten diente den Genesenden zur Erholung.

Am 31. März 1951 erhielt die in den USA lebende Tochter Liebermanns das Haus im Rahmen der Wiedergutmachung zurück. Sie schloss mit dem Krankenhaus einen Mietvertrag, der nach ihrem Tod im Juli 1952 weiter bestand. Ihre Tochter Maria White, die noch als Kind im Garten spielte, verkaufte das Anwesen schließlich 1958 an das Land Berlin, das es dem Bezirk Zehlendorf zur Verwaltung und Nutzung übertrug.

Nach Auszug des Krankenhauses im Jahre 1969 blieb das Landhaus Liebermann rund zwei Jahre ungenutzt und drohte zu verfallen. Ende 1971 wurde ein Pachtvertrag mit dem Deutschen Unterwasser-Club geschlossen, der das Anwesen als Vereinshaus, Aus- und Fortbildungsstätte für den Tauchsport nutzte. In diesem Zusammenhang kam es zur Errichtung von Bootsstegen am Ufer. Der da-

mals verwahrloste Garten wurde mit Rasenflächen, Parkplatz, Grillhütte und Unterständen zweckmäßig hergerichtet und für die Jugendarbeit sowie für die Vereinsfeste genutzt. Im Winterhalbjahr diente die große Wiese am Wannsee als Winterlager für die Boote. Für das alljährliche Herausheben und Wiedereinsetzen der Boote war ein Schwerlastkran erforderlich, der durch den seeseitigen Garten fuhr. Die Sportnutzung muss aus heutiger Sicht im Zusammenhang mit der damaligen Teilung Deutschlands gesehen werden, als die Stadtverwaltung Berlins versuchte, der Bevölkerung die Seeufer zur sportlichen Betätigung zugänglich zu machen.

4. Denkmalpflege und öffentliches Interesse

Die Existenz von Landhaus und Garten Liebermann schien über Jahrzehnte aus dem Gedächtnis der Bevölkerung verschwunden, was u. a. an der schwierigen Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit nach 1945 lag.

Die Kunstgeschichte widmete sich Liebermann erst wieder 1979 in einer groß angelegten, in Berlin und München gezeigten Retrospektive.⁶

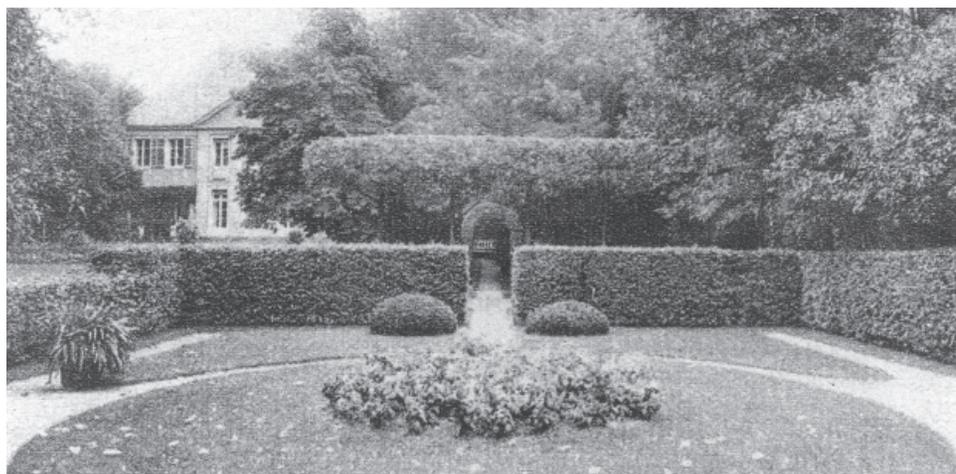
Im Dezember 1992 wurde das Haus am Wannsee für drei Wochen der Öffentlichkeit während einer Verkaufsausstellung einer Kunsthandlung geöffnet, die am historischen Ort 40 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen präsentierte und hoffte, hierdurch die Verkaufschancen zu erhöhen. Die Presse titelte: »Berliner stürmen die Liebermann-Ausstellung«; die Schlange der auf Einlass Wartenden war mehrere hundert Meter lang. Mit dieser Ausstellung wurde ungewollt die unpassende Nutzung des Künstlerheimes bekannt und die Diskussion um den angemessenen Umgang angefacht.

Der Garten war bereits 1987 im Rahmen der Inventarisierung in das Baudenkmalbuch des Landes Berlin eingetragen worden. Unter dem Eindruck des Presseechos zur erwähnten Ausstellung vergab die Berliner Gartendenkmalpflege 1993 an mein Büro ein Gutachten, das Geschichte, Entwicklung und Möglichkeiten der Wiedergewinnung des Liebermann-Gartens aufarbeiten sollte. In diesem grundlegenden Werk konnten alle wichtigen Stationen dargestellt werden, begonnen vom Briefwechsel Liebermann-

Lichtwark, über den Zwangsverkauf und die nachfolgenden Nutzungen, von der exakten Bestandserfassung bis hin zu einem ersten Rekonstruktionsplan. Dessen Inhalte wurden von der in den USA lebenden Enkelin, Maria White, bestätigt.⁷

Nach der Wiedervereinigung Deutschlands hatte sich das allgemeine Interesse vorerst auf die Mitte Berlins fokussiert. Insbesondere die Wiederbebauung des Pariser Platzes am Brandenburger Tor wurde als eine der ersten zu realisierenden Maßnahmen zur Heilung der städtebaulichen Wunden vorangetrieben. Hier – direkt neben dem Brandenburger Tor – befand sich einst das elterliche Haus Liebermann, das in Anlehnung an den Vorgängerbau in schlichter Form wieder aufgebaut worden ist.

Aus der in diesem Zusammenhang sehr aktiven ›Gesellschaft historisches Berlin‹ bildete sich ein Kreis, der den Blick auf den Stadtrand und das dort noch existierende Landhaus warf. Diese engagierte Gruppe gründete folgerichtig 1995 die Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V. Die Vereinsgründung kann als zwangsläufige Folge der vorfristigen Verlängerung des Pachtvertrages für den Tauchsport-Club betrachtet werden, die die Bezirksverwaltung trotz wachsender Kritik durchsetzte. Immerhin konnte



7 | Der mittlere Heckengarten in Richtung Landhaus Liebermann, Aufnahme 1927 (Haus, Hof und Garten 1927, S. 355).

auf Druck der Liebermann-Gesellschaft und der im Bezirksparlament vertretenen Partei der Grünen ein Passus im Vertrag aufgenommen werden, der bei Stellung eines adäquaten Grundstückes den Sport-Club zum Auszug verpflichtete.⁸

Gemeinsam mit der Akademie der Künste, der Nationalgalerie, anderen Institutionen sowie dem Landesdenkmalamt Berlin setzte man sich für die Einrichtung eines Liebermann-Museums ein und entwickelte 1996 ein erstes Grundsatzpapier zu Nutzung und Finanzierung. Einen der wesentlichen Kernpunkte bildete dabei die von Liebermann und Lichtwark entwickelte Gartenanlage. Für alle Beteiligten stand außer Frage, den Garten wieder in das einstige Erscheinungsbild zu versetzen, um den Besuchern den direkten Vergleich zwischen den im Haus ausgestellten Gemälden und der von Menschenhand gestalteten Natur zu ermöglichen. Diskussionen um grundlegende Vorgehensweisen in der Gartendenkmalpflege waren angesichts der Bedeutung Liebermanns für die deutsche Kunstgeschichte nachrangig.⁹

Die Bedeutung des Gartens für die Gartenkunstreform war bis zur Erarbeitung der Grundlagenuntersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Liebermann-Gartens nicht annähernd bekannt. Dieser Aspekt befördert heute ganz wesentlich die Akzeptanz der Anlage.

5. Realisierung

Im Jahre 2002 war schließlich ein Ersatzgrundstück für den Tauchsport-Club gefunden und zwischen dem Land Berlin und der Max-Liebermann-Gesellschaft eine Vereinbarung getroffen worden, die die museale Nutzung des Anwesens unter Leitung des Vereins festlegt und Regelungen über die Eigenfinanzierung der damals anstehenden Baumaßnahmen und die zukünftige Instandhaltung beinhaltet.

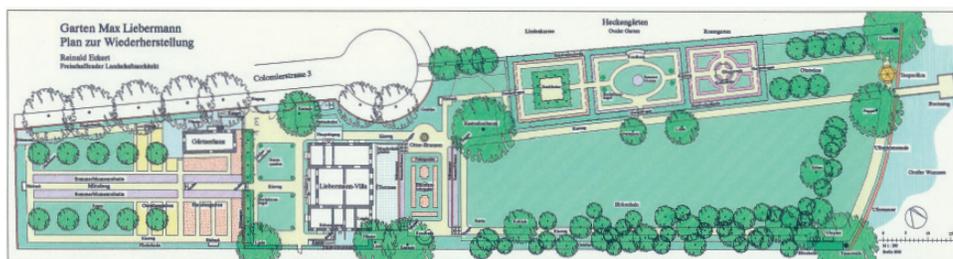
In der Zeit von Anfang 2003 bis April 2006 erfolgten die Wiederherstellung von Haus und Garten und die Einrichtung der musealen Präsentation (Abb. 8). Die erfor-

derliche Bausumme von rund 3 Millionen Euro wurde durch Fördergelder finanziert, u. a. von der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, der Deutschen Bundesstiftung Umwelt, der Deutschen Klassenlotterie und der Hermann Reemtsma Stiftung. Das Land Berlin, vertreten durch das Landesdenkmalamt, Referat Gartendenkmalpflege, beteiligte sich an der Finanzierung der Wiederherstellung des Gartens. Darüber hinaus wurden auch Kleinspenden eingeworben: So konnte für einzelne Obstbäume und Birken, Buchsbaumkugeln, Bänke und Holzkübel gespendet werden. Bei einem Fest lernten die Spender »ihren Baum« kennen und halfen bei der Pflanzung. Die Spendenaktionen sowie erste Säuberungsarbeiten durch die Vereinsmitglieder machten einerseits medienwirksam auf das Vorhaben aufmerksam und führten andererseits dazu, das Gemeinschaftsgefühl im Verein zu stärken. Hieraus entwickelte sich das Engagement von Mitgliedern, die noch heute ehrenamtlich vor Ort tätig sind, sei es bei Besucherführungen, als Ansprechpartner an Museumskasse und -shop oder bei der Gartenpflege.¹⁰

Der Verein verstand es, die Öffentlichkeit weiterhin an dem Projekt teilhaben zu lassen, richtete während der Bauphase eine »offene Baustelle« ein und öffnete das Anwesen von freitagnachmittags bis Sonntag. Eine erste Ausstellung informierte zur Geschichte von Haus und Garten und präsentierte Pläne und Fotografien von benachbarten Gärten.

Der unerwartet hohe Besucherandrang verlangte unmittelbar nach aktuellem Informationsmaterial, weshalb eine erste Buchveröffentlichung mit Texten der am Vorhaben Beteiligten noch 2003 mit dem Titel »Zurück am Wannsee. Max Liebermanns Sommerhaus« erschien, das 2005 in zweiter Auflage und 2006 in überarbeiteter Neuauflage herausgebracht wurde. Nach Vervollständigung der Heckengärten (Abb. 9) wurde 2014 mit weiteren Ergänzungen die 4. Auflage mit dem Titel »Max Liebermanns Paradies am Wannsee. Das Haus- und Gartenbuch« publiziert.¹¹

Gleichzeitig zur Wiederherstellung von



8 | Plan zur Wiederherstellung des Gartens Max Liebermann, Reinald Eckert, 2006.



9 | Nach der Vervollständigung im Jahr 2014 präsentiert sich der mittlere Garten wie in den 1920er Jahren, Fotografie: Reinald Eckert, April 2015.

Haus und Garten am Wannsee war das ansteigende Interesse an der Kunst Liebermanns zu beobachten. 1996 war bereits das zweibändige Werkverzeichnis der Ölgemälde Liebermanns erschienen. 2003 kam der so wichtige Briefwechsel zwischen Max Liebermann und Alfred Lichtwark heraus. 2004 wurde in der Hamburger Kunsthalle die Ausstellung »Im Garten von Max Liebermann« präsentiert, die sich ausschließlich den Gartenbildern des Künstlers widmete und 2005 auch in der Berliner Nationalgalerie gezeigt wurde. Die Ausstellung, verbunden mit den neuen Erkenntnissen zu Liebermanns Sommerdomizil trug dazu bei, dass das Thema Liebermann in weiten Teilen des kunst- wie garteninteressierten Publikums recht große

Beachtung fand.¹²

Im April 2006 konnte schließlich die Liebermann-Villa am Wannsee eröffnet werden, die bereits im ersten Jahr sehr regen Besucherzuspruch fand, was auf die vorhergehende Öffentlichkeitsarbeit und die erwähnte Ausstellung zurückzuführen war.

6. Entwicklung des Museums, heutiger Betrieb und Pflege

Seit der Eröffnung haben alljährlich über 80.000 Interessierte den ehemaligen Landsitz Max Liebermanns am Wannsee besucht, um zu erfahren, wie der Künstler lebte, um seine Gemälde am Entstehungsort zu betrachten, und um seinen Garten zu allen Jahreszeiten



10 | Vereinsmitglieder bei der Pflanzung der roten Pelargonien auf der Blumenterrasse im Mai 2014, Fotografie: Reinald Eckert, Mai 2014.

zu erkunden. Dabei stellt der Garten oftmals den eigentlichen Ansporn für einen Besuch dar. Dies unterstreicht die Tatsache, dass nach der Ergänzung der Heckengärten im Jahr 2014 sogar über 100.000 Besucher empfangen werden konnten.¹³

Heute betreten die Besucher den Garten über die originale schmiedeeiserne Pforte und werden in das Gärtnerhaus gelenkt, wo Kasse, Information und Museumsshop untergebracht sind. An der Rückseite des Gebäudes gelangen die Besucher in den vorderen Gartenteil mit Nutz- und Staudengarten, von hier über den Mittelweg auf den Hausvorplatz.

Im Erdgeschoss des Landhauses enthalten die drei Repräsentationsräume (Diele mit Kamin, Esszimmer und Salon) die Dauerausstellung zu Leben und Werk Liebermanns sowie zur Geschichte von Haus und Garten. Die ehemalige Küche beherbergt das Selbstbedienungscafé, das hier unter beengten Verhältnissen sehr erfolgreich agiert. Die Garderobe nimmt die unvermeidlichen Schließschränke auf; die Anrichte wurde

zum Behinderten-WC umfunktioniert.

Im Obergeschoss befindet sich das Museum mit dem wiederhergestellten Atelier, welches ständig mit Originalen von Liebermann bestückt ist. In den ehemals sechs anderen Räumen werden jährlich zwei bis drei Wechslerausstellungen gezeigt. Um die Kleinteiligkeit etwas zu öffnen, wurden Flur, Halle und Dienerkammer zu einem Eingangs- und Verteilerraum zusammengefasst. An der Gartenseite reihen sich die vier Museumsräume in originaler Dimensionierung aneinander und zwar das Wohnzimmer der Tochter, das Schlafzimmer der Tochter, das Schlafzimmer der Eltern und das Ankleidezimmer. Das ehemalige Bad wurde zum Lager und das Fremdenzimmer zum Büro umgenutzt. Im Dachgeschoss befinden sich neben dem Büro der Museumsleitung Bibliothek, Archiv und ein weiteres Büro. Im Keller sind die erforderlichen Sanitärräume für Besucher und Angestellte, Lager- und Technikräume untergebracht.¹⁴

Mit Aufnahme des Betriebes wurde ein Kunsthistoriker als Museumsleiter ein-

gestellt, der die Ausrichtung des Hauses, die Dauer- und die Wechselausstellungen inhaltlich betreut und erarbeitet. Unterstützt wird er von einer Assistenz sowie einem wissenschaftlichen Beirat, der sich aus Museumsfachleuten und Kunsthistoriker/-innen zusammensetzt. Für die Außenwirkung ist die Pressestelle mit einer Mitarbeiterin zuständig. Museumskasse und -shop werden von Vereinsmitgliedern in ehrenamtlicher Tätigkeit betreut. Ebenso übernehmen sie Führungen und Aufsichtsdienste im Garten. Jeder Gast wird mit Engagement begrüßt, Fragen werden gerne beantwortet. Kräfte eines Sicherheitsdienstes überwachen die Museumsräume, zu denen der Zutritt an besucherstarken Tagen limitiert werden muss.¹⁵

Für die Pflege des rund 6.500 Quadratmeter großen Gartens steht ein fest angestellter Gärtner zur Verfügung. Dieser erhält jeweils am Dienstag, wenn das Haus für die Öffentlichkeit geschlossen wird, Unterstützung von Vereinsmitgliedern. Je nach Jahreszeit und Arbeitsaufwand versammeln sich bis zu 20 Freiwillige, um nach Anweisung des Gärtners tätig zu werden. Nur so kann der hohe Pflegestandard eingehalten werden. Für die Wechselbepflanzung, die zweimal jährlich in den Schmuckrabatten des Vorgartens, auf der Blumenterrasse und im mittleren Heckengarten realisiert wird, muss der Einsatz jeweils sehr genau geplant werden. Schließlich sind im Herbst rund 800 Blumenzwiebeln und etwa ebenso viele Stiefmütterchen zu pflanzen. Im März kommen dann noch Goldlack, Tausendschön und Vergissmeinnicht dazu. In den Beeten der Blumenterrasse werden Mitte Mai circa 600 Pelargonien gesetzt (Abb. 10), die im Herbst gegen blau und gelb blühende Stiefmütterchen (2.000 Stück) ausgetauscht werden. Inzwischen haben sich wahre Spezialisten entwickelt, z. B. eine Dame, die sich seit Jahren um die in Holzkübeln gesetzten Schmucklilien und Hortensien kümmert, und ein Helfer, der unermüdlich das herabgefallene Herbstlaub mit dem Laubrechen aufkehrt – Laubbläser kommen nicht zum Einsatz.

Die Rasenmahd der großen Flächen wird von den Hausmeistern mit einem Rasentraktor erledigt, während die kleinteiligen Flächen auf der Blumenterrasse vom Gärtner gemäht werden. Dieser übernimmt auch den Schnitt der Buchsbaumhecken und -kugeln sowie den arbeitsintensiven Einsatz von Pflanzenschutzmitteln gegen den Buchsbaumzünsler und gegen andere Schädlinge an den Rosen. Der zweimal im Jahr auszuführende Schnitt der Hainbuchenhecken, der Lindenformbäume und der Obstbäume wird mehrheitlich an verbriefte Gartenbauunternehmen vergeben.¹⁶

Nicht unerwähnt bleiben darf der Nutzgarten, der sowohl vom Gärtner als auch von den Ehrenamtlichen mit sehr großem Enthusiasmus gepflegt wird. Die Ernte wird unter den Gartenhelfern verteilt. Aber nicht nur Obst und Gemüse stellen den Lohn dar sondern auch die positiven Rückmeldungen der Besucher bezüglich des hervorragenden Zustandes des Gartens. Dabei stellt gerade der große Nutzgarten für die Mehrheit der Gäste eine unerwartete Überraschung dar und gibt dank der Vielfalt der Gemüsearten – Artischocken, Bohnen, Kartoffeln, diverse Kohlsorten, Kürbisse, Mangold, Rote Beete, Sellerie, Zwiebeln und Kräuter, um nur einige zu nennen – die eine oder andere Anregung für zuhause. Die Tatsache, dass ein Nutzgarten ganz selbstverständlich zu einem großbürgerlichen Landhausgarten der Reformzeit gehört, scheint die Aufmerksamkeit der Besucher zu schärfen und die Bereitschaft zu erhöhen, alle Bereiche des Liebermann-Gartens bis hin zu Obstwiese und Bootssteg am Wannsee zu erkunden.

