



Helmut Holzapfel
Frank Lorberg
Klaus Ronneberger

Begehbare Bilder

Zur Genealogie des
modernen Themenparks.

Illustriert am Beispiel des
Bergparks Wilhelmshöhe
bei Kassel

Universität Kassel 2007

Helmut Holzapfel
Frank Lorberg
Klaus Ronneberger

Begehbare Bilder

Zur Genealogie des
modernen Themenparks.

Illustriert am Beispiel des
Bergparks Wilhelmshöhe
bei Kassel

Universität Kassel 2007

Der Text ist im Zusammenhang mit dem Vortrag
„Der Bergpark als antike Vorlage für das moderne Disneyland?“,
der auf den Lunch Lectures der documenta 12 am 22. Juli 2007 in
der Documentahalle Kassel gehalten wurde, entstanden.

Der Aufsatz ist für 2008 zur Veröffentlichung in einem Sammelband
vorgesehen.

Information: Fachgebiet ‚Integrierte Verkehrsplanung/
Mobilitätsmanagement‘ am Fachbereich 6 der
Universität Kassel, Prof. Dr. Helmut Holzapfel,
Gottschalkstraße 28, D.34127 Kassel
Tel.:++49(0)561/804-2389

Alle Rechte bei den Autoren

Inhaltsverzeichnis

Begehbare Bilder	5
Die Vorgeschichte des Themenparks	5
Der Französische Park: Theater der Emotionen	5
Der Englische Park: Aufklärung durch Bilder	8
Vom Erhabenen zum Trivialen	15
Moderne Themenparks	18
Der Bergpark Wilhelmshöhe	21
Die barocke Anlage	21
Die landschaftliche Umgestaltung	24
Herrschaftliche Erneuerungen	27
Der Park für Sonn- und Werktage	29
Vereinbarkeit verschiedener Bilder und Nutzungen	30
Herrschaft über den Park und über den Blick	34
Die Verschiedenheit der Nutzung	35
Literatur	38

Zusammenfassung

„Ist die Moderne unsere Antike?“ Der moderne Themenpark ist beliebtes ‚Feindbild‘ der Kulturkritik, die häufig verkennt, dass dessen Grundlagen gerade der Kultur entsprungen, die gegen ihn verteidigt werden soll. Die Analyse des modernen Themenparks zeigt, dass dessen wichtigsten Merkmale: Ästhetisierung, Simulation und Sensation schon in den repräsentativen Gärten des Barock angelegt und im Landschaftspark voll ausgebildet wurden. Nicht erst in Disney World wird die Welt zur Landschaft. Die Paradigmen für den modernen Themenpark sind zu Beginn der Moderne entwickelt worden und bilden den geschichtlichen Bezugspunkt für dominante Repräsentationsstrategien des modernen Lebens.

Die These wird am Beispiel des Bergparks Wilhelmshöhe bei Kassel, der seit der Renaissance immer wieder umgestaltet wurde, illustriert. Aus dieser Interpretation des modernen Themenparks wird eine Kritik an der Absicht, den Bergpark Wilhelmshöhe zu einem Museum zu machen, entfaltet. Der Bergpark hat eine Entwicklungsgeschichte und Motive, die zu jeder Zeit sowohl neue Sichtweisen und Interpretationen als auch Veränderungen erfuhr. Die Autoren wollen hierzu Einblicke geben und die Diskussion um Denkmalschutz und Perspektiven für den Park beleben. Denn begehbar sind die geschichtlich entstandenen Bilder in mehrfacher Hinsicht.

Begehbare Bilder

Zur Genealogie des modernen Themenparks. Illustriert am Beispiel des Bergparks Wilhelmshöhe bei Kassel

Historisch betrachtet bestand immer eine starke Wechselwirkung zwischen der Produktion kultureller Symbole und der Produktion des städtischen Raums. Ob in Institutionen wie Museen und Theatern oder in populären Formen wie Rave-Veranstaltungen auf öffentlichen Plätzen – auch heute sind vor allem Städte die Orte, an denen Kultur und Spektakel hergestellt und konsumiert werden. Dabei spielen Shoppingmalls und Themenparks, als Prototypen eines neuen Konsumraums, eine wichtige Rolle.

Solche Anlagen gelten vielen zeitgenössischen Kritiker/innen als Erfindung des ‚Spätkapitalismus‘ oder als originäres Produkt der postmodernen ‚Erlebnisgesellschaft‘. Doch solche Behauptungen halten einer historischen Analyse nicht stand. So zitiert etwa Cinderella-Castle in Disney World das bayerische Fantasy-Schloss Neuschwanstein und knüpft damit unmittelbar an die europäische Vorgeschichte der Simulation an. König Ludwig II. ließ zwischen 1869 und 1886 als eine charakteristische Neuschöpfung des Historismus die Burgruine Hohenschwangau „im echten Styl der alten deutschen Ritterburgen“ (zit. nach Petzel/ Neumeister 1995: 34) neu aufbauen. Als Vorlage dienten dem ‚Märchenkönig‘ u. a. szenische Motive aus den Wagner-Opern ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘.

Die Vorläufer heutiger Themenparks lassen sich in Europa noch viel weiter zurückverfolgen. Damit soll kein Sittengemälde aus einer ideengeschichtlichen Perspektive ausgebreitet werden, vielmehr geht es um die Darstellung historischer Kontinuitäten und Brüche, die schließlich zur Entstehung moderner Simulationswelten geführt haben.

Die Vorgeschichte des Themenparks

Der Französische Park: Theater der Emotionen

Die Moderne setzt nicht erst mit der Französischen Revolution ein, sondern hat ihre „Morgenröte“ bereits um 1500. Mit der (Wieder-)Entdeckung der

‚Neuen Welt‘, der Erfindung des Buchdrucks, dem Zeitalter der Renaissance und der Reformation wird die Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit und damit zur Moderne überschritten. Und auch die Epoche des Barocks, von der Kunstwissenschaft zwischen 1580 (Gegenreformation, Späthumanismus) und dem ausgehenden 17. Jahrhundert angesiedelt, hat einen beträchtlichen Anteil an den kulturellen Modernisierungsprozessen im Übergang zur Aufklärung.

Für die Geschichte des Themenparks ist die auf Pomp und Verführung setzende Religionspolitik der Jesuiten im Zeitalter der Gegenreformation von herausragender Bedeutung. Während im Protestantismus ein allgemeines Bilderverdikt herrschte, bediente sich der Jesuitenorden der Kunst und der Architektur, um durch sinnliche und gefühlsbetonte Arrangements bei den Gläubigen Stimmungen wie Erhabenheit oder Demut zu erzeugen. Man vertraute ganz auf die Wirkungskraft einer luxuriösen Ausstattung, die die Prächtigkeit des Katholizismus hervorheben und zugleich den Betrachter überwältigen sollte. Aus der Sicht der Kongregation wurden spirituelle Phänomene weniger auf abstrakt-rationalem Wege, sondern vor allem sinnlich erfasst. Folglich bedurfte es einer Kunst, die die Größe Gottes in eingängiger Weise zu veranschaulichen vermochte (Kirchner 2001). Hierin durchaus modern, arbeitete die Ästhetik einer ‚sichtbaren Theologie‘ mit Inszenierungstechniken, die durch eine Manipulation des Raums auf die Wahrnehmung einzuwirken versuchten. Die Jesuiten machten aus den Sakralbauten religiöse ‚Themenparks‘, die der Macht der katholischen Kirche dienten. Hinter der barocken Pracht der Bilder verbarg sich die „graue Eminenz der Politik“ (Jean Baudrillard).

