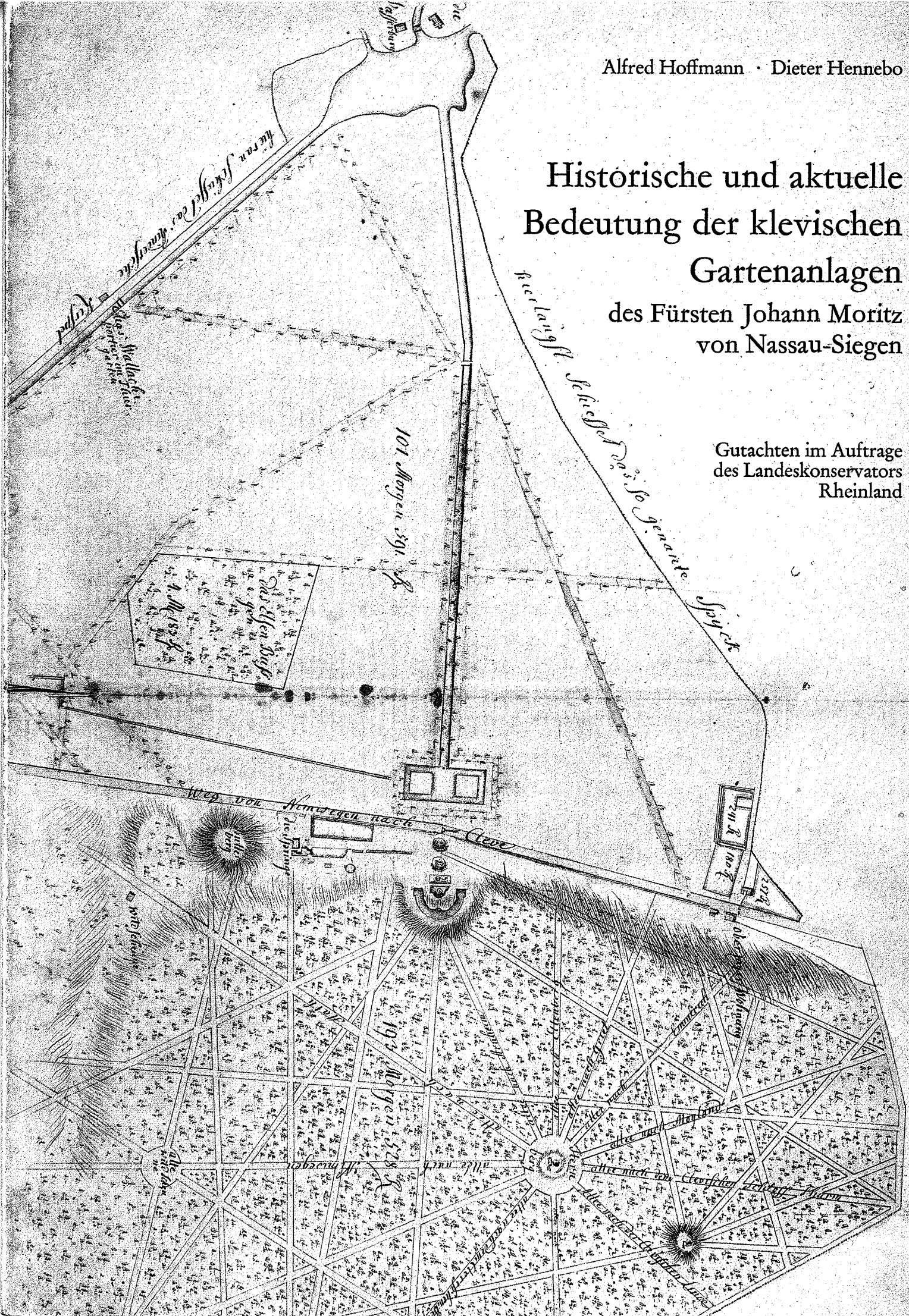


# Historische und aktuelle Bedeutung der klevischen Gartenanlagen des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen

Gutachten im Auftrage  
des Landeskonservators  
Rheinland





Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679), Schöpfer der Klever Gartenlandschaft. Kupferstich von P. Soutman 1649.

Alfred Hoffmann · Dieter Hennebo

Historische und aktuelle Bedeutung  
der klevischen Gartenanlagen  
des Fürsten  
Johann Moritz von Nassau-Siegen

Gutachten im Auftrage des Landeskonservators Rheinland  
Bad Homburg - Hannover 1976

Herausgegeben von der Stadt Kleve  
mit einem Bild- und Kartenteil von Wilhelm Diedenhofen

Kleve 1977

Titelbild: Sternberg und Amphitheater, Katasteraufnahme 1733.  
Original: Kleve, Kreisverwaltung.

## Vorwort

Im Auftrage des Landeskonservators Rheinland arbeiteten Dr. Alfred Hoffmann, Bad Homburg, und Professor Dr. Dieter Hennebo, Hannover, ein Gutachten über die historische und aktuelle Bedeutung der klevischen Gartenanlagen aus.

Dieses Werk, erweitert um einen Bild- und Kartenteil, der von Wilhelm Diedenhofen, Kleve, zusammengestellt wurde, wird hiermit der Öffentlichkeit vorgelegt.

Bei künftigen Planungen sollte die noch erhaltene Substanz im Rahmen der bestehenden Möglichkeiten geschützt werden.

Die Stadt Kleve dankt den Verfassern für die Zustimmung zur Veröffentlichung.

Kleve, im Dezember 1977



(Dr. H. H. Schröer)  
Stadtdirektor

## GLIEDERUNG

### 1. AUFTRAG

### 2. LANDESHERRLICHE VERSCHÖNERUNG

- 2.1 Zum Begriff der Landesverschönerung
- 2.2 Alleen und Kanäle
- 2.3 Sternplätze
- 2.4 Alter und Neuer Tiergarten
- 2.5 Gärten und gartenähnliche Anlagen und Einrichtungen
- 2.6 Struktureller Ordnungsversuch für einen ganzen Landschaftsraum

### 3. DAS ZUSAMMENFLIESSEN VON ANREGUNGEN UND VORBILDERN

- 3.1 Gesamtwerk
- 3.2 Motive

### 4. STILISTISCHE BEZÜGE

- 4.1 Deutsche Gärten des 17. Jahrhunderts
- 4.2 Gesamtanlage
- 4.3 Zu den Anlagen im einzelnen

### 5. STELLUNG IN DER ZEIT

- 5.1 Aus heutiger Sicht
- 5.2 Zeitgenössische Bedeutung
- 5.3 Vermittlungsfunktion und Ausstrahlung

### 6. KONTINUITÄT UND HEUTIGE BEDEUTUNG

- 6.1 Kontinuität
- 6.2 Zur heutigen Bedeutung

### 7. FOLGERUNGEN FÜR KÜNFTIGE MASSNAHMEN

- 7.1 Schutz der erhaltenen Substanz
- 7.2 Wiederherstellung historischer Objekte und Strukturen  
und ihre "Erläuterung"
- 7.3 Die Behandlung der waldartigen Bestände
- 7.4 Die Aktivierung der Nutzung als öffentliche, stadtnahe Grünflächen

### 8. DURCHGESEHENE UND ZITIERTER LITERATUR

## 1. AUFTRAG

Das Gutachten folgt einem Auftrag des Landeskonservators Rheinland, den Denkmalwert der klevischen Gartenanlagen - Gartenanlagen hier im weitesten Sinne verstanden - und deren aktuelle Bedeutung für die Stadt aufzuzeigen und, soweit das hierbei möglich sein kann, zu begründen.

Der Versuch, diesem Auftrag in der dafür einzusetzenden Zeit nachzukommen, konnte nur gewagt werden, weil er sich auf eine Anzahl neuer Untersuchungen über den hier zu behandelnden Gegenstand stützen konnte, die in den letzten Jahren publiziert wurden. Gemeint sind die grundlegenden Arbeiten von Wilhelm DIEDENHOFEN, Friedrich GORISSEN und Hans Peter HILGER, die uns - z.T. dank freundlicher Vermittlung durch die Autoren - zur Verfügung standen. Sie sind, ebenso wie die ältere hierfür durchgesehene und benutzte Literatur, im Anhang genannt. Zusätzliche Informationen, insbesondere über Zustand, Nutzung und Beeinträchtigung der erhaltenen Anlagenreste, konnten in Kleve selbst durch Begehungen und Gespräche gewonnen werden.

## 2. LANDESHERRLICHE "VERSCHÖNERUNG"

### 2.1 Zum Begriff "Landesverschönerung"

"Landesverschönerung" im engeren Sinne - d.h. als umfassende, eine Art "Gesamtkunstwerk" anstrebende Landeskultur, in der sich das Verlangen nach "schöner Landschaft" (gemäß den damals gültigen ästhetischen bzw. gartenkünstlerischen Vorstellungen) mit Forderungen nach Verbesserung der Landwirtschaft, Entwicklung des öffentlichen und privaten Bauwesens und Hebung der Lebensverhältnisse der Bevölkerung verband - hat sich in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts artikuliert und nach 1820 eine gewisse gesellschaftliche Basis in fördernden, auf Anwendung drängenden Vereinigungen gefunden. Wenn trotzdem schon im Blick auf die klevischen Anlagen des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen der Begriff "Verschönerung" benutzt wird, dann soll damit von vornherein die bemerkenswert frühe Aufnahme der Idee von "Landesverschönerung" herausgestellt werden. Im folgenden wird zu zeigen sein, daß auch die Mehrschichtigkeit dieser Idee Gestalt gewinnen konnte.

### 2.2 Alleen und Kanäle

Noch aus dem heutigen Kartenbild der Stadt lassen sich die im 17. Jahrhundert angelegten Alleen und Kanäle verhältnismäßig gut erkennen: Als Strahlen, parallele, einander kreuzende oder sternförmige Liniengebilde sind sie deutlich hervorgehoben. Das Herauslesen ihrer einstmaligen Ausrichtung auf (z.T. entfernt liegende) Ziele bedarf jedoch in den meisten Fällen genauerer Kenntnis der früheren Anlagen, Absichten und Gegebenheiten. - Auch in der Örtlichkeit selbst treten sie durchaus noch in Erscheinung - so in den Bereichen von Altem und Neuem Tiergarten oder der Nassauer Allee -, der erste Eindruck ist heute der von separaten Anlagen, deren Sinn sich nicht (oder jedenfalls nicht gleich) erschließt. Auch raumübergreifende (lineare) Zusammenhänge gibt es noch an mehreren Stellen, aber sie erscheinen dem nicht näher unterrichteten Betrachter - falls er sie überhaupt wahrnimmt - eher zufällig als beabsichtigt.



### 2.3 Sternplätze

Das über Alleen Gesagte gilt entsprechend für die Sternplätze, die im 17. Jahrhundert in größerer Anzahl vorhanden gewesen sind, markante Stellen um die Stadt besetzt und diese Stellen mit starken Erlebniswerten bereichert haben. Ihre Grundfiguren heben sich z.T. noch aus dem Kartenbild heraus und sind auch in der Örtlichkeit zu finden. Um sie aber als Sternplätze zu erkennen, benötigt der Betrachter ergänzende Vorstellungen - so am Weißen Tor an der Nassauer Allee, beim Kuckuck oder auf dem Klever Berg -: Ungleichgewicht der Sternstrahlen, Überstellung bzw. Abschneiden einzelner Strahlen durch Bauten oder Bewuchs haben diese Plätze um ihre leicht eingängige Wirkung gebracht. Ganz unkenntlich sind die ehemaligen Sterne im Alten Tiergarten, verloren ist der Stern am ursprünglichen Platz des Cupido an der Nassauer Allee. Auch bei dem einzigen noch nahezu vollständigen Stern, dem auf dem Sternberg im Neuen Tiergarten, sind die ursprünglich weit ausgreifenden Aussichten durch ungehemmten Gehölzwuchs verstellt oder erheblich eingeschränkt.

### 2.4 Alter und Neuer Tiergarten

Von den großflächigen Anlagen des 17. Jahrhunderts haben sich Alter und Neuer Tiergarten erhalten, wenigstens was ihre wesentlichen Areale betrifft. Die ursprünglichen Inhalte, Ausstattungselemente und Erschließungs- bzw. Gliederungssysteme sind freilich größtenteils untergegangen: durch Zerstörung, Verfall, ungesteuertes Vegetationswachstum, veränderte Nutzungen und Wandlungen der gartenkünstlerischen Ideen. Partielle und z.T. empfindliche Eingriffe haben sie schon in der Vergangenheit durch den Ausbau von Straßen hinnehmen müssen.

Der Bereich A l t e r T i e r g a r t e n einschließlich der von dem weiten Bogen des Kermisdahl umfaßten Niederung bildet im Südosten der Stadt noch heute einen zusammenhängenden "grünen" Komplex von beträchtlicher Größe und vermittelt - durch den Kontrast zwischen höher liegendem, überwaldeten Sternbusch mit dem Papenberg am westlichen Ende und dem flach hingebreiteten Grünland - trotz aller Beeinträchtigungen noch immer eine Ahnung von dieser einzigartigen landschaftlichen Gegebenheit. Die hier ursprünglich gewollte und offenbar weitgehend verwirklichte Absicht, nämlich

die gesamte Fläche sowohl ökonomisch als auch künstlerisch sinnvoll zu gliedern und auszustatten, ihre Teile miteinander und mit dem Stadtkern in feste Bezüge zu bringen, erschließt sich freilich dem Betrachter kaum mehr. Augenfällig ist heute eigentlich nur noch die städtebaulich-bildhafte Bedeutung des flachen Grünlandes als offenes Vorfeld für die aufragende Stadtsilhouette. Unmittelbar räumliche oder funktionale Bezüge zur Stadt - so beispielsweise die geradlinige Allee Verbindung zwischen Kernbereich und Papenberg - sind verschwunden; der frühere Zusammenhang zwischen Lustgarten und Sternbusch ist längst aufgehoben und das ganze Gebiet des Alten Tiergartens erscheint gewissermaßen von der Stadt abgerückt und in "Abseitslage" geraten.

Aber auch der erhaltene Restbestand des Alten Tiergartens (Alter Park) entbehrt jeder erkennbaren räumlichen oder gar künstlerischen Durchdringung und Gestalt ebenso wie einer sinnvollen Erschließung auf einleuchtende Funktionen hin: Folge der bereits 1830 erfolgten Aufgabe der Anlage. Das Moritzgrab in "Berg und Tal", einst Bestandteil eines aus der Situation entwickelten "arkadischen Szenariums" (H. P. HILGER, 1968, 138) vermag den Eindruck einer allgemeinen inhaltlichen Ausleerung kaum zu mindern, zumal es - nun durch den Fuß einer Straßeböschung bedrängt und offensichtlich durch Bodenauffüllung nicht mehr in voller Höhe sichtbar - in seiner Wirkung beeinträchtigt ist. Die ganze Verarmung und Abseitsstellung des Alten Tiergartens wird im Vergleich mit der ursprünglichen Anlage deutlich. Unter geschickter Ausnutzung des landschaftlich Gegebenen und mit dem Ziel seiner Steigerung war vom Prinzenhof ausgehend über den Lustgarten - der hohe Rand über dem Kermisdahl (bei seitlicher Fassung durch die Nassauer Allee) gewählt worden, um ungehindert an das schon um 1650 errichtete erste prinzliche Landhaus Freudenberg und den bald danach entstandenen Alten Tiergarten anzubinden, wobei Sternplätze an den Randalleen und -wegen (Nassauer Allee, Alte Landstraße) mit ihren Strahlen Durchdringung und Verklammerung besorgten. Der umzäunte überwaldete Hügelzug selbst war auf einfache Weise erschlossen und gegliedert: durch parallele, einander kreuzende und sternstrahlige Wege (Schneisen), die ein Tiergarten brauchte um das Wild leicht in den Blick zu bekommen. An baulichen bzw. künstlerisch anspruchsvollen Anlagen war anfangs außer dem Landhaus Freudenberg wohl nur eine Laube auf dem Papenberg und eine Trophäe auf dem Freudenberg

errichtet worden (nach W. DIEDENHOFEN, 1971, 77). Erst nach 1678 wurde in "Berg und Tal" noch die Kapelle mit Einsiedelei und (dritter) Grablage des Fürsten Johann Moritz eingefügt. "Eingefügt" meint, daß keine dieser Anlagen formal bestimmenden Einfluß auf die Gestalt der weiteren Umgebung zu übernehmen hatte.

Auch für die Niederung auf dem rechten Altrheinufer zwischen Burgberg im Nordwesten und Papenberg im Südosten hatte man sich einfacher Mittel räumlicher Gliederung bedient: Paralleler, sich kreuzender Entwässerungsgräben und säumender Obstbaumreihen an den Grabenrändern. Vordringlich ging es hier um ökonomische Zweckmäßigkeit, um die Kultivierung des nassen Niederungsbodens. Jedoch waren die Obstbaumalleen der 'Galleien' gleichzeitig in durchaus künstlerischer Absicht in Bezug mit der Stadt und mit der Hügelzone des Alten Tiergartens gebracht: Die Points de vue dieser Alleen waren im Nordwesten Burg, Prinzenhof/Stiftskirche, im Südosten Papenberg und Spitzberg; im Südwesten war es - für die mittelste der kurzen Galleien - eine Trophäe auf dem Freudenberg bei "Kiek - in - de - Pott", die ihrerseits wiederum als Bezugspunkt für den Bezirk Freudenthal/Freudenberg diente (nach W. DIEDENHOFEN, 1971, 77).

Auch der Neue Tiergarten ist offenbar im wesentlichen in seinem um die Mitte des 17. Jahrhunderts ausgewiesenen Umfang erhalten geblieben. Bauliche Beanspruchungen im Gefolge des sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich entwickelnden, seit Beginn des 19. Jahrhunderts lebhafteren Kur- und Badebetriebes sind auf den Rand entlang der Tiergartenstraße beschränkt geblieben; desgleichen neuere gastronomische Anlagen westlich des Amphitheaters. Die empfindlichste Belastung hat hier die B 9 gebracht: Verkehrsfluß und Verbreiterung haben die Tiergartenstraße zu einer Trennzone zwischen dem bewaldeten Höhenzug und seinem nördlichen Vorland werden lassen. Sie stört die ursprünglichen funktionalen und künstlerischen Zusammenhänge empfindlich und stellt für den Besucherverkehr ein ebenso lästiges wie gefährliches Hindernis dar. - Im Gegensatz zum Alten Park liegt der Neue Tiergarten in unmittelbarer Nähe des Stadtkerns. Freilich liegt Randbebauung auch hier so eng auf, daß unmittelbarer Bezug und Zugang sich nirgendwo anbieten kann. Das gilt für den (östlichen) vorderen Teil der Tiergartenstraße so

gut wie für die Grenzallee. Die Gruftstraße mit ihrer Steilböschung und ihrem Verkehrsfluß bildet ohnehin eine spürbare Zäsur.

Bedauerlich sind einige Entwicklungen im nördlichen Vorfeld des Höhenzuges gegenüber dem Amphitheater, die dort künstlerisch relevante Zusammenhänge stören oder gar unkenntlich zu machen drohen: So trennt eben die verbreiterte Tiergartenstraße den mit der Amphitheateranlage als Einheit konzipierten Bereich des Prinz-Moritz-Kanals deutlich ab. - Der ursprüngliche Zusammenhang ist nur noch von höher gelegenen Standort aus zu erfassen, weil hier die Straße durch Pflanzungen verdeckt wird. Außerdem ist durch den zu dicht an den Kanal gerückten Baukörper des heutigen Altenheims die Baumwandung des Kanals einseitig aufgerissen: Dadurch wird der Blick des in der Achse des Amphitheaters stehenden Betrachters zur Seite hin abgelenkt und der beabsichtigte "Zug" in die Tiefe des Raumes beeinträchtigt. Dieser nachteilige Effekt wird begünstigt durch die zu breit gewordenen Kronen der Baumwandungen, die den Lichtraum des Kanals unregelmäßig einengen, und durch hohes Gehölz an seinem nördlichen Ende.

Im Areal des Neuen Tiergartens spürt man - im Gegensatz zu dem des Alten Tiergartens - noch einiges von der ursprünglichen Aufschließung und den damit verbundenen künstlerischen Absichten. Freilich haben auch hier nachfolgenden Verwüstungen, bauliche und gartenkünstlerische Neuerungen späterer Zeiten, Verfall und unzulänglich gesteuertes Vegetationswachstum beträchtliche Verwandlungen herbeigeführt. Der unbefangene Besucher würde heute kaum mehr als den Eindruck von "Wald" gewinnen, begegneten ihm nicht an einigen Stellen offensichtlich künstlich entstandene und künstlerisch motivierte Anlagen bzw. Anlagenreste: So eben im Bereich des Amphitheaters, in dessen Achse und auf dem Sternberg. Es fällt jedoch schwer, ohne angelesene Kenntnis diese Anlagen in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen zu erkennen oder zu verstehen. - Die "Einbindung" des Amphitheaters in den bewaldeten Hügelrücken ist über ein Stück der aufsteigenden Mittelachse zum Obelisken - trotz einiger "Verunklärung" durch ungeordnetes Gesträuch im oberen Teil - noch immer erkennbar. Überwachsen und verschwunden ist dagegen der breite Strahlenfächer aus ehemals z.T. von Baumreihen gefaßten Schneisen, der die Anlage nach allen Seiten in das Wege- bzw. Schneisensystem des Tier-

gartens einband und sie mit anderen Punkten (Sternberg) in unmittelbare Beziehung brachte. Heute erscheint der Amphitheaterbereich samt seitlich anschließender Fontänenterrasse als selbständige Anlage am Fuß des Waldhanges.

Der Sternberg, eigens aufgeschüttet als beherrschende Höhe und Zentrum eines den ganzen Waldrücken durchstrahlenden Schneisensystems, Aussichtsplatz mit zehn Ausblicken auf Points de vue in der näheren und weiteren Umgebung (und damit von größter Bedeutung, um das "Eingebundensein" der Anlage in den weiten Landschaftsraum beeindruckend vorzuführen), ist nur mehr für Ortskundige auffindbar, weil im Wald "untergegangen". Seine Strahlenschneisen sind zwar noch aus dem Gehölzbewuchs ablesbar, als das Gebiet beherrschendes System sind sie nicht mehr zu erleben. Von den zehn Aussichten sind die meisten zugewachsen, und die noch vorhandenen erscheinen kaum noch als gewollt, sondern eher als zufällig. - Anders als zufällig lassen sich auch alle übrigen das Waldgebiet durchziehenden und durchwindenden Wege nicht mehr begreifen. Das frühere Ordnungssystem der Schneisen und Alleen - in seiner Binnenstruktur offenbar vorwiegend von den praktischen Erfordernissen eines Jagdparcs des 17. Jahrhunderts abgeleitet, in seiner Wirkung nach außen durchaus künstlerisch motiviert, etwa um die Weite eines ganzen Landschaftsraumes optisch durch ausgreifende Alleezüge und damit in gewisser Weise "beherrschend" mit einzubinden - ist wohl noch teilweise vorhanden, versagt sich aber als leicht faßbares Orientierungsmittel nach innen und verbirgt seinen Bezug nach außen.

Dem Bereich Neuer Tiergarten muß auch sein nördliches Vorfeld zugezählt werden, denn das Herausgehobensein des bewaldeten Höhenrückens aus flacher Niederung war von Anfang an entscheidender Reiz für die Nutzung dieser Örtlichkeit: Gesehenwerden von weither und Übersicht weit hin.