Einen wichtigen Teil der Museumsarbeit bildet die Entwicklung von Ausstellungen, die sich explizit mit dem Thema Garten befassen. So wurde beispielsweise eine Sonderausstellung dem Birkenweg, eine andere den Heckengärten und dem Architekturgarten gewidmet. Hieraus entwickelte sich auch eine Kooperation mit dem Museum für Gartenkunst – Stiftung Schloss und Park Benrath, wo eine große Präsentation zur Gartenkunstreform ge-

zeigt wurde, die danach in der Liebermann-Villa Station machte.¹⁷

Besondere Aufmerksamkeit wird mit der Gegenüberstellung der Kunst Liebermanns mit derjenigen von Zeitgenossen erzielt, wobei auch hier der Aspekt der Darstellung von Gärten besonders herausgearbeitet wird. Hier wären die erfolgreichen Ausstellungen mit Werken von Emil Nolde bzw. mit Werken von Paul Klee zu nennen.¹⁸

Die inzwischen dreizehnjährige Erfolgsgeschichte der Liebermann-Villa beweist die Richtigkeit des Gesamtkonzeptes und der Entscheidung, den Garten in der Erscheinung der 1920er Jahre, aus welchen die überwiegende Mehrheit der Gemälde und Fotografien stammen, wiederherzustellen. Dieses Zusammenspiel, das Arbeits- und Lebenswelt des Künstlers abbildet und zugleich ein schlüssiges Bild einer Epoche entwirft, stellt meines Erachtens ein entscheidendes Rezept für die Funktionsfähigkeit eines Museumsgartens dar.

Zuletzt noch zur Vernetzung: Die Max-Liebermann-Gesellschaft betreibt einen fundierten und ansprechenden Internetauftritt, der über Ausstellungen, Veranstaltungen usw. informiert. In einem Blog berichten Mitarbeiter und Ehrenamtliche über aktuelle Themen, Aktivitäten und Arbeiten

im Garten.

Darüber hinaus ist die Liebermann-Villa mit anderen Museen in Berlin verlinkt und Mitglied im bezirklichen Verbund ›Kulturkorso. Museen im Grünen‹, zu dem u. a. Botanischer Garten und Botanisches Museum, das Brücke-Museum, das Freilichtmuseum Domäne Dahlem und das Haus der Wannsee-Konferenz gehören. Vertreten ist die Liebermann-Villa im international agierenden ›The Artist's Museum Network‹, dem auch Heinrich Vogelers Barkenhoff in Worpswede, das Lenbachhaus München, die Kunststätte Bossard Jesteburg, das Nolde-Museum Seebüll, das Dürer-Haus Nürnberg und das Kügelgenhaus Dresden angehören.¹⁹

Der Erhalt des Gesamtkunstwerks am Großen Wannsee für die Zukunft und die fachgerechte Pflege des Gartens bilden die vordringliche Aufgabe der Max-Liebermann-Gesellschaft. Für die vorbildliche Restaurierung und Umnutzung als Museum wurden die an der Wiederherstellung des Landsitzes von Max Liebermann Beteiligten 2008 mit einer ›Europa-Nostra-Medaille‹ ausgezeichnet, dem Denkmalschutzpreis der Europäischen Union. Die Ehrung weist in besonderem Maße auf die Bedeutung des Denkmalensembles im europäischen Kontext hin.

- 1 Vgl. Nedelykov, Nina: Die Baugeschichte. In: Nedelykov, Nina; Moreira, Pedro (Hg.): Max Liebermanns Paradies am Wannsee. Das Haus- und Gartenbuch, Berlin 2014, S. 49–74.
- 2 Vgl. Eckert, Reinald: Der Garten. In: Nedelykov, Nina (Hg.): Max Liebermanns Paradies am Wannsee. Berlin 2014, S. 75–92.
- 3 Der in der Hamburger Kunsthalle archivierte Briefwechsel wurde inzwischen publiziert: Pflugmacher, Birgit (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann, Hildesheim, Zürich, New York 2003.
- 4 Vgl. Eberle, Matthias: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, München Bd. I 1995, Bd. II 1996.
- 5 Vgl. Teut, Anna: Ein langgehegter Traum. In: Nedelykov, Max Liebermanns Paradies am Wannsee, Berlin 2014, S. 27–48.
- 6 Achenbach, Sigrid; Eberle, Matthias: Max Liebermann in seiner Zeit, München 1979.
- 7 Briefwechsel des Autors mit Maria White 1993/94.
- 8 Vgl. Martin Sperlich: Plastikboote oder Blumen? Ärger am Großen Wannsee 41. In: Die Zeit 24.03.1995
- 9 Akademie der Künste (Hg.): Das Haus von Max Liebermann am Großen Wannsee, Berlin 1996, Texte: Matthias Eberle, Reinald Eckert, Hans Gerhard Hannedes, Anna Teut.
- 10 Zur Wiederherstellung vgl. Eckert, Reinald: Ein paradiesischer Ort. In: Nedelykov, Max Liebermanns Paradies am Wannsee, Berlin 2014, S. 137–168. Im Garten wurde u. a. eine Beregnungsanlage eingebaut und ein Lichtkonzept entwickelt.
- 11 Vgl. Nedelykov, Max Liebermanns Paradies am Wannsee, Berlin 2014. Braun, Günter (Hg.): Max Liebermanns Garten am Wannsee, Berlin 2008, Konzeption und Texte Reinald Eckert.
- 12 Hamburger Kunsthalle (Hg.): Im Garten von Max Liebermann, Berlin 2004. Eine erste Ausstellung zum Garten Liebermann und zur Gartenkultur in der Villenkolonie Alsen fand bereits 1997 in der Galerie Mutter Fourage in Berlin-Wannsee statt: „Max Liebermann in Wannsee. Glanz und Untergang einer Lebenswelt“.
- 13 Ein 5 Meter breiter Weg an der Nordgrenze, den Liebermann gepachtet hatte, war nach dem Zwangsverkauf sofort freigemacht worden und diente später einem Sportverein als Wasserzugang. Erst 2013 wurde der Streifen der Liebermann-Gesellschaft übergeben, sodass die drei Heckengärten im Jahr darauf vollständig hergestellt werden konnten.
- 14 Die denkmalgerechte Sanierung der Gebäude erfolgte nach Planung des Architekturbüros Nedelykov Moreira, Berlin.
- 15 Derzeit sind rund 130 Vereinsmitglieder ehrenamtlich tätig, davon 30 im Garten. Die Mitgliederzahlen des Vereins haben sich seit Beginn der Baumaßnahme rasant entwickelt: Zählte der Verein im Jahr 2001 noch 150 Mitglieder, stieg die Zahl bis 2004 auf 500 und bis 2007 auf 900; heute sind es ca. 2.000 Mitglieder.
- 16 Neben 3.600 qm Rasen sind 1.200 qm Vegetationsflächen zu pflegen, davon 260 qm Wechsellpflanzung, 240 qm intensive Staudenpflanzung, 60 qm Rosengarten und ca. 300 qm Gemüsegarten. Insgesamt sind 195 m Hainbuchenhecken, 580 m Buchsbaumhecken, 20 Linden in Dachform bzw. als Hochhecke und 12 Buchsbaumkugeln zu schneiden.
- 17 Faass, Martin (Hg.): Max Liebermann. Der Birkenweg. Ein Motiv zwischen Impressionismus und Jugendstil, Berlin 2008. Ders. (Hg.) Max Liebermann. Die Heckengärten, Berlin 2014. Schweizer, Stefan; Faass, Martin (Hg.): Neue Gärten! Gartenkunst zwischen Jugendstil & Moderne, Köln 2017.
- 18 Faass, Martin (Hg.): Max Liebermann und Emil Nolde. Gartenbilder, München 2012; Ders. (Hg.): Max Liebermann und Paul Klee – Bilder von Gärten, Berlin 2018.
- 19 www.liebermann-villa.de; www.kulturkorso.de; www.artiststudiomuseum.org

LIEBERMANN'S BRODERSEN-PORTRÄT

Marcus Köhler

Das vorgestellte, 1920 von Max Liebermann angefertigte Porträt Albert Brodersens (1857–1930) (Abb. 1) spielt im Oeuvre des Künstlers seltenerweise nur eine nebensächliche Rolle, obwohl der Künstler und der damalige Berliner Stadtgardendirektor spätestens seit Dezember 1909 bei der Ausführung des o. g. Gartens zusammen arbeiteten.¹ So schreibt Alfred Lichtwark an Liebermann:

»[...] ich gratuliere Ihnen, daß Sie in Brodersen einen Mann gefunden haben, dem es offenbar Spaß macht, Probleme zu wälzen und aus dem Zeichnen ins Bauen zu kommen.«²

Und legt am 8. Februar 1910 bei der Konzeption der Heckengärten nach:

»Ich glaube, Herr Brodersen wird ganz ebenso fühlen und bin überzeugt, er würde bei der Bearbeitung auf dieselbe Lösung kommen.«³

Spätestens seit seiner Berufung in die 1903 gegründete städtische Parkdeputation Berlin ist bei Liebermann eine aktive Beteiligung an gartenkünstlerischen Fragen festzustellen. In der Kommission, in die auch Stadtgardendirektor Hermann Mächtigt (1837–1909) und Stadtbaurat Alfred Hoffmann (1852–1932) berufen wurden,⁴ sollte für Planungen von Grünanlagen eine Vorprüfung von Entwürfen stattfinden. So wurden beispielsweise 1903 die Vorschläge für den Rudolphplatz und den Arnswalder Platz behandelt. 1904 und 1905 fanden Sitzungen der Parkdeputation statt, bei denen die Ent-

wicklung des Nordparks (seit 1905 »Schillerpark«) besprochen wurde. Dabei äußerte sich detailliert auch Liebermann, der eine stärkere Beteiligung der Künstler forderte.⁵ Konsequenterweise war Liebermann 1908 auch Mitglied des Preisgerichts, das über die zukünftigen Planungen des Schillerparks entscheiden sollte. Zusammen mit Mächtigt, dem Kölner Gardendirektor Fritz Encke (1861–1931) und dem Düsseldorfer Walter von Engelhardt (1864–1940), sowie Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) und Lichtwark erhielt der Magdeburger Gartenarchitekt Friedrich Bauer (1872–1937) unter dem Titel »Freude schöner Götterfunken« schließlich den ersten Preis.⁶

Als Ende 1909 Liebermann, seine Tochter Käthe, Lichtwark und Brodersen den Landhausgarten planten, hatte gerade Brodersen als Nachfolger Mächtigs die Stelle des Gardendirektors der Stadt Berlin eingenommen;⁷ eine Position, die er bis 1926 innehaben sollte. Aufgrund dieser Ernennung gab er auch seine Firma Körner & Brodersen in Steglitz auf, wobei er weiterhin Beratungen und Hilfestellung leistete.⁸ Diese – wie es hieß – »Privatpraxis« übernahm nach seinem Tod Ludwig Lesser.⁹

Obwohl Brodersen u. a. durch seine Ausbildung an der Gärtnerlehranstalt in Potsdam sich als Vertreter der Lenné-Meyerschen Schule sah, zeichnen seine Entwürfe und Vorschläge eine Nähe zur Reformgartenkunst auf.¹⁰ Er führte nicht nur viele Privatgärten aus (u. a. für die Familie von Siemens, Borsig und Hamspohns in Berlin, Schemel in Guben, Haus Lehrbach in Bergisch-Gladbach) sondern sorgte auch für die Aufstellung von Bebauungsplänen in Bergisch Gladbach



1 | Porträt von Albert Brodersen, Max Liebermann, Ölgemälde, 1920 (Privatbestand Stefan von Finckenstein).

und Bernsberg und entwarf den Botanischen Garten in Berlin-Blankenfelde sowie Volksgärten (Erweiterung Berliner Viktoriapark und Kleistpark, Königspark Guben usw.), hinzu kam die Pferderennbahn im Grunewald und der Urnenfriedhof Wedding. Daneben arbeitete er häufig mit Architekten wie Alfred Messel (1853–1909), Emanuel (1856–1919) und Gabriel (1848–1913) von Seidl, dem Atelier Kayser von Carl Friedrich Ernst von Großheim (1841–1911) und Otto March (1845–1913) zusammen.¹¹

Warum es zu dem Brodersen-Porträt kam, ist unbekannt. Es soll sich laut den Nachfahren um eine Ölskizze für ein große-

res Gemälde handeln, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Tatsache ist, dass in jener Zeit im Atelier Liebermanns nicht nur viele intensive Gartengemälde entstanden, sondern auch äußerst lebendige Porträts, schreibt doch Gustav Pauli: »Der unermüdlige Liebermann malt ein Bildnis nach dem anderen.«¹² Obwohl es viele Auftragswerke darunter gab, muss man davon ausgehen, dass es sich hier um einen Freundschaftsdienst gehandelt hat. Ein bestelltes Werk hätte die Vermögensverhältnisse des in der Gustav-Meyer-Allee am Humboldtthain wohnenden Brodersen sicherlich überstiegen.

1 Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847–1935, Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. 2, München 1996, S. 1010 (Nr. 1920/16). Erstmals versteigert 1976 bei Ketterer, Köln, heute Privatbesitz.
 2 Schellenbeg, Carl (Hg.): Alfred Lichtwark, Briefe an Max Liebermann, Hamburg 1947, S. 227, 4. Januar 1910.
 3 Schellenberg, Lichtwarks Briefe, a. a. O., 237f.
 4 Tagesgeschichte: Berlin (Parkdeputation), In: Die Gartenwelt 7.36 (1903), S. 432.
 5 Verschiedene Mitteilungen: Professor Liebermann über Gartenkunst (Nordpark Berlin), In: Die Gartenkunst 6.5 (1904): 94; vgl. auch: Die Gartenkunst 7.11 (1905), S. 192.
 6 Preisausschreiben: Schiller-Park (Berlin), In: Die Gartenwelt 12.14 (1908), S. 168; Wettbewerbe: Wettbewerb Schillerpark Berlin, In: Die Gartenkunst 10.6 (1908), S. 108. 1916 wurde Liebermann erneut wegen der Realisierung des Heldenhains im

Volkspark Wuhlheide gefragt, siehe: Chronik: Heldenhain Volkspark Wuhlheide (Berlin-Treptow), In: Der Städtebau 13.9 (1916), S. 94.
 7 N. N.: A. Brodersen, In: Die Gartenkunst 12.2 (1910), S. 32.
 8 Personalnachrichten DGfG, In: Die Gartenkunst 12.7 (Beil.) (1910): 8, s. a.: Nachfolger: Standesnachrichten, In: Die Gartenkunst 30.9 (Beil.) (1917), S. 3.
 9 Siehe: Kurznachricht, In: Die Gartenwelt, 1930, 34 (7), S. 100.
 10 N. N.: A. Brodersen, in: Die Gartenkunst 12.2 (1910), S. 32. Zu den Arbeiten siehe Hinweise In: Gärten und Denkmale in Berlin. Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Bd. 27 (2008), Bd. 33 (2009)(2), Bd. 39 (2017).
 11 Barth, Erwin: Unsere Toten, In: Die Gartenwelt 34.4 (1930), S. 56 (mit Porträt).
 12 Gustav Pauli, 3.12. 1920 (Hamburger Kunsthalle, 119 A), nach: Eberle, S. 535.

»EINE ART VEGETOMANIE«¹ – DER GARTEN AM KRASZEWSKI-MUSEUM DRESDEN: EIN DEUTSCH-POLNISCHES STUDIERENDENPROJEKT

Marlen Höfelbarth

In völliger Abgeschlossenheit – ein kleines Haus im Schweizer Stil, umgeben von dichtem Grün der Bäume und Sträucher. Abseits der Straße. Zwischen Straße und Haus – Blumen. Das Haus wird bewacht von einem großen schwarzen Neufundländer. Eine alte Sächsin mit bravem Gesicht schaut nach dem Rechten und hütet das Anwesen. Zwischen Sträuchern und Blumen führt der Weg vom Gartentor zum Haus [...]«.²

So wurde das Grundstück des heutigen Dresdner Kraszewski-Museums in der Nordstraße 28 beschrieben, als Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887), einer der bekanntesten und produktivsten Schriftsteller Polens, der auch als Journalist, Verleger, Maler und Komponist tätig war, selbst während seines 20 Jahre andauernden Exils in Dresden in diesem Anwesen lebte. Die Umgebung hat sich, seit Kraszewski selbst hier wirkte, stark verändert: Das Museum liegt heute am Übergang von der dichten Bebauung der lebhaften Äußeren Dresdner Neustadt zum ruhigen Preußischen Viertel, direkt am kleinen Fluss Prießnitz. 1960 wurde hier das erste binationale Museum Deutschlands eröffnet.³ Neben einer Dauerausstellung über das Leben und Werk des polnischen Literaten werden Sonderausstellungen gezeigt, die mit der Kultur und Geschichte beider Länder verbunden sind. Das Museum versteht sich als ein Ort des intensiven Dialogs zwischen Deutschen und Polen und ist bis heute Zentrum deutsch-polnischer Begegnungen.⁴



1 | J. I. Kraszewskis Villa in der Nordstraße 27 (heute 28), Holzschnitt nach einer Zeichnung von J. I. Kraszewski (Szymanska, Elzbieta/Magacz, Joanna: Kraszewski-Museum in Dresden, Warschau 2005, S. 31).

Das Museumsgebäude ist von einem Garten umgeben, der einem grünen Rückzugsort gleicht, doch bei Weitem nicht sein Potenzial als Museumsgarten ausschöpft. In Zusammenarbeit mit der Naturwissenschaftlichen Universität Breslau⁵ und dem Kraszewski-Museum Dresden⁶ führte das Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege der TU Dresden im Sommersemester 2018 mit Studierenden beider Universitäten ein deutsch-polnisches Masterprojekt zur Neugestaltung des Gartens am Dresdner Kraszewski-Museum

durch. Ziel war die Entwicklung von Entwurfsideen für eine adäquate Außen-gestaltung des Museumsgartens, die sowohl dem unter Denkmalschutz stehenden Ensemble als auch der aktuellen Nutzung gerecht werden soll. Im April 2018 fand als Auftaktveranstaltung ein mehrtägiger Intensiv-Workshop im Museum und an der TU Dresden statt, zu dem die polnischen Studierenden nach Dresden kamen. Sie beschäftigten sich in Vorbereitung darauf intensiv mit Kraszewskis Biografie, dem hinterlassenen Briefwechsel mit seiner Familie sowie seinem umfangreichen Œuvre und stellten ihre Ergebnisse in Präsentationen vor.⁷ Das Kraszewski-Museum in Romanów unterstützte ebenfalls das Projekt mit Recherchen zu Abbildungen, Fotografien und Korrespondenzen aus seinen Sammlungen.⁸

Entstanden sind neun unterschiedliche Gartenentwürfe, für die das Leben und Werk Kraszewskis, sein besonderes Verhältnis zu Natur und Gärten sowie die Geschichte des Anwesens in der Nordstraße 28, Ausgangspunkte waren.