Solche Techniken der Gefühls- und Emotionserzeugung findet man exemplarisch auch bei den Repräsentationsstrategien des französischen Königs Louis XIV. Doris Kolesch hat in ihrem Buch „Theater der Emotionen“ (2006) anschaulich die inszenatorische Politik des ‚Sonnenkönigs‘ beschrieben und analysiert. Öffentliche Spektakel und Zerstreungen bildeten wesentliche Instrumente der königlichen Machtentfaltung und -behauptung. Dem Park von Versailles, errichtet zwischen 1661-1691, kam dabei eine herausragende Bedeutung zu. Der Gestaltung dieses genannten Französischen Gartens begründete sich aus einer ‚rationalistischen‘ Logik, wie sie

damals Rene Descartes lehrte. Für den Philosophen erschloss sich die Welt nicht über die Sinne, sondern nur mit Hilfe des Verstandes und zwar anhand der Geometrie. Für die Gestaltung der Parks bedeutete dies, dass strenge Achsensymmetrien und geometrisch geschnittene Pflanzungen den Gesetzen des Kosmos folgten und somit eine ideale, ‚paradiesische‘ Welt darstellten, wie sie – so die Vorstellung – vor der biblischen Sinnflut geherrscht hatte (Philipp 2006: 236).

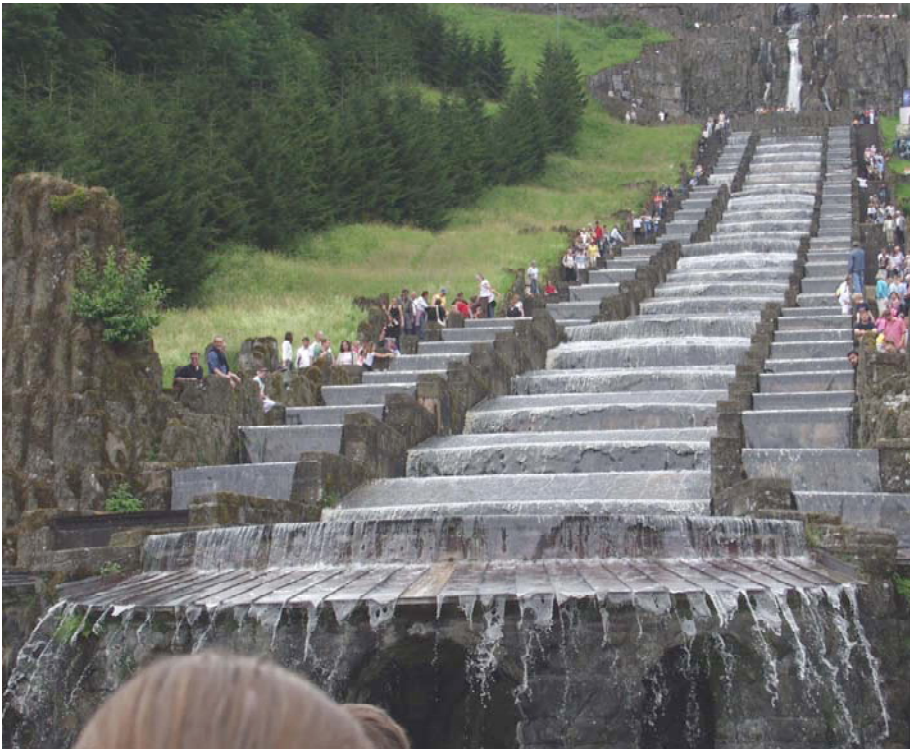


Abb. Kaskade im Bergpark Wilhelmshöhe

Das Motiv der idealen Natur findet sich in Versailles auch bei den Brunnen, Bassins, und Grottenanlagen wieder. Die kostbare Ressource Wasser, in Form von Kaskaden und Fontänen, stellte ein unabdingbares Requisite der absolutistischen Machtrepräsentation dar. Wasserspiele der unterschiedlichsten Art sollten Erstaunen und Bewunderung beim Betrachter auslösen. Gerade das Erfreuen an unnützen Dingen symbolisierte den Müßiggang des Adels, der damit seine Gleichgültigkeit gegenüber den existentiellen Zwän-

gen des alltäglichen Lebens demonstrierte. Dazu zählten auch Spaziergänge im Park, die nun zu wichtigen Formen höfischer Gefühls- und Verhaltensmodellierung avancierten (Oxenius 1992). Das Prominieren in den Anlagen von Versailles stellte eine vom König dirigierte Choreographie von Situationen dar, die aus Momenten des Innehaltens, des bewundernden Genießens und des Weiterschreitens bestand (Kolesch 2006: 105 f.). Doch der Französische Garten fungierte noch nicht als naturschöner Empfindungsraum, weshalb ihn später die Aufklärung auch als ‚unnatürlich‘ denunzierte. Es ging nicht um eine Entsprechung von Landschaft und Seelenzustand, sondern um die Erzeugung von theatralischen Situationen, die den Glanz der absolutistischen Macht widerspiegeln. Der Park war eine Bühne, wo die beteiligten Akteure jeder ihrer Gesten gezielt und unter Beobachtung der Umstehenden vollzogen (a. a. O.: 113 f.).

Die Epoche des Barocks bietet somit für die Analyse künstlicher Raumwelten und der Produktion affektiver Atmosphären reichlich Anschauungsmaterial. In der absolutistischen Repräsentationslogik existierten nur solche Menschen als ‚Realität‘, die Teil des Hofes und damit ‚im Bild‘ waren. Das ‚Andere‘ und ‚Abseitige‘ blieb hingegen ‚außen vor‘. Diese Form der Inszenierung beruhte somit auf Exklusion, der Abwesenheit und Unsichtbarkeit fremder oder störender Elemente. Wobei man darauf hinweisen muss, dass auch die Betreiber moderner Themenparks bestrebt sind, harmonische Atmosphären zu erzeugen, die jede Form von beunruhigender ‚Andersartigkeit‘ vermeidet.

Der Englische Park: Aufklärung durch Bilder

Als eigentlicher Prototyp moderner Simulakren kam zu Beginn des 18. Jahrhunderts der so genannte Englische Landschaftspark in Mode. Sein neuer Stil – geprägt von den gesellschaftspolitischen Idealen der aufgeklärten Aristokratie und des liberalen Großbürgertums in England – löste das strenge geometrische Schema des absolutistischen Barockgartens auf und betonte die scheinbare Natürlichkeit einer stimmungsvollen Landschaft. Vor allem die ersten Anlagen dieser Art wurden als ‚Propagandaparks‘ entworfen und waren – versehen mit antikisierten Ruinen, nationalen Gedenksteinen und ‚Tempeln der Freiheit‘ – als moralische Bühnenkulisse für die Erbauung und

Belehrung des Betrachters gedacht (Warnke 1992: 96). An die Stelle der höfischen Promenade und ihrer Geselligkeit trat nun der einsame Spaziergänger, der Empfindungen und anregende Reflexionen suchte (Oxenius 1992). Unterschiedlich gestaltete Gartenszenen, die sich an arkadischen Motiven aus der Landschaftsmalerei orientierten, sollten je nach Art der Inszenierung melancholische, heroische, heitere oder romantische Gefühlszustände auslösen (Lorberg 2006). Der Parkwanderer durchschritt gewissermaßen dreidimensionale, „begehbare Bilder“ (Eberle/ Buttlar 1987).



Abb. Bowlinggreen im Bergpark Wilhelmshöhe

Diese „*Revolution des Blicks*“ (Corbin 1990) beruhte auf einer grundlegenden Veränderung gesellschaftlicher Wahrnehmungsweisen. Zwischen dem Land als ökonomischer Grundlage des Reichtums der Herrschenden und der Wahrnehmung des Landes traten die Stadt und die Kolonien als neue Quellen des Reichtums. Mit dieser Verschiebung konnte das Land außerhalb des ökonomischen Interesses als Landschaft betrachtet werden (Burckhardt 1977). An der Schwelle zum 18. Jahrhundert begann das Zeitalter der Aufklärung, in dem die Natur zum Objekt der Wissenschaft und zum Gegen-

stand einer technischen Ausbeutung wurde. Die Furcht der Menschen vor den Elementargewalten nahm zugunsten eines wachsenden Sicherheitsempfindens ab. Dank einer wachsenden Herrschaft über die Natur konnte die Angst vor ihr in das Gefühl der Erhabenheit umgeformt und damit neutralisiert werden (Trotha 1999: 22). Diese Form der Furchtbewältigung machte es möglich, eine bislang als feindlich oder abweisend empfundene Umwelt nun als ästhetische ‚Landschaft‘ zu genießen (Ritter 1963). Erst unter den Eindruck des Erhabenen wurde die ‚feindliche‘ Natur zur ästhetisch gesteigerten Landschaft: ‚Landschaft‘ und ‚Kunst‘ fielen zusammen. Monumentale Gebirgsformationen wie die Alpen dienten als Projektionsflächen, um die Erfahrung der Bedrohlichkeit zu einer Ästhetik des angenehmen Schauens umzuwerten. Schon bald begann man die durch das Bergerlebnis ausgelösten Empfindungen auch auf die Geschichte und die heimische Landschaft zu übertragen. Felsen und Ruinen – letztere eigneten sich besonders gut als Verbindungsglied zwischen Kultur und Natur, Vergangenheit und Gegenwart – wurden zu populären Motiven einer Wirkungsästhetik, die das Erhabene und das Unendliche zu simulieren versuchte (Simmel 1983).