Übersicht allerdings weniger in Form breiter Panoramen als durch Herinholen weitentfernter, durch lineare Elemente (Alleen) anvisierter Blickpunkte, was eben nicht nur Gelegenheiten zur Aussicht (im Sinne von Hinaussehen) bot, sondern zugleich Hinausgreifen und Aneignen von Weite. So gesehen bedeutet Beschränkung des Ausblicks auf einzelne "Strahlen" hier nicht Minderung (gegenüber einem Panorama-Prospekt), sondern

sinnfällige Darstellung eines geistigen Anspruchs. Diese Aussichtsstrahlen stellten "Kraftlinien" dar. An einer Stelle ist das Hinausgreifen in die Weite real manifestiert: Mit dem Prinzenkanal, der bis an den Rhein hatte geführt werden sollen. Obwohl nur über eine kurze Strecke gegraben, wurde seine "Dynamik" durch den fordernden Zug auf die Kirche Hochelten wirksam, "entstand hier, zwischen Springenberg und Eltenberg ein das Rheintal übergreifendes landschaftliches Szenarium von bedeutender Großartigkeit, das im Amphitheater des Neuen Tiergartens sein architektonisch gegliedertes Zentrum besaß." (H.P.HILGER, 1968, 124). Dieses gleichermaßen optische und historische Erlebnis ist heute aber eben erheblich gemindert und droht unterzugehen.

Auch der unverwechselbare Eindruck des aus der Ebene aufsteigenden Höhenrückens bietet sich zwar noch, hat jedoch durch Ansätze von Bebauung beiderseits der Tiergartenstraße westlich des Kanals an Unmittelbarkeit und Wirkung verloren.

## 2.5 Gärten und gartenähnliche Anlagen und Einrichtungen

Die Tatsache, daß Kleve seit dem Mittelalter über Gärten im engeren Sinne verfügt hat, muß zum weiteren Verständnis der Gesamtsituation erwähnt werden, auch wenn diese Gärten größtenteils untergegangen sind bzw. überkommene Reste zu keiner Aussage über frühere Zustände ausreichen.

So haben die einmal zur Schwanenburg gehörenden Gärten aus verschiedenen Epochen fast keine Spur im heutigen Stadtbild hinterlassen. Der mittelalterliche "cruytgarden" auf der Ostseite des Alten Rheins, der eben dort im 16. Jahrhundert angelegte "Nije Gaerden" und der noch vor 1700 entstandene "Königsgarten" Friedrichs I. sind Zerstörungen anheimgefallen. Gleiches gilt für die gärtnerischen Anlagen am Osthang des Burgberges, die - mehrmals zerstört - zuletzt 1791 erwähnt werden, aber schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts wieder verschwunden sind und heute teils von Buschwerk bedeckt werden. Untergegangen ist der südlich an den ebenfalls verschwundenen Prinzenhof anschließende Lustgarten des Johann Moritz, sowie seine frühesten Anlagen am Steilhang über dem Kermisdahl. Reste des ehemaligen Lustgartens, freilich in veränderter Gestalt als Landschaftsgarten des frühen 19. Jahrhunderts,

finden sich im heutigen Moritzpark um das Gebäude der Kreisverwaltung. Von dem unter Friedrich I. um die Spitze des Klever Berges entstandenen geometrischen Garten ist ungeordnet erscheinender Gehölzbewuchs geblieben; erkennbar sind die ringförmige Rahmung und einige der von hier einmal ausgehenden Alleestrahlen. Erhalten, wenn auch im Sinne landschaftlicher Gartenkunst verändert, ist der gegen Ende des 18. Jahrhunderts von Buggenhagen angelegte Forstgarten östlich des Prinzenkanals sowie das westlich des Kanals befindliche, erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts ausgebaute, ehemals offene Niederungsgelände, auf dem sich heute ein Tierpark befindet. Durch beide Anlagen hat der Kanal im vorderen Teil seine parkartige Fassung gewonnen. (Erhalten, wenn auch ebenfalls in verändertem, jetzt durch Verwilderung oder Überalterung bedrohtem Bestand, ist der Schloßpark Gnadenthal).

Im Gegensatz zu einigen dieser Gärten hat man den kulturgeschichtlich wie künstlerisch bemerkenswerten Anlagen des Amphitheaters und des Moritzgrabmals über die Jahrhunderte hin immer wieder erhöhte Aufmerksamkeit entgegengebracht. Wiederholt ist versucht worden, sie auszubauen bzw. zu erhalten. Das ist verständlich, weil beide Denkmäler, bei räumlicher Begrenzung, als "Architekturen" und durch ihre unverwechselbare Eigentümlichkeit und öffentliche Zugänglichkeit leichter allgemeineres Interesse, vor allem aber die Aufmerksamkeit kunst- und kulturgeschichtlicher Forschung auf sich zu ziehen vermochten als Gärten, deren Reiz durch Verfall und Zerstörung bereits verloren war und deren Fläche als Bauland verwertbar schien. Historisches und denkmalpflegerisches Interesse haben zwar den weiteren Verfall verhindern und sogar restaurierende Arbeiten bewirken können - Verdienste, die nicht hoch genug eingeschätzt werden können -, es ist aber noch nicht geglückt, beide Anlagen aus ihrer Separierung, aus ihrer "Reduzierung" auf sich selbst, zu befreien und sie wieder in erlebbare Beziehung mit dem sie umgebenden Raum zu bringen.

Das M o r i t z g r a b m a l im Alten Tiergarten führt sein "Verlorensein" in einer an seiner Existenz unbeteiligt erscheinenden Örtlichkeit geradezu deprimierend vor Augen: Ein "verlegenes" Relikt in einer Mulde unterhalb der nahen Straßenböschung. Gerade dieses Denkmal demonstriert, daß eine allein auf ein "isoliertes" Objekt beschränkte restaurierende Bemühung - deren Notwendigkeit an sich unbestritten bleibt - nicht genügt, um dem Be-

eindruckenden eben dieses Denkmals wieder Geltung und Wirkung zu verschaffen. Sie kann, wie hier, sogar dazu führen, daß ein solches Denkmal infolge der seinem Anspruch widersprechenden "ungefälligen" Umgebung verstärkt der Peinlichkeit preisgegeben wird. Dabei steht die kulturgeschichtliche Bedeutung des Grabmals, das Einzigartige des mit ihm veranstalteten Spectaculum, außer Zweifel und läßt sich auch heute noch, trotz Verlustes an "arkadischer" Landschaft, trotz Verlustes an "dekorativer" Substanz und trotz der seiner ursprünglichen Gestalt widersprechenden, jüngeren gärtnerischen Gestaltung erkennen.

Ganz anders die Verhältnisse des Amphitheaters: Zwar auch hier Substanzverlust (gemessen an der ursprünglichen Anlage des 17. Jahrhunderts, an den Neuerungen unter Friedrich I. um 1700 und noch an dem um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschaffenen Zustand), auch hier der störende Eingriff durch eine Straße; aber schon die relative Größe der Anlage, noch dazu an einem aufsteigenden Hang, und das stete Verweilen im Blick allgemeineren Interesses - vor allem wegen der Verflechtung mit dem Kur- und Badebezirk - haben hier günstigere Verhältnisse bewahrt als beim Grabmal. - Von der Einbindung des Amphitheaters und ihrer Störung bzw. "Verunklärung" war schon die Rede, hier muß noch einmal auf das Denkmal selbst eingegangen werden. Aus der Zeit des Johann Moritz sind einige Elemente und Zusammenhänge der Grundstruktur (d.h. des Achsensystems bzw. der axialen Auffädung der einzelnen Einrichtungen) geblieben. Dieses im Kern der Anlage noch erkennbare Achsensystem ist außerhalb teils unterbrochen oder verloren, teils unter späterem Bewuchs verborgen. Zum "Verschwimmen" der ehemals straffen linearen Struktur im Kernbereich hat die im 19. Jahrhundert unternommene landschaftliche Umgestaltung wesentlich beigetragen. - Von der ursprünglichen Ausstattung existiert an Ort und Stelle nur die Statue der Minerva Tritonia; außerdem die - freilich reduzierte - Abfolge kleiner Weiher, alle jedoch in vereinfachter Gestalt. Alles übrige ist verschwunden. Gleiches gilt für die nach der Zerstörung 1702 unter Friedrich I. errichtete Galerie beiderseits eines neuen Mittelpavillons und für einige Erweiterungen der Wasserkünste. Der heutige Rundtempel auf halbrund ausschwingender, jetzt mit (zu niedrigen) Laubengängen besetzter Terrasse aus der Mitte des 19. Jahrhunderts besitzt als Zentrum der Anlage, - trotz in der Ansicht von unten erkennbarer Symmetrie - nicht genug "Gewicht", um sich in-



mitten eines zu dichten und hohen Baumbestandes, ohne Einbettung in ein unmittelbar ansetzendes und sich dem Auge aufdrängendes System weitgespannter Linien gegen die nahe Konkurrenz größerer Gebäude und gegen die breite Straßenfläche seiner Bedeutung gemäß behaupten zu können. Die in der Mittelachse bergwärts führende Schneise und der (zu groß geratene) Obelisk auf der Höhe betonen zwar die Stellung der Anlage, reichen aber nicht aus, um ihre Bedeutung und Raumbeziehung voll zur Wirkung kommen zu lassen.

## 2.6 Struktureller Ordnungsversuch für einen ganzen Landschaftsraum

Bei Beschränkung des Blicks auf die einzelnen Parks, Gärten, Alleen usw. würde eine wesentliche Zielsetzung und Leistung des 17. Jahrhunderts (wie gewiß auch noch des 18. Jahrhunderts) zu kurz kommen, durch die die Gartenkunst in Kleve ihren einzigartigen Charakter und hohen Rang gewonnen hat: Die "Landesverschönerung". Es ist eingangs schon gesagt worden, daß Idee und Begriff der "Landesverschönerung" (in dem seither gebräuchlichen Sinn) in Deutschland erst seit dem späten 18. Jahrhundert "aus der Vereinigung des Gedankengutes und der Vorstellungen des Landschaftsgartens mit denen der frühen Landeskultur" (G. DÄUMEL, 8) entspringen. Gleichwohl soll dieser Begriff hier verwendet werden um das Frühzeitige, spätere Entwicklungen zumindest tendenziell Vorwegzunehmende, kurz: Das ganz und gar Ungewöhnliche der Unternehmungen in Kleve seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, mit einem Wort zu kennzeichnen. Die Gesamtheit dieser Unternehmungen kann aber ebenso als "struktureller Ordnungsversuch für einen ganzen Landschaftsraum" bezeichnet werden. (Mit der damit aufgestellten Behauptung, die Ordnung eines ganzen Landstriches nach künstlerischen und rationalen Vorstellungen sei die besondere und herausragende Leistung dieser Untersuchungen, soll die künstlerische Einzelleistung - z.B. der großartige Wurf des Amphitheaters - in keiner Weise geschmälert werden).

Ein Plan der Parkanlagen um 1700 (nach F. GORISSEN, 1964) zeigt das Ergebnis dieses weit ausgelegten Ordnungsversuchs auf einer Fläche zwischen der Grundlinie Donsbrüggen - Kleve - Bedburg und dem Bogen Donsbrüggen - Materborn - Hau - Bedburg sowie auf einer weiteren nord-

östlich breit auf die Tiergartenstraße aufsetzenden, sich nach Rindern hin erstreckenden Niederungsfläche. Auf dem von Südosten nach Nordwesten streichenden Höhenrücken liegen die großen Areale von Altem und Neuem Tiergarten, die die Stadt in ihre Mitte nehmen, auf den östlich und westlich anschließenden Flächen entfalten sich die Kanalsysteme einschließlich des Prinz-Moritz-Kanals, Alleen und Sternplätze.

Das Alleesystem - teils netzartig oder sternstrahlig Flächen überziehend, teils gradlinige Verbindungen zwischen der Stadt, den beiden Tiergärten und den umliegenden oder entfernten Ortschaften herstellend, teils als ergänzende Querverbindung der verschiedenen Örtlichkeiten untereinander - ist über seine verbindende (Verkehrs-) Funktion hinaus als "raumordnendes" Mittel verwendet und diesen Zwecken entsprechend ausgebildet. Das geschieht einmal durch Setzung von "Marken" an Anfang und Ende von Strecken und auf wichtigen Knoten (Schnittstellen), wodurch die gradlinigen Abschnitte orientierende Ziele erhalten; zum anderen durch Überschaubarkeit und Orientierung fördernde Differenzierung der Alleen und ihrer "Marken". Die Alleen sind unterschiedlich breit, mit Obstbäumen oder Linden bepflanzt, zwei- oder (so die Nassauer Allee) vierreihig; die "Marken" z.T. eigens gesetzt - durch eine Figur (Cupido auf einer Säule), durch Plätze als verschiedenstrahlige Sterne oder durch Erhöhung -, z.T. Vorhandenes einbeziehend - z.B. Tore, die Stiftskirche (als Point de vue), die Hagsche Linde, den ehemaligen Galgenberg. Das interne Aufschließungssystem der beiden großen Parks verbindet sich durch gradlinig aufeinander zulaufende Stränge mit dem außerhalb liegenden Alleensystem. Das Ein- und Durchdringen von außen nach innen wie das Hinausdrängen von innen nach außen wird dadurch anschaulich. Ausformung der Eindringungsstellen als Stern oder Strahlenfächer erhöht den Verklammerungseffekt noch.

Geben sich die Klever Gärten und Parks des 17. Jahrhunderts auch sonst völlig "autonom", so sind sie mit den Anlagen des Amphitheaters - und zwar kraft dessen über den Prinz-Moritz-Kanal hinausstrahlender Mittelachse - an dieser Stelle doch Element des flächenübergreifenden Ordnungssystems. Mit dem unter Friedrich I. durch Aufschüttung erhöhten und zu einem geometrischen Garten ausgebauten Galgenberg, nachmals Klever Berg, übernahm dann ein ganzer Garten mit seinen aus dem Zentrum

seiner Kreisform strahlenden Alleeen ordnende Funktion über die eigene Grenze hinweg und zwar nach Art eines großen Sternplatzes.

Die Bedeutung von "Landmarken" - im Sinne von sichtbaren Zeichen - für ein weithin ebenes Land war schon für Johann Moritz Anlaß, die wenigen Höhen und Rücken so stark wie möglich zu "heben" und durch Geschlossenheit ihrer Erscheinung zu "verstärken": Das ist durch Erhaltung bzw. Vervollständigung der Überwaldung geschehen (wie sehr dem Fürsten daran gelegen war, belegt sein Engagement für die Erhaltung des Waldbestandes im Neuen Tiergarten beim Ankauf dieses Areals für den Kurfürsten). So konnten die beiden Tiergärten mit der zwischen ihnen aufragenden Stadtsilhouette in der offenen, ebenen Landschaft ein "großes" Zeichen setzen, das innerhalb des raumordnenden Systems seine "Mittelpunktfunktion" unübersehbar ausübt.

Um die Ordnungslinien von dieser "Mitte" aus so weit zu führen, wie das Auge reicht, sind entfernte "Marken", die nicht erst geschaffen zu werden brauchten, illusionistisch einbezogen: Als Points de vue von Sehstrahlen. Davon war im Zusammenhang mit dem Amphitheater schon die Rede. Es ist dieser "Trick" aber in größerer Anzahl und auch auf andere Weise benutzt worden: Strahlen von erhöht liegenden Plätzen aus, deren Umschließung Ausblicke nur in Strahlenrichtung freigibt. Auf diese Weise ließ sich ohne großen Aufwand die Weite des Landes bis zum Horizont hin gewinnen. Die Rolle des wichtigsten dieser Aussichtsplätze, des Sternbergs, kann deshalb nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Alles in allem ein großartiges Ordnungssystem, das von Johann Moritz von Nassau als Statthalter begründet, in der Folge unter Friedrich I. konsequenten Ausbau erfahren hat.

Auffallend - auch schon für die Entstehungszeit - ist, das Fehlen eines das System der Alleeen und Achsen formal beherrschenden Zentrums. (Wenn im Blick auf den Bereich Tiergärten/Stadt von "Mitte" die Rede war, dann nicht im Sinne eines ausstrahlenden Mittelpunktes.) Es fehlen aber auch Nebenzentren, wie sie etwa die Burg, der Prinzenhof oder die verschiedenen Landhäuser des Fürsten hätten abgeben können; jedes dieser Gebäude ordnet sich vielmehr ein. Obwohl das Ordnungssystem auf fürstlichen Willen und Anspruch gründet und zu einem guten Teil nur kraft landesherrlichen Drucks realisiert werden konnte, spiegelt es doch keine Herrschaftsstrukturen wider.

### 3. DAS ZUSAMMENFLIESEN VON ANREGUNGEN UND VORBILDERN

Das vielgestaltige, verschiedenartig motivierte, vom künstlerisch bedeutenden oder belanglosen Einzelwerk bis zur weitgreifenden Formung und Durchdringung einer ganzen Landschaft (unter Einschluß regelrechter landeskultureller Maßnahmen) reichende Gesamtwerk in der Zeit des Johann Moritz von Nassau-Siegen war nicht denkbar ohne Anregungen und Vorbilder.

#### 3.1 Gesamtwerk

Für die Idee einer umfassenden landschaftsformenden Gestaltung, nach der aus einem verarmten und gewißermaßen "ereignislosen" Landstrich eine Art von Parklandschaft wurde, haben sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts noch keine Vorbilder finden lassen; weder in den damals als Ideenreservoir wirkenden Ländern Italien, Frankreich und Holland, noch gar im verwüsteten Deutschland, wo es ähnlich weit gespannte Unternehmungen erst auf der Höhe barocker Gartenkunst und - später - nach Aufkommen von Landschaftsgärten gegeben hat. Das Werk des Fürsten Johann Moritz kann also als der erste Versuch gelten, nicht nur Gärten und Parks anzulegen, sondern sie durch Kanäle und Alleen miteinander und mit besonderen Punkten der Landschaft zu verbinden, um, von ihnen ausgehend, diese ganze Landschaft zu ordnen. Es kann aber angenommen werden, daß Johann Moritz reichliche Erfahrungen aus seiner früheren Tätigkeit als Generalgouverneur Niederländisch-Brasiliens zur Verfügung standen, wo er offenbar in großem Umfang landeskulturelle und gartenkünstlerische Pläne und Arbeiten verfolgt hatte. - Anregungen für einzelne Motive und Strukturen boten dann Holland, Frankreich und Italien.

#### 3.2 Motive

Bezüglich der Motive hat Holland zweifellos größten Einfluß genommen. Johann Moritz ist diesem Land sein Leben lang eng verbunden gewesen, durch seine Person hatte "das goldene Jahrhundert" niederländischer Kunst in Kleve unmittelbar wirksam werden können (H.P. HILGER, 1967, 12). Landeskulturelle Maßnahmen - wie Deich- und Kanalbau, Entwässerung nasser Böden - waren dort in weiten Landesteilen geradezu existen-

zielle Voraussetzungen. Auf Kenntnis und Beherrschung dieser Techniken und Verfahren haben sich schon die kolonisatorischen Arbeiten des Generalgouverneurs und seiner Mitarbeiter in Südamerika stützen können und dann natürlich auch die späteren Arbeiten in Kleve. Neben den kulturbau-technischen Anregungen konnte Holland zugleich anschaulich-bildhafte anbieten: Die einer von Kanälen mit begleitenden Alleen gegliederten ebenen Landschaft, durchsetzt mit schlichten Landhäusern und deren Gärten. Daß diese Anregung aufgenommen worden ist, beweisen nicht nur die Kanal- und Alleesysteme um Kleve, sondern auch die für Johann Moritz errichteten Landhäuser. Jedoch konnte in Kleve - anders als in Holland - für diese Landhäuser die Gunst hügelig bewegten Geländes genutzt werden, z.B. im Alten Tiergarten, wobei man dann freilich wiederum holländischer Art, Landhäuser "zwanglos" in die Landschaft zu stellen, und holländischer Gartenkunst, mit ihrer Vorliebe für Gartengebäude, Lauben und figürlichen Schmuck auf kleinem Raum, folgte: So in Freudenberg und noch zuletzt in "Bergenthal".

Während die Übernahme holländischer Vorbilder gesichert ist, lassen sich Anregungen durch Frankreich nur vermuten: Die Durchgliederung eines Tierparks als Teil einer Gartenanlage und die von bestimmten Punkten ausstrahlenden Alleesterne entstammen wohl dem französischen Vorstellungsbereich, direkte Hinweise auf Übernahme sind jedoch nicht bekannt. Immerhin legt die Übereinstimmung der Motive Bekanntschaft mit französischen Anlagen nahe; umso mehr, als Jacob van Campen, der ja doch die Planungen und Arbeiten in Kleve wesentlich beeinflußt hat, der bedeutendste niederländische Architekt seiner Zeit war und als solcher auch über französische Jagdparks unterrichtet gewesen sein dürfte.

Gesicherter ist hingegen der Einfluß Italiens, und zwar in Bezug auf Motive italienischer Villen, die den Entwurf des Amphitheaters im ganzen wie in vielen Einzelheiten angeregt haben dürften. Schon R. KLAPHECK hat 1936 auf die Möglichkeit hingewiesen, daß Jacob van Campen, der sich in Italien dem Studium römischer Villen hatte widmen können, den dort gewonnenen Anregungen gefolgt ist, und nennt die Villa d'Este in Tivoli, die Villen Aldobrandini und Mondragone in Frascati. W. DIEDENHOFEN hat dann 1970 aus dem Kreis vermutbarer Quellen die Villa d'Este als die wahrscheinlichste nachgewiesen. An andere italienische Beispiele erinnert die Einfügung

dieser Anlage in die landschaftliche Situation. Die Planung des Amphitheaters zielte nicht auf gänzliche und - im Hinblick auf sein bauliches Zentrum - subordinative Umformung der landschaftlichen Gegebenheiten, sondern auf deren bildhafte und inhaltliche "Überhöhung" durch Ausnutzung ihrer Vorzüge: Des vorhandenen Baumbestandes und der hier sprudelnden Quellen (vgl. H.P. HILGER, 1968, 133).

Anregungen aus Deutschland drängen sich zwar nicht auf, sie sind denkbar bei dem - untergegangenen - Prinzengarten, dessen allseitige Abschließung, dessen Gliederung und Einrichtung mit anderen deutschen Gärten der Zeit übereinstimmt. Die gleichen Merkmale finden sich jedoch auch in der holländischen Gartenkunst.

## 4. STILISTISCHE BEZÜGE

### 4.1 Deutsche Gärten des 17. Jahrhunderts

Werke der deutschen Gartenkunst des 17. Jahrhunderts stilkritisch einzuordnen, ihre Stilbezüge zu Gärten des Auslands zu definieren und zu werten, ist der Kunstgeschichte niemals leicht gefallen. Das gilt für den Hortus Palatinus, für die Anlagen zu Hellbrunn bei Salzburg, den Waldsteinschen Garten in Prag, die Gärten des Schlosses Gottorf in Schleswig, wie eben auch für die Anlagen des Fürsten Johann Moritz in Kleve, um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen. Noch bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts glaubte man, die in diesen Gärten erkennbare, vereinzelnde Behandlung der Teile, das Fehlen "harmonischer" Abstimmung und Einbindung der Teile in das Ganze, die "verständnislos", ja oft "ungekonnt" scheinende Übernahme fremder Motive, das scheinbare Beharren auf "Mittelalterlichem" oder "Renaissancehaftem", das zuweilen geradezu "Zwiespältige" ihrer Erscheinung als "Nachhinken" gegenüber der künstlerischen Entwicklung im Süden und Westen Europas, als Rückwärtsgerichtetsein deuten zu müssen (so z.B. A.E. BRINCKMANN, M.L. GOTHEIN, P.O. RAVE). Erst in neuerer Zeit haben einige dieser Gärten - vor allem im Zusammenhang mit der Manierismus-Diskussion - neue Deutung und Wertung erfahren, ja es wird ihnen z.T. geradezu exemplarische Bedeutung zuerkannt, wobei nun wiederum zuweilen andere, neuartige Ansätze, die sich dieser Deutung entziehen, übersehen werden.