Józef Ignacy Kraszewski – Gärten in seinem Leben und Werk

Józef Ignacy Kraszewski wurde als ältester Sohn einer polnischen Familie des niederen Adels am 28.07.1812 in Warschau geboren. Seine Kindheit verbrachte er bei seinen Großeltern in Romanów⁹, einem ländlichen Anwesen mit einem großen Garten und Park in der Nähe von Lublin, an das er sich im Laufe seines Lebens immer wieder mit großer Sehnsucht erinnerte.¹⁰ Von 1822 bis 1863 lebte er an vielen verschiedenen Orten. Die Schulzeit verbrachte er in Biała Podlaska, Lublin und Świsłocz bei Grodno, das Studium in Vilnius. Vor seiner Heirat mit Zofia Woroniczówna im Jahr 1838 wohnte er auf dem elterlichen Gut in Dołhe bei Brest, heute Weißrussland. Mit seiner Frau ließ er sich in Wolhynien, heute in der Ukraine, nieder und pachtete dort ein Gut in Omelno (1837–1840), erwarb zwei ländliche Anwesen

in Gródek (1840–1848) und Hubin (1849–1853) und zog 1853 in die kleine Stadt Żitomir, 1860 nach Warschau. Gródek war » [...] ein kleines, aber bequemes Haus, an einem wunderschönen Ort gelegen, Gärten aller Art, sogar ein schöner Englischer Garten, angelegt zwischen Bergen und Schluchten, mit sehr schönen Ausblicken.«¹¹ Hubin war dagegen »überhaupt nicht schön, das Haus ist sehr eng, aber es ist ein Besitztum dessen ganze Vorteile in den Annehmlichkeiten der häuslichen Ausstattung liegen.«¹² Kraszewski hatte hier »1000 Morgen Wald, und darin Hirsche, Wildschweine, Birkhühner, Hasen, und auf den Feldern Rebhühner [...], wenn ich die Zeit und die Erlaubnis hätte, könnte es mir hier gut gehen.«¹³

Bereits während seines Studiums der Medizin und Philosophie begann er sich politisch zu engagieren und wurde mehrfach inhaftiert. Nach dem niedergeschlagenen Januaraufstand von 1863 fand er Exil in Dresden, wo er in den ersten Jahren verschiedene Domizile bewohnte,¹⁴ bevor er im März 1873 in das Anwesen in der Nordstraße zog (Abb. 1).¹⁵

Insbesondere der das Haus umgebende Garten war für ihn von enormer Bedeutung, stellte er doch zumindest einen kleinen Ersatz in der Fremde für die für ihn verloren gegangenen polnischen Gärten und Landschaften dar. In Briefen an seine Familie beschrieb er den Garten und nahm immer wieder Bezug auf Romanów:

»Dafür ist der Garten riesig, plus minus die Hälfte des Hofes in Romanów. Das will in Dresden etwas heißen. Eine Schweizer Hütte, und darauf ein Turm mit Blitzableiter. [...] Aber von weitem sieht es prachtvoll aus.«¹⁶

Später bat er seinen Bruder Kajetan (1827–1896), ihm eine Erle aus Romanów mitzubringen¹⁷, auch »alle Samen der altherwürdigen Pflanzen von Romanów, die man noch aussäen kann«¹⁸ und schrieb ihm darüber hinaus:

»Bei mir ist es grün, die Bäume rauschen, und ich schreibe und schreibe oder arbeite im Garten. [...] Jeden Tag messe ich nach, ob die neu gepflanzte Eiche schon gewachsen ist, die Kiefern und Tannen sind nämlich schon gehörig emporgeschossen. Auf meinem Anwesen habe ich wohl sieben anständige Birken, drei große Erlen, fünf Linden, eine große Kastanie, Ebereschen, Faulbäume und Flieder ohne Zahl sowie ein Dutzend Tannen. Es rauscht wie in Romanów, und aus dem Fenster des Zimmers, in dem ich schreibe, bietet sich eine ganz ländliche Aussicht auf Wald, Wiese und Bach.«¹⁹

Weiterhin hielt er fest:

»Im Sommer ist es angenehm und schön, sowohl drinnen als auch draußen. Umgeben von Stille – nur im Frühling ist das Plätschern der Fontäne des Brunnens vor dem Hoffenster zu hören. Alte Steine anstatt Bänke, ringsherum alte Bäume.«²⁰

Hier lebte Kraszewski sechs Jahre bis er 1879 die gegenüberliegende geräumigere Villa in der Nordstraße 31 kaufte. Die beiden Häuser in der Nordstraße vermittelten Kraszewski in seiner Dresdner Zeit »ein gewisses Stabilitätsgefühl«.²¹

Im Jahr 1883 wurde Kraszewski der Arbeit für den französischen Geheimdienst bezichtigt und verhaftet. Am 19.03.1887 verstarb er nach vorfristiger Haftentlassung aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes in Genf. Er hinterließ ein umfangreiches Werk mit u. a. über 220 Romanen und Erzählungen, einen Großteil schuf er davon während seines Exils in Dresden.²² Im Mittelpunkt seines Schaffens stand der historische Roman. Mit seinen sechs Sachsen-Romanen, die zwischen 1873 und 1875 entstanden, zeichnete er ein umfassendes Gemälde der Zeit der Personalunion Sachsen-Polen (1697–1706, 1709–1763).²³ Er genoss bereits Zeit seines Lebens eine hohe Popularität als Schriftsteller und nutzte diese, um den pol-

nischen Lesern in dichterischer Form ihre eigene Geschichte näherzubringen, die zur Zeit der polnischen Teilungen nicht gelehrt werden durfte. In seinem schöpferischen Werk beschrieb, zeichnete und malte er daher auch häufig typisch polnische Landschaften (Abb. 2); folgende Pflanzen werden in seinen Werken immer wieder genannt: z. B. Schwarzerle, Fichte, Waldkiefer, Winterlinde, Stieleiche, Weißbirke, Hainbuche, Traubenkirsche und Birne sowie Flieder, Rhododendren, Lilien, Narzissen und Rosen.²⁴

Geschichte des Hauses und des Gartens in der Nordstraße 28

Das Haus im Schweizerstil mit weiten Dachüberständen und Brettschnitzereien wurde wohl um 1853 errichtet.²⁵ In der historischen Elbstromkarte von 1850/55 ist das Gebäude erstmals eingezeichnet. Es befand sich in Einzellage, nur ein schmaler Weg führte zum Anwesen. Kraszewski war bereits der sechste Eigentümer, als er das Grundstück im Dezember 1871 erwarb.²⁶ Seine Beschreibungen, die in Briefen an seine Familie enthalten sind, stellen wichtige Zeugnisse für die Geschichte des Hauses und des Gartens dar, da die Bauakten der Äußeren Neustadt im Zweiten Weltkrieg verloren gingen. Aus den 1870er Jahren stammen die ältesten überlieferten Ansichten: eine Zeichnung des Malers Napoleon Orda (1807–1883) von 1878 sowie eine undatierte Zeichnung von Kraszewski selbst (Abb. 1). Es zeigt sich ein typischer kleinteiliger Villengarten der damaligen Zeit, der immer wieder auch von Besuchern gelobt wurde:

»Wir gingen zum Garten, voller Pflanzen und rotblühender Rosen überall auf den Sträuchern. Seltsamer Kontrast. Diese einsame, ruhige, verlassene Villa ist vom fröhlichen Grün der Bäume und einem Kranz aus üppigen Blumen umgeben.«²⁷

Nach dem Verkauf des Anwesens durch den Schriftsteller im Jahr 1879 gab es weitere elf

GARTEN AM KRASZEWSKI-MUSEUM DRESDEN



2 | Hütte im Wald [Chatka w lesie], Lithografie von Julian Cegliński nach einer Zeichnung von J. I. Kraszewski (in: Album widoków rysowanych przez J.I. Kraszewskiego. Cz. I. Podlasie“ [Ein Album mit Ansichten, gezeichnet von J. I. Kraszewski, Teil 1 Podlachien], Warschau 1861).



3 | Kraszewski-Haus Dresden, Nordstraße 28, Fotografie von Dietmar Alex, April 1961. Diese Fotografie wurde von der Neugestaltung des Gartens im Jahr 1961 aufgenommen (SLUB, Deutsche Fotothek, df_hauptkatalog_0145578).

Eigentümer, bevor 1960 der Rat der Stadt Dresden Haus und Garten kaufte, um hier ein Jahr später ein Museum in Gedenken an Kraszewski einzurichten. Aus der Zeit von 1879 bis 1960 sind kaum Quellen überliefert. Ein Luftbild von 1945 gibt Aufschluss über eine symmetrische Gartengestaltung. Erst für das Jahr 1961 liegen in der Deutschen Fotothek zahlreiche Fotografien vor, die den Garten vor und nach der Eröffnung des Museums zeigen (Abb. 3).²⁸ Mit der Einrichtung des Museums erhielt der Garten durch den Landschaftsarchitekten Otto Schweitzer (1901–1966) eine neue Gestaltung. Diese sah eine die Symmetrie aufbrechende Grundstruktur vor, in die das historische, heute nicht mehr erhaltene Wasserbecken integriert wurde (Abb. 4).²⁹

Der heutige Garten geht auf einen vom Hochbauamt der Stadt Dresden angefertigten Entwurf aus dem Jahr 2000 zurück, als das Museumsgebäude umfassend saniert wurde (Abb. 5). Das Gebäude ist als Kulturdenkmal ausgewiesen, der Garten als Nebenanlage.³⁰ Im Garten haben nur wenige Elemente historischen Wert: dazu zählen die beiden das Gebäude rahmenden Eiben, die Linde am Zugangsweg, ein Terrassenbereich mit Steingarten sowie ein Podestvorbau am Gebäude. Im Übrigen wird der Garten von einer großen Rasenfläche dominiert, die in den Seitenbereichen durch Ziersträucher begrenzt wird und einzelne junge Obstbäume aufweist. Ein ehemaliges Trafosgebäude an der Straßenseite wird heute vom Museum als Lager genutzt, die rückseitig liegende Remise als Ferienwohnung.

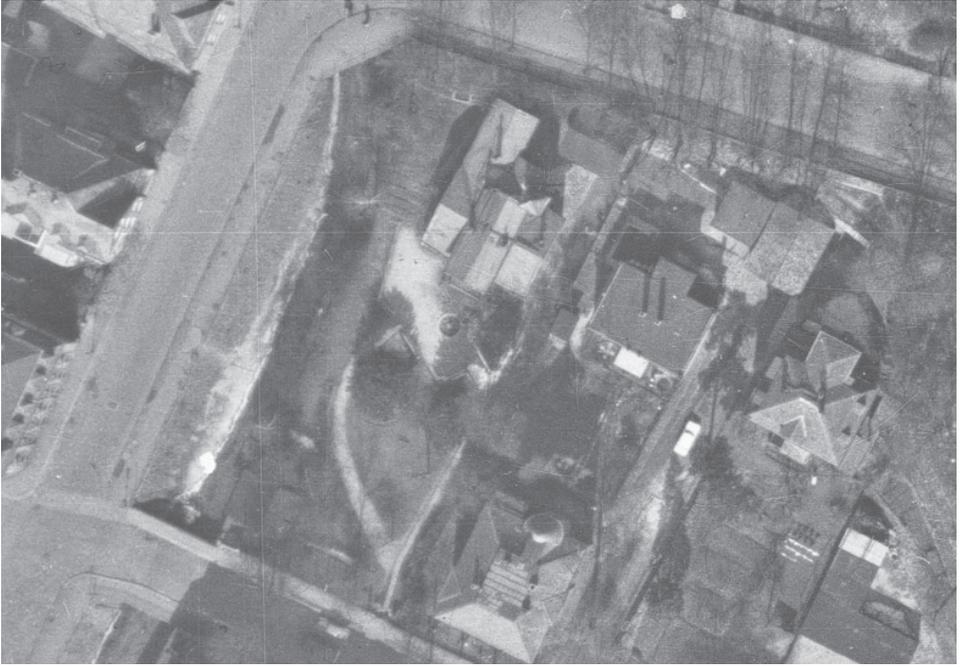
Studentische Gartenentwürfe

Grundlage und Inspiration für die studentischen Entwürfe waren die überlieferten Gartenbeschreibungen Kraszewskis aus den Briefen an seine Familie, seine Biografie und Werke sowie die recherchierten historischen Abbildungen, Pläne und Luftbilder zum Dresdner Anwesen. Vorgabe seitens der Museumsleitung war, dass der Garten als

Ort für kleine und große Veranstaltungen fungieren und später ein Literaturgarten integriert werden soll. Neun Entwürfe entstanden.

In Michelle Knopfs Entwurf »Erinnerungen an Polen« wurde die Sehnsucht des Literaten nach der verlorenen Heimat und polnischen Landschaft thematisiert und räumlich umgesetzt (Abb. 6). Der Entwurf »Ein Garten, der (sich) erinnert« von Janis Vetter sieht eine Umgestaltung zu einem Villengarten im landschaftlichen Stil vor (Abb. 7). Er unternahm den Versuch, sich der Gartengestalt anzunähern, die zu Kraszewskis Lebzeiten vorgelegen haben könnte. Anke Kreißler leitete die Raumstruktur für ihren Entwurf »Kraszewskis Dichtergarten« aus dem literarischen und zeichnerischen Werk des Schriftstellers ab, ein Heide-, ein Schmuck- und ein Obstgarten entstehen. Aleksandra Blecharz und Magda Kondratowicz schufen in ihrem Entwurf »Reise durch Kraszewskis Leben« einen durch den Garten führenden Weg, auf dessen Steinplatten Zitate eingelassen sind, die die Besucher von Kraszewskis Kindheit bis zu seinem Lebensende führen. In »Garten der Kontraste« schlugen Angelika Kalińska und Daniela Bojanowska Blumenbänder vor, die sich durch den gesamten Garten ziehen und polnische Wildblumenwiesen symbolisieren. Eine der zahlreichen Vorlagen aus Carl Hampels erstmas 1894 erschienenem Buch »Hundert kleine Gärten«³¹ diente als Grundlage für den Entwurf »Vorbild-Nachbild« von Amely Quellmalz. Einen mutigen Ansatz verfolgte Marie-Luis Unger in ihrem Entwurf »Zeitreise durch den Garten«, in dem sie in Anlehnung an Otto Schweitzers Entwurf bestehende Achsen aufbricht. Neues Hauptelement ist ein diagonal durch die Anlage verlaufender Weg, der als Zeitstrahl durch die Geschichte Polens ausgebildet ist. Den Entwürfen von Meike Bornschein (»Eine moderne Interpretation«) und Linda Wilhelm (»garten im dialog im garten«) liegt eine formale zeitgenössische Formensprache zugrunde, historische Ele-

GARTEN AM KRASZEWSKI-MUSEUM DRESDEN



4 | Luftbildsenkrechtaufnahme, 12.03.1976, Originalmaßstab 1:3.300, stark vergrößerter Ausschnitt. Mit der Einrichtung des Kraszewski-Museums erhielt der Garten nach einem Entwurf des Landschaftsarchitekten Otto Schweitzer (1901-1966) eine neue Gestaltung, das historische Wasserbecken wurde integriert (Bundesarchiv Berlin, Bild 180/C727023/76/440).



5 | Garten des Kraszewski-Museums, Südansicht, Fotografie: Marlen Hößelbarth, April 2018. Das Gebäude wird von zwei alten, historisch wertvollen Eiben gerahmt. Eine weitläufige Rasenfläche dominiert den Garten, die Seitenbereiche sind durch Ziersträucher begrenzt, im hinteren Bereich wurden Obstbäume neu angepflanzt.



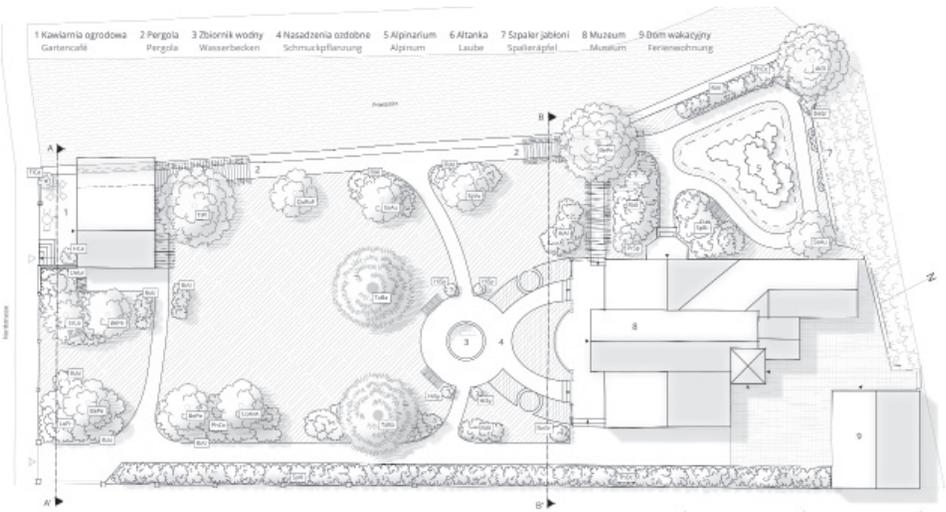
6 | Entwurf »Erinnerungen an Polen« von Michelle Knopf, Grundriss, 2018.

mente werden aufgenommen und neu interpretiert, der Garten als erweiterter Ausstellungs- und Interaktionsraum begriffen.

Allen Entwürfen gemein ist die Auseinandersetzung mit den überlieferten atmosphärischen Beschreibungen sowie eine Beschäftigung mit den Pflanzen, die in den Briefen Kraszewskis erwähnt werden, und jenen, die Eingang in seine Werke fanden und als typisch für die polnische Flora gelten. Zudem wurde Literatur zu Villengärten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herangezogen, um Vorschläge für Bepflanzungen zu erstellen.³² In fast allen Entwürfen wurde das historisch nachweisbare Wasserbecken wiederhergestellt (vgl. Abb. 1, 3), entweder rekonstruiert oder neu interpretiert. Die Einbindung der Prießnitz, die zurzeit vom Garten aus kaum einsehbar ist, war ebenfalls für die meisten Studierenden von Bedeutung. Es wurden u. a. Stufen, Sitzplätze und Plattformen vorgeschlagen, um den Gartenraum zur Prießnitz zu öffnen (Abb. 8). Ein Großteil der Arbeiten sah auch die Um- und Neunutzung des ehemaligen

Trafo-Häuschens, das heute als Lagerraum genutzt wird, vor. Durch die Lage oberhalb der Prießnitz und in unmittelbarer Nähe zur Nordstraße, bietet sich das kleine Gebäude als Café, Galerie, Bibliothek oder neuer Haupteingang mit Zugang zum Fluss an. Für die Gestaltung eines Literaturgartens lassen sich in den Entwürfen verschiedene Elemente finden, von Buchskulpturen über durch den Garten führende, scheinbar schwebende Metallbänder bis hin zu Findlingen und Steinplatten, auf denen literarische Zitate eingelassen sind.

Die studentischen Entwürfe zeigen mögliche Wege für eine Neugestaltung und sollen als Impulsgeber für den zukünftigen Garten am Kraszewski-Museum verstanden werden. Sie wurden im Rahmen einer Sonderausstellung im Kraszewski-Museum der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Besucher hatten die Möglichkeit für ihren Gartenfavoriten zu votieren. Die meisten Stimmen erhielten die Gartenentwürfe von Michelle Knopf und Janis Vetter.



7 | Entwurf »Ein Garten, der (sich) erinnert« von Janis Vetter, Grundriss, 2018.



8 | Öffnung des Gartenraums mit einem Holzdeck zur Prießnitz, Entwurf »Kraszewskis Dichtergarten« von Anke Kreißler, Fotomontage, 2018.

- 1 Brief Kraszewskis an seinen Bruder Kajetan, 31.01.1872: »[...] und ich habe einen großen Garten, wie wir ihn als Kinder in Romanów hatten. Und Bäume und Schatten! Einen Traum von Blumen, im Alter bekomme ich eine Art Vegetomanie, so sehr liebe ich dieses Grün.«, In: Danek, Wincenty (Hg.): Józef Ignacy Kraszewski – Listy do rodziny 1820-63, W kraju, Część 1 [Briefe an die Familie 1820-63, Auf dem Land, Teil 1], Krakau 1982, S. 196; Originaltext:

»[...] a mam niby spory ogródek, bo niby taki, jak to my, dziećmi będąc, miewaliśmy w Romanowie. Ale drzewa i cień! Marzenie o kwiatach, a ja na starość dostałem wegetomanii jakiejś, tak zieleninę tę kocham.«, Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt; vgl. auch Brief 03.02.1873.