Abb. Löwenburg im Bergpark Wilhelmshöhe



Abb. Teufelsbrücke im Bergpark Wilhelmshöhe

Mit der Technik des Zitats hatte das 18. Jahrhundert eine Verfahrensweise gefunden, um die neuen Wahrnehmungsweisen darzustellen und die erlangte Sicherheitsgewissheit zu demonstrieren (Trotha 1999: 29). Diese ‚Erhabenheits-Architektur‘ beinhaltet eine Reihe von gestalterischen Kodifizierungen: Während beispielsweise in der barocken Landschaftsmalerei die antike Ruine für die menschliche Vergänglichkeit stand und damit auf die Erlösung im himmlischen Jenseits anspielte, sah die Aufklärung darin das Sinnbild einer bewunderungswürdigen Epoche, deren Ideale es wieder herzustellen galt. Doch der Aufklärungsdiskurs erfuhr mit dem Aufkommen sentimentaler und romantischer Strömungen eine Brechung. Die Romantiker des späten 18. Jahrhunderts durchschauten in gewisser Weise den naiven Optimismus der Aufklärung: Aus ihrer Sicht ließen sich die Ideale der Antike nicht „revitalisieren“ - und es gab eine sich der Vernunft entziehende, ‚dunkle‘ Seite der Natur. Die romantische Ästhetik wollte, darin absolut modern, die Zerrissenheit und die Abgründe der menschlichen Seele thematisieren. Damit kam zwar wieder die Figur der ‚Vergeblichkeit‘ ins Spiel, aber nicht mehr

im Sinne eines christlichen Erlösungsversprechens, sondern als Bestandteil einer sentimental-naturästhetischen Naturästhetik. In Absetzung zum Antikenideal der Aufklärung galt den Romantikern das Mittelalter als Epoche einer innigen Beziehung zwischen ‚Mensch‘ und ‚Gott‘. Eine Harmonie, die inzwischen zerbrochen und auch nicht mehr herstellbar war. Zugleich symbolisierte die ‚gotische Ruine‘ als ‚Übergangszeichen‘ die Auflösung der menschlichen Kultur in die Natur (Siegmond 2002: 123-140).

Entsprechend arbeiteten die simulativen Arrangements des 18. Jahrhunderts mit sehr unterschiedlichen Zeichensystemen: So sollten beispielsweise ‚antike‘ Ruinen möglichst in helle, ‚gotische‘ Monumente hingegen in einer düsteren Umgebung platziert werden. Im Zentrum stand nicht die Übereinstimmung mit einem realen Vorbild, sondern ein erwünschter Wirkungseffekt. Entscheidend war eine Illusion zu erzeugen, mit der sich der Betrachter für Augenblicke in einem exotischen und fernen Kulturraum wähen konnte. Verschont vom ‚Fremdheitsschock‘ ließ sich kontemplativ die Schönheit der Kopie genießen, die eine eigene ‚Realitätssorte‘ darstellte. Damit ging das Imitieren in einen Vorgang der Neuerzeugung über, wo beispielsweise durch die Kombination von orientalischen und gotischen Formelementen völlig neue Architekturstile entstanden.

Bei den Landschaftsparks des 18. Jahrhunderts lassen sich mehrere Modelle erkennen. Man nehme beispielsweise den Lustgarten von Sanspareil bei Kulmbach, den die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth 1748 errichten ließ. In diesem Fall wurde der Versuch unternommen, durch einen Rückgriff auf antike literarische Vorgaben, die Bedrohlichkeit der Natur zu neutralisieren und sie zum Auslöser angenehmer Empfindungen zu machen. Ein Buchenhain mit pittoresken Kalksteinfelsen bildete hier die natürliche Grundlage für einen ‚Märchenpark‘, in dem die Abenteuer des Odysseus-Sohnes Telemach in der Version eines zeitgenössischen französischen Romans szenisch umgesetzt wurden. Die Felsenlandschaft mit ihren ineinander verschachtelten Grotten und Klippen diente dabei als Freilichtbühne für das romantische Geschehen, dessen Dramatik durch Ruinen noch unterstrichen wurde. Da die Verwandlung der Felsen in eine mythische Zauberinsel das hermeneutische Vermögen der Betrachter offensichtlich überforderte, hatte

man den einzelnen Szenen erklärende Hinweistafeln beigelegt (Bachmann/Seeling 1989). Dieser Typus von Landschaftspark fungierte als pädagogische Anstalt zur Erziehung neuer Menschen (Appel 1992).

Wesentlich trivialer gestaltete sich die Beschwörung des Schrecklich-Erhabenen im Wörlitzer Park einem der ersten englischen Landschaftsgärten in Deutschland. Als Zitat eines besonders bedrohlichen Naturereignisses hatte Fürst Leopold Franz von Anhalt-Dessau aus Felsbrocken einen 17 Meter hohen künstlichen Vulkan errichten lassen, dessen nächtlicher Ausbruch mittels pyrotechnischer Vorrichtungen simuliert werden konnte. Obwohl das feuerspeiende Monument wegen technischer Unzulänglichkeiten nur einmal in Betrieb genommen wurde, verkörperte der ‚Stein‘ das damals große Interesse am Vulkanismus. Vulkane galten ähnlich wie die Alpen als Symbole des Naturerhabenen, und für die meisten bildungsbeflissenen Italienreisenden jener Zeit gehörte eine Vesuv-Besteigung zum Pflichtprogramm (Steins 1998).



Abb. Pagode im Bergpark Wilhelmshöhe

Die Aufklärung erhob aber nicht nur einen Herrschaftsanspruch über die Natur, sie schuf auch die Voraussetzungen dafür, über die symbolischen Bestände früherer Epochen und fremder Kulturen verfügen und sie ästhetisch verwerten zu können. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert hatten sich die europäischen Staaten als führende Kolonialmächte weltweit durchgesetzt. Dieses Jahrhundert wurde auch zu einer Epoche der (wohlhabenden) Reisenden, die neue Landschaften und neue Kulturen kennen lernen wollten (Enzensberger 1958). Dabei ging es auch um das genussvolle Erleben von Emotionen. Das ‚Andere‘ und ‚Fremde‘ ließen sich nun als exotische Staffagenarchitektur goutieren. Im Nebeneinander unterschiedlichster Stilformen, die vom römischen Pantheon über ägyptische Pyramiden bis zur chinesischen Pagode reichten, versuchte die Gartenkunst Naturandacht, literarische Anspielungen, Erinnerungen an die Geschichte oder Reiseeindrücke aus fremden Ländern in sentimental-romantischer und aufklärerischer Absicht szenisch zu gestalten. Der Park wurde zu einem „Assoziationsraum, in dem sich jede beliebige Kultur, Epoche oder Gegend über Anspielungen simulieren ließ“ (Trotha 1999: 141 f.)