### 4.2 Gesamtanlage

Das Weitausgreifende der Gesamtanlage in Kleve mit Parks, Alleen, Kanälen, Sternen und Sichtachsen deutet ebenso barocke Großzügigkeit wie barockes Herrschaftsgefühl an. Andeutung kann hier aber nur als Ankündigung, vielleicht als ein erstes Mitschwingen, verstanden werden, was ein Blick über die Grenzen beweist.

In *I t a l i e n* waren schon mit Ende des 16. Jahrhunderts - vor allem um Rom - jene Villen entstanden, in denen sich das Streben nach Würde und Wirkung, nach Repräsentation und Größe durch die Suche exponierter Standorte und durch axialen Zusammenschluß der Gartenteile wie des

Gartens mit dem Gebäude und durch Hinwendung auf die Umgebung macht- vollen Ausdruck verschafft (zu den bekanntesten Beispielen gehören die Frascati-Villen, an ihrem Beginn die Villa Aldobrandini).

Aber mit keinem der für Johann Moritz in Kleve errichteten Gebäude - weder dem Prinzenhof noch den Landhäusern - ist auch nur der Versuch unternommen worden, sie in eine der italienischen Barockvilla annähernd vergleichbare Gestalt und Positur zu setzen; sie ordnen sich vielmehr - darin eben eher früheren Beispielen Italiens folgend - beinahe "beiläufig" ein, ja man könnte sogar sagen, sie ordneten sich den Gegebenheiten der Örtlichkeit unter.

F r a n k r e i c h, das sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch in der Auseinandersetzung zwischen italienischem Einfluß, eigenen Traditionen und eigenem Kunststreben befand, kreierte erst unter Ludwig XIV. das den politischen, sozialen und ästhetischen Vorstellungen und Forderungen der höfischen Gesellschaft vollendet entsprechende Gesamtkunstwerk des "klassischen" französischen Gartens, das den meisten europäischen Fürstenhöfen als Vorbild diente. Ausgehend vom Ordnungszentrum Schloß, unterwarf sich dieser Garten durch weit gespannte Alleen, Kanäle und Sichtachsen die Landschaft; verband sich über Alleen auch mit nahebei oder entfernt liegenden anderen Schlössern, um so "das Unendliche" barocken Beherrschungswillens zu überwältigendem Ausdruck zu bringen.

In Kleve ist kein Ordnungszentrum Schloß als repräsentativer Zeuge fürstlicher Macht entstanden, und damit wirkt auch kein Alleestrahle, keine Sichtachse als unmittelbarer Ausdruck eines fürstlichen Herrschaftsanspruches. Es gibt nirgendwo einen dominierenden axialen Bezug auf ein fürstliches Bauwerk; alle Anlagen, ob Gebäude oder Park, bleiben - merkwürdig genug - "autonom", trotz Alleen und Sichtachsen. Das unter Johann Moritz Geschaffene ist also im Einzelnen unbarock und im Gesamten ganz und gar "unhöfisch".

Das erwähnte Sichandenten barocker Großzügigkeit und barocken Herrschaftsgefühls wäre dann als ein Durchscheinen der in Italien und Frankreich früher zum künstlerischen Durchbruch kommenden geistigen Grundströme zu begreifen, die auch in Kleve schon auf ein "Gesamtes" zielen



und dieses auch kraft fürstlichen Machtanspruches durchzusetzen vermögen, ohne es jedoch in barocke Gestalt zu zwingen. Die Nichtaufnahme barocker Struktur für das "Gesamte" könnte seinen Grund darin haben, daß für dessen Ausbau zu Anfang kein umfassendes Konzept - sei es künstlerisch oder "nur" generell flächenordnend - entwickelt worden ist, daß also die Arbeiten - als Einzelvorhaben - ohne den Blick auf ein Gesamtwerk nach und nach geplant und ausgeführt wurden. Dafür spricht die zeitliche Folge bei wechselnden Schwerpunkten, abhängig auch von dem nur schrittweise möglichen Bodenerwerb und den sich wandelnden Interessen des Bauherrn: 1650/52 Landhaus Freudenberg und Alter Tiergarten, 1656/57 Neuer Tiergarten und Amphitheater, 1664 Lustgarten vor dem Prinzenhof, 1678 Grabmal, Kapelle und Einsiedelei in "Berg und Tal". Dafür spricht auch, daß die landeskulturellen Arbeiten z.T. zusammen mit den gartenkünstlerischen, z.T. aber auch ganz unabhängig von ihnen - allein infolge örtlicher Erfordernisse - ausgeführt worden sein dürften, wobei allerdings allein schon die Regelung des Wasserabflusses innerhalb des Niederungsgeländes stets den Blick auf große Zusammenhänge notwendig machte. Und dafür spricht schließlich, daß der Statthalter kein Souverän war, d.h. der Zustimmung seines - allerdings wohlgesonnenen und selbst offenbar intressierten Landesherrn bedurfte, und daß als Folge des gerade beendeten Dreißigjährigen Krieges die finanziellen Ressourcen erschöpft waren und erst im Zuge allmählich sich erholenden Wirtschaftslebens - wozu die landeskulturellen Maßnahmen wichtige Voraussetzungen bildeten - zögernd wieder zu fließen begannen.

Demgegenüber steht jedoch, daß Johann Moritz gleich zu Beginn mit Jacob van Campen eine Künstlerpersönlichkeit von hohem Rang zur Seite stand, die - wenn auch dem Barock Italiens wohl ziemlich fern und, ohne die "klassische" französische Gartenkunst noch kennen zu lernen (er starb schon 1657) - befähigt war, Zusammenhänge zu begreifen und künstlerisch zu bewältigen; dabei - generationsbedingt - in der künstlerischen Entwicklung der ersten Jahrhunderthälfte gründend. Demgegenüber steht aber auch, daß Johann Moritz aus den Erfahrungen der Gouverneursjahre in Südamerika eine ebenso großzügige wie weitsichtige Vorstellung eingebracht haben dürfte, so daß der Schluß, ein auf das "Gesamte" sich richtendes Konzept habe - wenn schon nicht vom ersten Augenblick an, dann aber doch zu

einem relativ frühen Zeitpunkt - vorgelegen, sich förmlich aufdrängt. Daß dieses Konzept im Vollzug seiner (zeitweilig unterbrochenen) Ausführung, d.h. über dreißig Jahre hin, Wandlungen und Vervollständigung erfahren haben dürfte, liegt auf der Hand. Während dieser langen Zeit mögen auch die in Westeuropa zum Barock drängenden Kräfte weitere Anstöße gegeben haben - Kontakte boten die auswärtigen Tätigkeiten des Fürsten und seine Verbindungen mit den regierenden Häusern Brandenburgs und Hollands in Fülle -, sie können aber, wie das schließlich entstandene Gesamtwerk ausweist, nur in einzelne Motive eingeflossen sein, wobei vielleicht an besonders markante Alleen, Sternplätze und Blickachsen zu denken ist. Hier ist jedoch Behutsamkeit geboten, denn die bedeutendste Allee (Nassauer Allee), ist höchstwahrscheinlich schon nach Plänen Jacob van Campens entstanden.

Geschieht also eine Aufnahme barocker Vorbilder, wenn überhaupt, zögernd und dann wahlweise auf Einzelnes beschränkt - wobei das Überkommene eigenwillige, auf das eigene künstlerische Konzept und Milieu sich richtende Verwandlung erfahren kann -, so gilt dies gleichermaßen für die Annahme anderer Vorbilder, z.B. der italienischen. Damit aber ordnet sich Kleve den meisten deutschen Gärten fast noch des ganzen 17. Jahrhunderts zu, für die gerade die auswählende Motivaufnahme aus fremden Vorbildern kennzeichnend ist: Eine Phase also, in der nicht das Ganze - z.B. die Gesamtform der italienischen Villa - sondern das Einzelne gesucht wurde, und in der man dabei solchen Motiven den Vorzug gab, die der eigenen künstlerischen und geistigen "Gestimmtheit" entsprachen.

Das sind gewiß Züge, in denen sich - neben anderen - diese Gärten als "manieristisch" zu erkennen geben. Auch die Gartenkunst Kleves unter Johann Moritz ist dadurch stark mitbestimmt, trägt jedoch - vor allem im Blick auf das Gesamtwerk - eben auch andere, neue Züge, die sie über das "Auf-sich-Bezogensein" manieristischer Gartenkunst hinaushebt; die zeigen, daß kein Genüge darin gefunden wird, den Garten als das künstlich geschaffene "irdische Paradies" unvermittelt neben oder kontrastierend "gegen" die Natur zu stellen.

In diesen Zügen drückt sich ein besonderes Verhältnis zur Natur aus, deren Gegebenheiten nicht nur als ästhetische und profannützliche Werte an- und aufgenommen, sondern, soweit irgend möglich, "gesteigert" werden. Damit

treten Vorstellungen zutage, die in Europa erst nahezu ein Jahrhundert später durch die Impulse des englischen Landschaftsgartens ihre volle Wirksamkeit entfalten konnten.

#### 4.3 Zu den Anlagen im einzelnen

Die im Blick auf das Gesamte dargelegten Verhältnisse ließen sich wohl im einzelnen ihrer Züge und Bezüge bis in jede Anlage verfolgen, jedoch sei hier die Betrachtung auf eine Auswahl beschränkt.

Der (in seiner ursprünglichen Gestalt untergegangene) *L u s t g a r t e n* südlich des Prinzenhofes, dessen Aussehen in mehreren Radierungen von Romeyn de Hooghe (um 1685/95) überliefert ist, entspricht dem im 17. Jahrhundert in Deutschland (und Holland) verbreiteten Gartentypus. Wie dieser, zeigt er Umschlossenheit des Ganzen (der seitliche, durch eine Baumreihe mit dazwischengestellten Toren zunächst versperrte, durch die außerhalb liegenden Wandelterrassen gleichwohl angebotene Ausblick vom großen Parterre auf die Galleien ist gewissermaßen ein aus der Situation sich ergebender "Nebenzweck"); additives Neben- und Nacheinander der Gartenteile, Terrassen und Kompartimente, die, von Hecken umgeben und z.T. mit Mittelmotiven ausgestattet, ihren Eigenwert betonen (die aber wiederum im Hauptteil durch einen breiten Mittelweg miteinander verbunden, ja einander zugeordnet erscheinen);

Figuren und Gewächse (in Kübeln und Vasen) gehäuft wie in einer Kunstkammer oder in Nischenreihen hoher Mauern: Das sind Merkmale, mit denen sich das "Manieristische" dieses Gartens zu erkennen gibt. Daß das Muster des großen Parterres mit Wappen und Monogramm (anstelle der früher üblichen quadratischen Felder mit Bändern und Knotenwerk) auf Frankreich verweist, wo seit Ende des 16. Jahrhunderts parterre-überziehende Ornamente entwickelt worden waren, bedeutet keinen Widerspruch, sondern entspricht der zeitüblichen Rezeption neuer Vorbilder.

Daß das Allee- und Schneisensystem des *A l t e n T i e r g a r t e n s* von der Struktur französischer Jagdparks herzuleiten ist, wurde bereits angedeutet. Die Aneignung geschah als ein Akt der "Verfremdung". Darüber hinaus ist bemerkenswert, daß der Park (ähnlich wie manche Jagdanlagen in Frankreich - oder später in Deutschland) "autonom" behandelt worden

ist. Die abgrenzende Umzäunung, für solche Einrichtungen der Tierhaltung wegen unerlässlich, ließe sich hier auch als Schutzmaßnahme gegen das Eindringen von Wild oder Vieh in einen Park, der eben nicht nur als Jagdgehege diene, erklären; entscheidend dürfte aber sein, daß die Anlage im ganzen weiteren Verlauf stets "für sich" geblieben ist. Man kann hier vielleicht sagen: Nicht der entstehende Park verband sich mittels Alleen seiner Umgebung, sondern die Umgebung strahlte in ihn hinein. Es liegt nahe, diese "Autonomie" als beabsichtigt und als ("manieristischen") Ausdruck von "Anders-Sein" zu begreifen. Dafür besteht um so mehr Anlaß, als Entsprechendes auch in der Situierung des (untergegangenen) Landhauses Freudenberg zum Ausdruck kommt, ungeachtet des vermutlich holländischen Einflusses hinsichtlich der Architektur des Hauses und seiner nächsten (gärtnerisch ?) gestalteten Umgebung. Wenn auch keine Abbildungen die damalige Erscheinung überliefern, wird doch aus Berichten deutlich, daß das für den Fürsten errichtete "kleine Paradies" in ganz und gar unhöfischer Weise unvermittelt neben, ja, in "der Natur" gestanden haben muß. Dieses abermalige Durchscheitern einer Art "romantischen" Verhältnisses zur Natur, das noch bei den spätesten Anlagen des Fürsten in "Berg und Tal" zu bemerken ist, entspricht der Vielschichtigkeit des Manierismus, bedeutet also keinen Widerspruch, sondern Übereinstimmung. Wie stark die ganze Anlage am Freudenberg von solchen Vorstellungen geprägt gewesen sein muß (so daß man also nicht nur von einem Einfließen einzelner manieristischer Züge sprechen kann), beweisen der im rustikalen Stil "mit Baumrinden, Moos, Muscheln und Spiegeln" dekorierte Saal des Landeshauses, das (untergegangene) Tropaeum auf "Kijk in de Pott" - eine als Landmarke errichtete hohe Waffensäule - und die (ebenfalls untergegangene) Laube auf dem Papenberg, ein nicht weniger kurioses Gebilde aus artilleristischem Waffenwerk (vg l. W. DIEDENHOFEN, 1971, 78).

Im gleichen Sinne wird der Neue Tiergarten zu verstehen sein. Auch dort "Autonomie" und "verfremdende" Aneignung eines Erschließungssystems. Künstlerischer Höhepunkt war hier das Amphitheater, die bedeutendste gartenkünstlerische Schöpfung des Johann Moritz von Nassau, ein in seiner ursprünglichen Gestalt und Ausstattung höchst eigenartiges Werk, das erst in jüngster Zeit überzeugend mit dem Begriff Manierismus verbunden worden ist (W. DIEDENHOFEN 1970). Dabei wur-

den nicht nur Nachweise enger Beziehungen des Entwurfes - höchstwahrscheinlich von Jacob van Campen - mit der Villa d'Este in Tivoli bis in Thematik, Strukturen und Einzelheiten erhärtet, sondern auch für die künstlerische Selbständigkeit der Klever Anlage neue Begründungen gefunden. Mit diesem Hinweis kann hier auf eingehendere Betrachtung verzichtet werden.

Ein genaues Bild der ursprünglich beabsichtigten, möglicherweise auch niemals bis ins letzte vollendeten Anlage ist, trotz zahlreicher Darstellungen durch zeitgenössische Künstler, nicht überliefert, so daß auch der sehr verdienstvolle Versuch F. GORISSENS, die Anlage in einem Modell zu rekonstruieren, notgedrungen etliche Fragen - in Sonderheit nach den Details - offen lassen mußte.

Mehrmalige Zerstörungen und ebenso häufige Wiederaufbauunternehmungen - diese allerdings in Abhängigkeit von dem jeweiligen Zeitstil - haben das Bild der Anlage verändert und reduziert; dennoch bewahrt der heutige Restbestand einige Wirkungen des ursprünglichen Werkes. Dazu trägt vor allem die Hauptachse bei, die den zentralen Teil der Anlage an ein größeres System bindet, (was heute eben freilich nur noch ansatzhaft zu erkennen ist) die bergwärts "die Verschmelzung des Gartens mit der wildwachsenden Natur" des Waldes und in der Ebene (als Kanal) die "Verschmelzung mit der Ferne" demonstriert: Beides Motive, in denen sich die ursprünglichen Intentionen noch zu erkennen geben.

Am Schluß dieser zwangsläufig vereinfachenden Betrachtung noch ein Blick auf die letzten Anlagen des Fürsten Johann Moritz in "B e r g u n d T a l". Entstanden gegen Ende seines Lebens, führen sie anschaulich eine über fast drei Jahrzehnte bewahrte Kontinuität bestimmter künstlerischer Grundstimmungen und Ausdrucksweisen vor, in denen sich höchst intensiv persönliche Erfahrungen, Einsichten und Wünsche äußern, wodurch das gesamte künstlerische Werk seine unverwechselbare Prägung erhalten hat. Hier in "Berg und Tal", wo Johann Moritz sich eine, im wahrsten Sinne letzte, Bleibe hatte schaffen wollen - H.P. HILGER interpretiert sie überzeugend als Ansiedlung in der Ideallandschaft Arkadien -, sind Motive aus früheren Anlagen versammelt. Motive, die zutiefst auf die Persönlichkeit des Fürsten Bezug haben: Sarkophag und Grabmal - es war das dritte -, die Eremitage - auch das Landhaus Freudenberg war nichts anderes -,

die Trophäe - sie war in allen Anlagen vertreten -, "die Antike", einerseits "gelehrte" Galerie, andererseits Sinnbild - sie hat überall einen Platz gehabt -, die Exedra - ihr Vorbild (auch in Verbindung zum Grabmal) ist das Amphitheater. Neu in diesem Ensemble war lediglich die Kapelle.

Mit den Motiven und Bildern dieses persönlichsten Werkes gewann also ein letztes Mal jene komplexe, vielschichtige, sinnbildhafte Darstellungsabsicht Gestalt, die sich durch das ganze künstlerische Werk hinzieht.

## 5. STELLUNG IN DER ZEIT

### 5.1 Aus heutiger Sicht

Die vorangegangene Betrachtung läßt ein "doppeltes Gesicht" der klevischen Anlagen unter Johann Moritz erkennen.

Einerseits das Streben auf ein "Gesamtes", das für Deutschland zwischen 1650 und 1675 ungemein neu und früh ist (nicht dagegen im Vergleich mit Italien, wenn man an die italienische Barockvilla denkt, und auch nicht mit Frankreich, blickt man auf die sich dort entwickelnde Gartenkunst); das aber, was die Vielschichtigkeit der Ideen und Motive dieser landesherrlichen "Verschönerung" angeht, eben doch auch im Vergleich mit diesen Ländern, ungewöhnlich ja "vorausgehend" erscheint. Diese "Verschönerung" gab sich ja nicht mit der Schaffung einzelner Anlagen und deren linearer (und herrschaftlicher) Verbindung zufrieden, sondern war auf großzügige "strukturelle" Ordnung aller Flächen eines ganzen Landschaftsraumes aus, dabei vorgegebene landschaftliche Besonderheiten ausnützend (Höhen, Ebene: was an Italien denken läßt) und wirtschaftlich begründete landeskulturelle Zielsetzungen einschließend.

- Andererseits - im eigentlich Künstlerischen - ein (die deutsche Gartenkunst bis weit ins 17. Jahrhundert allgemein kennzeichnendes) beharrliches Festhalten an einer manieristischen Ausdrucksweise, das - verglichen mit Italien und Frankreich - rückwärtsgerichtet erscheint, in Kleve aber auch an das Generationsproblem denken läßt: Johann Moritz war 1604 geboren, Jacob van Campen 1595.

Das Neben- und Ineinanderfließen rückwärts und vorwärts gerichteter Tendenzen verleiht der klevischen Gartenkunst des 17. Jahrhunderts etwas, was man als "Zwiespältigkeit in übergreifender Einheitlichkeit" bezeichnen könnte. Dieses Charakteristikum legt die Einordnung in das Erscheinungsfeld manieristischer Gartenkunst nahe, es verleiht zugleich dem Gesamtwerk wie einzelnen Anlagen eine faszinierende Einwilligkeit und hohen künstlerischen wie historischen Rang.

### 5.2 Zeitgenössische Bedeutung

Die Anlagen in Kleve - vor allem der Neue Tiergarten mit dem Amphitheater - haben erwiesenermaßen bald Aufmerksamkeit und Anerkennung der Zeitgenossen gefunden. Das mit plastischem Schmuck, fallendem, steigendem und spiegelndem Wasser reich ausgestattete Amphitheater hatte schon während seiner Errichtung so rege Anteilnahme hervorgeufen, daß Johann Moritz seinem Kurfürsten schrieb:

"viele vornehme und auch gewöhnliche Holländer aus Holland kommen expreß und allein diesen Ort zu sehen".

Für viele von ihnen, an die weite Ebene ihrer Heimat gewöhnt, brachte dieser künstlerisch gesteigerte Höhenrücken ein überraschendes und neuartiges Erlebnis. Für die zur Reise nach Italien aufgebrochenen holländischen Künstler war Kleve so etwas wie eine erste Begegnung mit "Italienischem". Das den Anlagen - übrigens nicht nur dem Amphitheater - zuteil gewordene Interesse spiegelt sich auch in der ungewöhnlichen Häufigkeit ihrer Darstellung durch zahlreiche Künstler der Zeit wieder und nicht zuletzt in der lebhaften Anteilnahme des Berliner Hofes.

### 5.3 Vermittlungsfunktion und Ausstrahlung

Durch Johann Moritz übernahm Kleve eine wichtige Funktion bei der V e r m i t t l u n g von im Westen entwickelten künstlerischen Vorstellungen und (im Zusammenhang damit) von technischem und handwerklichem "know-how". Das gilt nicht zuletzt auch für die Gartenkunst bzw. für gärtnerische oder landeskulturelle Erfahrungen, Kenntnisse und Techniken: Über Kleve ging der Weg niederländischer Künstler, Ingenieure, Handwerker (darunter nicht weniger Gärtner) und Arbeiter nach Brandenburg, und das doch vor allem dank der vorzüglichen Beziehungen des in Holland allgemein bekannten und geschätzten Statthalters zum Hause Oranien, und seine nicht minder engen Bindungen an Brandenburg und den Berliner Hof. (G. GALLAND, 1911, 36).

Diese Vermittlerrolle offenbart sich in der Anziehungskraft, die die Stadt insbesondere auf niederländische Künstler ausübte. Der Hof des Fürsten kann dafür nicht der alleinige Grund gewesen sein. Was Kleve, was diesen Hof für Künstler besonders anziehend machte, waren doch



wohl in erster Linie weiterreichende Beziehungen, auf die mancher Künstler seine Hoffnungen setzte. Solchen Möglichkeiten verdankte Kleve zweifellos einen nicht unerheblichen Teil seiner künstlerischen (und allgemeinen) Beachtung.