- 2 Eingangstafel des Kraszewski-Museums Dresden, zit. nach: Unger, Józef (Hrsg.): Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności liter-

- ackiej J. I. Kraszewskiego [Jubiläumsbuch zur Ehrung der 50-jährigen schriftstellerischen Tätigkeit von J. I. Kraszewski], Warschau 1880.
- 3 <http://stadtmuseum-dresden.de/kraszewski-museum-ausstel>, Zugriff: 02.12.2019.
- 4 Die Deutsch-Polnische Gesellschaft Sachsen e. V. und die Vereinigung Polonia-Dresden e. V. haben hier ebenfalls ihren Sitz.
- 5 Polnische Bezeichnung: Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu.
- 6 Das Kraszewski-Museum Dresden gehört zum Verbund der Museen der Stadt Dresden. Es sind darunter acht Museen vertreten.
- 7 Grundlegend: Kalisch, Johannes (Nachwort), In: Józef Ignacy Kraszewski, Reiseblätter, Berlin 1986, S. 373–392; Merian, Eduard: Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887), Leipzig 1988; Polski słownik biograficzny, Bd. 15, Wrocław/Warschau/Krakau 1970, S. 221–229; sowie Szymańska, Elżbieta/Magacz, Joanna: Kraszewski-Museum in Dresden, Warschau/Dresden 2005.
- 8 Dazu zählen die Abbildungen aus Cegliński, Julian: Album widoków rysowanych przez J.I. Kraszewskiego. Cz. I. Podlasie“ [Ein Album mit Ansichten, gezeichnet von J. I. Kraszewski], Warschau 1861, z. B.: Stary dwór [Altes Gut], Kaplica w Romanowie [Kapelle in Romanów] und Pusta chatka w Romanowie [Eine leere Hütte in Romanów]; Zudem Fotografien aus Romanów des Bruders Lucjan Kraszewski aus dem Jahr 1875, z. B.: Aleja świerkowa [Fichtenallee], Aleja grabowa [Hainbuchenallee] und Fragment parku [Teilansicht des Parks], Teilansichten des Parks um 1895–1900, z. B. Fragment romanowskiego parku z młodym drzewem [Teilansicht des Romanower Parks mit jungem Baum] und Fragment romanowskiego parku z ławeczką [Teilansicht des Romanower Parks mit Bank] sowie aus den Jahren 1935–38, z. B. Aleja do Czarnego Mostu z zegarem słonecznym [Allee zur Schwarzen Brücke mit Sonnenuhr] und Dwór od strony parku [Herrenhaus von der Parkseite]. Die Recherchen tätigte Dominik Litwiniuk.
- 9 Hier befindet sich heute – neben jenem in Poznań – eines der zwei Kraszewski-Museen in Polen.
- 10 »Hinter dem Haus war ein Garten, aber weder Englisch, noch Französisch, noch Chinesisch; es war einfach nur ein Adelsitz. In der Mitte eine Allee mit Stachelbeeren, Johannisbeeren, Himbeeren, Äpfeln, alten Birnen und Pflaumen; seitlich ein Stück weiter [...] überwucherte Erdbeerbeete und dahinter ein Durcheinander an utile dulci: Kohl, Zuckerkorben, Gurken, Möhren, Dill, Sellerie und sich schön präsentierende Bohnen an hohen Stangen. Unter dem alten Birnbaum ein kleiner Pavillon aus Hopfen, im Pavillon eine Bank aus Gras, nie gesäuberte Wege [...]«. In: Kraszewski, Józef Ignacy: Milion posagu, Krakau 1979, S. 9, Originaltext: »W tył za dom był ogródek, ale ani angielski, ani francuski, ani chiński; po prostu szlachcka zagroda. Środkiem ulice agrestowe, porzeczkowe, malinowe, jablonie, stare grusze i śliwy; w bok dalej trochę... grzędę truskawek zarosło, a za nimi utile dulci przymieszanie: kapusta, groch cukrowy, ogórki, marchew, koper, selery i ślicznie na wysokich tyczkach prezentująca się fasola. Pod starą gruszą altanka z chmielu, w altance ławka z darniny, ścieżki nigdy nie czyszczone, [...]«. Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt.
- 11 Brief an seine Großmutter, 17.04.1840, In: Danek 1982, S. 96, Originaltext: »[...] domek mały, ale wygodny, w cudownie pięknym położeniu, ogrody wszelkiego rodzaju, bo nawet i piękny angielski ogródek, założony wśród gór i jarów, z bardzo pięknymi widokami.«, Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt.
- 12 Brief an seinen Vater, 28.02.1849, In: Danek 1982, S. 167, Originaltext: »Hubin wcale nieładny, domek ciasny ale to majątek, którego cała zaleta w gospodarskich dogodnościach«, Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt.
- 13 Brief an seinen Bruder Kajetan 1849, zit. nach: Ratna, Agnieszka: Jubileusz Józefa Ignacego Kraszewskiego [Das Jubiläum von Józef Ignacy Kraszewski], In: Kurier Galicyjski, 15.–28.06. 2012, Nr. 11 (159), S. 12, Originaltext: »W majątku w Hubinie mam 1000 morgów lasu, a w nim sarny, dziki, cietrzewie, zające, a na polach – kuropatwy [...], jak bym miał czas i pozwolenie, mógł bym sobie dogodzić [...]«. Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt.
- 14 »Ich hatte ein Häuschen in Blasewitz, ein Haus an der Pillnitzer Straße, eine Druckerei in der Ziegelstraße und, von einigen missglückten Geschäften abgesehen, zuletzt zwei Häuser an der Nordstraße; die Mietwohnungen in der Augustusstraße, Dippoldswalder Gasse, Prozirstraße [damit ist wohl die Polierstraße gemeint], Hauptstraße, Blumenstraße nicht eingerechnet!«, In: Bachórz, Józef: Muzeum Kraszewskiego w Dreźnie [Kraszewski-Museum in Dresden], Wydawnictwo DIDEA, Warschau/Dresden, S. 12; Originaltext: »Miałem domeczek w Blazewicach, dom przy ulicy Pilnickiej, drukarnię na Ziegelstraße i nie licząc różnych niedoszłych interesów, dwa na ostatku domy przy Nordstraße; mieszkań zajmowanych przy Augustusstraße, Dippoldwaldergasse, Prozirstraße, Hauptstraße, Blumenstraße nie porachować!«, Übersetzung, In: Szymanska et al. 2005, S. 12f.
- 15 Szymanska et al. 2005, S. 13.
- 16 Brief Krazewskis an seinen Bruder Kajetan, 03.02.1873, Originaltext: »Za to ogródek olbrzymi, plus minus jak połowa dziedzizna w Romanowie. To coś znaczy w Dreźnie. Chata szwajcarska, a nad nią wieża z konduktem do sprowadzania piorunów. [...] Ale pysznie z daleka wygląda.«, In: Burkot, Stanisław (Hrsg.): Listy do rodziny 1863–1886, Na emigracji, Część 2 [Briefe an die Familie 1863–1886, Im Exil, Teil 2], Wrocław, Warschau, Krakau 1993. Übersetzung, in: Szymanska et al. 2005, S. 13.
- 17 Brief Krazewskis an seinen Bruder Kajetan, 17.04.1874, ebd.
- 18 Szymanska et al. 2005, S. 13.
- 19 Brief Krazewskis an seinen Bruder Kajetan,

- 26.04.1874, In: Burkot 1993, Originaltext: »U mnie zielono, drzewa szumią, a ja pisze i piszę lub w ogródku pracuję. [...] Co dzień mierzę, czy nie urósł posadzony dąb, bo sosny i jodły to znacznie podskoczyły. Mam na dziedzictwie bodaj siedem brzoź słusznych, trzy olchy duże, lip pięć, kasztan duży jeden, jarzębin i czeremchy, i bzu bez liku a jodeł kilkanaście. Szum jak w Romanowie, i z okna pokoju w którym piszę, zupełnie wiejski widok na las, na łąkę i strumień.«, Übersetzung, In: Szymanska et al. 2005, S. 13f.
- 20 Brief Krazzewskis an seinen Bruder Kajetan, 16.12.1874, ebd., Originaltext: »Zewnątrz i wewnątrz w lecie wcale miły i piękny. Cisza dokoła, tylko na wiosnę już przed oknem bić będzie fontanna. Stare kamienie zamiast ławek, stare drzewa dokoła.«, Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt.
- 21 Bachórz, Józef, In: Ries, Barbara/Szymanska, Elżbieta/Eschebach, Erika (Hrsg.): Kraszewski-Museum Dresden, Warschau/Dresden 2013, S. 35.
- 22 In Dresden schrieb er ca. 160 Romane und einen Großteil seiner publizistischen Arbeiten, In: Szymanska et al. 2005, S. 17.
- 23 Dazu gehören die Romane »König August der Starke«, »Gräfin Cosel«, »Aus dem Siebenjährigen Krieg«, »Graf Brühl«, »Feldmarschall Flemming« und »Der Gouverneur von Warschau«, die zur Zeit als Kraszewski in der Nordstraße 28 lebte, entstanden.
- 24 Zu diesen Landschaftszeichnungen und -malereien gehören z. B.: Cegliński, Julian: Album widoków rysowanych przez J. I. Kraszewskiego [Ein Album mit Ansichten, gezeichnet von J. I. Kraszewski]. Część 1 Podlasie [Podlachien], Warschau 1861: Chatka w lesie [Hütte im Wald], Dwór w Romanowie [Gut in Romanów]; Danek, Wincenty: Józef Ignacy Kraszewski, Warschau 1962: Gródek w guberni wołyńskiej, dwórek J. I. Kraszewskiego [Gródek in Wolhynien, Gut von Kraszewski], Hubin w guberni wołyńskiej, niegdyś majątność młodych Kraszewskich [Hubin in Wolhynien, Gut der jungen Familie Kraszewski], W ogrodzie – Romanów Podlaski [Im Garten – Romanów in Podlachien], Sammlungen des Kraszewski-Museums in Poznań: Grupa roślin w ogrodzie Romanowskim [Gruppe von Pflanzen im Garten von Romanów], Mai 1856; Sammlungen des Kraszewski-Museums in Romanów: Dwór w Romanowie [Gut in Romanów], um 1858; Krajobraz z drzewami i sarkofagiem [Landschaft mit Bäumen und Sarkophag], 1887, Aquarell, In: <https://polona.pl/item/krajobraz-z-drzewami-i-sarkofagiem,NT13NTY5/o/#info:metadata>, Zugriff: 07.01.2020; Krajobraz wołyński [Landschaft in Wolhynien], in: Ries et al. 2013, S. 16; Landschaftsbeschreibungen von und um Romanów finden sich z. B.: Zawadzki, Adam (Hrsg.): Obrazy z życia i podróży przez J. I. Kraszewskiego [Bilder des Lebens und der Reisen von J. I. Kraszewski], Vilnius 1842, S. 39, 66–67, 72. Zudem gibt es von Dolhe, Gródek und Hubin Beschreibungen, In: Unger 1880, S. 6; Danek 1982, S. 96 (Brief an die Großmutter 17.04.1840), S. 167 (Brief an den Vater 28.02.1849).
- 25 Im Kraszewski-Museum liegt eine Übersicht vor, die alle Eigentümer seit 1853 auflistet. Hierzu wurden die Adressbücher der Stadt Dresden durch die Museumsleiterin Joanna Magacz ausgewertet. Am 29.09.1853 kaufte Samuel August Feller das Grundstück von Ernst Steglich, Gotthelf Stübler und Karl Heinrich Gartwig für 1.000 Taler/Gulden, In: Übersicht der Eigentümer, Kraszewski-Museum Dresden (nicht veröffentlicht).
- 26 Ebd.
- 27 Jankowski, Czesław: W willi Kraszewskiego [In Kraszewskis Villa], In: Kurier Warszawski 1884 No. 206 (27.07.) S. 1-2, Originaltext: »Wyszliśmy do ogródka pełnego zieleni i róż czerwieniących wszędzie na rozłożystych krzakach. Dziwny kontrast. Ta samotna, cicha, opuszczona willa, otoczona wesołą drzew zielonością i wiankiem bujnych kwiatów.«, Übersetzung: Marlen Hößelbarth/Olek Konrad Witt.
- 28 Vor der Umgestaltung des Gartens fotografierten Erich Höhne und Erich Pohl (df_hp_0029062_001 bis 006) sowie Dietmar Alex (SLUB, Deutsche Fotothek, df_hauptkatalog_0145578, 0145579) das Anwesen in der Nordstraße 28. Erich Höhne und Erich Pohl fotografierten die Neugestaltung des Gartens nach einem Entwurf von Otto Schweitzer (SLUB, Deutsche Fotothek, df_hp_0029065_001 bis 006).
- 29 Hierzu: Lageplan, Garten am J. I. Kraszewski-Haus, Dresden N6, Nordstrasse 28, M 1:100 von Otto Schweitzer, Juli 1961 (im Stadtmuseum Dresden), Fotografien von Dietmar Alex 1961 (SLUB, Deutsche Fotothek, df_hauptkatalog_0145578, 0145579) sowie eine Skizze für Brunnenmaße (Kraszewski), Verfasser unbekannt, undatiert, überreicht durch Christian Peter Mallwitz, der diese von Bodo Mäder (Bereichsleiter Ausstellungenbau und Gebäudeverwaltung der Dresdner Museen) im Jahr 2005 erhielt; Neugestaltung von Otto Schweitzer umgesetzt, siehe Fotografien von Erich Höhne und Erich Pohl 1961 (SLUB, Deutsche Fotothek, df_hp_0029065_001 bis 006), Luftbildsenkrechtaufnahme 12.03.1976, In: Bundesarchiv Berlin, Bild 180/C727023/76/440.
- 30 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Auszug aus der Denkmalkarte, Stand: 28.03.2018.
- 31 Hampel, Carl: Hundert kleine Gärten. Plan, Beschreibung und Bepflanzung; entworfen und bearbeitet für Gärtner, Baumeister und Villenbesitzer, Berlin 1894.
- 32 Hampel, Carl: Gartenbeete und Gruppen. 333 Entwürfe für einfache und reiche Ausführung zur mehrfachen und erprobten Bepflanzung in verschiedenen Jahreszeiten nebst ziffermäßiger Angabe des Pflanzenbedarfs, Berlin 1893; Levy, Ernst: Die Garten-Anlagen bei der städtischen Villa, Praktische Anleitung und Entwürfe zur Anlage moderner und geschmackvoller Hausgärten, Teppichgärten, Gartenhäuser, etc. Berlin 1874; Neumann, H. S.: Die moderne Anlage des Gartens am Haus und der städtischen Villa, Dresden 1865.

DER GARTEN DER VILLA TERESA IN COSWIG – REFUGIUM DES KÜNSTLEREHEPAARES EUGEN D'ALBERT UND TERESA CARREÑO

Jenny Pfriem

Die Villa Teresa – museale Gedenkstätte für das Pianisten- und Komponistenehepaar Teresa Carreño und Eugen d'Albert (Abb. 1) und Zentrum für Kammermusik und Literatur – befindet sich in der rechtselbisch gelegenen Stadt Coswig im Landkreis Meißen. Als die Villa in den 1870er Jahren erbaut wurde, gehörte das Anwesen noch zu dem Fischerdorf Kötitz, das 1935 nach Coswig eingemeindet wurde (Abb. 2).

Die Villa Teresa ist weltweit die einzige Gedenkstätte, die in dieser authentischen Form das Andenken an das Künstlerpaar bewahrt und für die Öffentlichkeit zugänglich macht. Die 1995 gegründete Teresa Carreño und Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V. hat es sich zum Ziel gesetzt, das historische Erbe der Anlage und seiner einstigen weltberühmten Bewohner zu pflegen und für zukünftige Generationen zu bewahren. Weitere Schwerpunkte der Gesellschaft sind die Erforschung und Aufbereitung des musikhistorischen Erbes sowie dessen Vermittlung an Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Seit 2015 wird zudem der gesamte Archivbestand der Gesellschaft neu erfasst, aufgearbeitet und digitalisiert. Die Sammlung umfasst Archivalien in Form von Briefen, Autografen, Zeitungsartikeln, Konzertprogrammen, Bildmaterial, Noten, Bücher, Einspielungen sowie wissenschaftliche Arbeiten. Im Juli 2014 konnte das neue Museum in der Villa Teresa eröffnet werden. Hier erfahren die Besucher viele Details zum Leben der beiden Künstler, beispielsweise zur internationalen Konzerttätigkeit Teresa Carreños und zum Operschaffen Eugen d'Alberts.¹

Daneben gilt die Villa Teresa als einzigartiges kulturelles Zentrum der gesamten Region (seit 2002). Das vielfältige kulturelle Leben spiegelt sich in zahlreichen Veranstaltungen, z. B. Konzerten, Lesungen und Gesprächen, wider. Auch das alljährlich stattfindende Parkfest im Juni ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Seit 2015 werden die ›doremi-Kinderkonzerte‹ angeboten. Ziel hierbei ist es, Kindern – gleich welcher Herkunft und welcher Vorbildung – den Zugang zu klassischer Musik und den zugehörigen Instrumenten zu erleichtern.

Aufgrund dieser facettenreichen Angebote steht die Villenanlage mit ihrem großzügigen Garten besonders im Blickpunkt der Öffentlichkeit.²

Zum Bestand und der Geschichte des Villenanwesens

Die etwa 1,3 Hektar große, landschaftlich gestaltete Gartenanlage der Villa Teresa ist als Gartendenkmal geschützt (Abb. 3). Der Villengarten verfügt über einen Bestand stattlicher Bäume, darunter Winter-Linde, Stiel-Eiche, Berg-Ahorn, Rosskastanie und Hainbuche, aber auch einzelne besondere Gehölze, wie Rot-Eiche, Amerikanischer Zürgelbaum und Chinesischer Götterbaum, gehören zur vegetabilen Ausstattung. Die Anlage verfügt weiterhin über bemerkenswerte bauliche Elemente, darunter der 1892 errichtete Kompositionspavillon von Eugen d'Albert und ein originales Japanisches Teehaus (Abb. 4; Einzeldenkmal), welches eigens für den Garten 1905 per Schiff aus Kyoto importiert³ und gestalterisch mit einem großen Teich in die Anlage eingebunden wurde.

DER GARTEN DER VILLA TERESA IN COSWIG



1 | Teresa Carreño (1853–1917) und Eugen d'Albert (1864–1932) im Jahre 1892 (Archiv der Teresa Carreño & Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V.).



2 | Die Villa Teresa um 1900 (Archiv der Teresa Carreño & Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V.).



3 | Villa Teresa: aktueller Bestandsplan des Villengartens, 2017, Planverfasser: Janis Vetter (in: Vetter, Janis: Der Garten der Villa Teresa in Coswig (Sachsen). Denkmalpflegerische Zielstellung. Entwurf im Gartendenkmal, Bachelorarbeit 2017 am Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege, Institut für Landschaftsarchitektur der TU Dresden).

Die Villa wurde von 1873 bis 1874 durch Gustav Theodor Keßler, einem aus Torgau stammenden Pfarrer, auf einem Hügel – dem sogenannten »Heibsch« (Heubusch) – errichtet.⁴ Knapp 100 Jahre zuvor bezeugt das sächsische Meilenblatt von 1786 für diesen damals als »die Kräh Berge« bezeichneten Bereich (nördlicher Teil des späteren Villengartens) den Anbau von Wein.⁵

Es ist davon auszugehen, dass die Anlage des Gartens parallel zum Hausbau erfolgte. Ein Indiz dafür ist, dass bereits unter Keßler ein aus Niederschlesien stammender Gärtner namens Kettner als Gartenverwalter angestellt war.⁶

Nach dem Tod des Bauherrn wechselten die Besitzer häufig. Anfang der 1890er Jahre begann für die Anlage eine wichtige und prägende, wenn auch nur kurze Zeitphase: Die Villa wurde zur Wohnstätte des Künstlerehepaares Eugen d'Albert und Teresa Carreño.

Das Künstlerehepaar Teresa Carreño und Eugen d'Albert

Teresa Carreño wurde 1853 in Caracas, der Hauptstadt Venezuelas, geboren. Teresas Vater, Politiker und Musiker, erkannte früh die Begabung seiner Tochter und förderte sie maßgeblich. Aus politischen Gründen emigrierte die Familie in die Vereinigten Staaten nach New York. Dort gab das erst neunjährige »Wunderkind« 1862 ihr erstes Konzert und spielte ein Jahr später im Weißen Haus vor Abraham Lincoln. 1866 ging Teresa Carreño nach Paris, um bei Anton Rubinstein zu studieren. Von hier aus begann ihre Karriere und Konzertreisen führten sie durch ganz Europa. Sie war weltberühmt und zählte zu den bedeutendsten Pianistinnen ihrer Zeit, zudem komponierte sie selbst zahlreiche Klavierstücke.

Als Teresa auf dem Höhepunkt ihrer Kar-

riere stand, lernte sie 1891 in Berlin den elf Jahre jüngeren Pianisten und Komponisten Eugen d'Albert kennen⁷, über den es heißt:

»Eugen d'Albert ist ein gutaussehender Mann. In seiner Jugend hat er wallendes Haar und trägt meist eine eng anliegende Hose aus grünem Jägerstoff. Er ist begeisterter Dreiradfahrer. Nur vegetarisches Essen nimmt der Gesundheitsbewusste zu sich. Gern genießt er ein Gläschen Wein.«⁸

Auch wird er als »schüchtern«, »romantisch und träumerisch« charakterisiert.