Ein herausragendes Beispiel dafür ist der Schlosspark von Schwetzingen bei Heidelberg. Ab 1770 ließ Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz Teile des Gartens nach englischem Vorbild umgestalten. Auf Anweisung des Fürsten entstanden unter anderem das ‚Badehaus‘, der ‚Tempel der Botanik‘, das ‚römische Wasserkastell‘, die ‚Moschee im türkischen Garten‘ und der ‚Mercur-Tempel‘. Weit über die gängigen barocken Allegorien hinaus waren fast alle Bauten thematisch den Ideen der Aufklärung gewidmet. Am deutlichsten kann man dieses Konzept an der Moschee erkennen. Gebäude im ‚türkischen Stil‘ zu errichten war damals sehr in Mode gekommen. Seit dem endgültigen Sieg über die Türken vor Wien hatte sich das christliche Abendland verschiedene Elemente der Dekorationskunst des ungefährlich gewordenen Feindes einverleibt. Die Moschee in Schwetzingen entspricht allerdings nur auf den ersten Blick einem islamischen Gotteshaus. Bei näherer Betrachtung findet man ein buntes Gemisch von Stilen vor, die verschiedenen sakralen Architekturformen und Bauten entlehnt sind: Die Kuppel orientiert sich an der St. Paul’s Cathedral in London, die beiden seitlichen, frei gestellten Türme kopieren die Karlskirche in Wien, der ‚türkische Gar-

ten' wiederum erinnert an eine Kartause. Der Synkretismus der Architekturzitate ist alles andere als willkürlich: Das Monument sollte als Tempel der Weisheit und Vernunft die großen Religionen der Welt symbolisch in sich vereinen (Fuchs/ Reisinger 2001).

Ähnlich wie die Jesuiten setzten auch die Verfechter der Aufklärung, um ihre Ideen zu verbreiten, auf die stimulierende Wirkung einer bildhaften Inszenierung. Geprägt vom englischen Sensualismus vertraten sie den Standpunkt, dass der Mensch die Welt über die Sinne, über seine Empfindung wahrnehme. Nur über die Empfindung könne auf die Subjekte eingewirkt werden. Komplexe Sachverhalte galt es deshalb durch ‚triviale‘ und einleuchtende Zitate verständlich zu machen. Und der Landschaftsgarten schien sich dafür besonders zu eignen. So betrachtete ihn etwa der damalige Gartentheoretiker Christian Hirschfeld als einen Ort:

„wo man leicht dem Volk mitten auf dem Weg seiner Vergnügungen eine gute Lehre hinstreuen und seine Aufmerksamkeit durch wichtige Erinnerungen anhalten kann. Gebäude mit interessanten Gemälden aus der Geschichte der Nation, Bildsäulen ihrer verstorbenen Wohltäter, Denkmäler von wichtigen Vorfällen und Begebenheiten mit lehrreichen Inschriften können hier mit Geschmack an schicklichen Plätzen zu sehr vorteilhaften Wirkungen angeordnet werden.“ (zit. nach Warnke 1992: 93 f.)

Vom Erhabenen zum Trivialen

Hans von Trotha hat in seiner herausragenden Studie über Medien einer populären Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts einige grundlegende Techniken vorgestellt, die später auch bei den Repräsentationsstrategien moderner Themenparks zum Einsatz kommen.

Das *Zitat*: Man verzichtet auf eine authentische Reproduktion zugunsten eines Verweises. Es geht nicht um Wirklichkeitstreue, sondern um Wirkungen und Empfindungen. *Simulation*: Phänomene wie das Erhabene lassen sich nur künstlich darstellen. Es besteht eine Absprache unter den Rezipienten, in der Täuschung das Original erkennen zu wollen. *Sichtbarmachung*: Um kommunizierbar zu werden, muss die Empfindung Gestalt annehmen. Nur das Sichtbare lässt sich zitieren. *Eindeutigkeit*: Der Effekt hat direkt auf die Sinne zu wirken, er darf nicht interpretationsbedürftig sein. *Kontrast*: Wichtig ist die Aufeinanderfolge von Gegensätzlichem, um für Überras-

schung und Abwechslung zu sorgen (Trotha 1999: 217 f.). Als zusätzlicher Punkt muss man noch die *Nähe* hinzufügen: Indem das Fremde und Ferne als nah und präsent vorgestellt wird, lässt sich das ‚Realitätsgefühl‘ beim Rezipienten steigern. Durch das Näheverhältnis wird das ‚Andere‘ körperlich – taktil erfahrbar (Großklaus 1995).

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts, in dem sich in Europa der eigentliche Durchbruch zur Moderne vollzog, verfestigten sich diese Wirkungsprinzipien zu einer Art ‚Gartengrammatik‘, die auch ohne deutliche literarische und politische Bezüge auskam (Burckhardt 1977). Hatte die Hermeneutik der ersten Landschaftsgärten noch die umfassende Bildung einer elitären Minderheit verlangt, so trivialisierte sich die Zitatstruktur mit der Zeit zugunsten stereotyper, einfacher zu lesender Effekte. Die Wirkungsästhetik des englischen Parks konnte nun als Stilform wie selbstverständlich in Anspruch genommen werden (Eberle/ Buttlar 1987). Und die so genannte English-Garden-Tour gehörte bald zum Pflichtprogramm der begüterten bürgerlichen Klassen. Viele Parkbesitzer stellten sich darauf ein, indem sie für die Besucher Logierhäuser errichteten. Zur wachsenden Popularität der neuen Gartenkunst trugen Magazine, Stiche und Reisebeschreibungen bei, in denen die Anlagen vorgestellt und bekannt gemacht wurden. Auch wenn viele Gärten zunächst nur einem kleinen Teil der Gesellschaft zugänglich waren, gab es gleichwohl schon Parks, die wie etwa im Fall von Schwetzingen mit aufklärerischer Absicht für ein breites Publikum geöffnet wurden (Fuchs/ Reisinger 2001).

In der Rokoko-Epoche spielte für die ‚erlebnisorientierte‘ Gartenkunst auch das weit verbreitete Bedürfnis der höheren Stände eine Rolle, Langeweile zu vermeiden und sich in unterschiedliche Gefühls- und Erregungszustände versetzen zu lassen. Die Dramaturgie der Wirkungseffekte nahm nun teilweise skurrile Züge an. Schon ganz im Stil moderner Erlebnisparks ließ der württembergische Herzog Carl Eugen 1776 in Hohenheim bei Stuttgart ein ‚Englisches Dorf‘ mit sechzig strohbedeckten Bauernhäusern und Gebäuden herrichten: Eingerahmt von künstlichen Ruinen römischer Grabmäler und Tempel sollten die Kulissen eine pastorale Idylle verkörpern. Im Gegensatz zum klassischen englischen Landschaftspark diente hier die Gartenarchitektur hauptsächlich dazu, die einzelnen Bauten optisch und räumlich voneinander zu trennen. Zu bestimmten Anlässen wurde das Dorf auch mit

menschlichen Ornamenten versehen. Für den Besuch des russischen Großfürstenpaares im Jahre 1782 zum Beispiel hatten sich auf Geheiß des Herzogs zweitausend Menschen als Statisten einzufinden – während der Erntezeit. Zur Erbauung der Adligen mussten sie eine darbende Köhlerfamilie oder im Kerker schmachtende Gefangene darstellen (Stemshorn 2000: 11-17).



Abb. Sokratesklausen im Bergpark Wilhelmshöhe

Anfang des 19. Jahrhunderts geriet die Zitat-Ästhetik der Gartenkunst allmählich in Verruf. Ihre Kritiker beklagten die Scheinhaftigkeit der künstlichen Surrogate und fanden es unerträglich, dass die Anlagen darauf ausgelegt waren, nur die Begierde nach Vergnügen zu stillen, nicht wahre Bedürfnisse zu befriedigen. Die pointierte Wirkungsästhetik entsprach nicht mehr den Idealen der neuen bürgerlichen Klasse, die ‚Authentizität‘, ‚Natürlichkeit‘ und ‚schöne Einfalt‘ propagierte.