Freilich nicht nur ihnen: Die ständigen Kontakte mit dem Berliner Hof - gefördert durch gelegentliche, z.T. längere Aufenthalte des Kurfürsten in Kleve wie seines Statthalters in der Mark Brandenburg (u.a. im Zusammenhang mit dessen Stellung als Ordensmeister der Johanniter), verhalfen der klevischen Gartenkunst selbst zu erheblicher, in ihrer Intensität und Reichweite noch kaum gänzlich erkannter **A u s s t r a h l u n g**. Bekannt und z.T. wohl auch belegt ist das Vorbild klevischer Anlagen, ist eine beratende Mitwirkung ihres Schöpfers z.B. bei der Neugestaltung des Berliner Lustgartens durch J.G. Memhardt (ab 1650), bei der Pflanzung der ersten "Linden" (nach 1647 - als "hoheitliche" Verbindung zwischen Stadt/Schloß und kurfürstlichem Jagdgehege) oder für den (allerdings erst später, ab 1697, realisierten) "Großen Stern" im Tiergarten selbst. Mit ihm begann die Erschließung dieses stadtnahen Jagdreviers und seine (in mehreren Etappen vollzogene) Umwandlung in ein Erholungsareal für den Hof und die Berliner Bürger, ein Vorgang, der wiederum an Kleve erinnert. Gesichert scheint ebenso die Mitwirkung des Johann Moritz bei gartenkünstlerischen und "landesverschönernden" Vorhaben, die der Große Kurfürst seit 1661 im Raume Potsdam plante und begann (Vorläufer der umfassenden Pläne zur Verschönerung und landeskulturellen Verbesserung der "Insel Potsdam", die P.J. Lenné fast zwei Jahrhunderte später für Friedrich Wilhelm IV. ausarbeitete).

Auch hier ging es um die Anlage bzw. Umgestaltung von Lustgärten (am Stadtschloß und bei den umliegenden Landsitzen, z.B. in Bornim, dessen hügeliges Gelände an "Berg und Tal" bei Kleve gemahnt) und um die Pflanzung landüberspannender Alleen, die von der Stadt zu hervorragenden Punkten ihrer Umgebung führten, vor allem natürlich zu den kurfürstlichen Lustschlössern (W. BOECK, 8; E. BERCKENHAGEN, 1966, 53). Eine Erweiterung dieses Gliederungssystems brachte die Errichtung des Jagdschlusses Stern mit seinen Alleen und Schneisen. Möglicherweise ist man dem Vorbilde der Klever Anlagen aber noch anderenorts und später gefolgt: Etwa in Schwedt a.d. Oder, wo seit dem später 17. Jahrhundert in der Um-

gebung des (von Cornelis Ryckwaert auf- und ausgebauten) Schlosses verschiedene Gärten (z.T. vielleicht nach Plänen von Ryckwaert), Alleen und Sternanlagen entstanden (darunter eine, deren von einem künstlichen Hügel ausgehende Blickachsen auf besondere Punkte der Landschaft gerichtet waren - ähnlich wie beim Klever Sternberg); in Orani enbaum in Anhalt (auch dies zu wesentlichen Teilen wohl eine Anlage des Cornelis Ryckwaert, der - vermutlich ein Schüler von Pieter Post - für Johann Moritz den Bau des Johanniterschlosses in Sonnenburg bei Küstrin geleitet hatte) - bis hin zu der dem Klever Amphitheater (in seiner späteren Form) verwandten Konzeption des Neuen Schlosses der Eremitage zu Bayreuth. (Hingewiesen - ohne weitere Vermutung über mögliche Beziehungen - sei auch noch auf gewisse Übereinstimmungen der Anlagen des Johann Moritz mit den, u.a. von Romeyn de Hooghe abgebildeten, wohl etwa gleichzeitig entstandenen Gärten der Herzöge von Enghien in Flandern.)

Wie lebhaft man sich jedenfalls in Preußen noch am Ausgang des 18. Jahrhunderts der vermittelnden und fördernden Tätigkeit des Fürsten Johann Moritz erinnerte, beweist folgendes Zitat aus dem "Versuch einer historischen Schilderung ... der Stadt Berlin" von KÖNIG aus dem Jahre 1793: "Überhaupt hat die Mark Brandenburg nächst dem Churfürsten, dem erwähnten Fürsten Johann Moritz, welcher ein Herr von edlem und wohlthätigem Charakter war, der die ganze Welt verschönt haben wollte, wenn es von ihm abhing, in Absicht der Bekanntmachung und Fortpflanzung der Literatur, Wissenschaft und Künste, sehr viel zu verdanken. So wie besonders eine Menge trefflicher Anlagen von und durch ihn in Berlin gemacht worden sind." (Zit. b. R. KLAPHECK, 1915/16, I, 322)

## 6. KONTINUITÄT UND HEUTIGE BEDEUTUNG

### 6.1 Kontinuität

Wenn hier noch die Kontinuität klevischer Gartenkunst des 17. Jahrhunderts kurz angesprochen wird, dann sowohl hinsichtlich ihrer Bedeutung, d.h. der Beachtung, die sie in der Folgezeit erfahren hat, als auch hinsichtlich ihrer materiellen Substanz, ohne die die Anlagen nur noch ein Stück archivalischer Erinnerung wären.

Sicher ist, daß diese Anlagen lange über den Tod des Fürsten (1679) hinaus eine Sehenswürdigkeit europäischen Ranges gebildet haben (H.P. HILGER, 1967, 12), wenn auch im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Zuneigung der preußischen Könige allmählich erlosch, nachdem zuletzt Friedrich I. die im Spanischen Erbfolgekrieg 1702 zerstörten Anlagen wieder hatte aufbauen lassen. Zwar ist die Stadt weiterhin eine der drei preußischen Haupt- und Residenzstädte geblieben, ihren früheren politischen und künstlerischen Einfluß büßte sie jedoch ein. Erst im 19. Jahrhundert, nach erneuter Verwüstung während der französischen Revolutionskriege (1794), fand königliches Interesse, freilich mehr beiläufig als ernsthaft, wieder den Weg nach hier. Nach 1815 unter Friedrich Wilhelm III. nur zögernd begonnene Wiederherstellungen wurden erst seit den dreißiger Jahren durch den Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. energischer betrieben. Sie endeten mit der Errichtung des Monopteros (anstelle des unter Friedrich I. entstandenen Galeriebaues) und des Obeliskens auf der Höhe oberhalb des Amphitheaters. Die Reste der gärtnerischen Anlagen waren bereits nach Plänen von M.F. Weyhe im Sinne "landschaftlicher" Gartenkunst umgewandelt worden. - Der Alte Tiergarten war damals schon aufgegeben. Dem Amphitheater blieb auch weiterhin, nicht zuletzt wegen seines Zusammenhanges mit den inzwischen entstandenen Badeeinrichtungen, ein gewisses Interesse, das bis in unsere Zeit hineinreicht. Nicht aber dem Gesamtwerk des Fürsten, das - in seinen Zusammenhängen und Einzelheiten nur noch partiell erkennbar - erst neuerdings und Dank neuer Forschungen wieder mehr Beachtung zu finden scheint.

## 6.2 Zur heutigen Bedeutung

Stellung, Rang und Ausstrahlung der klevischen Anlagen im Bilde der deutschen und europäischen Gartenkunst dürften damit in wesentlichen Zügen sichtbar gemacht worden sein. Angedeutet wurde aber auch - wenigstens punktuell - ihre Bedeutung, die sie, trotz aller direkten (durch Reduzierung ihrer Inhalte und Elemente bzw. durch Zerstörung oder Verwilderung ihres Bestandes bedingten) oder indirekten (von Veränderungen in ihrer Umgebung herrührenden) Beeinträchtigungen noch immer besitzen:

- Als in ihrem landschaftlichen oder städtebaulich-künstlerischem Bezug erlebbare Denkmäler, Zeugnisse einer kulturellen Blütezeit in der Geschichte dieses Gemeinwesens und Landes.
- Als landschaftsprägende und landschaftssteigernde Elemente mit beeindruckenden, unverwechselbaren Erlebnis - Werten (die freilich z. T. - wo das noch möglich ist - wieder sichtbar, nachvollziehbar gemacht werden müßten).
- Damit zugleich als stadtnahe "Grünareale" mit erheblichen, heute allerdings nur partiell genutzten Möglichkeiten für eine gleichermaßen freizügig-entspannende wie vielfältige Eindrücke vermittelnde Erholung.
- Daß die Reste dieser einst so berühmten -, und schon deshalb unseres Erachtens zu pfleglicher Wiederherstellung und Instandhaltung verpflichtenden - Anlagen, insbesondere der Neue Tiergarten, neben solchen (geistigen und physischen) "Benutzungswerten" (deren "Aktivierung" in unmittelbarem Zusammenhang stehen könnte mit dringend zu empfehlenden denkmalpflegerischen Bemühungen, nach Möglichkeit im Rahmen weiterreichender grün- und landschaftsplanerischer Überlegungen) auch wichtige "Daseinswerte" besitzen, z.B. für das Klima der Stadt und des sie umgebenden Landschaftsraumes, sei ebenfalls ange-merkt.

## 7. FOLGERUNGEN FÜR KÜNFTIGE MASSNAHMEN

Folgerungen im Hinblick auf eine künftige Behandlung der erhaltenen klevischen Anlagen als Kulturdenkmale und als öffentliche, stadtnahe Grünflächen sind im voranstehenden beinahe zwangsläufig immer wieder angeklungen. Sie können abschließend noch einmal zusammengefaßt und durch weitere, freilich wiederum nur recht allgemeine Hinweise ergänzt werden. Ein Katalog oder ein Programm gezielter praktikabler Vorschläge ist hier natürlich nicht möglich. Dazu wären genauere Kenntnisse über den Zustand der Anlagen und der einzelnen Objekte sowie über die Gegebenheiten und Absichten in ihrer Umgebung vonnöten, bedürfte es eingehender, nur durch längere Aufenthalte am Ort zu bewältigender Erhebungen. Sie lagen nicht im Aufgabenbereich dieses auf grundsätzliche Aspekte gerichteten Gutachtens. Angedeutet seien deshalb nur einige "Leitgedanken".

### 7.1 Schutz der erhaltenen Substanz

Gemeint ist damit die Überprüfung und eventuelle Erweiterung gesetzlichen Schutzes durch die verschiedenen Rechtsinstrumente (Denkmal-, Natur-, Landschaftsschutz) auf den relevanten Planungsebenen zur Sicherung der erhaltenen Anlagen gegen störende oder zerstörende Eingriffe und zur Verhinderung von (ihre Wirkung und Nutzung) beeinträchtigenden Maßnahmen in ihrer Umgebung. Dabei sollten nach Möglichkeit auch vorhandene bzw. wieder zu pflanzende Alleeen und Einzelbäume oder z.B. das - zur Zeit wohl noch vorwiegend landwirtschaftlich genutzte - Vorland unterhalb des Neuen Tiergartens, einschließlich des Areals von Gnadenthal in diesen Schutz einbezogen werden, wenn das nicht schon geschehen ist. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei die Bewahrung oder teilweise Rückgewinnung von übergreifenden Zusammenhängen und Sichtachsen.

### 7.2 Wiederherstellung historischer Objekte und Strukturen und ihre "Erläuterung"

Nach sorgfältiger Prüfung sollten die wichtigen noch erhaltenen Objekte und Anlagenstrukturen (partiell) wiederhergestellt und durch entsprechen-

de Maßnahmen in ihrer Umgebung (z.B. Reduzierung oder Ergänzung von Pflanzungen, Abschirmung störender Bauten usw.) in ihrer Wirkung gesteigert werden. Das gilt vor allem für das Johann-Moritz-Grab und seine unmittelbare Umgebung, für den Sternberg (d.h. für den Hügel, seine Sicherung und Zuwegung, aber auch für die von ihm ausstrahlenden Alleen und Schneisen), für das Amphitheater (z.B. im Hinblick auf die Verdeutlichung seiner "Einbindung" und Ausstrahlung oder hinsichtlich der Laubengänge, der jüngeren Pflanzungen usw.), den Bereich des Kanals oder für den Park in Gnadenthal. Innerhalb des Alten (sofern überhaupt noch möglich) und Neuen Tiergartens sollte das alte Erschließungs- und Sichtbahnsystem weitgehend wiederhergestellt werden.

Zu einer durch solche Wiederherstellungs- und Freilegungsmaßnahmen beabsichtigten Steigerung der Erfassungs- und Erlebnismöglichkeiten gehört unseres Erachtens aber auch, daß man Besuchern die einstigen, z. T. noch nachvollziehbaren Zusammenhänge deutlicher sichtbar macht; daß man sie zu den wichtigen Punkten hinführt und an geeigneten Stellen (durch kurze Erläuterungen, durch leicht lesbare Pläne und/oder besonders eindrucksvolle Darstellungen des einstigen Zustandes) entsprechende "Orientierungshilfen" gibt.

### 7.3 Die Behandlung der waldartigen Bestände

insbesondere im Neuen -, vielleicht aber auch in den Resten des Alten Tiergartens bedarf nach unseren ersten Eindrücken besonderer Aufmerksamkeit. Allgemeines Ziel sollte hier eine alsbaldige Verjüngung bzw. der Aufbau eines mehrschichtigen, artenreichen Dauerwaldbestandes sein, der die Kontinuität und Attraktivität des Bewuchses sichert.

### 7.4 Die Aktivierung der Nutzung als öffentliche, stadtnahe Grünflächen

ist unseres Erachtens nur möglich, wenn man die historischen Inhalte und Zusammenhänge, also das Besondere dieser Anlagen wieder verdeutlicht, die Heranführung (aus der Stadt vor allem) und Erschließung verbessert (und sichtbarer, "anlockender" macht) und den größeren Anlagen in dafür geeigneten Bereichen einen freundlicheren, "parkartigen Charakter" gibt. Dazu gehört die angedeutete Vielschichtigkeit und Artenvielfalt der

Vegetation aber auch räumlicher Abwechslungsreichtum - im Ausblick wie im Inneren: So könnte man sich innerhalb des vorgegebenen Wege-, Allee- und Schneisensystems partielle Auflockerungen des Bestandes denken. Lichtungen oder Wiesenräume, die auch zum Spielen oder Lagern geeignet wären. Untersuchungen über die Bevorzugung von Landschaftsarealen durch Erholungssuchende (z.B. von H. KIEMSTEDT) haben gezeigt, daß dabei der sogenannte "Waldrandeffekt", der Wechsel von Schutz und Ausblick, Geschlossenheit und Öffnung, Licht und Schatten, daß Abwechslungsreichtum der Formen und Räume, eine wesentliche Rolle spielen.

Der unschätzbare Wert der Klever Anlagen für die Unverwechselbarkeit der Örtlichkeit wie des ganzen Landschaftsraumes, für die Erlebbarkeit geschichtlicher und gartenkünstlerisch-"landschaftsgestalterischer" Zusammenhänge, ihr Wert also vor allem auch für das "Bild", die Selbstdarstellung des Gemeinwesens und das Leben seiner Bürger, rechtfertigen ohne Zweifel den Einsatz der für ihre Erhaltung und Wiederherstellung erforderlichen Mittel und Bemühungen.

## 8. DURCHGESEHENE UND ZITIERTER LITERATUR

E. BERCKENHAGEN, Barock in Deutschland, Residenzen, Ausstellungskatalog, Berlin 1966, 53 ff.

W. BOECK, Kurfürstliche Lustgärten in der Mark Brandenburg; in: Brandenburg. Jahrb. 14/15, 1939, 7 ff.

A.E. BRINCKMANN, Schöne Gärten ...; München 1925.

G. DÄUMEL, Über die Landesverschönerung; Geisenheim/Rhg. 1961.

W. DIEDENHOFEN, R. RAHIER, Antikengarten und Kunstkammer; in: Kalender f.d. Klever Land a.d. Jahr 1969, 41 ff.

W. DIEDENHOFEN, Klevischer Wundergarten. Die Schöpfungen des J.M. von Nassau als Ausdruck des Manierismus; ebenda, 1970, 39 ff.

W. DIEDENHOFEN, Tropaeum Mauritii. Die Waffensäule auf dem Freudenberg; ebenda, 1971, 77 ff.

W. DIEDENHOFEN, Trophäen im Park. Zu einer Zeichnung des Antoni e van Borssum; in: Bulletin van het Rijksmuseum, 21/1973, 3, 117 ff.

W. DIEDENHOFEN, Cupido auf der Kugel; in: Kalender f.d. Klever Land a.d. Jahr 1975, 32 ff.

G. GALLAND, Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau, der Brasilianer; Studien zur Brandenburg. und Holländ. Kunstgeschichte, Frankfurt/Main, 4/1893.

G. GALLAND, Hohenzollern und Oranien; Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 144 Heft; Straßburg 1911.

O. GLASER, Die Niederländer in der Brandenburgisch-preußischen Kulturarbeit; Berlin 1939.

F. GORISSEN, Conspectus Cliviae. Eine rheinische Residenzstadt in der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts; Kleve 1964.



F. GORISSEN, Das Amphitheater zu Bergendal; in: Kalender f.d. Klever Land a.d. Jahr 1965, 32 ff.

F. GORISSEN, Das Grab unter den Linden; in: Kalender f.d. Kreis Kleve 1976, Ausgabe Nord, 131 ff.

M.L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Bd. 2; Jena 1914, 124.

H.P. HILGER, Die Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 6, Kreis Kleve 4, Kleve; Düsseldorf 1967.

H.P. HILGER, Zum Grabmal des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen in "Berg und Tal" bei Kleve; in: Festschrift Kauffmann Munuscula Discipulorum, Berlin 1968, 117 ff.

H. KIEMSTEDT, Zur Bewertung der Landschaft für die Erholung; Stuttgart 1967.

R. KLAPHECK, Die Baukunst am Niederrhein; Düsseldorf 1915/16, Bd. 1, 312 ff.

R. KLAPHECK, Des Fürsten Johann Moritz von Nassau Gartenstadt Kleve; Düsseldorf 1936.

H.E. PAPPENHEIM, Jagdgärten und Sternschneisen im 18. Jahrhundert; in: Brandenburg. Jahrb., 14/15, 1939, 20 ff.

P.O. RAVE, Kleve, Ein niederrheinisches Kapitel a.d. Geschichte der Gartenkunst; in: Neue Beitr. deutscher Forschung, Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag, Königsberg 1943, 208 ff.

P.O. RAVE, Gärten der Barockzeit; Stuttgart 1951, 64 ff.

J.H. SCHÜTTE, Kleefsche Water lust ofte Beschryving van de lieflyke Vermaekelydheden aen de Wateren te Kleef ...; Amsterdam 1752.

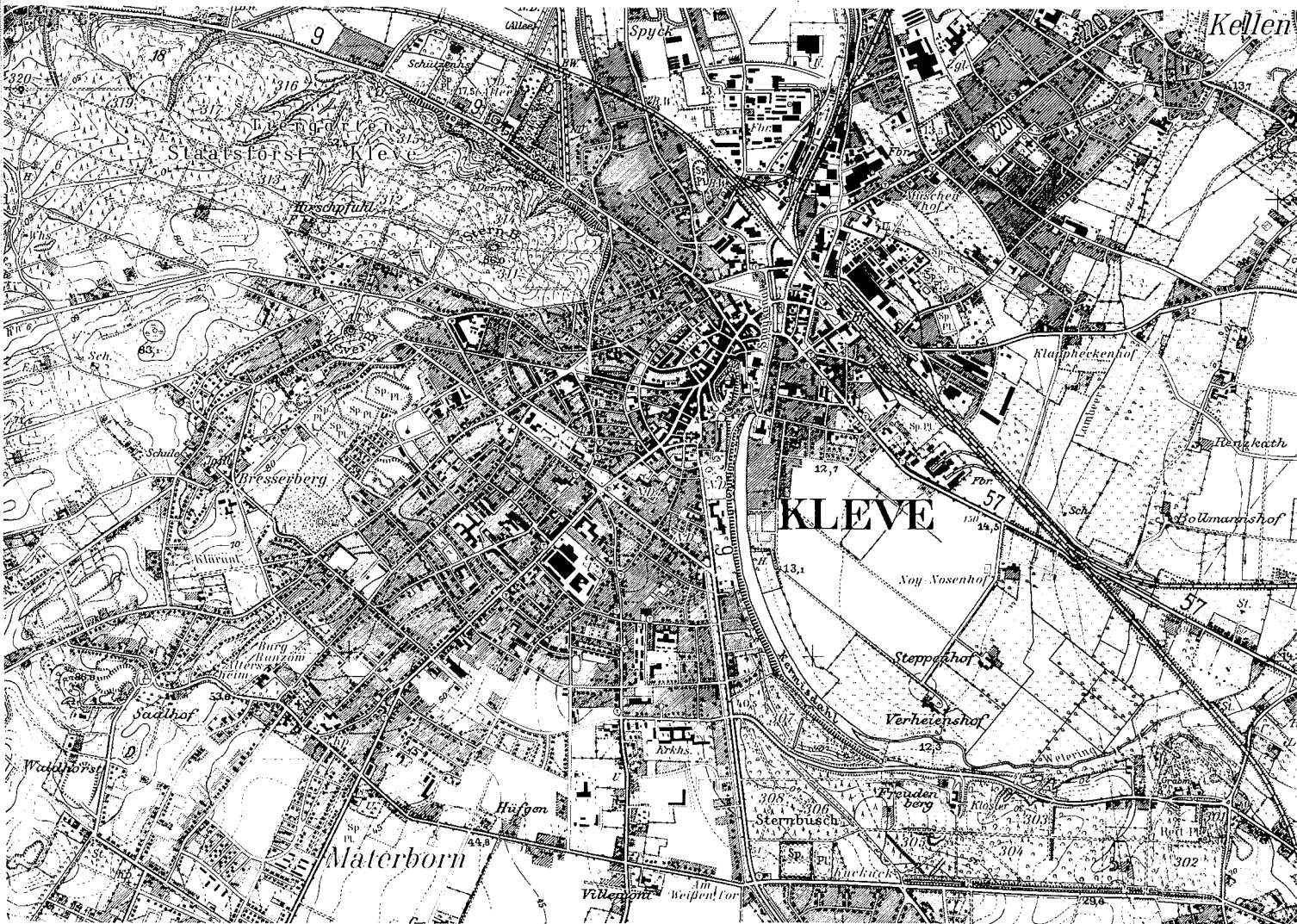
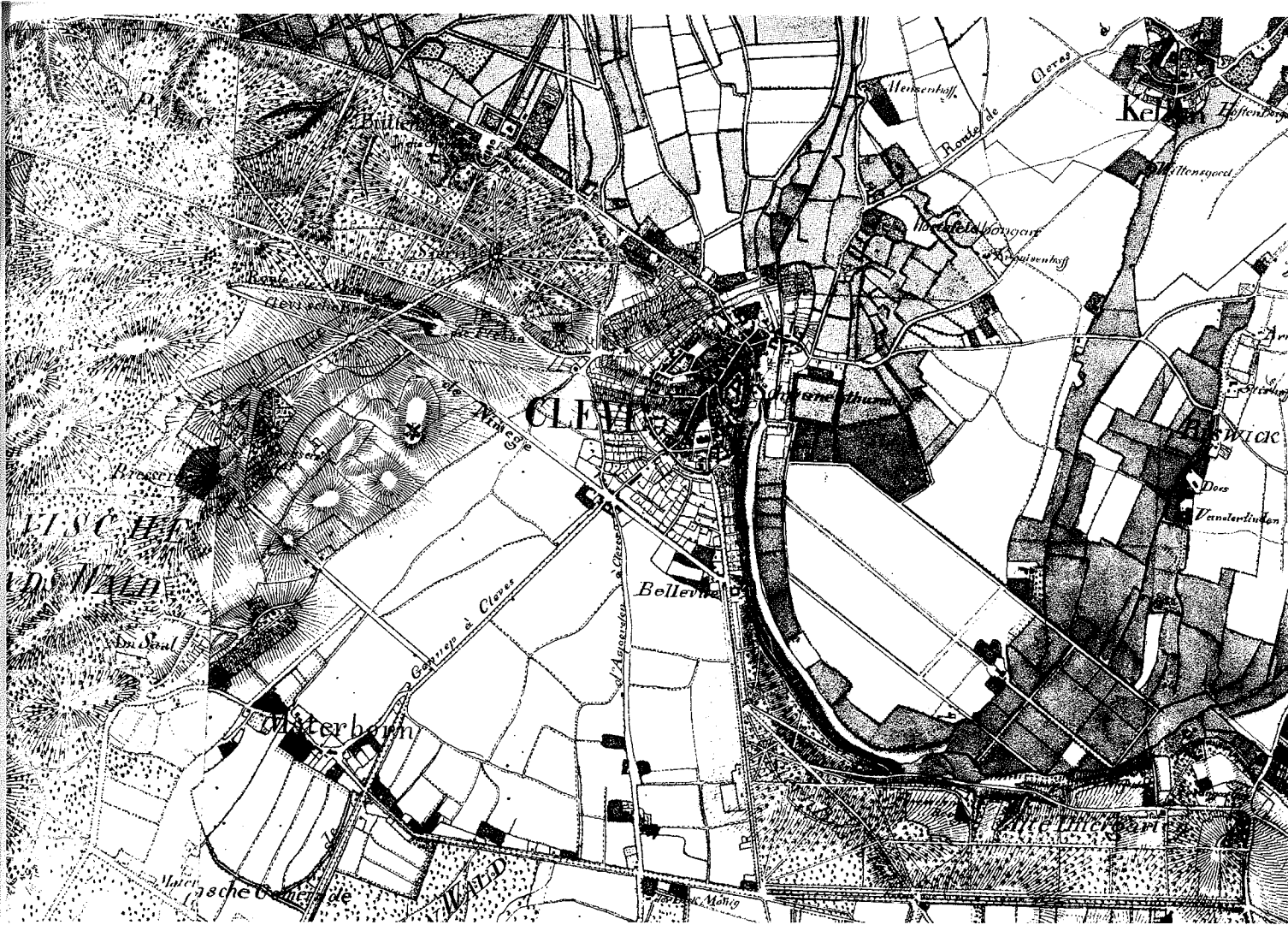
**Bild- und Kartenteil**  
von Wilhelm Diedenhofen

1

Kartenaufnahme Tranchot/v. Müffling (1803/1820): Die Stadt Kleve ist eingespannt in ein weit ausgelegtes Ordnungssystem von Alleen, Schneisen und Sternplätzen.  
Ausschnitt aus den Tranchot-Karten Nr. 4 – Kranenburg – u. Nr. 5 – Kleve –

2

Moderne topographische Karte 1:25 000: Noch aus dem heutigen Kartenbild lassen sich die im 17. Jahrhundert angelegten Alleen und Kanäle ablesen; aber vor allem das Gebiet des Alten Tiergartens erscheint von der Stadt abgerückt und in Abseitslage geraten.  
Ausschnitt aus TK 25 Nr. 4102 – Elten –, 4103 – Emmerich –, 4202 – Kleve – u. 4203 – Kalkar –



3

Die Nassauer Allee, Zeichnung von Hendrik Feltman (1653/54): Der Cupido-Stern ist Sichtmarke und Mittelpunkt für ein System ausstrahlender Alleen.