Das Leben des Künstlerehepaares in der Villa Teresa

Das Künstlerpaar suchte nach einem gemeinsamen Wohnsitz und fand diesen in Kötzitz in der Villa Teresa, die damals noch Villa Palstring hieß. Eugen d'Albert erwarb 1891 das Anwesen, beide zogen im Sommer 1892 nach ihrer Heirat ein. Für sie war es die dritte, für ihn seine zweite Ehe. Beide brachten zudem Kinder aus früheren Beziehungen nach Coswig mit: Teresa die beiden Kinder Teresita und Giovanni, d'Albert seinen Sohn Wolfgang. Mit den beiden 1892 und 1894 in Coswig geborenen gemeinsamen Töchtern Eugenia und Herta tobten fünf Kinder durch Haus und Garten.⁹ Teresa war von ihrem neuen Haus begeistert – als sie es am 7. Oktober zum ersten Mal sah, notiert sie in ihr Tagebuch: »Found it beautiful«.¹⁰ Das Haus wird sofort in Villa Teresa umbenannt. Kötzitz wurde, wie die Carreño-Biographin Milinowski schreibt, zu einem von einer grauen Steinmauer umgebenen Idyll, nach dem sich das Ehepaar so sehnte. Da schon wenige Monate später deren geheime Heirat bekannt wurde, wurde dieses »Heiligtum« (Milinowski) jedoch zusehend durch Besucher gestört. Dass der Garten tatsächlich eine wichtige Rolle spielte, belegen Hinweise auf die morgendlichen Freiluftübungen, die sich ganz nach der vom Arzt Heinrich Lahmann (1860–1905) auf dem Weißen Hirsch angewandten Naturheilkunde richteten. Hierzu



4 | Das aus Japan importierte Teehaus im Garten, um 1950, (Archiv der Teresa Carreño & Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V.).

gehörte auch eine gesunde Ernährung, die durch die Frischmilch der zwei Ziegen des Kötitzer Anwesens gesichert war.¹¹

Das tägliche Klavierspiel seiner Frau und die Unruhe im Haus, vor allem durch die fünf Kinder und die Hausangestellten, wurden d'Albert bald zu viel. Um ungestört komponieren zu können, ließ er sich 1892 in der nordwestlichen Grundstücksecke, fast 100 Meter vom Wohnhaus entfernt, einen gut vom Gebäude abgeschirmten zweistöckigen Pavillon errichten (Abb. 5). Während das Untergeschoss des Pavillons weitgehend original erhalten geblieben ist, wurde der Pavillon in den 1970er Jahren durch Vandalismus zerstört. Der untere Teil konnte 2004 wiederhergestellt und der Pavillon selbst 2008 nach historischen Abbildungen rekonstruiert werden (Abb. 6).¹²

Hinsichtlich der Nutzung und Bedeutung des Gartens für das Künstlerehepaar ist zumindest sicher, dass Eugen d'Albert wohl fast täglich den Weg durch den Garten vom Wohnhaus zu seiner Arbeitsstätte, dem Kompositionspavillon, als Spaziergang zurücklegte. Zudem war der erhöhte Blick aus dem Pavillon in Richtung Südosten in den eigenen Villengarten und in Richtung Süden und Südwesten in die damals noch unverbaute weite Elbaue mit der Gauernitzer Elbinsel und zu den linkselbisch gelegenen Schlössern Gauernitz und Scharfenberg für



5 | Kompositionspavillon um 1950 (Archiv der Teresa Carreño & Eugen d'Albert Gesellschaft Coswiger e. V.).

seine kompositorische Arbeit sicher sehr inspirierend.¹³ Außer der Errichtung dieses Pavillons sind keine Gestaltungen im Garten durch das Künstlerehepaar nachweisbar. Es wird aber angenommen, dass aufgrund der zahlreichen Auftritte und Konzertreisen kaum Zeit für Veränderungen an Haus und Garten vorhanden gewesen war.¹⁴

In seiner Coswiger Zeit vollzog Eugen d'Albert den Wandel vom Komponisten instrumentaler zum Komponisten von Musiktheater-Werken (Opern). Hier entstanden beispielsweise seine erste Oper ›Der Rubin‹ (Uraufführung 1893) – eine Märchenoper – sowie das ›Klavierkonzert Nr. 2‹ (1893) und Kammermusik. In dieser Zeit war er eng mit Engelbert Humperdinck (1844–1921) befreundet, der in Kompositionsfragen sein Mentor war.¹⁵

Eugen d'Albert fand in Teresa Carreño nicht die erhoffte häusliche und fürsorgliche Gattin, sondern eine selbstbewusste Künstlerin, die für Konzertreisen oft monatelang abwesend war. Die Ehe hielt nur drei Jahre, im Oktober 1895 ließ sich d'Albert scheiden und somit endete auch die gemeinsame Zeit in

der Kötitzer Villa. Fortan gingen die beiden getrennte Wege. D'Albert verkaufte 1896 die Villa an das vermögende Schweizer Ehepaar Matter und ging als Hofkapellmeister nach Weimar; er hat danach noch vier Mal geheiratet. Teresa Carreño zog nach Berlin und setzte dort ihre Pianistenkarriere bis zu ihrem Lebensende 1917 fort.

Elisabeth und Paul Julius Matter übernahmen das Anwesen, erweiterten das Grundstück durch Zukauf weiterer Flurstücke in südlicher Richtung und staffierten Haus und Garten mit aufwendiger Ausstattung und technischen Raffinessen aus. Der Garten wurde mit verschiedenen Baulichkeiten bereichert. Zu nennen sind u. a. ein Gewächshaus mit exotischen Pflanzen und Vögeln, das mittels eines verglasten Wandelganges mit der Villa verbunden war sowie der 1905 angelegte, circa 300 Quadratmeter große Teich mit Treppenzugang, kleiner Insel und Brücke. Am südöstlichen Teichrand fand der Japanische Pavillon Aufstellung, den das Ehepaar während einer Japanreise in Kyoto erwarb. Südlich der Villa wurde ein Kutscherhaus (heute

DER GARTEN DER VILLA TERESA IN COSWIG



6 | Kompositionspavillon nach seiner Wiederherstellung, Fotografie: Janis Vetter, 30.06.2017.



7 | Lage des Bearbeitungsgebietes innerhalb des Grundstücks der Villa Teresa (Grundlage: Denkmalkartierung, Gemarkung Köttitz (Ausschnitt), LfD Sachsen 2011).



8 | Entwurfsplan von Aline Siebenhüner (in: Siebenhüner, Aline: Villa Teresa in Coswig. Entwurf im Gartendenkmal, Bachelorarbeit 2017 am Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege, Institut für Landschaftsarchitektur der TU Dresden).

›Casa Bohemica‹ errichtet, welches als Pferdestall, Remise und später als Autogarage genutzt wurde.¹⁶ Elisabeth Matter vererbte das Anwesen nach ihrem Tod 1961 an die Stadt Coswig. 1968 wurde die Villa zum Sechsfamilienhaus ausgebaut; aufgrund vernachlässigter Pflege verwilderte der Garten zusehends. Umfangreiche Wiederherstellungsmaßnahmen fanden ab dem Jahr 2000 statt, die Villa wurde von 2000 bis 2002 saniert, der Garten konnte von 2003 bis 2008 revitalisiert werden.¹⁷

Bachelorarbeiten zur Villa Teresa

Im Sommersemester 2017 bot das Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege des Instituts für Landschaftsarchitektur der TU Dresden das

Thema ›Villa Teresa in Coswig – Entwurf im Gartendenkmal‹ zur Bearbeitung an.¹⁸ Das etwa 1000 Quadratmeter große Bearbeitungsgebiet befindet sich im südöstlichen Grundstücksteil (Abb. 7). Die Fläche liegt circa 1,5 Meter tiefer als das östlich anschließende Parkareal und weist heute kaum eine gärtnerische Gestaltung auf, einzig eine große Stiel-Eiche und eine Sommer-Linde, beide mit einem geschätzten Alter von 130 Jahren, prägen diesen Bereich. Der isolierte Gartenraum hat zudem kaum gestalterischen Bezug zum anschließenden Villengarten, Wegeanbindungen fehlen. Im Gesamtensemble des Gartens wirkt er damit fast wie ein »vergessener« Gartenteil.

Ziel des Projekts war es deshalb, eine Neuplanung für diesen Bereich zu erstellen, wobei der zu erarbeitende Entwurf garten-

DER GARTEN DER VILLA TERESA IN COSWIG



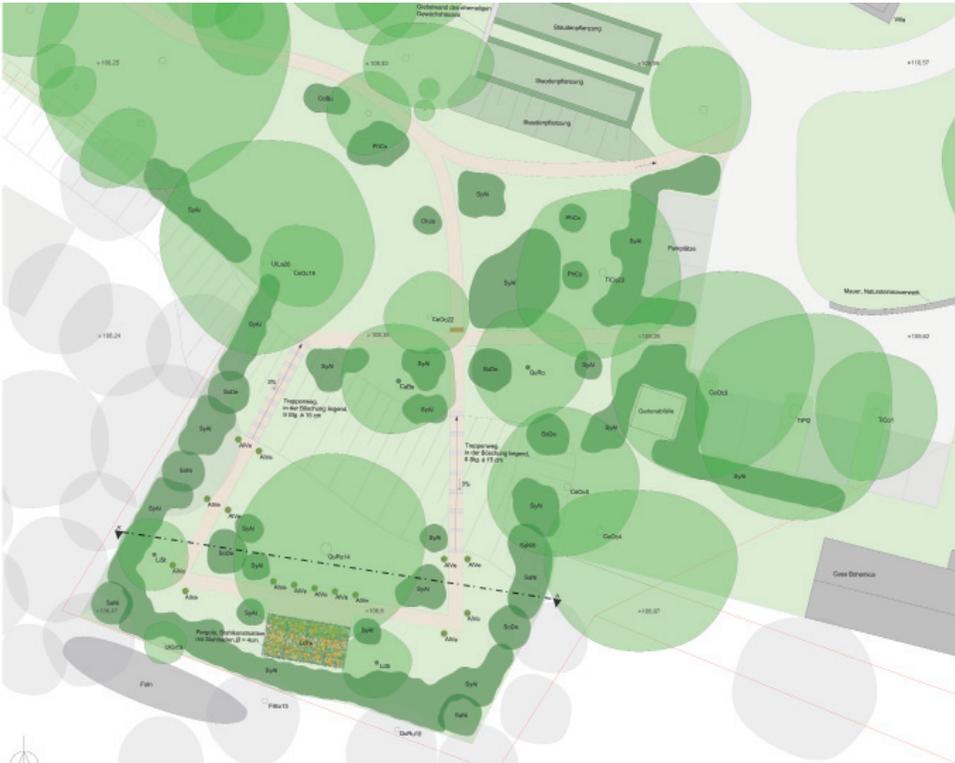
9 | Entwurfsplan von Nadine Pollack (in: Pollack, Nadine: Die Gartenanlage der Villa Teresa in Coswig, Bachelorarbeit 2017 am Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege, Institut für Landschaftsarchitektur der TU Dresden).

denkmalpflegerische Aspekte und aktuelle Nutzungsansprüche berücksichtigen und miteinander in Einklang bringen sollte. Zu den wichtigsten Aufgaben der Planung gehörten die Einbindung der neuen Gestaltung in den historischen Villengarten, das Einbringen neuer gartenkünstlerischer Qualitäten sowie die Schaffung eines multifunktional nutzbaren Gartenraumes.¹⁹ Um diese Aufgabe zu absolvieren, waren zunächst die Geschichte des Villengartens, insbesondere des Bearbeitungsgebietes gründlich zu erforschen und zu dokumentieren sowie der aktuelle Bestand aufzunehmen.

Im Zuge der Recherchen zur Anlagenese des Gartens konnte festgestellt werden, dass die zu planende Fläche erst unter der Familie Matter 1896 zur Erweiterung des Gartens erworben wurde. Ein Luftbild aus

dem Jahr 1945 zeigt außerdem, dass das Bearbeitungsgebiet mit seinen leicht geschwungenen Wegen als Vermittler zwischen dem älteren Teil des Villengartens und einer weiteren, südlich gelegenen parkartigen Flächenerweiterung, die heute nicht mehr zum Grundstück der Villa Teresa gehört, fungierte.²⁰

Zwei Entwürfe (Abb. 8, 9) griffen die historische Gestaltungssprache eines Villengartens auf, ein weiterer zeigt eine moderne Interpretation (Abb. 10). Begründet wurde diese Herangehensweise mit der dürftigen Quellenlage zum historischen Aussehen des Bereiches und mit den Veränderungen in Hinblick auf neue Nutzungsansprüche. Der Entwurf setzt sich bewusst von den nach 2000 erfolgten Wiederherstellungsarbeiten ab



10 | Entwurfsplan von Janis Vetter (in: Vetter, Janis: Der Garten der Villa Teresa in Coswig (Sachsen). Denkmalpflegerische Zielstellung. Entwurf im Gartendenkmal, Bachelorarbeit 2017 am Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege, Institut für Landschaftsarchitektur der TU Dresden).

und zeigt eine andere Möglichkeit zum Umgang mit historischer Substanz auf. Hervorzuheben ist der thematische Bezug der Planung zu einer Textpassage aus Eugen d'Alberts im November 1895 in der Dresdner Staatsoper uraufgeführte Oper Gishmonda, die sich in der Pflanzenverwendung des Entwurfs als ›Aloe-Garten‹ widerspiegelt:

»Am fernen Ganges wächst ein Blumenwunder: am Stengel einer Aloe in Vollmondnacht erblickt man eine Knospe, ganz unscheinbar, geweihtem Auge nur erkenntlich. Auf einmal bricht sie: sichtlich wachsend dringen hervor der Blumen breite Blätter. Mattgelb erscheinen sie. Plötzlich in Purpurgluth gefärbt zum Riesenkelch sie sich verschränken, auf seinem Grund im Kreis gereiht man sieht

fünf runde Höhlen, darin lichthelle Tropfen steh'n, wie Augen, thränenvoll, als ob die Blume die Kürze ihres schönen Seins beweine. Von allen Blättern streben bunte Fäden der schlanken Säule zu, die in der Mitte emporwuchs und sich oben auseinander in zauberhafte Formen seltsam legte, von leichten Flammen schmeichlerisch umspielt. Die Blume hat sich nicht verbergen können; aus ihrer Knospe musste sie entbrennen dem Schöpfer durch sich selber laut zu danken. Kannst du ein Herz zu rother Wunderpracht, wie jene Blume, von dir angefacht, wohl tadeln, wenn es bricht aus seinen Schranken?«²¹

Auch die Blütenfarben der Aloe – Gelb, Orange-Rot und Purpur – werden in der Gehölzverwendung aufgegriffen (Abb. 11).

DER GARTEN DER VILLA TERESA IN COSWIG



11 | Ansicht des geplanten Aloe-Gartens mit Pergola (in: Vetter 2017).

- 1 <https://www.villa-teresa.de/foernderverein/ueber-uns>, eingesehen am: 07.01.2019.
- 2 Aktuelle Veranstaltungen in der Villa Teresa siehe: <https://www.villa-teresa.de/veranstaltungen/in-der-villa-teresa>. Der Villengarten kann im Rahmen von Veranstaltungen sowie von Mai bis September von 14 bis 18 Uhr besichtigt werden.
- 3 Rolka, Caroline: Historische Kleinarchitekturen in Sachsen. Eine Untersuchung zur Baukonstruktion und der Materialverwendung im Garten- und Landschaftsbau, Berlin 2007, S. 146.
- 4 Teresa Carreño & Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V. (Hg.): Villa Teresa und Park in Coswig, Historie. Rundbrief, Ausgabe 1/2017.
- 5 Meilenblätter von Sachsen, Berliner Exemplar, aufgenommen vom Sächs. Ing.-Korps 1780–1806 unter Ltg. Von Friedrich Ludwig Aster (auch als Königs-exemplar bezeichnet): Blatt 210, 1786: Gauernitz, Brockwitz, Scharfenberg, Röhrsdorf, Klipphausen, Weistropp, (einsehbar in: SLUB/Deutsche Fotothek, Aufn.-Nr.: df_dk_0002210).
- 6 Stadtarchiv Coswig, 361, Heimatgeschichtliche Sammlung Coswig, 18: »Aus den Jugendtagen des hiesigen Gartenbaues«, Artikel im Meißner Tageblatt vom 18.12.1944.
- 7 Böttger, Christiane: Biographien von Teresa Carreño und Eugen d'Albert (unveröffentlicht), (am 11.01.2019 zur Verfügung gestellt) / o. A.: 100. Todestag von Teresa Carreño (1853–1917), in: Coswiger Amtsblatt, 07/2017, S. 1.
- 8 Landmann, Sabine; Wolter, Stefan; Zlotowicz, Jensen: Villen in Eisenach, Band 1, Weimar 1997, S. 186.
- 9 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Denkmal-liste zur Villa Teresa.
- 10 Nach Milinowski, Marta: Teresa Carreño, »by the grace of God«, Yale 1940, S. 218.
- 11 Ebd., S. 223.
- 12 Teresa Carreño und Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V. (Hg.): Zentrum für Kammermusik und Literatur. Gedenkstätte für Eugen d'Albert und Teresa Carreño, o. J. (Broschüre) / Teresa Carreño und Eugen d' Albert Gesellschaft Coswig e. V. (Hg.): Zentrum für Kammermusik und Literatur. Gedenkstätte für Eugen d'Albert und Teresa Carreño, o. J. (Broschüre) / Teresa Carreño & Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V. (Hg.): Villa Teresa und Park in Coswig, Historie. Rundbrief, Ausgabe 1/2017, o. S.
- 13 Es ist zu erwähnen, dass d'Albert bereits in seiner Eisenacher Zeit 1886/87 im Garten seines dortigen Grundstücks (Bornstraße 9) ein exzentrisches Turmhaus errichten ließ, um »vor allen Störungen sicher zu sein« und ungestört komponieren zu können (Landmann, Sabine; Wolter, Stefan; Zlotowicz, Jensen: Villen in Eisenach, Band 1, Weimar 1997, S. 183f.).
- 14 Pangels, Charlotte: Eugen d'Albert. Wunderpianist und Komponist, Eine Biographie, Zürich 1981, S. 123f. und Vetter, Janis: Der Garten der Villa Teresa in Coswig (Sachsen), Bachelorarbeit, 2017, S. 9 (unveröffentlicht).
- 15 Schriftliche Auskünfte von Christiane Böttger, Leiterin der Villa Teresa, am 09.01.2019.
- 16 Vetter 2017 (unveröffentlicht), S. 10f.
- 17 Teresa Carreño und Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e. V. (Hg.): Zentrum für Kammermusik und Literatur. Gedenkstätte für Eugen d'Albert und Teresa Carreño, o. J. (Broschüre).
- 18 Drei Studierende – Nadine Pollack, Aline Siebenhüner und Janis Vetter – haben sich dieser Aufgabe im Rahmen ihrer Bachelorthesis angenommen und konnten ihre Arbeiten im Juli 2017 erfolgreich abschließen.
- 19 Pfriem, Jenny: Im Sommersemester 2017 angebotene Aufgabenstellung für das Abfassen einer Bachelorthesis: »Villa Teresa in Coswig (Sachsen) – Entwurf im Gartendenkmal«, März 2017.
- 20 Luftbild der alliierten Streitkräfte vom 17. April 1945 (Luftbilddatenbank Dr. Carls GmbH, Sortie 104W-113C, Bildnr. 3024).
- 21 Aus: Albert, Eugen d'; Immermann, Karl: Ghismonda. Oper in drei Aufzügen. Leipzig [u. a.] 1895.

PARETZ: »EINE STÄTTE DER ERINNERUNG UND PIETÄT«¹

Ursula Gräfin zu Dohna

Das Gut Paretz wurde von König Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) für den Kronprinzen, den späteren Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) und seine Gemahlin Luise, Herzogin von Mecklenburg-Strelitz (1776–1810), 1795 als Sommerlandsitz erworben.

Nach weitgehendem Abriss der alten Gebäude sollten ein Mustergut und auch ein Musterdorf entstehen mit Gutshaus, Kirche, Schule, Bauerngehöften, Gutsstallungen und Schmiede. Die Kirche war wohl die erste neogotische Kirche in Preußen; auch die Schmiede, heute ein Café, wurde in diesem neuen Stil erbaut.

Das Gut Paretz sollte eine sogenannte *«ferme ornée»* werden, oder wie die Engländer sagen, eine *«ornamented farm»*, also eine ästhetisch geprägte Landwirtschaft. Mit dem Neubau wurde Landbaumeister David Gilly (1748–1808) ab 1796 beauftragt, der vermutlich auch seinen begabten Sohn Friedrich Gilly (1722–1800) hinzuzog.

Das Schloss, das nur ein Herrenhaus sein wollte, war äußerlich ein schlichter, schmuckloser, rechteckiger Bau – auch im Inneren von bürgerlicher Einfachheit, aber doch auch von zarter Eleganz geprägt.