Moderne Themenparks

Gleichwohl verschwand im 19. Jahrhundert das Verlangen nach Inszenierung und Simulation nicht. Als neue Orte des Vergnügens kamen beispielsweise Panoramen und bewegliche Bühnenprospekte in Mode, die als erste optische Massenmedien bereits Elemente der späteren Kulturindustrie aufwiesen (Sternberger 1938). Aber auch zoologische Gärten, die den Wunsch eines breiten Publikums nach Exotik befriedigten einen Wunsch, der sich mit der Romantik, den Forschungsexpeditionen und dem Imperialismus der Großmächte enorm verstärkte, knüpften mit ihrer Staffagenarchitektur an die Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts an. Das galt ebenso für die industriellen Weltausstellungen und für Vergnügungsparks wie den Prater in Wien, in dem die Besucher 1895 bei einer Gondelfahrt eine Nachbildung von Venedig bestaunen konnten.



Abb. Löwenburg im Bergpark Wilhelmshöhe

Damit ist man bereits bei den direkten Vorläufern von Disneyland angelangt. Dieser, 1955 in Kalifornien errichtete, Unterhaltungskomplex gilt als erster moderner Themenpark. Später folgte Disney World, das ambitioniertere Projekt in Florida. Walt Disney wollte herkömmliche Formen der kollektiven Unterhaltung Vergnügungsparks und Weltausstellungen zu einer umfassenden Unterhaltungslandschaft verbinden, die sich an der Perfektion der Studiokulissen von Hollywood orientierte. Nicht zufällig wurde Disneyland

auch durch das damals noch relativ junge Massenmedium Fernsehen ermöglicht: Der Park entstand mit finanzieller Unterstützung der Fernsehgesellschaft ABC, der Disney im Gegenzug sein lukrativstes Produkt für eine TV-Serie verkaufte: Mickey Mouse.

Walt Disney, der konservative Utopist, begriff sein Projekt auch als pädagogisches Programm zur (Wieder-)Genesung Amerikas. *Disneyland* sollte die ‚ursprünglichen Werte‘ der amerikanischen Gesellschaft für die kollektive Erinnerung bewahren: Damit war zum einen die heile (puritanische), selbstverwaltete Gemeinschaft von Gleichgesinnten im ländlich-urbanen Raum des 19. Jahrhunderts gemeint. Zum anderen ging es um die Beschwörung des US-amerikanischen Pioniergeistes (*moving frontier*), der eine von der europäischen Entwicklung weitgehend unabhängige – Identitätsbildung erlaubte. Walt Disney wollte den Mythos des Western-Genres (*horse operas*) beschwören: die USA als das Land der „unbegrenzten Möglichkeiten“.

der barocken Idealstadt. Sternförmig von einem Zentrum (Schloss) ausstrahlend thematisieren die verschiedenen Parks magische Welten (Fantasyland), greifen Motive aus der Kinderliteratur auf (Liliputland) oder beziehen sich auf Ereignisse der amerikanischen Geschichte (Frontierland). Die meisten sind Mitmach-Parks, in denen die Besucher über Computer programmierte Gefahren mit künstlichen Krokodilen, Piraten oder Gespenstern zu bestehen haben.

Die später errichtete Anlage von *Disney World* unterscheidet sich von ihrem Vorbild in Kalifornien nicht nur in den Ausmaßen (10 000 Hektar), die Disneyland um ein Hundertfünfzigfaches übertreffen, das Projekt beanspruchte damals auch, ein Modell der zukünftigen Stadt zu entwerfen. Das so genannte EPCOT-Zentrum (Experimental Prototype Community of Tomorrow) sollte nach den Vorstellungen Walt Disneys eine Art Blaupause für die Zukunft liefern. Es gelang, den staatlichen Behörden erhebliche Konzessionen für Disney World abzuhandeln. Polizeigewalt, das Recht auf Steuererhebung und Selbstverwaltung sowie eine Befreiung von allen Umweltauflagen garantierten dem Konzern eine fast vollständige Kontrolle über das erworbene Gelände in Florida.

Der eigentliche Freizeitpark, das so genannte *Magic Kingdom* spielt in Disney World allerdings – räumlich betrachtet – eine eher untergeordnete Rolle. Der größte Teil des Areals besteht aus künstlichen Lagunen, Kulissendörfern, Shopping-Zentren und Hotelkomplexen, die als gigantische Freizeitmaschine für die Millionen von Besuchern fungieren. In das Konzept von Disney World gingen die Erfahrungen mit dem ersten Themenpark in Kalifornien ein. Der Touristenstrom nach Disneyland hatte damals in der umliegenden Region einen Immobilienboom ausgelöst. Mit der im Umland errichteten Hotels und anderen kommerziellen Einrichtungen erzielten die Investoren erheblich höhere Gewinne als die Betreiber von Disneyland selbst (Ronneberger 1996).

Allgemein versuchen Themenparks, Motive aus fremden Kulturen oder historischen Epochen anschaulich zu präsentieren. Dies geschieht vor allem durch die Methoden der zeitlichen Verdichtung und der räumlichen Raffung. Alles soll gleich nah und gleichzeitig, sichtbar und taktil erfahrbar sein. Dabei kommt es weniger auf eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung realer Vorbilder an, sondern auf das gelungene Arrangement von Szenen. Sie sollen bei den Besuchern bestimmte Assoziationen und Stimmungen auslösen. Durch Wirkungstechniken wie Wiederholung und Zitat wird das gesamte Arsenal kultureller Symbole und Zeichen verfügbar gemacht und zu künstlichen Welten synthetisiert, „die irgendwelche zufälligen Bedingungen eines Raumes, einer Zeit, einer Kultur beliebig übersteigen und hinter sich lassen“ (Großklaus 1995: 250). In der Hyperrealität des Themenparks erscheint die Welt als Simulakrum (Baudrillard 1978).

Gemeinsames Merkmal all dieser künstlichen Welten unterschiedlichster Epochen ist somit der Versuch mit Hilfe eines räumlich-dinglichen Ensembles Emotionen und Affekte zu erzeugen. Im Unterschied zu ihren Vorläufern ist die Wirkungsästhetik moderner Themenparks und Shoppingmalls allerdings in eine kapitalistische Konsumkultur eingebettet, in der das ‚Erlebnis‘ von einer Entertainment-Industrie als Ware angeboten und verkauft wird (vgl. Haug 1973).

Der Bergpark Wilhelmshöhe

Die These, dass die Erfindung der ‚Themenparks‘ auf den Ursprung der Moderne zurück datiert werden muss, kann an der Geschichte des Bergparks bei Kassel illustriert werden¹. Der Bergpark Wilhelmshöhe ist in seiner derzeitigen Gestalt das Ergebnis von unterschiedlichen Gestaltungen und wiederholter Umgestaltungen, die über 400 Jahre in die Vergangenheit zurück reichen²; er ist bis an die Gegenwart heran sedimentierte Geschichte und lebt aus dem Prinzip der Umdeutung heraus. Dieser Wandel kann auch an den Namen nachgezeichnet werden, mit denen der Ort belegt wurde: Habichtsborg, Weißenstein, Karlsberg, Wilhelmshöhe, Napoleonshöhe, erneut Wilhelmshöhe und Bergpark.

Die barocke Anlage

Angefangen hat die Geschichte des Bergparks vor der Anlage des Parks mit den bäuerlichen Nutzungen auf dem Habichtswald, der um 1700 noch „Habichtsborg (...) genannt wird“ (Conrad 1709 zitiert in Hennebo 1965: 174). Sofern die damalige Vegetationsausstattung über Stiche und Gemälde erschließbar ist, gab es auf dem Habichtsborg bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein keine geschlossenen Baumbestände³. Die kunstdüngerlose Grünlandbewirtschaftung stellte auf dem Habichtsborg ausgedehnte Magerrasen und bäuerliche Hutewälder her. Der Park wurde auf dem Land der Bauern errichtet (Vetter 1983: 193) und die bäuerlichen Nutzungen seit der ersten ästhetischen Gestaltung in der ausklingenden Renaissance allmählich verdrängt (Bolbach 1988a: 138; dies. 1988b). Schon Landgraf Mo-

¹ Der Bergpark liegt an der Ostflanke des Habichtswaldes, eines sich in Nordsüd Richtung erstreckenden Vulkans westlich von Kassel. Ehedem vor den Toren der Stadt gelegen, grenzt er heute an den Stadtrand.

² Das reich bebilderte und mit alten Grundrissplänen versehene Pflegewerk zum Park Wilhelmshöhe gibt einen guten Überblick zur Geschichte des Bergparks (Becker/ Karkosch 2007).