4

Cupido (1977): Der Sternplatz ist nivelliert, die Sichtmarke an den Rand gerückt.



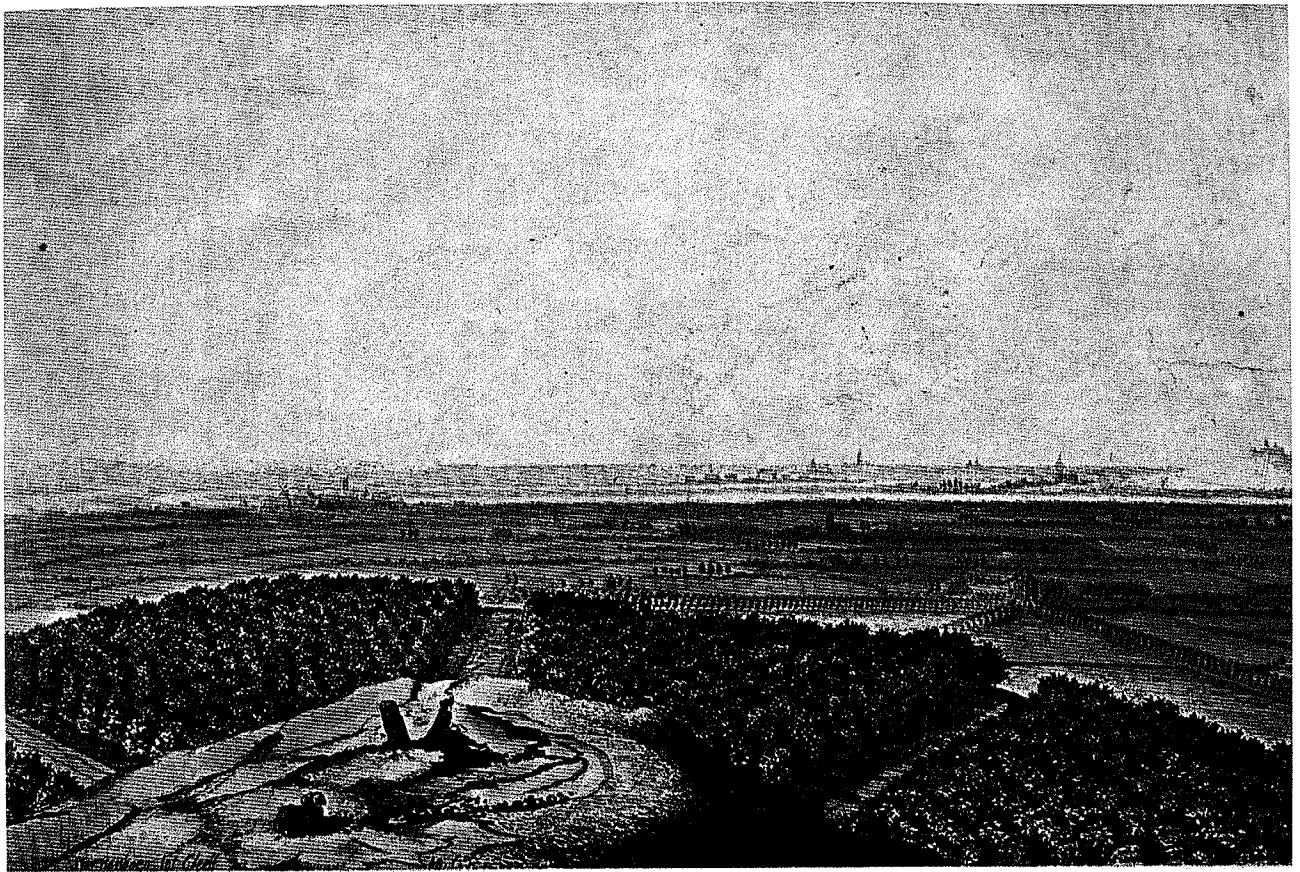


5

Der Sternberg im 18. Jahrhundert, Radierung von Mattheus Berckenboom: Der Sternberg, eigens aufgeschüttet als beherrschende Höhe und Mitte eines den ganzen Wald Rücken durchstrahlenden Schneisensystems, ist Aussichtsplatz mit zwölf Ausblicken auf Points de vue.

6

Sternberg (1977): Die ursprünglich weit ausgreifenden Aussichten sind durch ungehemmten Gehölzwuchs verstellt oder erheblich eingeschränkt.





7

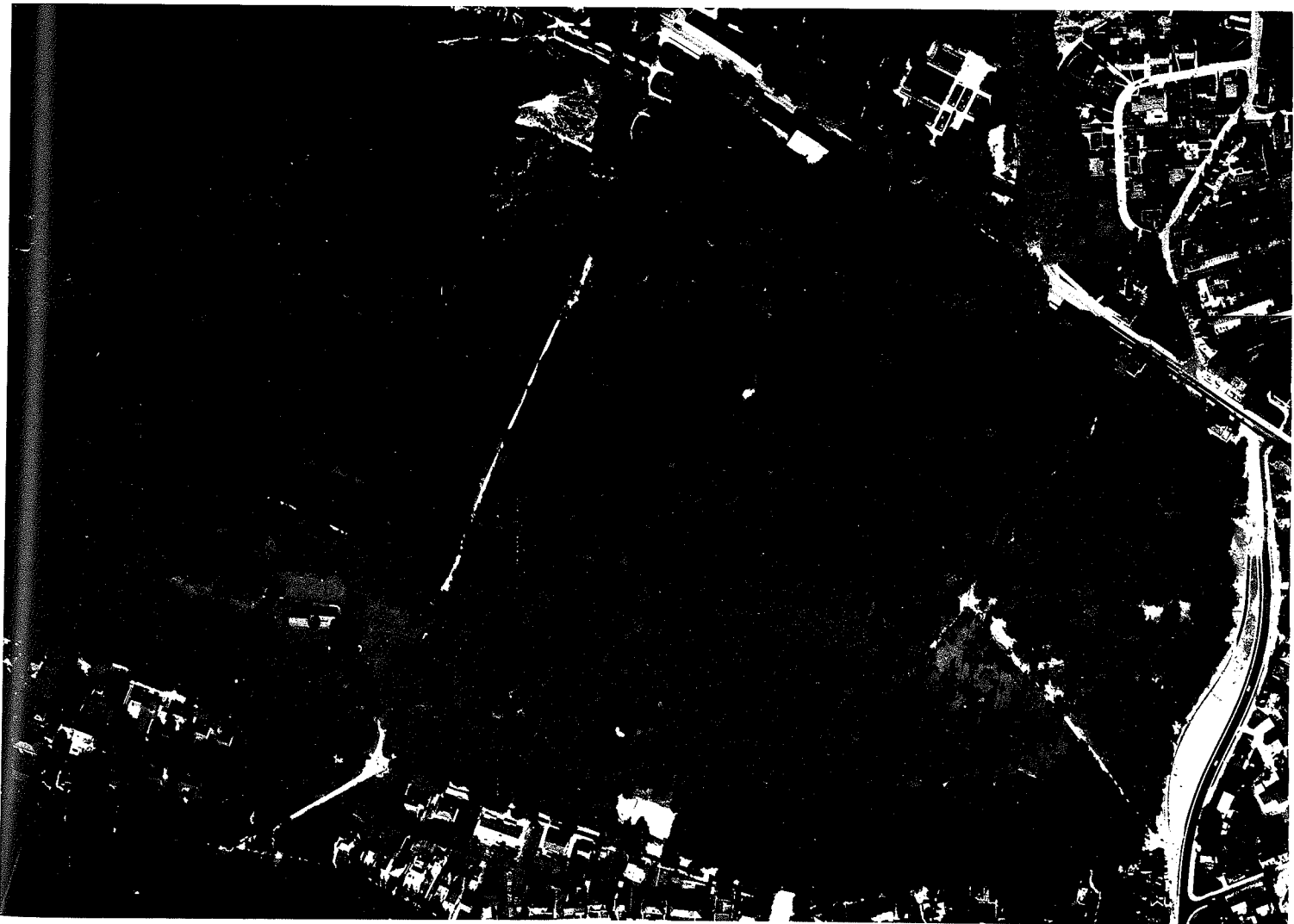
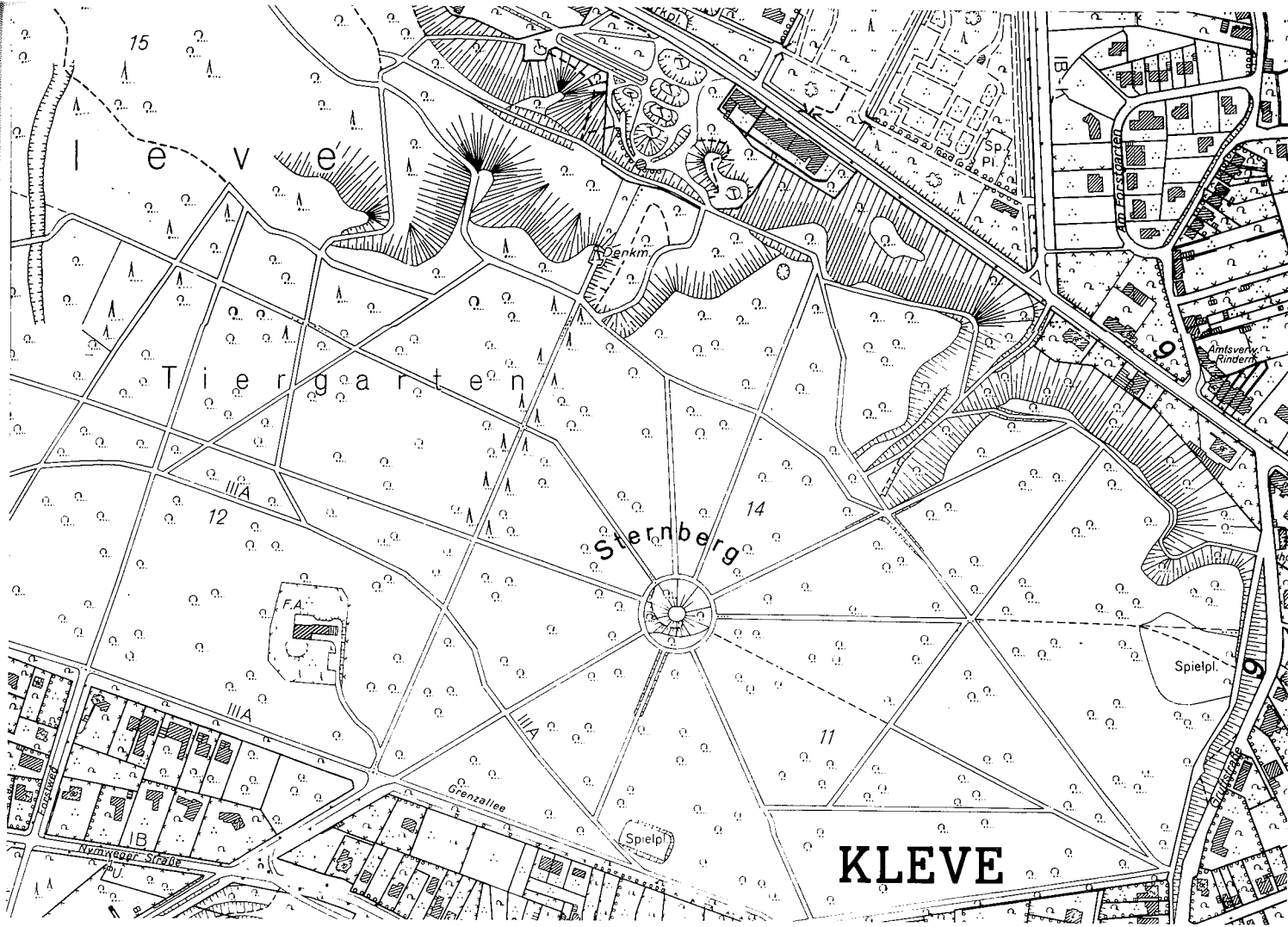
Moderne topographische Karte 1:5000: Die Strahlenschneisen sind lediglich aus der Karte ablesbar.

8

Derselbe Kartenausschnitt als Luftaufnahme: Das Schneisensystem ist nicht auffindbar, gleichsam im Wald »untergegangen«, und nicht mehr als ein die Umgebung beherrschendes System zu erleben.

Ausschnitt aus DGK 5 L – Rindern – u. – Kleve –

Freigegeben durch: Regierungspräsident Düsseldorf Freigabe Nr. 18/80/1710

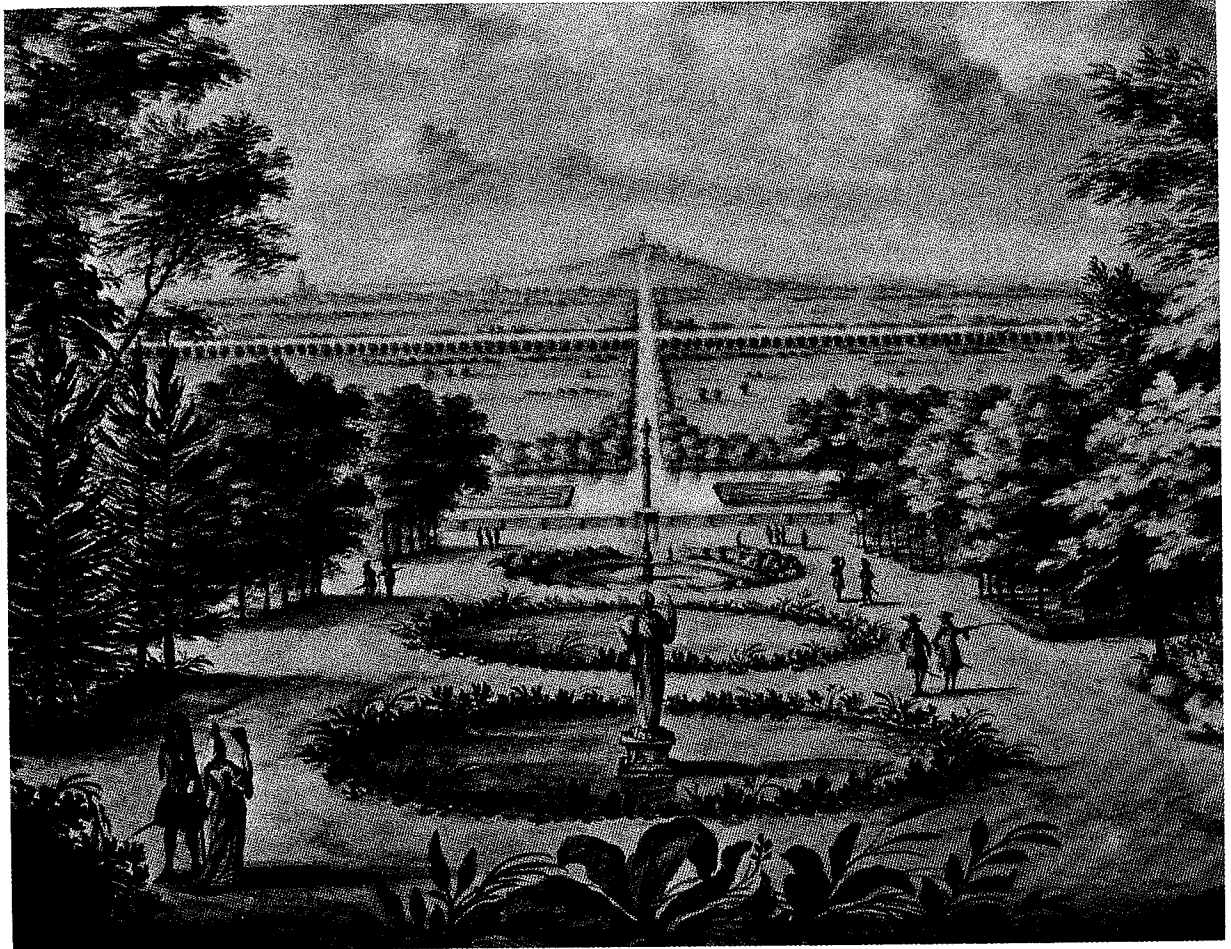


9

Amphitheater im 17. Jahrhundert, Gouache von Jan van Call: Mit dem Prinzenkanal ist das Hinausgreifen in die Weite real manifestiert: Die Große Achse des Amphitheaters ist wie eine »Kraftlinie« auf den Eltenberg geführt.

10

Amphitheater (1977): Ein künstlerisch relevanter Zusammenhang ist gestört; die verbreiterte Tiergartenstraße trennt den mit den Wasserterrassen als Einheit konzipierten Kanalbereich deutlich ab. Die Inseln mit ihren Gartenparterres sind optisch (oder tatsächlich) verschwunden. Der beabsichtigte Zug in die Tiefe des Raumes wird durch hohes Gehölz am Kanalende abgebrochen.