Im September 1797 erlebte das Kronprinzenpaar dort zum ersten Mal ein paar idyllische Tage des Landlebens mit Reiten, Jagd, Wasserfahrten und vor allem dem Erntefest, das nun jedes Jahr vor dem Schloss mit dem Königspaar zusammen gefeiert wurde, wobei der Ehrenhof als Tanzsaal diente.

Leider ist für die Gartenanlagen kein Plan überliefert. Außer dem eher privaten Parkteil hinter dem Schloss (Abb. 1), wurde auch der ehemalige Kirchhof als weitläufiger Park im modernen englischen Stil angelegt, sodass die

neuerbaute Kirche als pittoreske Parkszone in die Gartengestaltung mit einbezogen wurde.

Aus zwei Teepavillons auf künstlichen Erhebungen genoss man freie Ausblicke in die weite Landschaft. Ein verbreiteter Graben als Abschluss des Schlossparks, der mit der Havel in Verbindung stand, ermöglichte die Landung der königlichen Familie direkt am Park.

Diese gerade erwachte tiefe Naturliebe führte zu einem neuartigen Stilempfinden, das sich gerade auch auf die Innenräume auswirkte. Nach Gobelins und Seidenbepannungen kamen nun Papiertapeten in Mode, die entweder handgemalte Landschaftsausblicke zeigten oder exotische Pflanzen und Vögel. Außer den Landschaftsmotiven waren Blumenmuster als umlaufende Borten beliebt, die in einem komplizierten Verfahren im Handdruck hergestellt wurden. Paretz war in erster Linie durch seine viel bewunderten Tapeten berühmt. In ihnen spiegelt sich das Lebensgefühl und das künstlerische Geschmacksempfinden der Königin Luise wieder.

Durch glückliche Umstände konnte ein Teil dieser überaus wertvollen und inzwischen auch sozusagen einmaligen Tapeten gerettet werden, während fast die gesamte Inneneinrichtung des Schlosses verloren ging. Wechselvolle Nutzungen als Lazarett, Wohnungen für Flüchtlingsfamilien und teilweise Leerstand taten ein Übriges.

Im Frühjahr 1947 ordnete die Gemeindeverwaltung die Abnahme der Tapeten an, doch man erfuhr, dass amerikanische Interessenten diese Tapeten erwerben wollten und dafür hohe Summen boten. Kurzerhand entschlossen ließ Prof. Dr. Willy Kurth (1881–1963), der damalige Direktor der Staatlichen



1 | Vase mit Ansicht der Gartenseite von Schloss Paretz aus einem Paar Vasen, die Friedrich Wilhelm III 1833 seiner Tochter Charlotte, Zarin Alexandra Feodorowna von Russland, zum Geschenk machte. Porzellan, Aufglasurmalerei, Bronze, vergoldet, Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 1833 (SPSG Paretz, Leihgabe der Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V., Inv. Nr. F 2001/1.2).

Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, die Tapeten durch einen Paretzer Fuhrunternehmer im damals üblichen Holzvergaser-LKW nach Potsdam in das Neue Palais bringen. Leider sind dies nur die Tapeten aus den unteren Räumen der Königswohnung, nicht aber aus dem oberen Stockwerk und auch nicht die schönen aus dem Sommeressaal, der an den Reitstall anschloss.

Den Freunden der Preußischen Schlösser und Gärten gelang es schließlich, mit Frau Ruth Cornelsen eine Mäzenin für die Restaurierung der geretteten Tapeten zu gewinnen, an der sich das Land Brandenburg beteiligte. Für ihre Unterstützung machte Frau Cornelsen aber klugerweise zur Bedingung, dass die innere historische Raumaufteilung des Schlosses wiederhergestellt werden müsse, damit die Tapeten auch wieder an ihren ursprünglichen Platz angebracht werden können. Denn das Schloss war 1948 zur Bau-

ernhochschule umgebaut worden und sowohl außen als auch innen bis zur Unkenntlichkeit verändert.

»Wo ist denn hier das Schloss?«, lautete dementsprechend die ewige Frage der Besucher.

1996/97 gelang endlich der Kauf des Schlosses durch das Land Brandenburg, das dessen Rekonstruktion in Auftrag gab.

Während der von 1999 bis 2001 stattfindenden Rekonstruktion hat ein junger Restaurator alle handwerklichen Arbeiten in Videos festgehalten, sodass sie nun im Zeitraffer nachvollzogen werden können. Es ist absolut bewundernswert, was hier in so kurzer Zeit an schwieriger Arbeit geleistet worden ist.

1 Fontane, Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Ost-Havelland, Berlin 1878, S. 323.

HOCHWASSERGEFÄHRDUNG ALS GEGENSTAND HISTORISCHER GARTENLITERATUR – EINBLICKE IN DAS DISSERTATIONSVORHABEN »GÄRTEN UNTER WASSER. HISTORISCHE BEISPIELE FÜR REAKTIONEN AUF HOCHWASSERGEFÄHRDUNG UND HOCHWASSERSCHÄDEN IN WERKEN DER GARTENKUNST«

Jenny Pfriem

Der Fluss ist aber nicht allein verschieden in den verschiedenen Stadien seines Laufes, er ist es auch zu verschiedenen Zeiten. Wir kennen ihn, wie sein feuchtes Element anspruchslos zwischen den Ufern dahingleitet, und sehen ihn, wenn der Schnee der Gebirge schmilzt, oder nach heftigen Regengüssen sich über seine Ufer ergießen, jedes Hinderniss mit unwiderstehlicher Gewalt beseitigen und Schrecken und Verwüstung über weite Strecken verbreiten.«¹

Die Betrachtung der Thematik der Hochwassergefährdung in der historischen Gartenliteratur erfolgte im Rahmen der sich in Bearbeitung befindlichen Dissertation »Gärten unter Wasser. Historische Beispiele für Reaktionen auf Hochwassergefährdung und Hochwasserschäden in Werken der Gartenkunst«. Gegenstand der Untersuchung sind die Auswirkungen von Hochwassergefährdung und Hochwasser auf die Entwicklung von in Flussauen befindlichen historischen Gartenanlagen in der Vergangenheit. Von besonderem Interesse sind dabei die unterschiedlichen Einstellungen der betroffenen Eigentümer bzw. Träger der Anlagen und die planerischen Konsequenzen in Form von Schutzbauten oder gestalterischer Anpassung an das zu erwartende Naturereignis.

Um die Frage, welche Reaktionen Hochwassergefährdung und -ereignisse auf die Gestaltung und die Entwicklung einzelner Gartenanlagen bewirkten, beantworten zu können, wurden acht Fallbeispiele betrachtet.²

Anlass der Untersuchung

Anlass der Untersuchung, ob das Thema Hochwasser in historische Gartenliteratur Eingang fand, war die Tatsache, dass Gartenkünstler, Gartenbesitzer und sonstige Gartenverantwortliche, die in den untersuchten Anlagen agierten (zu nennen sind hier beispielsweise Carl August Sckell (1783–1840)) und Johann Gottlieb Schoch (1853–1905) in Bezug auf ihr Handeln keine Hinweise auf genutzte Literatur gaben. Ebenso wenig untermauerten sie ihre geplanten Vorhaben durch Nennung von Veröffentlichungen anderer Fachkollegen. Dies ließ zunächst die Vermutung zu, dass in der Gartenliteratur Hochwasser, Hochwassergefährdung sowie Schutz und Anpassung des Gartens und seiner Elemente an Überschwemmungen, also der Umgang mit dieser Gefahr, möglicherweise kein Thema war. Dieser Vermutung wurde nachgegangen und dabei folgende Fragestellungen betrachtet: War diese Thematik als Spezialwissen nur »Sache« der jeweils Verantwortlichen und die entsprechenden Reaktionen und Maßnahmen in diesem Zusammenhang von dem jeweiligen Erfahrungsschatz dieser Fachleute abhängig? Oder wurde dieses Thema auch von Autoren, die sich Gartenthemen widmeten, aufgegriffen und dieses Problemfeld damit einem größeren Personenkreis, insbesondere Gartenkünstlern und Eigentümern, zugänglich gemacht und somit Austausch und Verbreitung dieses Fachwissens gefördert? Fand also die Gefährdung von Gärten durch Hochwasser Eingang in die Gartenliteratur? Und wenn ja: In welcher Weise und in welchem Umfang erfolgte die Auseinan-

dersetzung mit diesen Themen? Welche Hinweise gaben die Autoren ihren Lesern?

Um diese Fragen zumindest ansatzweise zu klären, wurde eine Auswahl historischer Gartenliteratur, insbesondere Werke zur Gartentheorie, Lehrbücher zur Anlage von Gärten und Parks sowie Gartenfragen behandelnde Enzyklopädien, ausgewertet.³

Literaturauswahl

Analog zu den in den Fallanalysen behandelten Zeiträumen wurde ab dem 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts publizierte Literatur gesichtet, der Schwerpunkt lag auf Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts. Dabei wurde nur deutschsprachige Literatur bzw. ins Deutsche übersetzte Literatur berücksichtigt. Es handelt sich deshalb nur um eine erste Literatursichtung und -auswertung zur Betrachtung des Themas Hochwasser in historischer Gartenliteratur ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Vorgehensweise

In den Enzyklopädiën wurden gartenrelevante Suchworte und Stichworte nachgeschlagen, die möglicherweise Hinweise auf das gesuchte Thema liefern könnten, z. B. Fluss, Strom, Bach, Ufer, Damm, Deich, Drainage, Fäschine, Hochwasser, Inundation, Flut, Überschwemmung, Eisgang, Wasser und Entwässerung. In der historischen Gartenliteratur, insbesondere in den Lehrbüchern, wurde vor allem in Kapiteln über Empfehlungen zur Standortwahl von Gärten und zu den Themen Wasser, Uferbefestigung und Pflanzenverwendung recherchiert.

Allgemeine Erkenntnisse

Wie bereits im 18. Jahrhundert, darf auch in der Gartenliteratur des 19. Jahrhunderts das Thema Wasser im Garten nicht fehlen. Gartentheoretiker und praktisch tätige Gartenkünstler (z. B. Sckell, Loudon, Noisette, Pückler-Muskau, Meyer, Petzold und Jäger,

propagierten dieses Element als für einen vollkommenen Landschaftsgarten »fast unentbehrlich, denn ein vollkommen schönes Landschaftsbild läßt sich ohne dasselbe nicht denken.«⁴ Für Sckell war Wasser schlechthin »das Leben und die Seele einer Garten=Anlage«⁵ und Pückler-Muskau beschwor seine Leserschaft, für fließendes Wasser alles aufzuwenden.⁶

Obwohl Wasser für die Schönheit von Gärten vor allem im 18. und 19. Jahrhundert als wichtig angesehen wird, lassen die meisten Autoren in diesem Zusammenhang allerdings unerwähnt, welche Gefahr für Gärten und Parks von den Fließgewässern ausgehen kann. Es wurden kaum Hinweise auf Hochwassergefährdung und die daraus zu ziehenden Konsequenzen gegeben.

Es konnte zudem festgestellt werden, dass in den durchgesehenen Nachschlagewerken wasserbauliche und hochwasserrelevante Themen sowie Beiträge zur Gartengestaltung unabhängig voneinander behandelt und keine Verweise auf das jeweils andere Fachgebiet angebracht wurden. Die ›Oekonomische Encyclopädie‹⁷ von Krünitz ist dafür ein Beispiel, weitere sind Rohr, Zedler und Jacobson.⁸

Die einzige bisher ermittelte Ausnahme findet sich im Gartenbau-Lexikon von Rümpler. In der dritten Auflage von 1902 werden unter dem Stichwort ›Wasser‹ die Schönheit und auch die vom Wasser ausgehenden Gefahren in einem Zuge erwähnt:

»So reizvoll die Nachbarschaft des W.s [Wassers] in den aufgezählten Formen ist, so gefährlich kann es den Gartenschöpfungen werden, falls nicht Schutzvorrichtungen vorgesehen sind. Als solche können dienen: Dämme, Quaimauern, Betterweiterungen, Vorflutgräben etc., deshalb sind selbst kleine Flüsse, welche rasch anschwellen können, in der Parklandschaft weniger beliebt, als in ihrer W.fülle [Wasserfülle] leicht zu regelnde, abgeleitete Flußarme.«⁹

In der historischen Gartenliteratur wird die



1 | »Ansicht der Schloßbrücke im Herzogl. Parcke bey Weimar«, 1800, Georg Melchior Kraus (1737–1806), in: Aussichten und Parthien des Herzogl. Parks bey Weimar, 5. Heft, 1. Blatt (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inventar-Nr.: DK 32/82).

Hochwasserthematik, wenn überhaupt, meist nur in knappen Aussagen und auch nicht zusammenhängend in speziellen Kapiteln bearbeitet, jedoch gibt es in einzelnen Abhandlungen, z. B. bei den Empfehlungen zur Wahl des Standorts von Gärten (z. B. Vermeidung feuchter Täler) und der Platzierung einzelner Elemente, in Kapiteln zum Thema ›Wasser‹ und ›Uferbefestigung‹, bei der Behandlung von Brücken als bauliche Ausstattungselemente sowie der Standortwahl für Pflanzen, meist (kurzgefasste) Hinweise zur Beachtung von Hochwasser.¹⁰ Gustav Meyer erwähnte in seiner Beschreibung der verschiedenen Gartenstile einige Schutzmaßnahmen: Hinsichtlich des römischen und italienischen Gartenstils weist er darauf hin, dass man »längs übertretender Gewässer [...] einen steilen Wall zum Schutze des Grundstückes«¹¹ ausführte. Und als Merkmale holländischer Lustgärten nannte er die aufgrund des niedrigen Terrains vorgenommene Bodenaufhöhung und »Aufführung und sorgfältige Unterhaltung von Schutzwällen gegen den Andrang von Fluthen«¹².

Welche konkreten Hinweise und Empfehlungen gaben nun die Autoren ihrer Leserschaft?

Die Autoren gaben Empfehlungen zur Standortwahl für Gärten, Anweisungen zur Gestaltung von Auenbereichen und Fließgewässern sowie allgemeine Hinweise zu Hochwasser, dem Umgang mit Schäden und Ratschläge zum Hochwasserschutz.

Exemplarisch soll kurz auf Empfehlungen für die Gestaltung von hochwasserbeeinflussten Gartenbereichen, auf Ratschläge zur Uferausbildung und -befestigung und auf Hinweise für den technischen Hochwasserschutz eingegangen werden.

Flußauen: Gestaltung, Pflanzenverwendung und bauliche Ausstattung (Brücken)

Das genaue Beobachten der Natur und das Übertragen der gewonnenen Erkenntnisse in Regeln für die landschaftliche Gartengestaltung galten auch für die Gestaltung von

Flussauen. Dies führte zu der Empfehlung, dass Auenbereiche und Täler vor allem als Wiesen- oder Rasenflächen ausgebildet werden sollen, die nur sparsam mit Gehölzen zu gliedern sind.¹³ Für Hermann Jäger sind Tal und Rasen unzertrennlich.¹⁴ Grund für diese Gestaltungsregel war die vorbildgebende Kulturlandschaft, welche die Autoren in den Auen vorfanden. Eine Zuwiderhandlung wurde als unnatürlich und fehlerhaft angesehen.¹⁵ Diese Anweisung kann als eine angepasste Gestaltungsregel für Überschwemmungsflächen angesehen werden, weil Wiesen bei Hochwasser kaum beschädigt werden und der Hochwasserabfluss durch die sparsame Gehölzverwendung weniger behindert wird.

Die standortgerechte Pflanzenverwendung wird im 19. Jahrhundert umfangreich behandelt und sollte vor allem aufgrund des damit garantierten guten Gedeihens praktiziert werden. Es werden zwar nicht, wie heute in Gehölzkatalogen allgemein üblich, überflutungstolerante Gehölze aufgelistet, aber Gehölzarten benannt, die Flussufer und Täler sowie feuchte oder nasse Standorte bevorzugen und für solche Standorte auch einzusetzen sind.

Friedrich Ludwig von Sckell widmete dem Thema ein eigenes Kapitel: »Pflanzungen an den Ufern der Ströme und Bäche, wenn sich diese über nackte Auen hinwinden«¹⁶. Auch Gustav Meyer, Eduard Petzold und Hermann Jäger sind in diesem Zusammenhang als vorbildlich zu erwähnen. Petzold schreibt beispielsweise zur Bepflanzung von Ufern und Inseln: »Alle Bäume und Sträucher, welche die Nähe des Wassers lieben, können hier verwendet werden«¹⁷, und:

»Was die Wahl der Baumarten in Ufernähe anlangt, so brauchen wir, mit Ausnahme der Hängebäume, welche unter allen Umständen eine gesunde Uferbekleidung bilden, uns nur die Pflanzenaufstellungen der Natur an den Ufern der Flüsse und Seen zum Vorbilde zu neh-

men, um nie fehlzugreifen«¹⁸.

Jäger rät ebenfalls zur standortgerechten Artenwahl. Ihm kommt es dabei auf zwei Punkte an:

»[...] nämlich erstens, daß sie gewünschte Wirkung hervorbringen und zweitens, daß solche verwendet werden, deren gutes Gedeihen an dem betreffenden Orte gesichert erscheint, so daß sie sich in ihrer ganzen Schönheit entwickeln können.«¹⁹

Demnach sind als Ufervegetation Arten vorzuziehen,

»welche naturgemäß am Wasser oder an tiefen feuchten Stellen wachsen, wenigstens einen feuchten Standort vertragen, nicht nur, weil sie am besten gedeihen, sondern auch, weil sie die Ufergegend charakterisieren, indem wir daran gewöhnt sind, sie stets als Begleiter des Wassers zu sehen.«²⁰

Im Kapitel »Pflanzungen zu besonderen Zwecken« widmet er sich umfangreich dem Thema Uferpflanzen. Für den Einsatz in feuchten (auch nassen und sumpfigen) Gegenden bzw. an Ufern von Fließgewässern werden vor allem heimische Weiden-, Pappeln-, Eschen- und Erlenarten genannt.²¹

Brücken werden bei Hochwasser oft stark beschädigt. Deshalb wurde untersucht, ob Autoren neben gestalterischen Fragen auch auf deren Anfälligkeit eingehen und möglicherweise Hinweise geben, wie Brücken baulich angepasst werden können, um Schäden daran zu verringern oder zu vermeiden. Es ist festzustellen, dass in Enzyklopädien, die auch Gartenfragen behandeln, unter dem Stichwort »Brücke« zwar Hochwasser- und auch Eisgefahr thematisiert, aber nicht explizit auf Brücken für Gärten und Parks eingegangen wird.