³ Siehe dazu die Ansicht vom Carlsberg nach dem Entwurf der Gesamtanlage von Guerinieri aus dem Jahre 1705 (Hennebo 1965: 271). Traut man den Gemälden z.B. von Johann E. Hummel ‚Blick zum Schloß Wilhelmshöhe‘ (1800), dann scheint der Habichtswald am Ende des 18. Jahrhunderts dagegen dichter bewaldet zu sein.

ritz⁴ ließ Anfang des 17. Jahrhunderts (ab 1606) ein an der Ostflanke des Habichtsberges gelegenes Kloster abreißen und an dessen Statt ein Jagd-schloss im Renaissancestil errichten, das von einem kleinen Nutz- und Lust-garten umgeben war (Hennebo 1965: 270). Damit war die Anlage Weißen-stein entstanden (Hennebo 1965: 270), deren Ausmaße von den geringen „finanziellen Mitteln, die nur den eigenen meist bäuerlichen Untertanen abzunehmen waren“, abhingen (Bolbach 1988a: 137). Ende des 17. Jahrhun-derts begann Landgraf Carl⁵ mit der barocken Gestaltung seiner Residenz. Die Gestaltung des Bergparks nach 1701 wurde von den italienischen Vil-lengärten und deren Wasserspiele angeregt, die er auf seiner Italienreise besichtigte (Hennebo 1965: 272; Buttler 1989: 187). Zudem berief Carl „gleich nach seiner Rückkehr einen römischen Künstler, Guernieri, als sei-nen Baumeister“ (Gothein 1926: 210) und so folgt die Anlage auf dem Ha-bichtsberg in deutlichem Maße den italienischen Gärten⁶ (Gothein 1926: 210; Hennebo 1965: 275f). Die agrarischen Bestandteile des Habichtsberges wurden mit Hecken und Alleen abgepflanzt und gingen in den Barockgarten ein, in dem Parkelemente wie Jagdsterne für die Parforcejagd angelegt wur-den⁷.

⁴ ‚Moritz der Weise‘ genannt, Regierungszeit 1592-1627.

⁵ Regierungszeit 1670-1730.

⁶ Die vor Karls Italienreise geplante Karlsau ist hingegen am französischen Vorbild orientiert (278; Buttler 1989: 185). Allerdings traten in späteren Entwürfen wieder französische Elemente hinzu (Gothein 1926: 212).

⁷ Mit der neuen, größeren Anlage war eine erneute Einschränkung bäuerlicher Nut-zungen in Teilen des Habichtswaldes verbunden, obgleich Teilflächen des Parks weiterhin agrarisch bewirtschaftet wurden (Vetter 1983; Bolbach 1988b).



Abb. Zentralachse mit Blick auf Kassel im Bergpark Wilhelmshöhe

Die Mittelachse, zwischen Herkules und Schloss als zentrale Punkte aufgespannt, wurde zum Wasserparcours gestaltet, dem entlang der Triumph des Herkules über die Titanen als Weg des Herrschers inszeniert und zum Sinnbild seiner Macht wurde⁸. Das Schloss samt seinem Herrscher steht in der Perspektive der Macht (vgl. Benevolo 1993). Eine Symbolisierung politischer Macht, die auf ökonomische Entscheidungen wirken soll, wie Burckhardt herausstellt:

⁸ Die abfallende Kaskade durchquert ein ikonographisches Programm, das die vier Elemente Luft (Herkules), Erde (Enkelados), Wasser (Neptun), Feuer (Pluto) verbindet (Hennebo 1965: 277). Umgekehrt beginnt mit der Plutogrotte der Aufstieg zum Olymp (Buttlar 1989: 187). Von der Stadt aus gesehen wacht über dem Schloss der Halbgott, der die Herrschaft der olympischen Götter gegen die Titanen sicherte.

„Der Landgraf ist zwar nicht unsterblich, aber seine Macht verspricht Dauer. Das ist wichtig für die hugenottischen Investoren, die auf seine Karte gesetzt haben“ (Burckhardt 1988: 132).

Der ‚Habichtsberg‘ bzw. ‚Weißenstein‘ wurde nun unter dem Zeichen der barocken Gestaltung zum ‚Carlsberg‘. Obgleich die Anlage nicht so gigantisch ausfiel, wie sie entworfen wurde, bedeutete schon ihr realisierter Umfang für Carls Untertanen enorme Abgabenlasten bis hin zu Zwangsdiensten und Einsatz von Militär (Buttlar 1989: 187). Die landesherrliche Verschwendung wurde auch von Zeitgenossen kritisiert, die an dem Werk „so viele Tränen des Volkes hängen“ sahen (zitiert in Bolbach 1988a: 137; vgl. Buttlar 1989: 187).

Die landschaftliche Umgestaltung

Eine radikale Umgestaltung erfuhr die barocke Anlage unter den Landgrafen Friedrich II und Wilhelm IX, die mit ihren landschaftlichen Elementen das barocke Bildprogramm deutlich umcodierten. Mit dem Wandel in der Ästhetik – von dem auf Nutzen orientierten zum interesselosen Wohlgefallen – konnten die Bilder der Arbeit von dieser getrennt betrachtet und zum ästhetischen Motiv transformiert werden (Ritter 1963). Im Übergang von der Barockanlage zum Landschaftspark wechselt auch die Ikonographie, die einen gänzlich neuen Raumeindruck zu evozieren versucht. Die Motive geben einen neuen Code vor, innerhalb dessen das Land betrachtet werden soll. So sage der Aquädukt dem Betrachter: „Du bist nicht in Nordhessen, sondern in der römischen Campagna, in den Albaner- oder Sabiner-Bergen, jedenfalls in klassischer Umgebung“ (Burckhardt 1988: 131). Hutewälder, Wiesen und Weiden wurden im Landschaftspark zum Sinnbild ‚Arkadien‘, des natürlichen mußevollen Lebens vor dem zivilisatorischen Sündenfall, der in der christlichen Mythologie mit der Vertreibung aus dem Paradies und dem Fluch der Arbeit verbunden ist.

Landgraf Friedrich II⁹ ließ den Karlsberg im Rokoko mittels englischer Bosketts und verschlungener Wege erweitern „als labyrinthisches Nebeneinander verschiedener Szenen“ (Hoffmann/ Mielke 1987: 4). Diese Form ist

⁹ Regierungszeit 1760-1785.

typisch für die sentimental Parkanlagen jener Zeit, die Goethe im ‚Triumph der Empfindsamkeit‘ karikiert (vgl. Lorberg 2006). Trotz der landschaftlichen Gestaltung verstärkte Friedrich die zentrale Achse mit dem Ausbau der Wilhelmshöher Allee, die den Bergpark mit der Stadt verbindet (Buttlar 1989: 185). Hinzu kam beispielsweise Mulang und das chinesische Dorf, in dem der Landgraf ‚seine Chinesen‘ hielt und Pastoralen spielte¹⁰ (Burckhardt 1988: 136). Die neue Landschaft wurde über gewundene Wege und überraschende Ausblicke inszeniert, die den Blick auf charakteristische Vegetationsbilder freigaben¹¹, die aus der Landschaftsmalerei bekannt waren (vgl. Hard 1985; Schürmeyer/ Vetter 1984).

Die Anlage des großen Landschaftsparks erfolgte dann unter der Herrschaft von Landgraf Wilhelm IX¹² (seit 1803 Kurfürst Wilhelm I), der den Park weiträumig umgestaltete und die ‚Verworrenheit der englischen Anlagen unter Friedrich II durch Bevorzugung großer ‚heroischer‘ Naturbilder‘ überformte (Hoffmann/ Mielke 1987: 4). Wilhelm ließ anstelle des alten Schlosses ein klassizistisches Gebäude errichten (Buttlar 1989: 185) sowie den Aquädukt und die Löwenburg bauen (Buttlar 1989: 191). Ruinen waren up to date. Unter dem Einfluss der englischen Neugotik baute der Architekt Heinrich Christoph Jussow zwischen 1791 und 1799 eine neomittelalterliche Burg, mit teilweise ruinenhaftem Charakter, in der möglichst ‚authentisch‘ das Mittelalter simuliert werden sollte¹³.