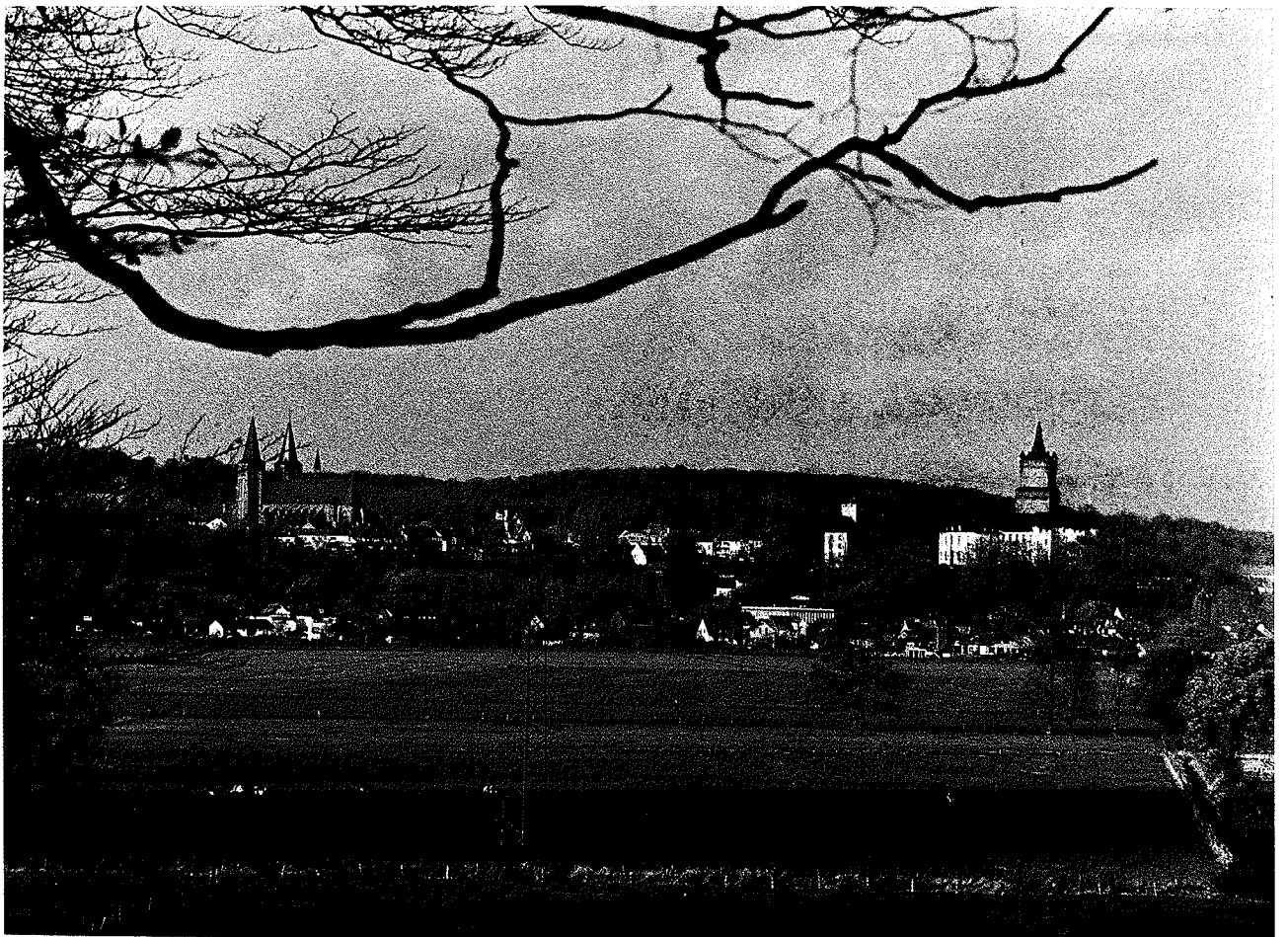
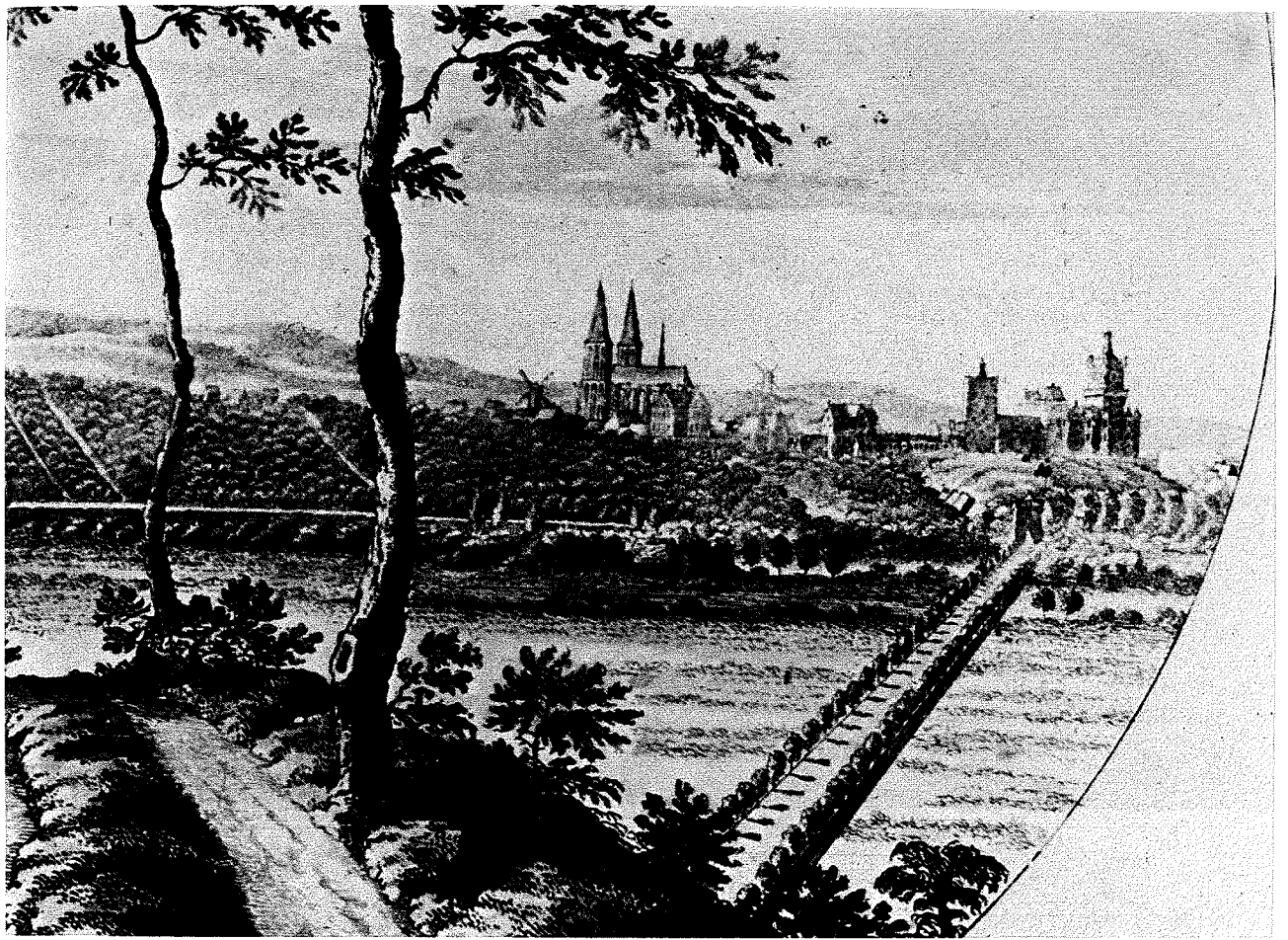


11

Papenberg, Galleien und die Türme der Stadt, Farbstich nach J. Teyler (um 1685): Die Obstbaumalleen der »Galleien« sind in durchaus künstlerischer Absicht in Bezug mit der Stadt und mit der Hügelzone des Alten Tiergartens gebracht: Z. B. ist der Schwanenturm Point de vue für die vom Papenberg ausgehende Allee.

12

Blick vom Papenberg (1977): Die Niederung des Alten Tiergartens bildet im SO der Stadt einen zusammenhängenden grünen Komplex von beträchtlicher Größe und vermittelt durch den Kontrast zur Waldterrasse – trotz aller Beeinträchtigungen – noch immer eine Ahnung von dieser einzigartigen landschaftlichen Gegebenheit.



13

Moritzgrab im 17. Jahrhundert, Zeichnung von A. van Halen: Sarkophag und Exedra, ausgestattet mit vielschichtigen manieristischen Objekten (Vasen, Terrakottabildern, Trophäen und antiken Monumenten), sind in einer »arkadischen« Landschaft angesiedelt.

14

Moritzgrab (1977): Ein »verlegenes« Relikt in einer Mulde, bedrängt durch den Fuß einer Straßenböschung und offensichtlich durch Bodenaufschüttung nicht mehr in voller Höhe sichtbar. Die Exedra, der Vasen und Monumente beraubt, bleibt ohne Sinn und Wirkung. Die ganze Verarmung und Abseitsstellung des Alten Tiergartens wird im Vergleich mit der ursprünglichen Anlage deutlich.



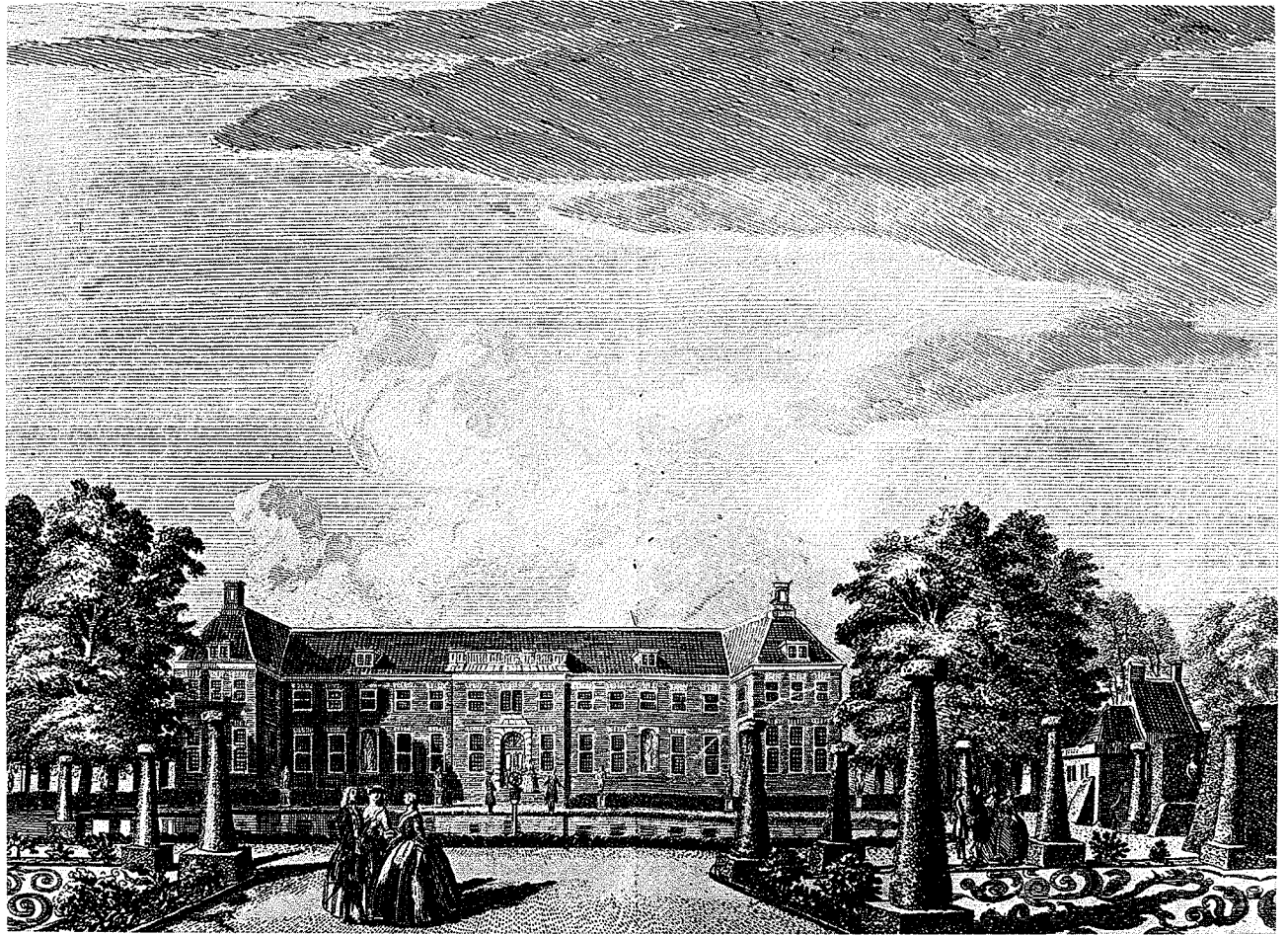


15

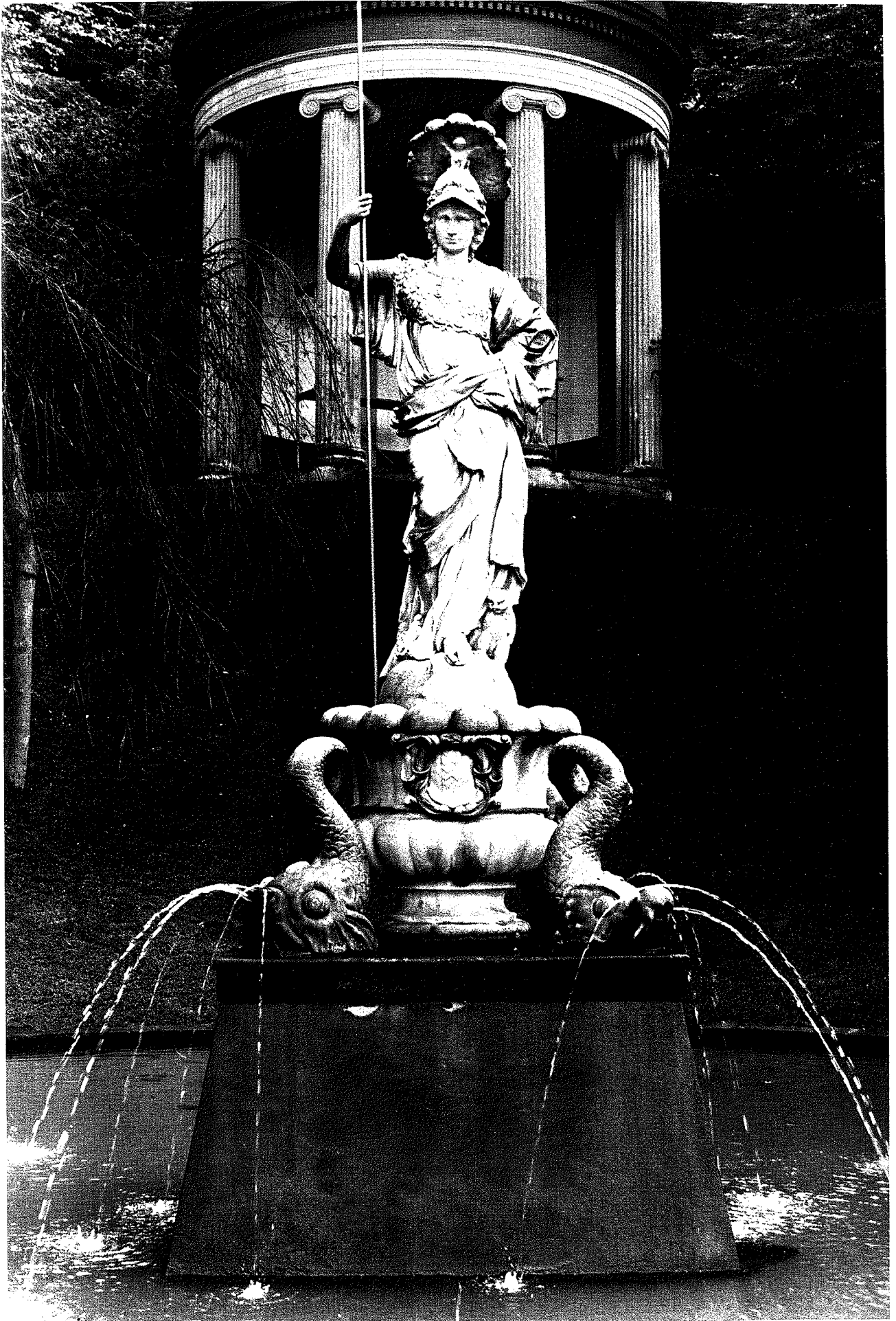
Gartenparterre und Spiegelweiher von Haus Gnadenthal, Kupferstich von H. Spilman nach J. de Beyer (1745/46).

16

Gnadenthal (1975): Der Spiegelweiher ist erhalten, ebenso der Schloßpark, wenn auch in verändertem, jetzt durch Verwilderung oder Überalterung bedrohtem Bestand.



17  
Minerva Tritonia, Brunnenfigur von Artus Quellien, Geschenk der Stadt Amsterdam an Johann Moritz von Nassau-Siegen (1660). Das Original, einzig erhaltenes Stück der ursprünglichen Ausstattung des Amphitheaters, ist neuerdings durch einen wetterbeständigen Abguß ersetzt (Aufnahme 1977).

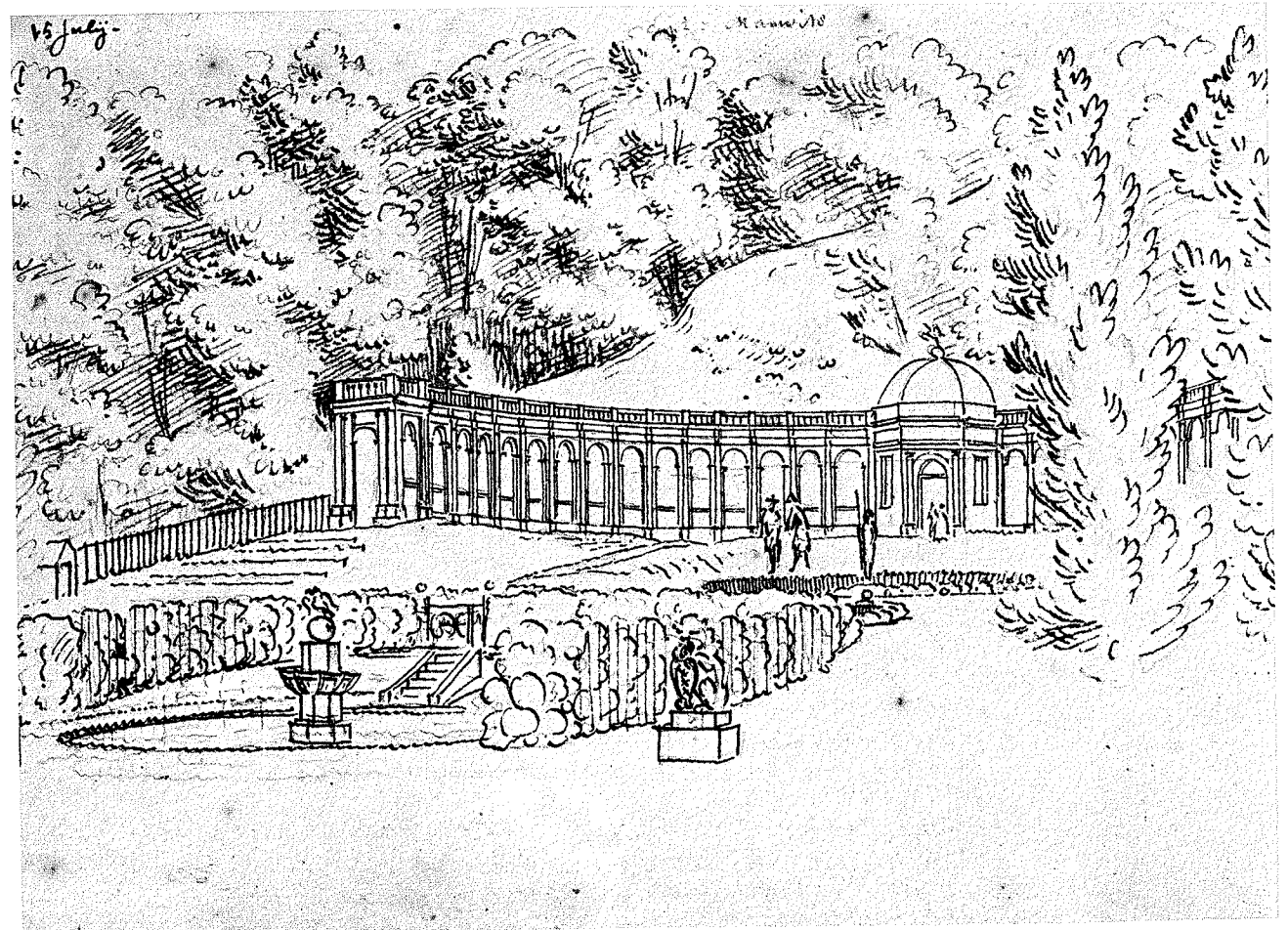
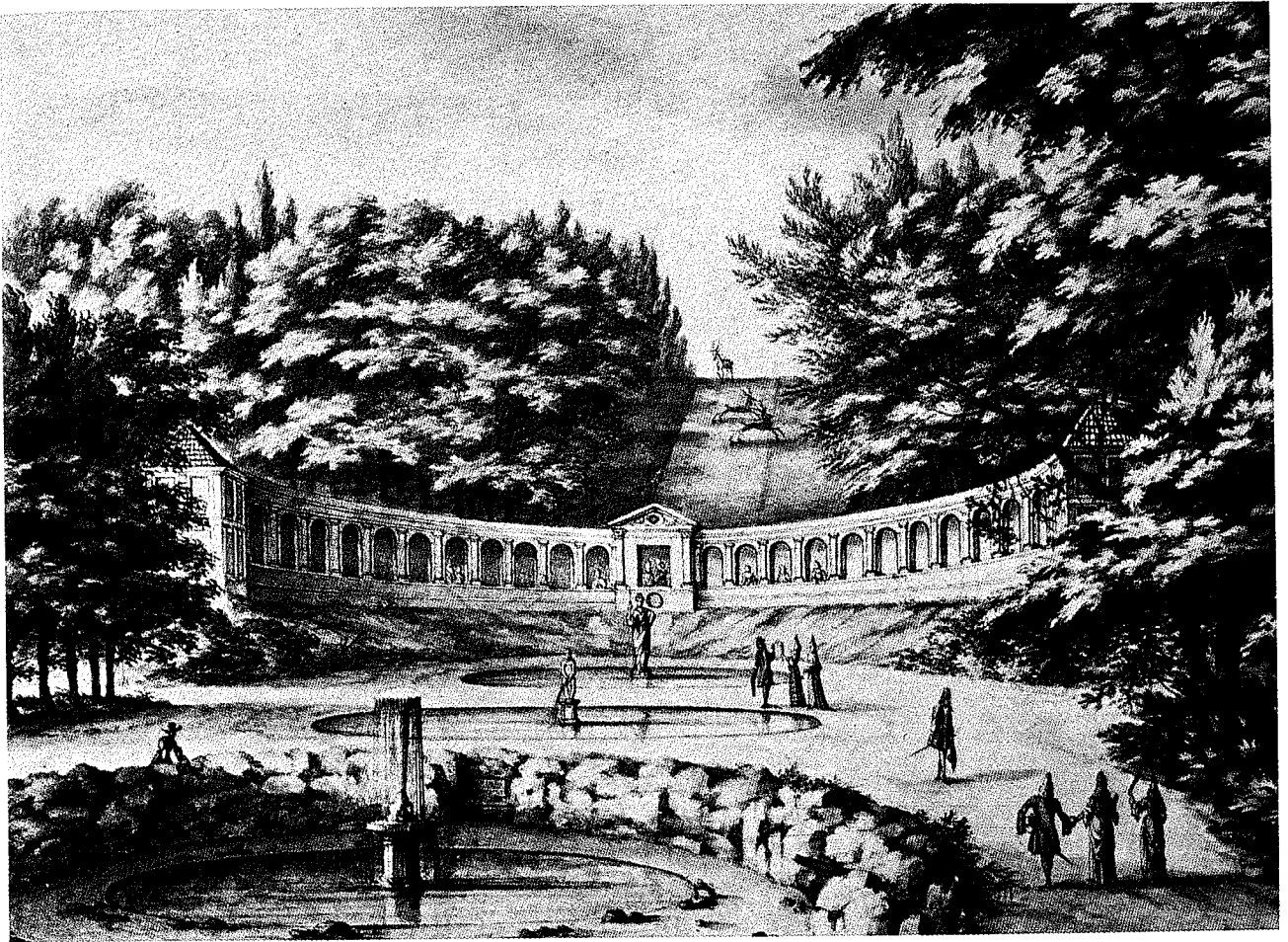


18

Oberer Bezirk des Amphitheaters im 17. Jahrhundert, Gouache von Jan van Call: Die Anlage ist durch eine keilförmige Schneise in der aufsteigenden Mittelachse in den bewaldeten Hügelrücken eingebunden, die Mitte wird durch einen »tapis vert« betont.

19

Oberer Bezirk des Amphitheaters im 18. Jahrhundert, Zeichnung von Cornelis Pronck (1731): Die palladianische Galerie Jacob van Campens ist ersetzt durch eine barocke Exedra mit achteckigem Kuppelbau in der Mitte; die keilförmige Schneise scheint weitgehend erhalten.