Ausführlich und mit ähnlichem Inhalt wird das Thema bei Zedler, Krünitz und Stieglitz²² behandelt. Im Gegensatz zu an-

deren Gebäuden müsse beim Brückenbau auf eine gut durchdachte Planung geachtet werden: »[...] indem eine Brücke von grossen Wasserfluthen, Eiß, Wind, Sturm und andern Dingen viel auszustehen, ja einen täglichen Feind an dem Wasser hat.«²³ Vor der Errichtung einer Brücke müsse zunächst der Standort genau untersucht werden. Informationen zum Ufer (hohes oder flaches Ufer), ob sich Hochwasser oft ereignet und wie weit es sich ausbreitet, seien unerlässlich. Dieses Wissen solle sich der Baumeister durch Befragen von alten und erfahrenen Einwohnern, die hier schon Fluten erlebt haben, aneignen (Nutzung von Erfahrungswissen), denn diese Faktoren bestimmten Länge und Beschaffenheit der Brücke. In Gegenden, »da das Wasser leicht austritt und solche unter Wasser setzet, ist ein Brücken=Bau überaus kostbar auszuführen, indem mit langen Dämmen, Gräben und Bogen derselbige muß bewerkstelliget werden«²⁴. Zu beachten sei, dass die Brücke und deren Zufahrtswege (Dämme) derart hoch zu bauen sind, dass diese auch bei höchster Überschwemmung passierbar bleiben. Deshalb war auch die Kenntnis über die höchste bisher erreichte Wasserhöhe und die weiteste Ausbreitung wichtig.²⁵ Im Lexikon von Gottsched wird für die Konstruktion von Steinbrücken geraten, hohe Bögen auszuführen, »damit bey anwachsendem Wasser, und wenn das Eis geht, die Brücke nicht Schaden leide«²⁶. Als Beispiel ist die Mitte des 17. Jahrhunderts erbaute Sternbrücke im Park an der Ilm in Weimar zu nennen. Sie verfügt zudem in den Zwickeln (Zwischenpfeiler) über Öffnungen, die als Hochwasserdurchlässe fungieren (Abb. 1).²⁷

Außerdem sollten Brücken über schnell fließenden Flüssen zum Schutz vor Beschädigung durch Eisgang mit so genannten Eisblöcken ausgestattet werden.²⁸

Auch in der Gartenliteratur werden Brücken thematisiert, allerdings fast nichts über deren mögliche Beschädigung durch Hochwasser gesagt. Wichtiger sind Gestaltungsfragen. Blot propagiert, dass sich das Aussehen einer Brücke nach dem Charakter

der jeweiligen Gartenpartie zu richten habe.²⁹ Eine »angenehme« Brücke muss für Noisette mindestens doppelt so lang wie breit sein. Falls die Breite des Flusses dafür nicht ausreiche, könne man »diesem Uebelstande dadurch abhelfen, daß man sie auf beiden Seiten über die Ufer ausdehnte, bis sie die hinreichende Länge hätte. Dieses Verfahren wird durch die Ueberschwemmungen, die im Winter oder während der regnichten Jahreszeit statt finden, vollkommen gerechtfertigt«³⁰. Nach Tržesctik dagegen sollten Gartenbrücken – mit Ausnahme der befahrbaren – zierlich ausgebildet werden und Leichtigkeit ausstrahlen.³¹ Dietrich und Jäger raten dazu, Brücken nur dort zu errichten, wo diese unbedingt notwendig seien, weil sie teuer sind.³² Wo Kosten keine Rolle spielen, solle man »Brücken so schön und großartig wie möglich bauen, da solche Brücken das Ansehen eines Flusses erhöhen«.³³ In der Regel sollen Brücken, die über einen Bach oder Kanal geführt werden, »welcher kein Hochwasser bekommt«, als »kaum erhebender Uebergang, mit einem einfachen oder auch keinem Geländer« ausgebildet werden.³⁴ Jäger schreibt jedoch nicht, wie Brücken beschaffen sein müssten, die zeitweise Hochwasser ausgesetzt sind. Erst in einer späteren Veröffentlichung weist er kurz auf diese Problematik hin: »Ist eine ungewöhnliche Höhe [der Brücke] wegen anschwellender Wasser nötig, so fülle man auch das Terrain zu beiden Seiten auf.«³⁵

Ratschläge zur Uferausbildung und -befestigung

Damit Flussufer vor allem bei Hochwasser nicht unterspült werden und einstürzen, rät Krünitz zur Befestigung mittels Pflanzung von Weidenreisern, die Ausspülungen und auch Eisgang widerstehen und mit ihrem Austrieb und dem dichten Wurzelgeflecht das Ufer gut sichern.³⁶ Neben der Anpflanzung von Weiden wird zur Uferbefestigung und zum Schutz vor Eisgang auch der Einsatz von Faschinen vorgeschlagen. Weil



2 | Im Park an der Ilm sind die Ufer der Ilm vor allem mit Weiden und Erlen besetzt. Um das Ufer zu befestigen, wurden im 19. Jahrhundert die Weiden regelmäßig auf Stock gesetzt, Ansicht von Goethes Gartenhaus am Großherzoglichen Park, 1806, Georg Melchior Kraus (1737–1806), (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inventar-Nr.: GHZ/Sch.1.272,0402).

Faschinen vorzugsweise aus Weiden hergestellt werden sollten, wird dazu geraten, diese an Fließgewässern anzupflanzen, weil so nicht nur das Ufer befestigt werde, sondern auch das Baumaterial für Faschinen vor Ort zur Verfügung stehe.³⁷

Für Gartenanlagen dagegen rät Wörmann vom Einsatz von Faschinen als Uferschutz wegen ihrer starren, dunklen und toten Erscheinung ab und will deren Einsatz nur auf notwendige Bereiche beschränkt sehen.³⁸ Tržeschtik hält die Uferbefestigung an Fließgewässern, vor allem an solchen mit starker Strömung, für notwendig: »damit das Wasser nicht das lockere Erdreich unterwaschen kann, und die Ufer samt der betreffenden Cultur verwüstet«. Neben Weidenpflanzung und Faschineneinsatz rät er zu weiteren Befestigungsarten: Ufervermauerung mit Ziegel- oder Steinmauern und der »Pilotierung«, wobei er Piloten als Pfähle beschreibt,

die größer und stärker als die der Faschinen sind.³⁹ Der Eisenacher Hofgärtner Hermann Jäger rät ebenfalls zu Uferschutz in Gartenanlagen:

»Eine besondere Sorgfalt bedarf die Uferpflanzung solcher Flüsse und Bäche, die zuweilen oder immer reißend sind, das Ufer zerreißen und überschwemmen. Hier muß das nächste, eigentliche Ufer stets dicht bepflanzt sein, und man hat, wo Durchsichten nöthig sind, niedrige Sträucher und als Buschholz zu behandelnde Bäume anzuwenden. Hierzu wählt man vorzugsweise die das Ufer befestigenden Weiden.«⁴⁰ (Abb. 2)

Auch Max Bertram thematisierte die Wassergefahr: »Sehr viel Sorge können die Gebirgsflüsse dem Gartenkünstler bereiten, wenn dieselben gerade seine Anlagen durch-

schneiden. Unberechenbar sind die Wassergewalten; ein anscheinend nichtssagendes Hindernis kann verhängnisvoll werden.«⁴¹ Er rät in solchem Fall zu größter Vorsicht und Gewissenhaftigkeit. So sollen die Flussbetten mit in Beton befestigten Felsblöcken gepflastert werden, wobei aber auf »naturwahres Aussehen« zu achten sei. Hinsichtlich der Ufer, die sicher zu armieren seien, stehe Sicherheit vor Schönheit.⁴²

Im Gartenbaulexikon von Rümpler wird unter dem Stichwort ›Ufer‹ ebenfalls auf den Uferschutz hingewiesen: »In erster Linie muß hier für die Sicherheit des U. [Ufers] bei Hochwasser gesorgt werden.« Während kleine Bäche, die kein Hochwasser führen, zwischen flachen Ufern fließen können, sollen hochwassergefährdete Fließgewässer, um einengende Dämme zu vermeiden, eine gestaffelte Uferform erhalten: »am Wasser erst ein ganz niedriges Rasenufer, welches bei Hochwasser als Flutbett dient [und damit als Erweiterung des Überschwemmungsraums], dann erst das hohe Ufer.«⁴³ Anfang des 20. Jahrhunderts wird zum Schutz der Ufer vor Hochwasser ebenfalls der Einsatz von Faschinen empfohlen,⁴⁴ als haltbarste Befestigung aber die auf Beton gegründete architektonische Ufermauer genannt.⁴⁵

Hochwasserschutz in Garten- und Parkanlagen

In den Gartenfragen behandelnden Enzyklopädien wird Deichbau als Schutz vor Überschwemmungen teilweise sehr umfangreich behandelt, allerdings wird kein Bezug zum Schutz von Gärten und Parkanlagen hergestellt, wie auch bei der Behandlung von Gärten in den Enzyklopädien nicht auf deren mögliche Hochwassergefährdung und Schutzmaßnahmen eingegangen wird.

In der Gartenliteratur widmen sich nur wenige Autoren – Jäger, Tržeschtik und Wörmann – dem Thema Hochwasserschutz für Gartenanlagen. Wörmann und Jäger geben zudem Ratschläge, wie Schutzbauwerke (zumeist Deiche) in die Gartengestaltung einbezogen werden können. Jäger empfiehlt

mehrere Schutzmöglichkeiten:

»Die erste Bedingung hierbei ist, daß Rücksicht auf Hochwasser genommen wird, falls solches zuweilen vorkommt. Da heißt es, entweder abweisen, sich durch Dämme und Schleußen sichern, oder wenn das nicht angeht, der Fluth kein Hinderniß in den Weg legen.«⁴⁶

Der bei künstlich hergestellten Fließgewässern anfallende Bodenaushub könne zum Bau eines Deiches verwendet werden, falls ein solcher nötig sei. Der Deich müsse vom Fließgewässer »jedoch so fern, wie möglich gelegt werden.«⁴⁷ Weiterhin schlägt Jäger vor, Entwässerungsgräben zur Drainage herzustellen und das Gelände mit dem Aushub zu erhöhen:

»Wenn Gärten in nassen Niederungen angelegt werden sollen, wo das Grundwasser immer so nahe an der Oberfläche steht, im Winter wohl gar das Land überschwemmt ist, da muß man durch Ausstechen breiter Gräben das Wasser zusammenziehen und mit der gewonnenen Erde zugleich den Boden erheben, dabei jedoch für Abzug des Wassers sorgen.«⁴⁸

Sind diese Gräben Bestandteile von Parkanlagen, so seien sie als Flüsse oder Bäche auszubilden, sumpfige Stellen dagegen in kleine Seen zu verwandeln.

Für Wörmann sind Deiche im Garten sehr unansehnliche Elemente:

»Die wallähnliche mit Böschung versehene Eindeichung ist für den Gartenkünstler und die von ihm verfolgten Zwecke oft etwas ausserordentlich Störendes. Der festungsartige Bau, der hierdurch oft das ihm angewiesene Terrain umzieht, giebt demselben etwas Unheimliches und widerwärtig Steifes, entzieht die Aussicht auf das die Landschaft belebende Wasser oder versperrt dem Auge die Fernsicht über grünende Wiesen und einen duftigen Hintergrund.«⁴⁹



3 | Der Venustempel am Wörlitzer Elbwall, Fotografie: Jenny Pfriem, 18.12.2013.

Auch ein faszinierter Deich »passt [...] sehr selten zu dem Anblick eines Gartens«⁵⁰. Ist die Eindeichung einer Parkanlage nicht vermeidbar, »so muss auf sie [die Parkanlage] nach dieser Richtung zu eine ganz besondere, das Ganze im Auge behaltende Rücksicht genommen werden.«⁵¹ Dabei wird also deutlich, dass ein Schutzbauwerk – wenn es denn in einen Garten integriert werden muss – immer auch gestalterisch aufgewertet werden soll. Vorbildlich ist dies heute noch im Wörlitzer Gartenreich erkennbar (Abb. 3).

Resümee

Insgesamt ist festzustellen, dass die Hochwasserthematik in der Gartenliteratur zwar kein primäres Thema darstellte, zahlreiche Autoren dennoch immer wieder auf mögliche Überschwemmungsgefahren und zum Teil auch auf Möglichkeiten zum Schutz der Gärten hinwiesen. Zu erkennen ist, dass diese Thematik etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem von Fachleuten (Gartenkünstlern und Garteningenieuren)

aufgegriffen wurde, die auch praktische Erfahrungen in der Anlage und Unterhaltung von Gartenanlagen besaßen und möglicherweise selbst schon mit Hochwasser konfrontiert waren; wobei hier nicht die gartentheoretischen Schriften, sondern eher Veröffentlichungen technischen Inhalts ergiebig sind.⁵²

Die Erforschung der Hochwasserbeeinflussung historischer Gärten ist heute in Anbetracht der durch Hochwasser verursachten verheerenden Schäden in Gartendenkmälern von besonderer Bedeutung. Sie kann aufzeigen, welche vielfältigen Einflüsse diese natürlichen Gefahren auf die Gestaltung und Entwicklung von Gartenanlagen besaßen. Die Ergebnisse der Untersuchung können darüber hinaus Hinweise auf den denkmal- und gleichzeitig hochwasserschutzgerechten Umgang mit dem gärtnerischen und baulichen Erbe der historischen Gartenanlagen geben und zu einem vertieften Verständnis dieser Anlagen und ihrer Elemente beitragen, was ihrer Erhaltung unmittelbar zugutekommen kann.⁵³

- 1 Petzold, Eduard: Die Landschafts-Gärtnerei. Ein Handbuch für Gärtner, Architekten, Gutsbesitzer und Freunde der Gartenkunst, Leipzig 1862 (Nachdruck, Rüsselsheim 1992), S. 108.
- 2 Folgende Parkanlagen wurden für die Fallstudien ausgewählt: Muskauer Park, Wörlitzer Anlagen, Park an der Ilm, Greizer Park, Kurpark Lichtentaler Allee, Stadtpark Rotehorn, Schlosspark Neuwied und der Englische Garten in Neuburg an der Donau.
- 3 Dagegen wurde keine Fachliteratur über Wasserbau / Hochwasserschutz einbezogen, weil es hier nur um den direkten Bezug des Themas Hochwasser in Gärten und Parks geht und um die Fragestellung, ob sich Autoren von Gartenliteratur dieses Themas annahmen. Zur Auswertung der Literatur des 18. Jahrhunderts zum Hochwasserschutz vgl. Schmidt, Martin: Hochwasser und Hochwasserschutz in Deutschland vor 1850, München 2000, S. 38–67.
- 4 Jäger, Hermann: Katechismus der Ziergärtnerei oder Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht, Leipzig 1889, S. 70.
- 5 Sckell, Friedrich Ludwig von: Beitrage zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, München 1825, S. 44.
- 6 Pückler-Muskau, Hermann Fürst von: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau, Stuttgart 1834, Reprint Stuttgart 1977, S. 61 f. Diese Idee setzte Pückler erfolgreich in die Praxis um: Er bezog in seinem Muskauer Park die Lausitzer Neiße, die er als Standortvorteil für das zukünftige Parkgelände erwähnt (S. 78), geschickt in seinen Park ein und leitete zudem noch einen künstlichen Nebenarm, die Hermannsneiße, durch den Schlosspark.
- 7 Das Thema Hochwasser wird in diesem 1773–1858 erschienenen Werk ausgiebig erörtert. Zudem werden die natürlichen und anthropogenen Ursachen des »Aufschwellens der Ströme« benannt (vgl. Krünitz 1773 (Bd. 2), S. 770 f. und 1847 (Bd. 192), S. 530, Stichwort »Ueberschwemmen«) und auch Schäden erwähnt, die bei Rückzug von Hochwasser entstehen können (vgl. Krünitz 1778 (Bd. 14), S. 380, Stichwort »Fluß«). Sehr ausführlich werden verschiedene Deicharten zum Schutz vor Hochwasser und Eis(gang), die Herstellung von Deichen, die Durchführung von Deichschauern zum Erhalt der Schutzbauwerke und deren Verteidigung bei Hochwasser beschrieben, eine Dammordnung vorgestellt sowie Hinweise auf weiterführende Fachliteratur gegeben (vgl. Krünitz 1776 (Bd. 8), S. 664–728, Stichwort »Damm«).
- 8 Rohr, Julius Bernhard von: Compendieuse Haußhaltungs-Bibliothek [...], Leipzig 1726 / Zedler, Johannes Heinrich: Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste [...], 64 Bände und 4 Supplementbände, Halle und Leipzig 1732–54, digitalisierte Internetausgabe: <http://www.zedler-lexikon.de/index.html> (eingesehen vom 6.8.bis zum 10.8.2012) / Jacobson, Johann Karl Gottfried: Technologisches Wörterbuch [...], 8 Bände, Berlin und Stettin 1781–1795.
- 9 Rümpler, Theodor (Hg.): Illustriertes Gartenbau-Lexikon, Berlin 1902, S. 893 (Stichwort: »Wasser«).
- 10 Bei der standortgerechten Pflanzenverwendung wurde nicht wie heute üblich von überflutungstoleranten Pflanzen gesprochen, sondern solche Arten genannt, die feuchte oder nasse Standorte bevorzugen (z.B. Sckell 1825, S. 147–150; Meyer, Gustav: Lehrbuch der schönen Gartenkunst, Berlin 1860 (Nachdruck 1999), Sp. 172–178 und Petzold 1862, S. 159 f., S. 220–293).
- 11 Meyer 1860 (Nachdruck 1999), Sp. 17.
- 12 Ebd., Sp. 32.
- 13 Jacobson 1793 (6. Teil), S. 703 / Noisette, Louis: Vollständiges Handbuch der Gartenkunst [...], Stuttgart 1826, 1. Bd., 1. Teil, S. 85 / Meyer 1860 (Nachdruck 1999), Sp. 86. Weil Wiesen nicht nur schön, sondern auch nützlich sind (Heugewinnung), war es für Noisette wichtig, jeweils dem Standort gerechte Grasarten auszuwählen, wobei er auch für sumpfigen Boden passende Arten nennt (Noisette 1826, S. 82). Überhaupt sollte der Boden für Wiesen feucht sein, weil man diese nicht bewässern könne (Noisette 1826, S. 84).

- 14 Jäger, Hermann: Lehrbuch der Gartenkunst [...], Berlin und Leipzig 1877, S. 187.
- 15 Meyer 1860 (Nachdruck 1999), Sp. 145.
- 16 Sckell 1825, S. 147–150.
- 17 Petzold 1862, S. 113.
- 18 Ebd., S. 159.
- 19 Jäger, 1877, S. 339, (§ 134: Wahl der Holzarten).
- 20 Ebd., S. 405.
- 21 Ebd., S. 405–410. Genannt werden u. a. Silber-Weide (*Salix alba*), Silber-Pappel (*Populus alba*), Schwarz-Pappel (*Populus nigra*), Espe oder Zitter-Pappel (*Populus tremula*), Gewöhnliche Esche (*Fraxinus excelsior*), die auch als »Eller« bezeichnete Schwarz-Erle (*Alnus glutinosa*) sowie die Grau-Erle (*Alnus incana*, auch als »*Betula Alnus*« bezeichnet).
- 22 Stieglitz, Christian Ludwig: Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst [...], 5 Bände, Leipzig 1792–1798.
- 23 Zedler 1732–1754, Bd. 4, Sp. 1538 f.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., vgl. auch die Ausführungen bei Krünitz 1776 (Bd. 7), S. 23 f. und Stieglitz 1792, 1. Teil, S. 340 ff.
- 26 Gottsched, Johann Christoph (Hg.): Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste [...], Leipzig 1760, S. 283 (Stichwort: »Brücke«). Auch in der Enzyklopädie von Krünitz wird darauf verwiesen, Brücken derart hoch auszubilden, dass auch bei Hochwasser die Wassermassen unbehindert durch diese durchfließen können, ohne dieselben zu beschädigen (Krünitz 1773–1858, Bd. 3, 1774, S. 324, Stichwort: »Bach«).
- 27 Vgl. Heller, Hanfried: Weimar compact, Heft 09, Ilmbrücken, Weimar 2005, o. S. (07: Sternbrücke)).
- 28 Jacobson 1781, 1. Teil, S. 308. Eisblock: mit Eisen beschlagene hölzerne Böcke, an denen angestautes Eis in kleine Schollen zerstoßen und damit die Gewalt des Eises verringert wird (ebd., S. 557). Auch Stieglitz nennt die Gefährdung von Wasserbauwerken (Dämme, Pfähle, Brückenpfeiler) durch Eisgang, wobei vorgeschlagen wird, das Eis insbesondere in Brückennähe durch »aufhauen« zu zerkleinern, damit es abtreiben kann sowie Eisbrecher zu errichten (Stieglitz 1794, 2. Teil, S. 29 ff.).
- 29 Blotz 1798, 4. Teil, S. 14.
- 30 Noisette 1826, S. 132. Die Bogenhöhe einer Brücke war für Noisette nur insofern von Belang, dass ein Boot und eine darinstehende Person durchpassen sollten (Noisette 1826, S. 133).
- 31 Trzeschtik, Ludwig: Vademecum des angehenden Garten-Ingenieurs. Ein praktisches Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber der Gartenkunst, Wien / Leipzig u. a. 1873, S. 41.
- 32 Dietrich, L. F. (Hg.): Encyklopädie der gesammten niederen und höheren Gartenkunst [...], Leipzig 1873, S. 149 f. und Jäger 1877, S. 222. Finanzieller Grund wird nur bei Jäger genannt.
- 33 Jäger 1877, S. 222.
- 34 Ebd., S. 466 (§ 196 Brücken, S. 465 f.).
- 35 Jäger 1889, S. 101.
- 36 Krünitz 1773–1858, Bd. 193 (1847), S. 192 f. und S. 205 f., Stichwort: »Ufer«.
- 37 Stieglitz 1794, 2. Teil, S. 91 u. S. 93. Faschinen sollen dabei vor starren Werken bevorzugt eingesetzt werden, weil sie den gewaltigen Kräften des Wassers/Eises nachgeben und deshalb weniger anfällig sind (ebd., S. 100).
- 38 Wörmann 1864, S. 499 f.
- 39 Trzeschtik 1873, S. 38.
- 40 Jäger 1877, S. 409 f. Für Jäger sind beim Uferschutz in Gärten auch gestalterische Aspekte wichtig. Damit die ufersichernde Bepflanzung nicht zu eintönig wird, soll diese durch weitere Arten bereichert werden. Er nennt z. B. *Diervilla canadensis* (*Diervilla lonicera*, Kanadisches Buschgeißblatt), *Diervilla splendens* (*Diervilla x splendens*, Amerikanische Weigelle), *Rubus odoratus* (Zimt-Himbeere), niedrige Spiersträucher, wilde Stachelbeeren, Kriechweiden und Bocksdom (ebd. S. 410).
- 41 Bertram 1902, S. 55 (Uferbefestigung).
- 42 Ebd., Auch im Fachbuch »Gartentechnik und Gartenkunst« von Meyer, Franz Sales; Ries, Friedrich (Erstausgabe von 1904) wird darauf hingewiesen, dass bei der gartenkünstlerischen Ufergestaltung von Flüssen und Strömen Rücksicht auf eine mögliche Hochwassergefährdung zu nehmen ist, gleiches aber auch bei den Ufern natürlicher Teiche und Seen gilt (Meyer/Ries 1932, S. 288, S. 290 (Vierter Abschnitt: Gartentechnik / D. Das Wasser).
- 43 Rümpler 1882, S. 1060 (Stichwort: »Ufer«), vgl. auch Rümpler 1902 (3. Aufl.), S. 844 (Stichwort: »Ufer«).
- 44 Rümpler 1902, S. 844 / Lange, Willy; Stahn, Otto: Gartengestaltung der Neuzeit, Leipzig 1909, S. 159.
- 45 Lange/Stahn 1909, S. 159.
- 46 Jäger 1877, S. 219.
- 47 Ebd., S. 524.
- 48 Jäger 1864, S. 212 (Entwässerung).
- 49 Wörmann 1864, S. 108.
- 50 Ebd., S. 106. Um einen solchen Deich gestalterisch aufzuwerten, schlägt Wörmann vor, die Faschinen mit Bündeln von Weidenästen zu verkleiden bzw. Weidenäste in die Erdzwischenräume der Faschinen einzufügen, damit diese anwachsen können (ebd.).
- 51 Ebd., S. 108.
- 52 Diese Feststellungen lassen eine Abhängigkeit zwischen Behandlung der Hochwasserthematik in der Gartenliteratur und Berufsstand der Autoren vermuten. Hinsichtlich der Fragestellung, wer zu welcher Zeit über Gärten schrieb, stellte Wimmer u. a. fest, dass erst im 19. Jahrhundert »die meisten Gartenautoren beruflich ausschließlich mit Gärten beschäftigt« waren. Die meisten Autoren des 18. Jahrhunderts waren dagegen Dichter, Philosophen oder Laien. Gartenfragen wurden in dieser Zeit eher allgemein betrachtet (Wimmer 1989, S. 406–408).
- 53 Köhler, Marcus; Pfriem, Jenny: Gärtnern mit dem Strom. Hochwasser im Wörlitzer Gartenreich, In: Hüttl, Reinhard F.; David, Karen; Schneider, Bernd-Uwe (Hg.): Historische Gärten und Klimawandel. Eine Aufgabe für Gartendenkmalpflege, Wissenschaft und Gesellschaft, De Gruyter Akademie Forschung, Berlin/Boston 2019, S. 120–135.