Die Löwenburg diente als Bühne für Ritterspiele. Ebenso sollte der Mittelteil des Schlosses ursprünglich als Ruine ausgeführt werden, wurde dann aber

¹⁰ „Zunächst wurden hier auch 38 Stück Rindvieh gehalten und um das ganze fremdländisch abzurunden von zwei Schwarzen bewohnt (Chinesen waren nicht zu kaufen), die aber bald an Erkältung zugrunde gingen. Ein Teil des chinesischen Dorfes wurde alsdann in eine Schäferei umgewandelt, wo der Landgraf, ähnlich wie Marie-Antoinette in ihrem Petit-Hameau, Bauernleben spielte“ (Burckhardt 1988: 136).

¹¹ Von den 431 Arten, die 1785 im Park wuchsen, stammte ein Großteil aus dem östlichen Nordamerika (Hoffmann/ Mielke 1987: 6), wohin Landgraf Friedrich II hessische Soldaten verkauft hatte. Insofern kann man sagen, dass am Baumbestand von Wilhelmshöhe auch das Blut der Landeskinder klebt, wie von Zeitgenossen bemerkt wurde (Buttlar 1989: 190f).

¹² Regierungszeit 1785-1806 und 1815-1821.

¹³ Die Kammern wurde mit Waffen und Rüstungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert bestückt und die Kapelle mit Überbleibseln einer abgebrochenen Kirche aus Kassel und Glasfenstern aus anderen Sakralbauten ausgestattet.

als abgesetzter „palladianischer Mitteltrakt mit monumentalem Portikus und bekrönender Pantheonkuppel (1796)“ gebaut (Buttlar 1989: 191). Ergänzt wurde die durch Wasserkünste geprägte Anlage durch weitere landschaftliche Wasserfälle wie an der Teufelsbrücke, den Steinhöfer und den Neuen Wasserfall (Buttlar 1989: 196). Durch diese landschaftliche Erweiterung und Überformung der barocken Anlage verbindet der Park unterschiedliche Bilder von ‚Natürlichkeit‘: die Plutogrotte „zeigt, wie natürlicher Fels um 1715, der (benachbarte) Wasserfall hingegen, wie natürlicher Fels zu Beginn der Romantik dargestellt wurde“ (Burckhardt 1988: 132). Neue Herren, neue Namen – aus dem ‚Carlsberg‘ ist unterdessen die ‚Wilhelmshöhe‘ geworden.



Abb. Aquädukt im Bergpark Wilhelmshöhe

Herrschaftliche Erneuerungen

Mit dem Wechsel im herrschaftlichen Personal erlangte der Bergpark neue Bedeutungen. Nach der Niederlage der Deutschen Staaten brachte die Einsetzung von Napoleons Bruder Jérôme Bonaparte¹⁴ über das Königreich Westfalen dem Bergpark einen neuen Bewohner. Aus der ‚Wilhelmshöhe‘ wurde die ‚Napoleonshöhe‘. Jérôme, von den Kasselänern kurz ‚König Lustig‘ genannt, belebte den Park mit verschwenderischen Festen und brachte externes Kapital und Kriegsabgaben nach Kassel. Aus jener Zeit stammt das Ballhaus (1808 erbaut) nördlich des Schlosses (Hoffmann 1963: 177). Nach der Absetzung Jérômes und dem Wiedereinzug von Kurfürst Wilhelm I, ließ dieser viele Bauten des Interimherrschers beseitigen (Hoffmann 1963: 177) und sich schließlich in der Löwenburg beisetzen (Buttlar 1989: 196); die ‚Napoleonshöhe‘ wurde wieder ‚Wilhelmshöhe‘ genannt und blieb dies auch unter den folgenden Wilhelms.



Abb. Gewächshaus im Bergpark Wilhelmshöhe

¹⁴ Regierungszeit 1806-1815.

Nach Wilhelms Tod wurde der Park um Pflanzenschätze aus aller Welt bereichert (Hoffmann 1963: 177). Unter Kurfürst Wilhelm II¹⁵ folgten moderne Erweiterungsbauten wie das große Gewächshaus (1822), eine Eisen- und Glaskonstruktion nach der damals fortschrittlichsten Architektur (Hoffmann 1963: 177) und mit den europäischen Eroberungen in Übersee kamen neue Pflanzen nach Europa und in den Park¹⁶ (Hoffmann/ Mielke 1987: 6).

Die Wilhelmshöhe blieb auch unter den Preußen (1866-1870) und den Deutschen Kaisern (1871-1918) ein beliebter Herrschaftssitz mit Marstall und Reithalle (Bolbach 1988a: 139), wurde dem preußischen Militarismus entsprechend zum Repräsentationsfeld für Militärparaden, wenn Angehörige des internationalen Hochadels die Wilhelmshöhe besuchten (vgl. Heidelberg 1909: 368f). Kaiser Wilhelm II¹⁷, der in Kassel seine Jugend verbrachte, erkor sich den Bergpark als Sommerresidenz, in dem er seinen Dackel Erdmann Gassi führte und beisetzte. Aus der Zeit des Deutschen Kaiserreiches stammen die Koniferen südlich des Schlosses, dessen privater Parkteil gegen Einblicke von Parkbesuchern mit Fichten und hohen Sträuchern abgepflanzt wurde¹⁸ (Vetter 1983: 189). Die Nutzung des Parks war reglementiert und der gesamte Park von Parkwächtern beaufsichtigt (Vetter 1983: 189; Bolbach 1988: 94). Schon zur Zeit der Fürsten wurde der Park für die Kasseler geöffnet, sofern das gemeine Volk die hohen Herren und Damen nicht störte und sie und ihren Grünanlagen bewunderte (Bolbach 1988a: 139), und von den Kasseler rege besucht (Bolbach 1988b: 94ff). Die bislang dem Adel zugehörigen Vergnügungen wurden von der bürgerlichen Schicht kopiert:

¹⁵ Regierungszeit 1821-1847. Seit 1831 aus Furcht vor dem Volkszorn in Hanau ansässig, regierte Wilhelm II gemeinsam mit seinem reaktionären Sohn Friedrich Wilhelm I, der die Regentschaft 1866 an die Preußen abgeben musste.

¹⁶ Um 1850 wurden die Gehölzbestände im nördlichen Parkteil, der sichtbar weiträumig angelegt wurde, an der Neuen Chaussee erweitert (Hoffmann/ Mielke 1987: 140) und anschließend die Neue Anlage unterhalb der Tulpenallee eingerichtet (Hoffmann/ Mielke 1987: 156).

¹⁷ Regierungszeit 1888 – 1918.

¹⁸ Die 1766 angelegte Rosensammlung wurde 1870 aufgegeben (Hoffmann/ Mielke 1987: 99) und die Floraanlage mit der Anlage eines Rhododendrenhains südlich des Schlosses umgestaltet (Vetter 1983:190) und in den 1920er Jahren bedeutend erweitert. (Hoffmann/ Mielke 1987: 66). Die kaiserliche Koniferenpflanzung ist zum Großteil entfernt worden.

„Tagesausflüge, Picknicks, Besichtigungen – von Wassern, Hoheiten, Damen und Herren – Kahnpartien, Schlittschuhlaufen, Schlittenfahrten“ (Bolbach 1988a: 139). Seit der Jahrhundertwende hatten die Städter den ‚Ausflug ins Grüne‘ als Bestandteil des bürgerlichen Lebens entdeckt.