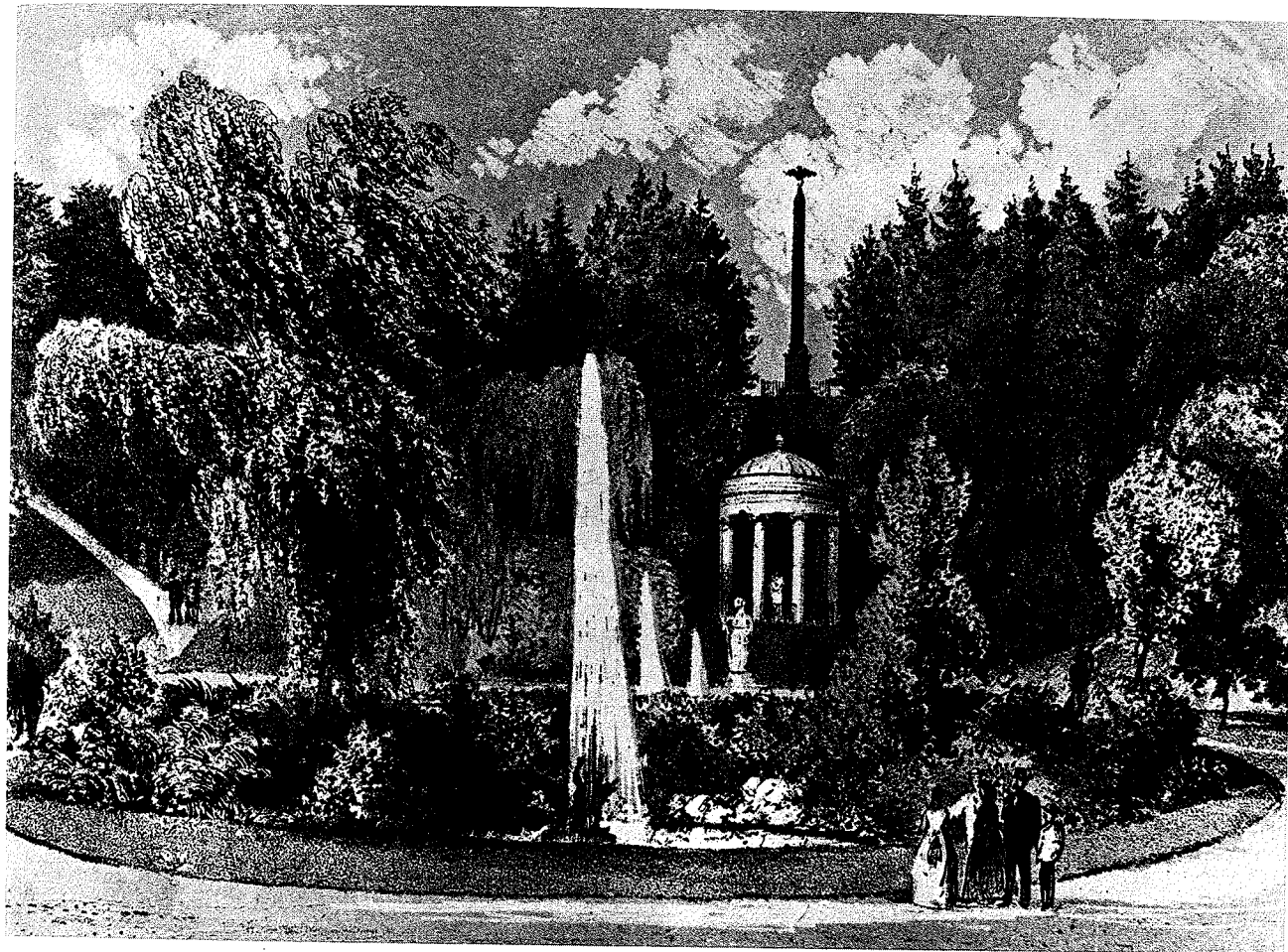


20

Amphitheater im 19. Jahrhundert, Lithographie von Robert Geissler: Zum »Verschwimmen« der ehemals straffen linearen Struktur im Kernbereich des Amphitheaters hat die im 19. Jahrhundert unternommene landschaftliche Umgestaltung wesentlich beigetragen.

21

Amphitheater (1977): Der heutige Rundtempel mit den zu niedrigen Laubengängen auf halbrund ausschwingender Terrasse besitzt nicht genug »Gewicht«, um sich inmitten eines zu dichten und hohen Baumbestandes behaupten zu können.







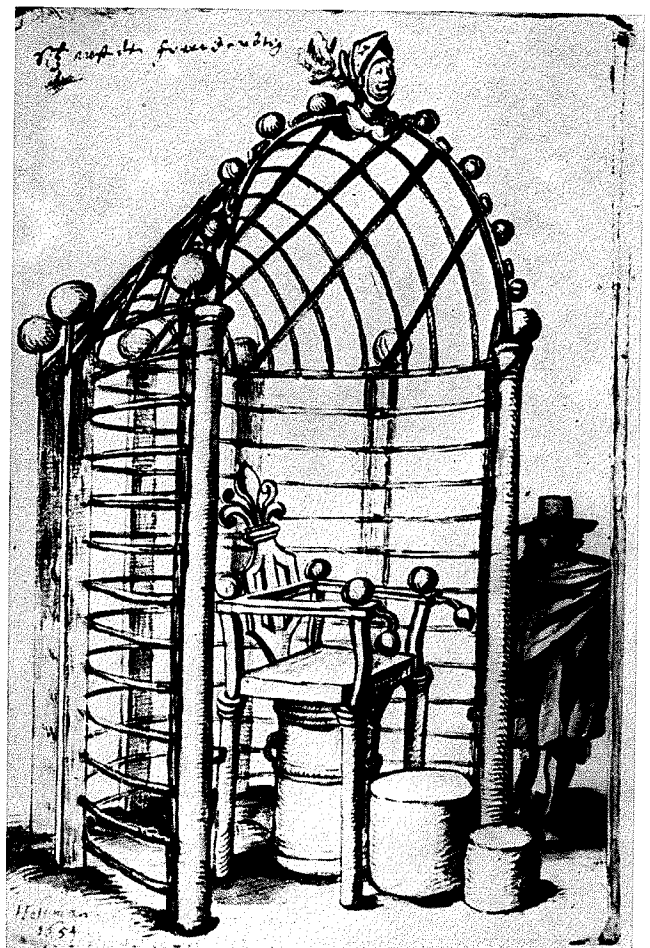
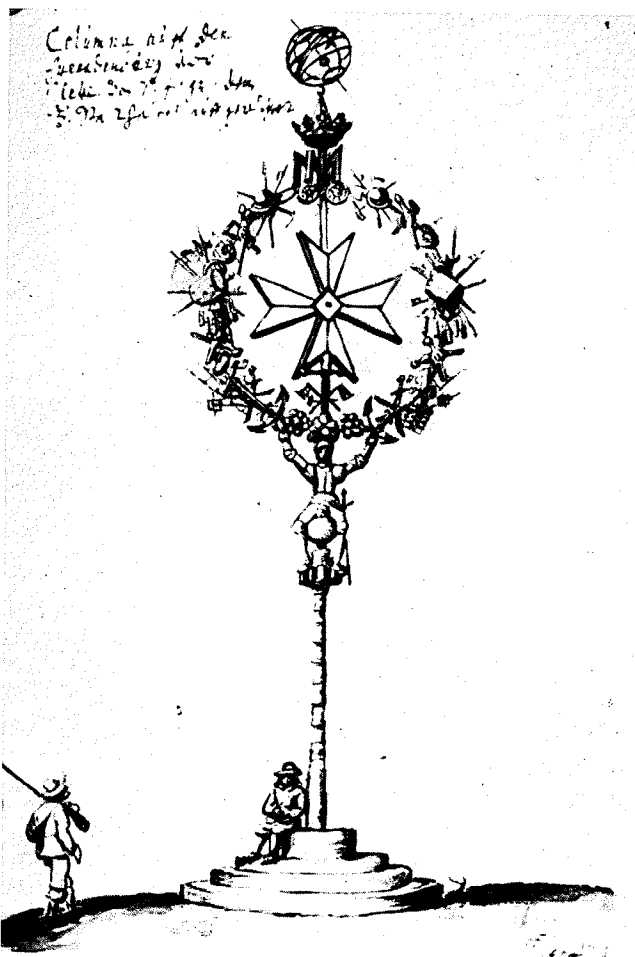
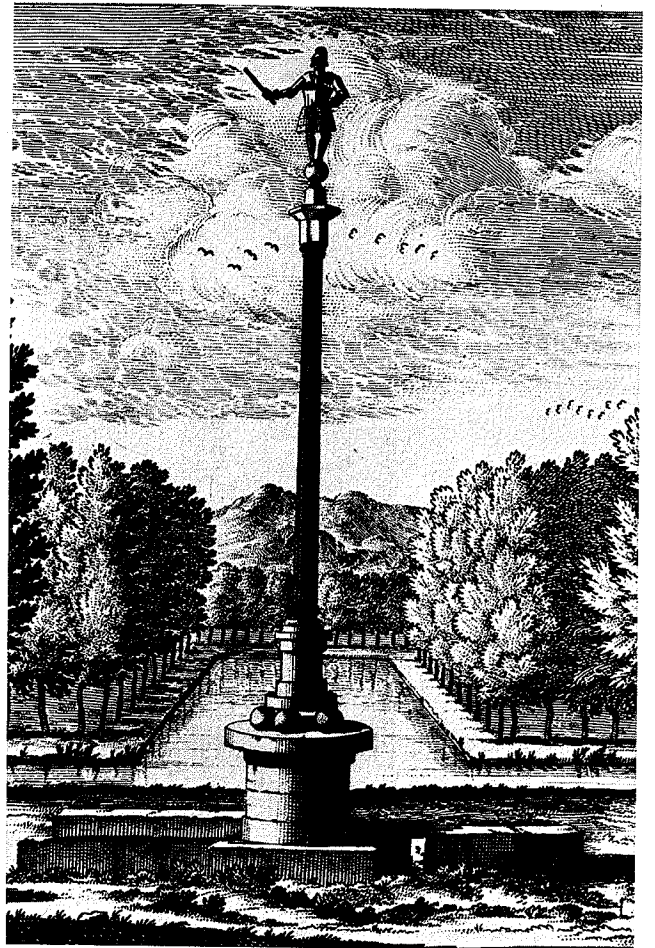
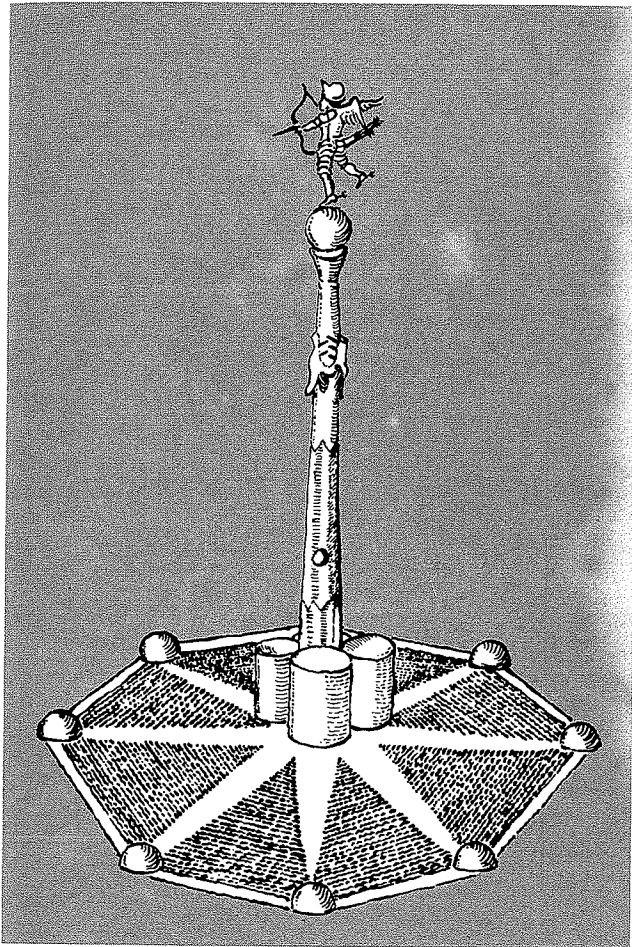


23 | 24  
25 | 26

Mit vier Trophäenmalen gibt sich das »Manieristische« der klevischen Gärten in der frühen Periode (1653/54) zu erkennen. Nur ein »Denkmal« ist erhalten geblieben, der Cupido, einst Mittelpunkt des Sternplatzes auf der Nassauer Allee (vgl. Abb. 3/4); hier in der Rekonstruktion mit einem geflügelten und geharnischten Amor (Abb. 23).

Ein Harnisch war auch die Bekrönung des »Eisernen Mannes«, der bis 1794 auf der Tiergartenallee in der Achse des Amphitheaters stand (Abb. 24), Kupferstich von Gerard Valck (1695).

Im Alten Park standen das mit heraldischen und emblematischen Anspielungen auf die Person des Fürsten von Nassau versehene Tropäum (Abb. 25) und ein Laubensitz, aus Feldschlangen, Mörsern und Kugeln arrangiert (Abb. 26); beides Zeichnungen von Hendrik Feltman (1654).

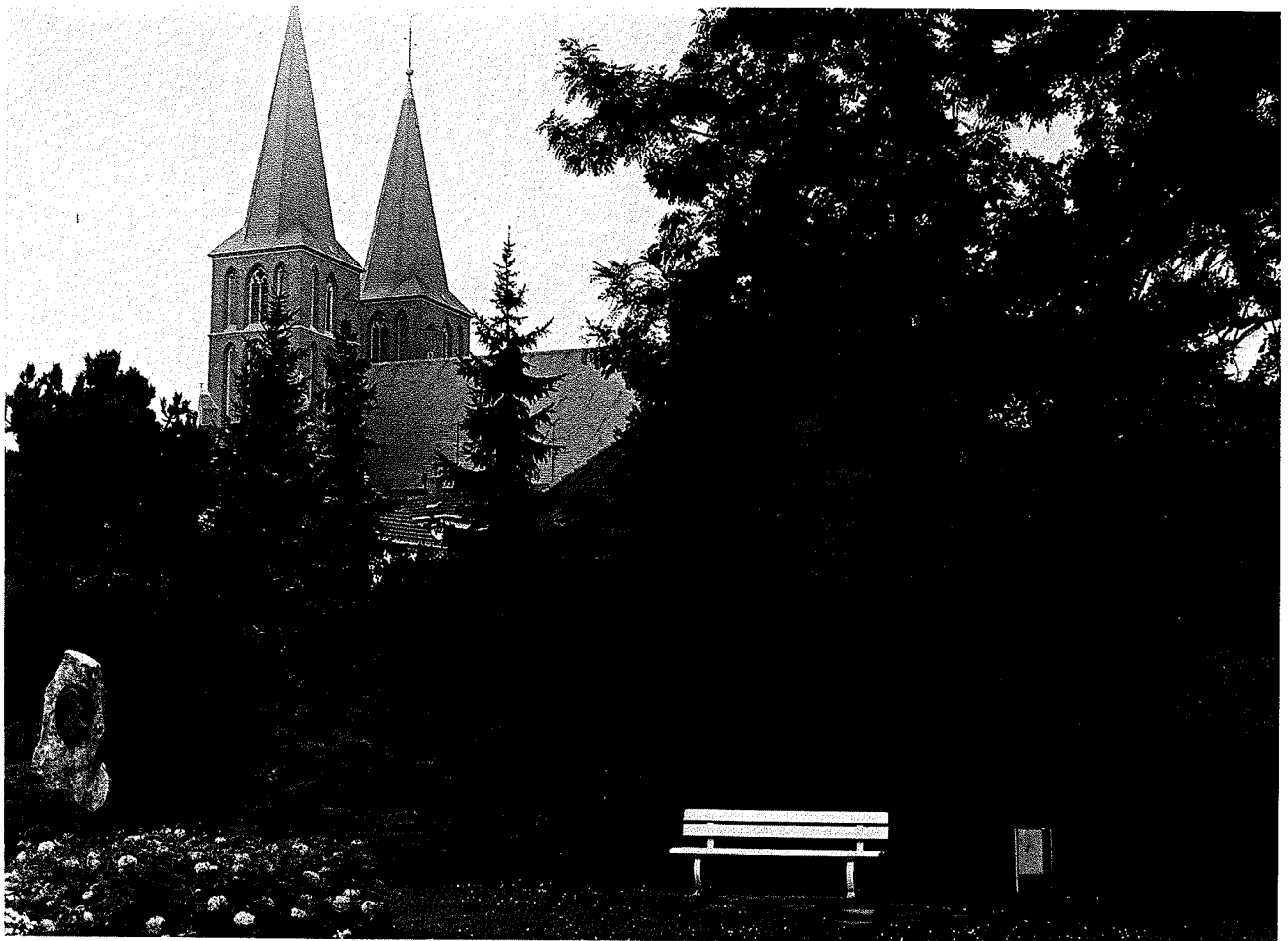
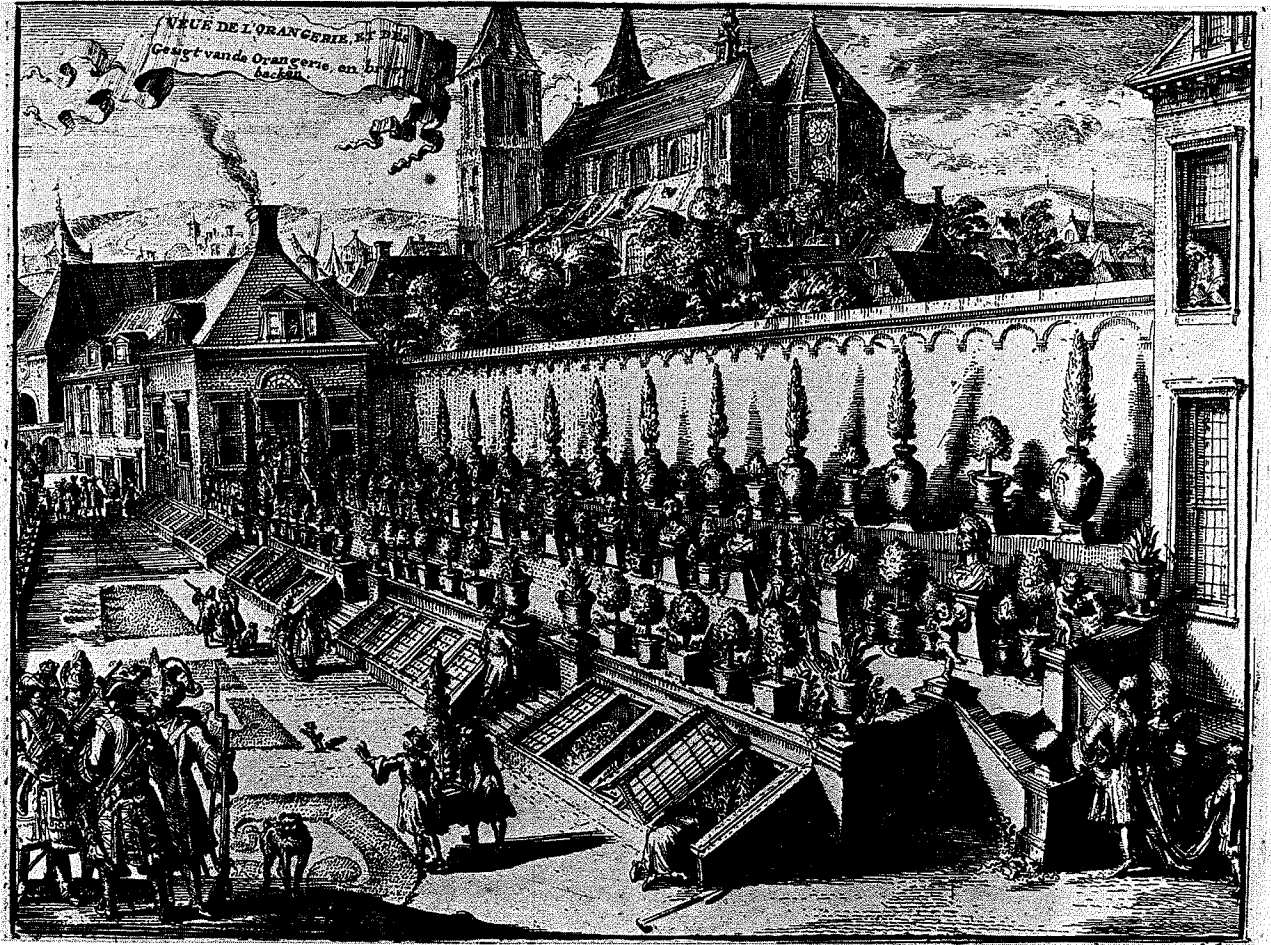


27

Orangerie des Klever Lustgartens, Radierung von Romeyn de Hooghe (um 1690): Figuren und Gewächse in Kübeln und Vasen, gehäuft wie in einer Kunstkammer, sind Merkmale, mit denen sich das »Manieristische« dieses Gartens zu erkennen gibt.

28

Lustgarten (1977): Völlig untergegangen ist der Garten in seiner ursprünglichen Gestalt. An die maurizische Orangerie erinnert ein vom »Klevischen Heimat- und Verkehrsverein« gesetzter Gedenkstein mit einer gußeisernen Bildnisplatte des Fürsten.

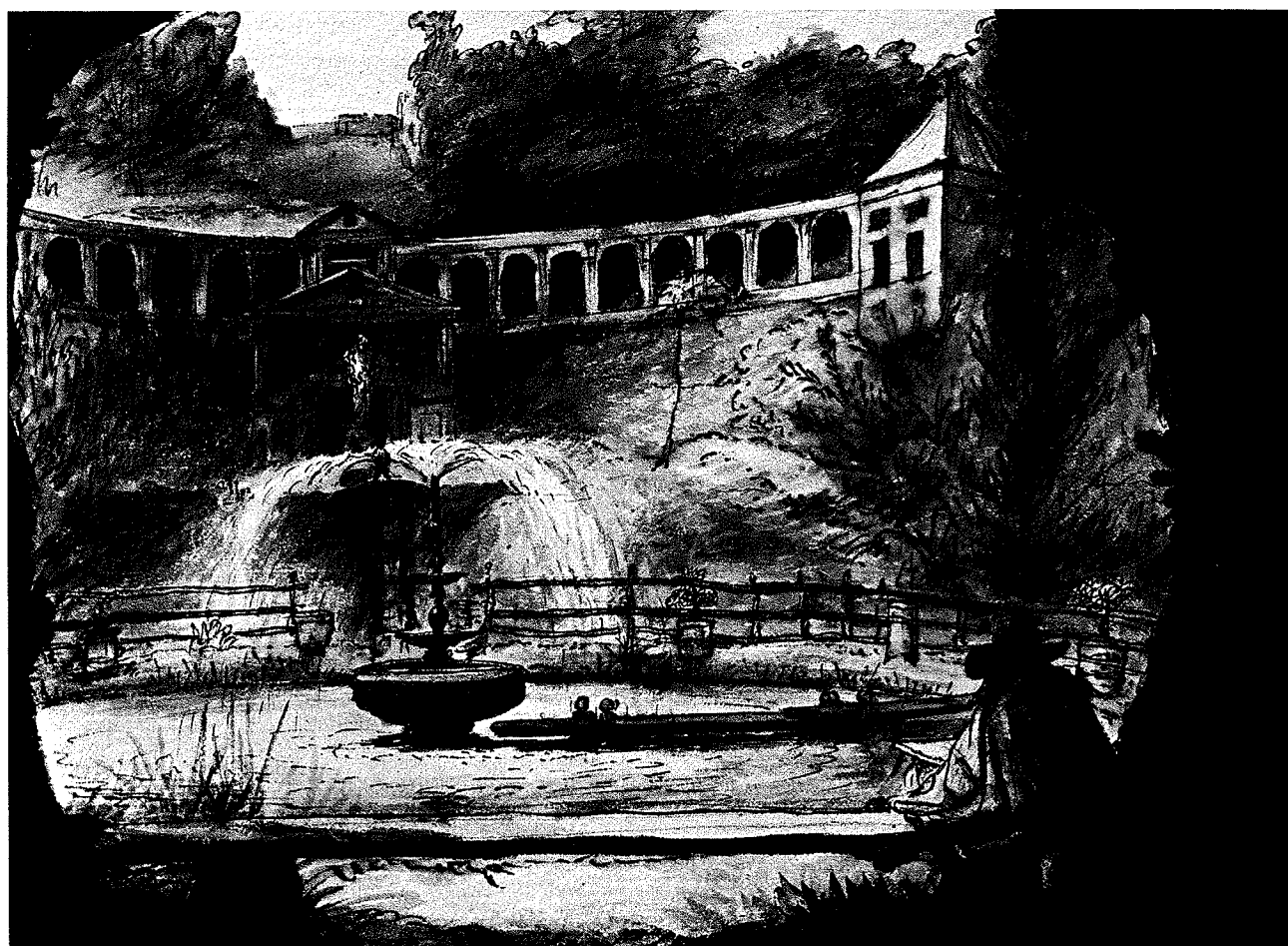


29

Gesichert ist der Einfluß Italiens, und zwar in bezug auf Motive italienischer Villen, die den Entwurf des Amphitheaters angeregt haben. Enge Beziehungen des Entwurfs mit der Villa d'Este in Tivoli sind bis in Thematik, Strukturen und Einzelheiten erhärtet. Dafür als Beispiel die Fontana dell'Ovato, Zeichnung von Hubert Robert.