DIE WIEDERENTDECKUNG DER GOLDEICHE: EINE »SCHATZINSEL« IM THAMMENHAINER LANDSCHAFTSGARTEN

Anja Gottschalk

Ergebnisse des Parkseminars 2019

Im Fokus des 2019 abgehaltenen, nunmehr sechsten studentischen Parkseminars des Lehrgebiets Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege standen die Vorhaben, die Ausholzungsarbeiten vorangegangener Jahre zu konsolidieren sowie Ersatzpflanzungen von Gehölzen vorzunehmen.

Der 2018 wiedergewonnene Ausblick in die Landschaft von der Jugendstilbrücke am Thammenhainer Bach gen Süden wurde durch die Beseitigung von Wildwuchs weiter ausgeleitet. Des Weiteren konnte der Blick vom Parkweg westlich des Schwanenteiches auf Gewässer und Insel durch die großflächige Entfernung uferbegleitenden Wildwuchses freigestellt (Abb. 1.) und auf der bereits 2017 ausgeleiteten Schwanenteichinsel erneut ungewollter Aufwuchs beseitigt werden.

Einige Seminarteilnehmer widmeten sich der Entfernung von Wildwuchs zwischen Parkferienhäusern im Osten und Obstbaumwiese im Süden des Parks (Abb. 2). Zudem wurden Stubben ehemals spontan aufgewachsener Spitz-Ahorne und Robinien gerodet. Zur räumlichen Fassung der Obstbaumwiese im Norden wurde die bereits 2018 begonnene Strauchabflanzung in diesem Jahr durch weitere, im Park andernorts gewonnene Schneebeerensträucher ergänzt.

Einen weiteren Schwerpunkt des Seminars bildeten Pflanzarbeiten, die im Pleasureground und im Umfeld der Mariengrotte vorgenommen wurden (Abb. 3, 4). Hierbei wurden die Ziele verfolgt, diese Bereiche gemäß den gärtnerischen Prinzipien

landschaftlicher Gärten aufzuwerten und in den Sturmserien von 2017 und 2018 entstandene Lücken im Gehölzbestand zu schließen.

Große Wirkung zeigten die erstmals vorgenommenen Arbeiten an der südlichen Insel des Wiesenteiches, der nördlich der Lindenstraße gelegen ist: Durch die Beseitigung von Wildwuchs konnte eine markante alte Goldeiche freigestellt werden, sodass sie nun als Solitärbaum wieder in ihrer vollen Pracht zur Geltung kommt (Abb. 5, 6). Im kommenden Jahr soll dann auch die nördliche Insel in Pflege genommen werden.

Die Raffinessen der Thammenhainer Teiche und Inseln

Gustav Meyers Lehrbuch der schönen Gartenkunst von 1860 gibt dem Leser eine ausführliche Anleitung dazu, wie Gewässer, Ufer und Inseln zu gestalten sind.¹ Neben den großen landschaftlichen Anlagen der damaligen Zeit, auf die Meyer abzielte, wurden Ende des 19. Jahrhunderts dank moderner Technik selbst die kleinsten Gärten von künstlichen Teichen geziert.² Carl Hampels Musterbücher sind hierfür ebenfalls ein beredtes Beispiel.³ Die Insel wird dabei zu einem Standardprogramm landschaftlicher Gestaltung.

Dies kann auch für Thammenhain geltend gemacht werden, wobei dort – in der Niederung des Flusses Lossa durch Trockenlegungen sowie Regulierung (wie etwa einem Mühlengraben) – schon früh ein dem Herrenhaus zugehöriges Teichsystem entstanden sein muss. Seit dem frühen 19. Jahrhundert fungierte der große Teich als Spiegel des Herrenhauses. In dem Gewässer war auch eine



1 | Blick zum Schloss und der erneut ausgerichteten Schwanenteichinsel von Südwesten, Fotografie: Jenny Pfriem, 2019.



2 | Beim Abtransport dieses Spitz-Ahorns war Teamwork gefragt, Fotografie: Jenny Pfriem, 2019.



3 | Vorbereitung einer Pflanzfläche im Pleasureground, Fotografie: Jenny Pfriem, 2019.



4 | Ersatzpflanzung der Esskastanie (*Castanea sativa*) im Pleasureground, Fotografie: Jenny Pfriem, 2019.



5 | Die südliche Wiesenteichinsel mit Goldeiche vor der Beseitigung des Gehölzaufwuchses, Fotografie: Jenny Pfriem, 2019.



6 | Sicht auf die freigestellte Goldeiche, Fotografie: Jenny Pfriem, 2019.



7 | Blick zum Thammenhainer Schloss und über den Schwanenteich von Westen, Lithografie (Ausschnitt), um 1860, in: Poenicke, Gustav Adolph (Hg.): Album der Rittergüter des Königreiche Sachsen, I. Section – Leipziger Kreis (SLUB, Deutsche Fotothek, df_db_0001001_00133).

Insel situiert, die – wie historische Karten belegen⁴– zwischen 1800 und 1807 angelegt wurde. Eine Lithografie, die um 1860 entstand, zeigt neben dieser Insel zudem ein Schwanenhaus (Abb. 7). Die vorhandenen Teiche wurden ab dem 19. Jahrhundert also nicht nur wirtschaftlich genutzt, sondern auch ästhetisch eingebunden.

Der vegetabile Bestand auf der hausnahen Insel, der sich größtenteils aus Bäumen zusammensetzt, die Ende des 19. Jahrhunderts dort aufwuchsen oder gesetzt wurden, kann als ein spätrromantisches Zitat verstanden werden, das eine atmosphärische Szenerie für kleine Ruderpartien darbot.

Die 2017 im Rahmen des Parkseminars dort vorgenommenen Ausholzungen von Jungaufwuchs (vor allem Erle und Robinie) und die Nachbearbeitung im Jahr 2019 führen zu einer Akzentuierung der Altgehölze, die nunmehr einen lichten Charakter auf-

weisen. Mit der heutigen Nutzung für Hochzeiten evoziert der Ort nicht nur Erinnerungen an die Liebesinsel Kythera, sondern entspricht hierin wahrscheinlich auch der einst intendierten romantischen Inselvorstellung.

Wie Henrike Schwarz (Referentin für Gartendenkmalpflege am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen) in ihren Vorträgen darauf hin wies und auch die Denkmalausweisung zeigt, war auch der neben dem ehemaligen Dorfkrug gelegene Wiesenteich einst Bestandteil des Parks. Er wurde Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Gutsgärtner Carl Panten hinzugewonnen.⁵

Auffällig sind hier zwei künstliche Inseln, die von zwei heute noch vorhandenen Solitär-bäumen geziert werden. Sie entsprechen nicht dem o. g. üblichen Gestaltungs-kanon der damaligen Zeit, sondern sind geschickt gesetzte landschaftliche Akzentuierungen: Auf der südlichen Insel steht

eine Goldeiche (*Quercus robur* ›Concordia‹), die 1843 erstmals von van Geert in Gent als Varietät verkauft wurde. Sie zeichnet sich durch einen niedrigen Wuchs und einen kleinen Stamm bei voller Kronenentwicklung aus. Exemplare finden sich ausschließlich als Solitäre in Pillnitz (um 1871), Greiz (um 1900), Dammereez (um 1900) usw. Eduard Petzold lobt sie ausdrücklich als farbdominiertes Gehölz.⁶

Die Kleinwüchsigkeit der Gehölze auf der kleinen Insel führt in Thammenhain zu einer optischen Täuschung: Die Goldeiche hat mit ihrer Höhe von acht Metern mittlerweile ihre volle Wuchshöhe und Vitalität erreicht, so dass sie in ihrer Erscheinung zwar einer heimischen Stieleiche (Wuchshöhe bis zu 25 Meter) ähnelt, aber viel strahlender wirkt und das Eiland größer erscheinen lässt, als es tatsächlich ist. Dass sich auf der zweiten Teichinsel eine stattliche Stieleiche (*Quercus robur*) befindet, die wahrscheinlich zur

gleichen Zeit angepflanzt wurde und genau den umgekehrten Effekt erzeugt, nämlich ihre Umgebung kleiner anmuten lässt, übt heute eine irritierende, aber einstmals sicherlich beabsichtigte Wirkung auf den Betrachter aus.

Diese gartenkünstlerischen Spitzfindigkeiten, die wohl Panten zuzuschreiben sind, wurden – zumindest in Anbetracht des massiven, die Goldeiche bedrohenden Erlenaufwuchses – im Zuge des Parkseminars wieder deutlicher herausgearbeitet. Es konnte damit ein Bild wiederhergestellt werden, dass in seiner Raffinesse in Deutschland einmalig ist.

Dank gilt der Familie von Schönberg, der Herbert Heise-Stiftung, Henrike Schwarz und den zahlreichen Teilnehmern für die tatkräftige Unterstützung, ohne die das Seminar nicht realisierbar gewesen wäre.

1 Vgl. Meyer, Gustav: Lehrbuch der schönen Gartenkunst, Berlin 1860, S. 148–158, S. 212–214.
 2 Zu Gewässer, vgl. Hoeren, Adreas von: Wasseranlagen in landschaftlichen Gärten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, In: Rohde, Michael (Hg.): Pflege historischer Gärten. Theorie und Praxis, Leipzig 2008, S. 185–199.
 3 Vgl. Hampel, Carl: 150 kleine Gärten. Plan, Beschreibung und Bepflanzung entworfen und bearbeitet für Gärtner, Berlin 1906 (3).
 4 Vgl. Plan des Rittergutes Thammenhain, um 1800, (SLUB/Deutsche Fotothek, df_dk_000584) und

Meilenblatt von Sachsen, Berliner Exemplar, Blatt 47, 1807 (SLUB/Deutsche Fotothek, df_dk_0002047).
 5 Auf der Äquidistantenkarte von 1881 ist der Wiesenteich noch nicht abgebildet, wohingegen ihn die Äquidistantenkarte von 1898 (erstmalig) zeigt (vgl. Topographische Karte von Sachsen (Äquidistantenkarte), Blatt 5, 1881 (SLUB, Deutsche Fotothek, df_dk_0000069) und Topographische Karte von Sachsen (Äquidistantenkarte), Blatt 5, 1898 (SLUB, Deutsche Fotothek, df_dk_0010001_4543_1898).
 6 Petzold, Eduard: Die Landschaftsgärtnerei, Leipzig 1896 (2), S. 291.

AUTOREN

Thorsten Bolte

1969 in Lüdenscheid im Sauerland / NRW; Studium der Literatur- und Musikwissenschaften und der Philosophie an der Universität Köln und an der Universität Leipzig (Magister Artium); seit 2007 Mitarbeiter im Museum Göschenhaus und seit Ende 2015 Leiter des Museums Göschenhaus als kommunaler Mitarbeiter.

Ursula Gräfin zu Dohna

1922 in Ostpreußen geboren, wo sie auf dem elterlichen Gut Tolksdorf aufwuchs; nach Gartenbaulehre und Studium der Landschaftsarchitektur langjährige Dozentin für das Fach »Geschichte der Gartenkunst« an der Fachhochschule Weihenstephan-Triesdorf; Mitglied des internationalen Komitees für historische Gärten (ICOMOS/IFLA); sammelte und verfasste zahlreiche Literatur zum Thema Gartenkunst – ihre einzigartige Privatbibliothek übereignete sie der »Niedersächsischen Gesellschaft zur Erhaltung historischer Gärten e. V.«, die sie 1994 mitbegründet hatte.

Reinald Eckert

Studium der Landschaftsplanung an der Technischen Universität Berlin (Dipl.-Ing.); Studienaufenthalt an der University for Art and Design in Kyoto, Japan; seit 1988 als freischaffender Landschaftsarchitekt mit Schwerpunkt Gartendenkmalpflege in Berlin tätig; Lehrauftrag für Baugeschichte an der Hochschule Anhalt, Standort Bernburg; Mitglied im Arbeitskreis Historische Gärten der DGGL; Veröffentlichungen zu Themen der Gartendenkmalpflege; Auszeichnungen: Europa Nostra Award: Special Mention: Generalsanierung Schloss Köpenick – einschließlich Schlosshof – (2006), Europa Nostra Award: Medaille Kategorie 1 – Conservation: Restaurierung Garten Liebermann (2008), Gustav-Meyer-

Preis der Stadt Berlin: Anerkennung für das Projekt Schlossinsel Köpenick (2008).

Anja Gottschalk

2008–2017 Studium der Landschaftsarchitektur TU Berlin und TU Dresden; 2017–2019 wissenschaftliches Volontariat am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Sachgebiet Gartendenkmalpflege); seit März 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege an der TU Dresden (Elternzeitvertretung).

Marlen Höfelbarth

2000–2006 Studium der Landschaftsarchitektur und Umweltplanung an der TU München; 2003/04 Studienaufenthalt in Versailles/Frankreich; 2006–2008 Auslandsjahre in der Mongolei und Rumänien; seit 2009 als Freie Landschaftsarchitektin mit Büro in Radebeul tätig; seit 2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU Dresden, Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege.

Prof. Dr. Marcus Köhler

1987–1992 Studium der Kunstgeschichte, Publizistik, Germanistik und Erziehungswissenschaften an der FU und der TU Berlin; 1992 am Kupferstichkabinett Berlin und den Sammlungen Preußischer Kulturbesitz tätig; 1993–1996 div. Gutachten für das Landesamt für Denkmalpflege Berlin und die Stadt Potsdam; 1996–1998 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Grünplanung und Gartenarchitektur der Leibniz Universität Hannover; 1997 Promotion (»Thinking himself the greatest gardener in the World. Johann Busch (1725–1795). Pflanzenhändler und Hofgärtner Katharinas II. von Rußland«); 1998–2014 Professor für Gartendenkmalpflege an der Hochschule Neubrandenburg; seit 2014 Professor für Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege an der TU Dresden.

Dr. phil. Silke Kral

1966 in Ulm-Söflingen in Baden-Württemberg geboren; Studium der Volkskunde, Deutschen Philologie (Fachrichtung Ältere deutsche Literaturwissenschaft) sowie Neueren und Neuesten Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg; zweijähriges wissenschaftliches Museumsvolontariat in Lörrach / Baden; 2000 Promotion an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; 2006–2009 Organisation verschiedener Veranstaltungen zu Sterben, Trauer, Tod und Abschied nehmen; Veröffentlichungen und Vorträge; 2010–2011 Museumsleiterin der Städtischen Museen bei der Großen Kreisstadt Annaberg-Buchholz im Erzgebirge; 2012–2016 Fachdirektorin des Vogtlandmuseums in Plauen; 2016–2020 Geschäftsführerin des Wilhelm Ostwald Parks in Großbothen.

Caterina Paetzelt

1999–2003 Studium der Museologie an der HTWK Leipzig; seit 2006 Leiterin des Deutschen Kleingärtnermuseums in Leipzig; verheiratet, 2 Kinder.

Jenny Pfriem

1994–2000 Studium der Landschaftsarchitektur an der TU Dresden; 2001–2004 Wissenschaftliche Volontärin bei der Stiftung »Fürst-Pückler-Park Bad Muskau«; seit 2004 als freiberufliche Landschaftsarchitektin tätig; 2008–2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Denkmalpflege und Entwerfen an der TU Dresden; seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur und Gartendenkmalpflege an der TU Dresden.

Angelika Schneider

1974–1979 Studium der Landschaftsarchitektur an der TU Dresden; danach Tätigkeit im Grünanlagenbau Lichtenberg Berlin, dort vor allem betraut mit Planungsaufgaben ein-

schließlich Baubetreuung für Grünanlagen im Wohnungsbau, Stadtgrün und Spielplätze; 1984 Beginn der Tätigkeit in der Gartenabteilung der »Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar« (NFG – heute Klassik Stiftung Weimar) – zunächst Übernahme von gärtnerischen Tätigkeiten. 1987 Wechsel in den Bereich Forschung, Dokumentation und Öffentlichkeitsarbeit der NFG als Referentin für Gartendenkmalpflege – seit dieser Zeit u. a. gartendenkmalpflegerische Betreuung der Hausgärten und Parkanlagen, die seit 1998 teilweise zum UNESCO-Welterbe Ensemble »Klassisches Weimar« gehören; seit über 30 Jahren Öffentlichkeitsarbeit – Vorträge, Führungen und Veröffentlichungen – zu und in den Weimarer Hausgärten und den Garten und zu den Parkanlagen der Klassik Stiftung Weimar.

Prof. Dr. Dr. Markus Walz

Studium der Volkskunde, Kunstgeschichte, Erziehungswissenschaft (Promotion, Universität Bonn) und geschichtswissenschaftliches Promotionsstudium (Universität Osnabrück); Wissenschaftliches Volontariat am Landesmuseum Koblenz; Gebietsreferent für Ostwestfalen und Lippe im LWL-Museumsamt für Westfalen, Münster; seit 2001 Professor für Theoretische und Historische Museologie an der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig, Fakultät Informatik und Medien, sowie 2003–2012 Studiendekan Museologie.