30

Amphitheater, Zeichnung von Lambert Doomer (kurz nach 1660): Hier wie in Tivoli wird die Mitte der Exedra von einer zentralen Figur akzentuiert; die dramatischen Effekte des »Theaters« sind dem Wasser überlassen, das wie ein Schleier über eine Brunnenschale fällt.



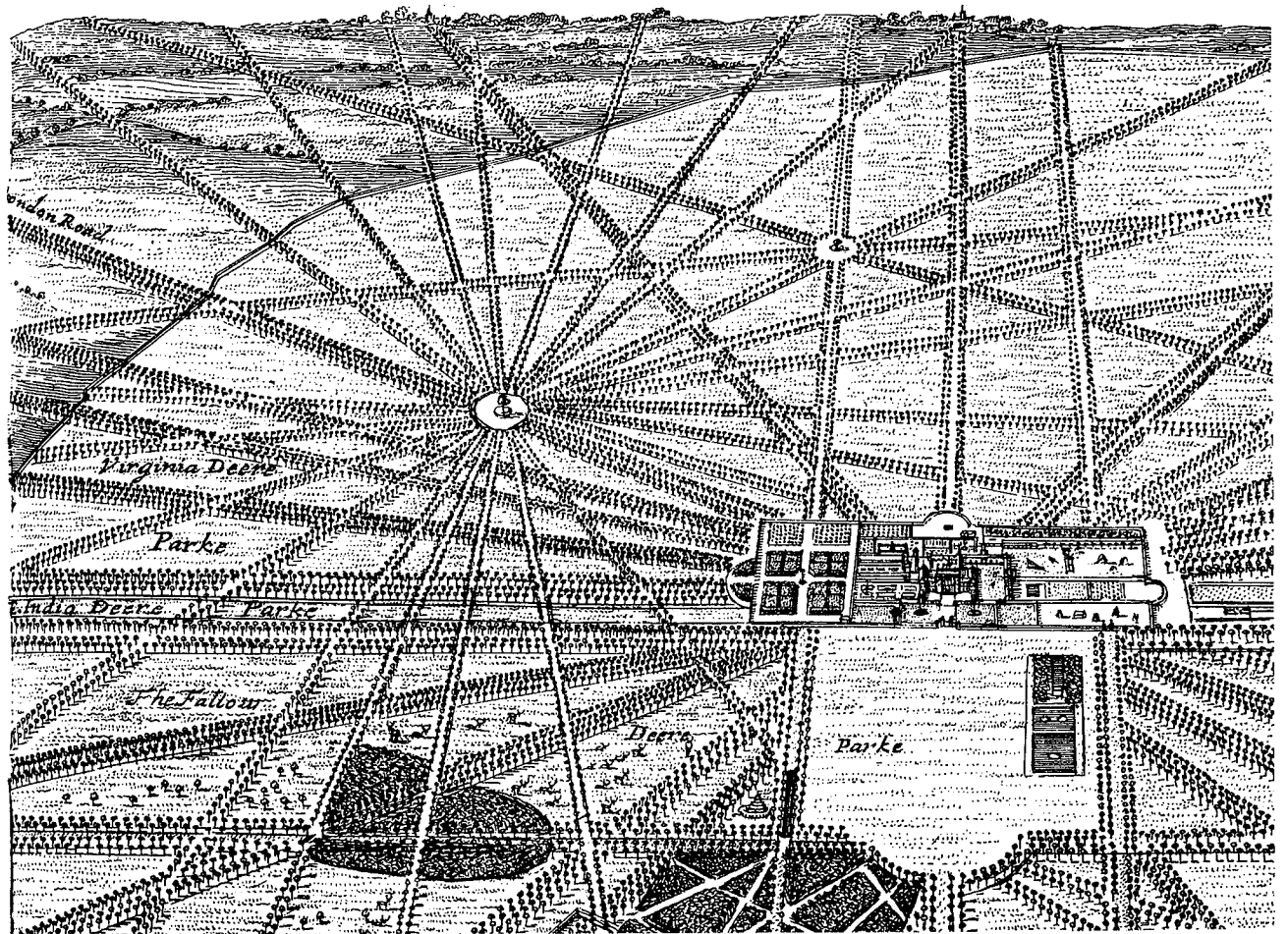


31

Die Durchgliederung eines Tierparks als Teil einer Gartenanlage und die von bestimmten Punkten ausstrahlenden Alleesterne entstammen dem französischen Vorstellungsbereich, direkte Hinweise auf Übernahme sind jedoch nicht bekannt. Die Übereinstimmung der Motive wird hier durch den Alleestern von Chantilly belegt (vgl. Titelbild u. Abb. 7), Kartenaufnahme von Parent/de l'Isle (um 1700).

32

Die Ausstrahlung der klevischen Gartenkunst ist in ihrer Intensität und Reichweite noch kaum gänzlich erkannt. Sternplätze und landüberspannende Alleen des Tiergartens von Badminton (England) zeigen eine überraschende Paralleltät mit dem Klever Tiergarten (vgl. Titelbild u. Abb. 1), Kupferstich aus »Nouveau Théâtre de la Grande Bretagne« von Kuyff/Kip (1708).

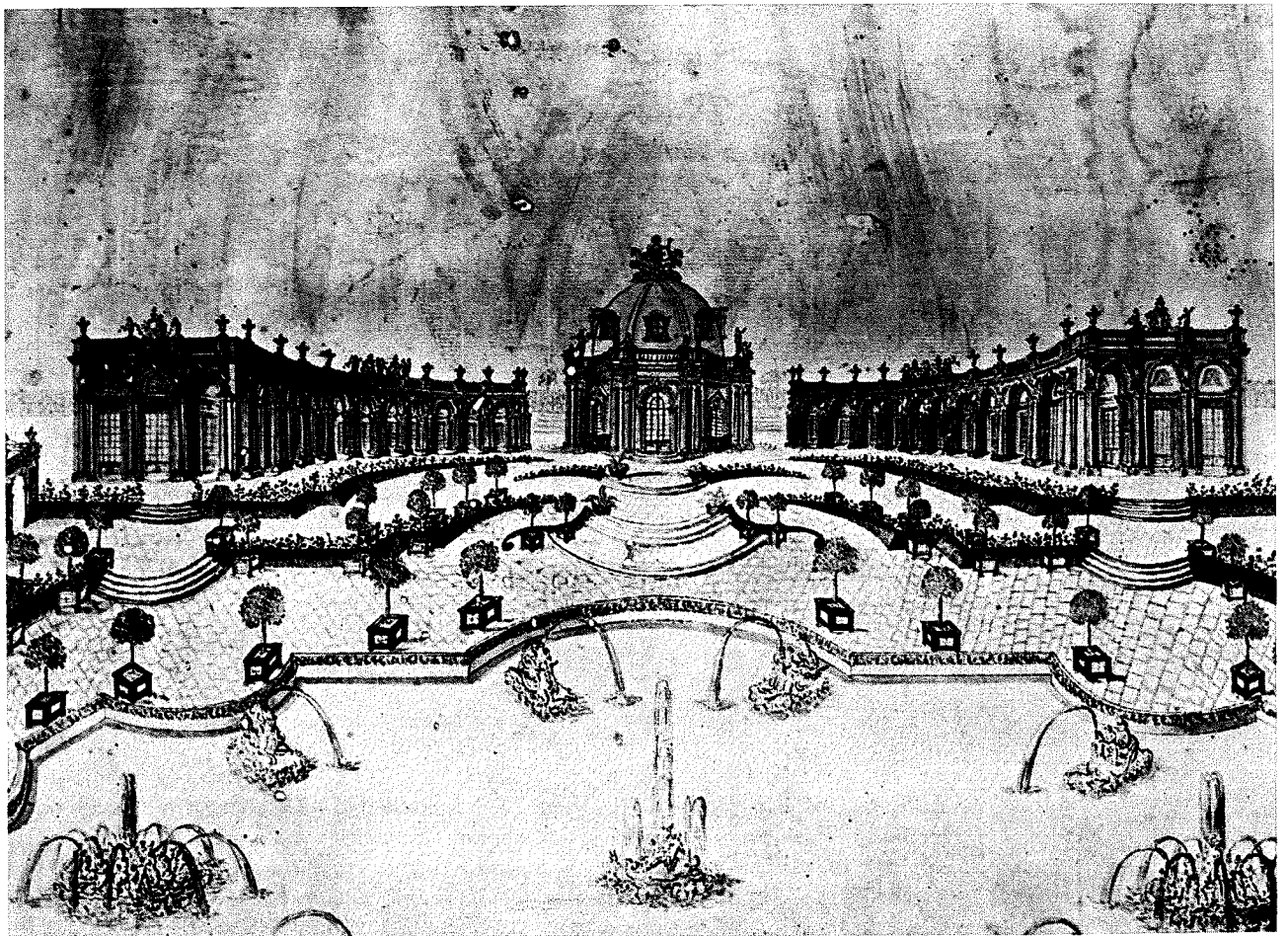
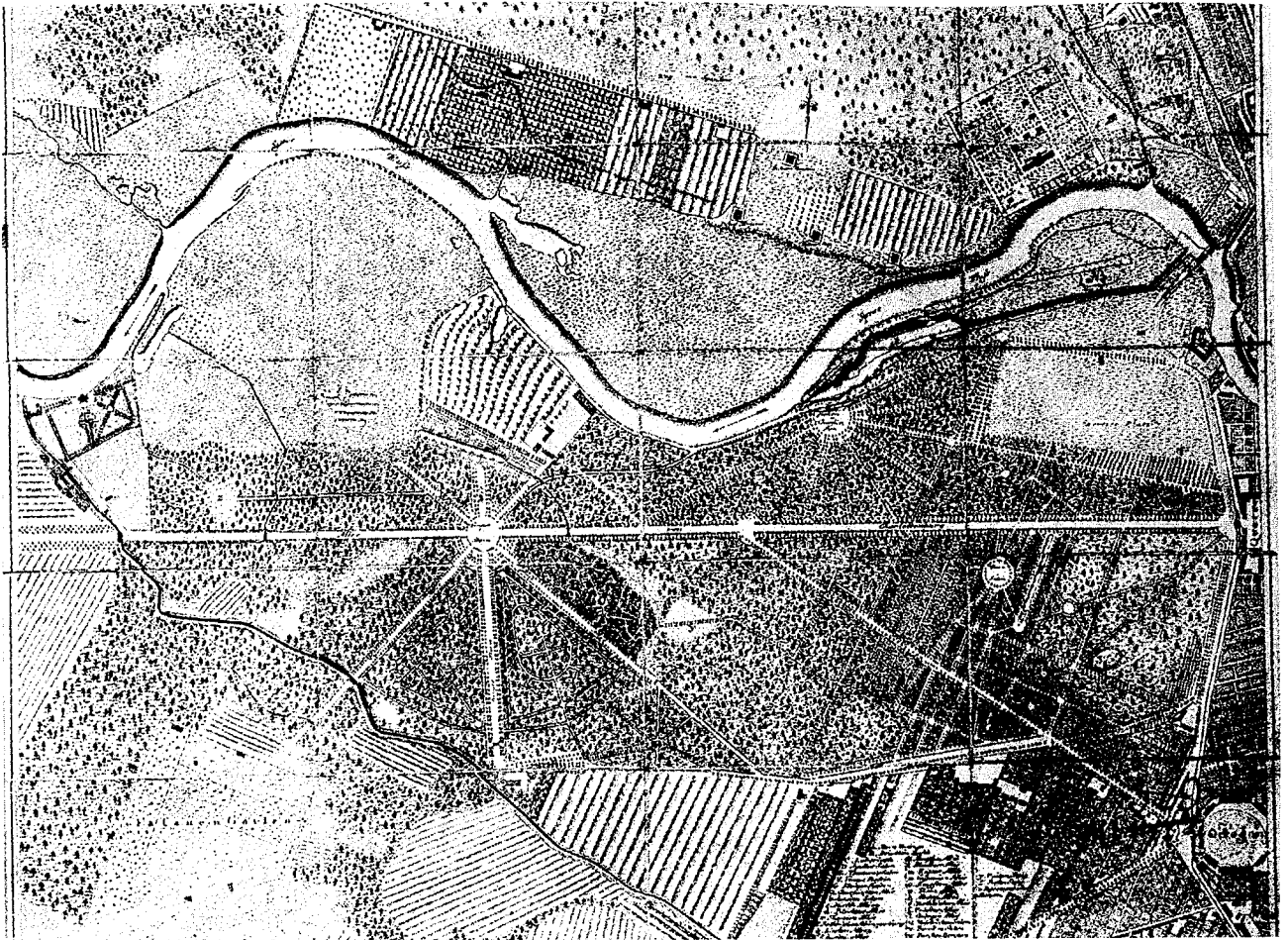


33

»Geometrischer Plan des Kgl. Thiergartens von Berlin« (1765): Bekannt ist das Vorbild klevischer Anlagen für die Verschönerung Berlins bei der Neugestaltung des Lustgartens, bei der Pflanzung der ersten »Linden« oder für den »Großen Stern« im Tiergarten.

34

Neues Schloß der Eremitage zu Bayreuth: Es zeigt eine dem Klever Amphitheater – in seiner späteren Form von 1711/12 – verwandte Konzeption (vgl. Abb. 19).

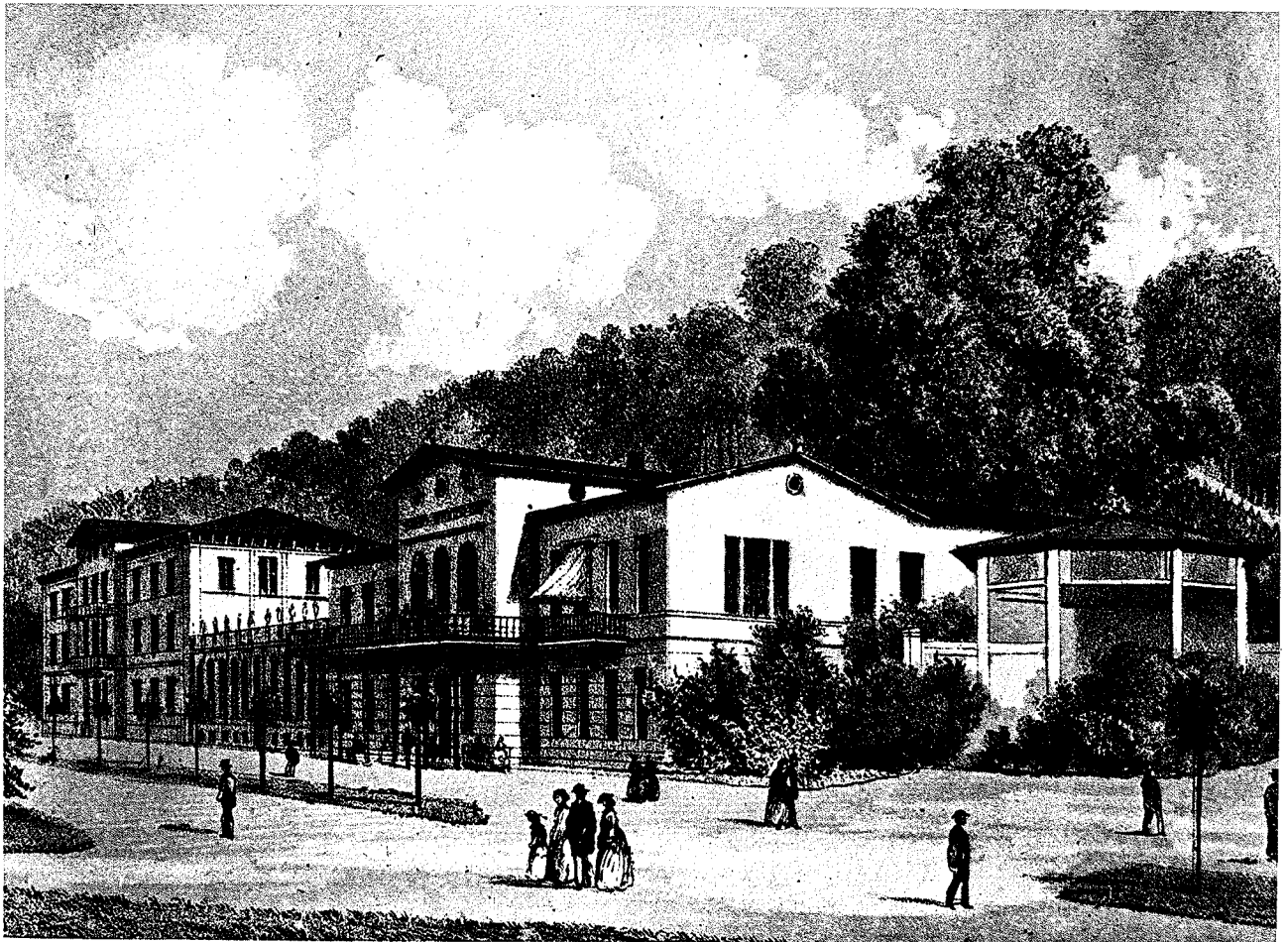
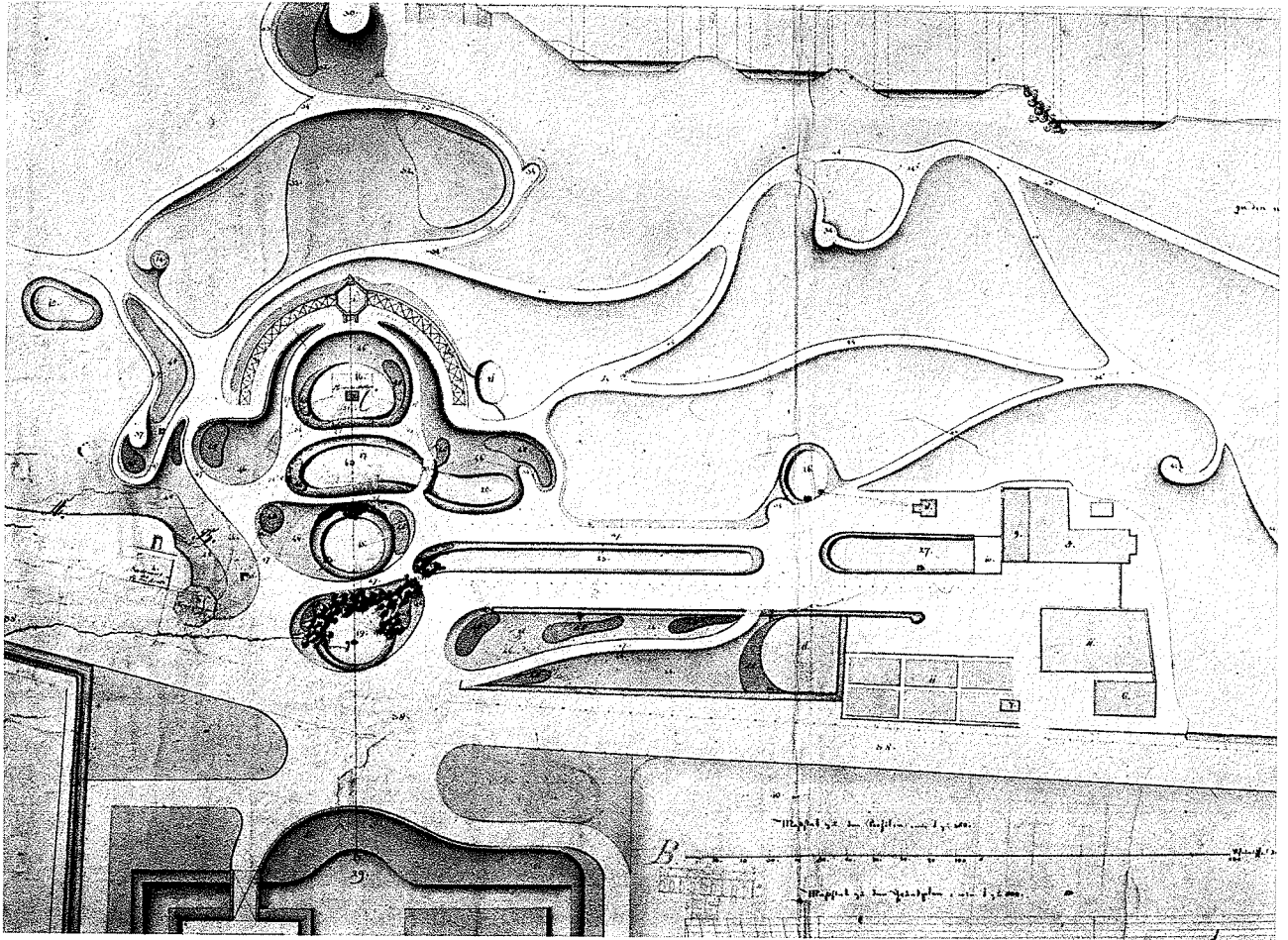


35

Amphitheater, Plan von M. F. Weyhe (1821): Die Reste der gärtnerischen Anlagen sind im Sinne »landschaftlicher« Gartenkunst umgewandelt.

36

Kurhotel, Badehaus und Trinkhalle im 19. Jahrhundert, Lithographie von Robert Geissler: Dem Amphitheater blieb auch weiterhin, nicht zuletzt wegen seines Zusammenhanges mit den inzwischen entstandenen Badeeinrichtungen, ein gewisses Interesse, das bis in unsere Zeit hineinreicht. Der Pavillon für die Stahlquelle wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg abgerissen.



## Abbildungsnachweis

- Kreisverwaltung, Kleve: Titelbild.  
Städt. Museum Haus Koekkoek, Kleve: Frontispiz, 5, 11, 15, 20, 24, 27, 36.  
Landesvermessungsamt NW, Bonn-Bad Godesberg: 1, 2, 7, 8.  
B. Ebhardt, Die Schwanenburg zu Cleve (Berlin 1909) Abb. 18a: 3.  
W. Diedenhofen, Kleve: 4, 6, 10, 16, 17, 21, 22, 23, 28.  
Rijksprentenkabinet, Amsterdam: 9, 18, 19.  
A. Gossens, Kleve: 12, 14.  
Prentenkabinet Rijksuniversiteit, Leiden: 13.  
Deutsches Zentralarchiv, Merseburg: 25, 26.  
C. Lamb, Die Villa d'Este in Tivoli (München 1966): 29.  
Britisches Museum, London: 30.  
Grosjean/Kinauer, Kartenkunst und Kartentechnik (Bern 1970) S. 119: 31.  
D. Clifford, Geschichte der Gartenkunst (München 1966) Abb. 56: 32.  
Brandenburgische Jahrbücher, Hft. 14/15 (1939) S. 43: 33.  
Staatl. Landesbildstelle Nordbayern, Bayreuth: 34.  
Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf: 35.