Der Park für Sonn- und Werktage

Mit dem Ende des Kaiserreiches und dem Beginn der ersten Republik fielen die herrschaftlichen Schlösser und Anlagen, sofern sie nicht von natürlichen Rechtsnachfolgern beansprucht wurden, an die staatlichen Stellen, so auch ‚Wilhelmshöhe‘. Die Anlage, die nunmehr ständig für die Städter zugänglich war, wechselte die Funktion vom herrschaftlichen Park zum Volkspark, der prinzipiell allen Bürgern und Arbeitern offen stand und als Spiel- und Erholungsmöglichkeit nutzbar war. Zur Erschließung der Anlage von der Stadt her wurde er von der Straßenbahn angefahren¹⁹, die die Stadt mit dem Park verband, was die Freizeitnutzung im Park beförderte – eine Nutzung, die sich primär auf die Wege beschränkte. So hebt der Gärtner Bothmann hervor, dass in den 1920er Jahren auf „das ordentliche Aussehen der Wege (...) ganz besonderer Wert gelegt worden“ sei (Vetter 1983:191). Die Parkwiesen, die an Bauern aus den nahe gelegenen Gemeinden vermietet waren (Vetter 1983: 190; Bolbach 1988: 102), wurden von den Parkgärtnern „nur eine Sensenstrichbreite am Wegrand der Hauptwege gemäht“ (Vetter 1983: 192), so dass die Wege in der Zeit vor der Wiesenmahd nicht verlassen werden konnten, ohne einen kleinen Flurschaden zu hinterlassen. Der Park ist in seiner Geschichte immer auch als Produktionsort genutzt worden und wurde in Notzeiten intensiver genutzt – auch zum Gemüseanbau (Vetter 1983: 192). Bis in die 1950er Jahre sind die meisten Parkwiesen an Bauern verpachtet gewesen, „mit der beginnenden Rationalisierung in der Landwirtschaft“ erschien ihnen die Bewirtschaftung nicht mehr lukrativ (Vetter 1983: 198). Deshalb musste die Wiesenmahd von den Parkgärtnern übernommen werden, die in der Pflege zunächst die bäuerliche Heugewinnung kopierten,

¹⁹ Die Endhaltestelle Wilhelmshöhe wurde seit 1877 von der Stadtmitte her regelmäßig mit einer Pferdebahn angefahren, die später mit Dampfswagen ausgerüstet und 1897 elektrifiziert wurde (Bolbach 1988b: 94f); 1903 kam die Herkulesbahn hinzu (Heidelbach 1909: 382ff).

bis die Pflege durch die zunehmende Mechanisierung intensiviert wurde²⁰ (Vetter 1983: 198). Die gesamte Parkpflege war in der Kriegs- und Nachkriegszeit vernachlässigt worden, weshalb der verwilderte Park in den 1960er Jahren von Grund auf erneuert werden sollte (Vetter 1983: 192). Schon der Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Schlosses als zusammenhängendes Monument nach dem Zweiten Weltkrieg (Buttlar 1989: 191), folgte im Ansatz der Ausrichtung auf die Denkmalpflege als die neue Herrschaft über ihren Park.

„Die staatliche Verwaltung der Schlösser und Gärten setzt immer mehr auf eine museale Nutzung mit kostbar-perfektionistischer Ausgestaltung. Das Kulturdenkmal soll möglichst auf einem Stand konserviert werden. Die fröhliche Selbstsicherheit, mit der die früheren Herren den Park und die Häuser gestalteten und nutzten, scheint ‚dem Volk‘ nicht zugebilligt zu werden“ (Bolbach 1988a: 139).

Aktuell ist die Rolle der Denkmalpflege noch deutlich verstärkt worden, eine Inszenierung des Parks für den Tourismus allein ist als Perspektive nicht mehr ausgeschlossen:

„Ab hier Museum, bitte nichts verändern.“²¹

Vereinbarkeit verschiedener Bilder und Nutzungen

Der Bergpark in Kassel ist nicht nur eine historisch entstandene Zusammensetzung aus unterschiedlichen Epochen, sondern auch Produkt variierender Nutzungen. In ihm gehen vielfältige Aspekte recht gut zusammen. Wie kommt das?

Veränderung ist abhängig von Moden der Zeit, gleichfalls sind veränderte Nutzungen von Machtverhältnissen und Besitz bestimmt. Ein Bruch ist im Bergpark besonders eindrucksvoll und er zeigt wohl Grenzen für Eingriffe und notwendige Bezüge am besten auf: der Übergang vom barocken Park mit seinen geraden Achsen und geometrischen Anordnungen (errichtet unter

²⁰ Eine Reduzierung der Pflegekosten in der reinen Betriebskalkulation, die auf die bloße Instandhaltung ausgerichtet ist, wie in den letzten Jahren erwogen, kann zur Zerstörung der lauschigen Vegetationsbilder führen, die auf gärtnerischer Kenntnis über die Alterung und Stabilisierung der Vegetation beruhen.

²¹ Handschriftlicher Hinweis für Bauarbeiter an einer Tunnelwand im ehemaligen Regierungsbunker bei Bad Neuenahr-Ahrweiler (Frankfurter Rundschau vom 10.05.2007).

dem Landgrafen Carl) zu einem (unter Friedrich II. und Wilhelm I.) differierenden Konzept mit eingefügter S-Kurve über Löwenburg, Aquädukt und Freundschaftstempel. Wie gelang es dabei gleichzeitig, die „Symmetrie der Schlossanlage (...) zu stören und zu einem malerischen Bilde umzufunktionieren“? (Burckhardt 1988: 136).

Lucius Burckhardt hat den Konflikt zwischen barockem Park und englischem Landschaftsgarten, der dahinter steht, auch gerne mit einem psychologischen Bezug als Vater/ Sohn- bzw. Sohn/ Enkel-Konflikt beschrieben, denn die „Stilwende ist hier stets auch als Generationskonflikt präsent“ (Burckhardt 1988: 129). Das Beispiel passt nicht schlecht, denn auch die Revolte eines Sohnes gegen den Vater kann oft so enden: ähnliches entsteht am Ende des Konfliktes, das dann doch durchaus auf den ‚Alten‘ bezogen ist²². Dabei werden jedoch häufig die Verhältnisse völlig neu interpretiert. Die Bezüge des Neuentwurfes beim Bergpark sind deutlich. Der Herkules überlebt, ja sogar Blicke über die Türme der neu errichteten Löwenburg hinweg verweisen ausdrücklich auf diesen, dennoch mutet das ‚S‘ des Bogens, das aus dem englischen Landschaftspark entlehnt ist, fast wie ein Strich durch die vorher dominierende Gerade an, selbst das Wasser wird über den Aquädukt aus der geraden Linie abgeleitet.

„Was die Kaskade für das frühe 18. Jahrhundert, das ist der Wasserfall für die Romantik. Großvater Carl ließ sich das Wasser in gebändigter Form vorführen, Enkel Wilhelm wollte es wild und gefährlich“ (Burckhardt 1988: 132).

Schon der barocke Park im Ursprung ist etwas, was wir heute als Themenpark interpretieren können, eine damals schon geplante ‚Lehrstätte‘ über die Antike in Anordnung, Statuen und Ansichten. Ein Themenpark freilich, der vielfältige Interpretationen und Geschichten erlaubt²³. Der Herkules als

²² In seinem sentimental Spieltrieb folgte Wilhelm bruchlos den Bagatellen seines Vaters Friedrich. Tändelte der ‚Alte‘ als ‚Kuhhirte‘ im chinesischen Dorf, so gab die Errichtung der Löwenburg dem ‚Jungen‘ die Gelegenheit der Ruine zu frönen und vor historisierender Kulisse sich in romantisch inszenierten Ritterspielen zu ergehen (Gothein 1926: 403f).

²³ Dies fiel schon einem Heimatkundler zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf, wenngleich er dies mit Vorbehalt betrachtet: „Dem von stilistischen Bedenken freien Lustwandler mochte gerade diese Fülle verschiedenartiger Darbietungen eine ergötzliche Augenweide bedeuten, ihn, wie die Zeitgenossen sich auszudrücken pflegten, ‚in ein rührendes Erstaunen setzen‘; der Ästhetiker empfand schon damals,

Herrscher, die Äpfel hinter seinem Rücken, seine Keule: noch heute finden sich von Kindern gemalte Bilder dieser Bestandteile auf Schulhöfen von Kassel; ein ambivalentes Symbol mit der bedrohlichen Keule und den Äpfeln der Hesperiden, Versprechen ewiger Jugend. In der Nachkriegszeit wurde der Herkules für die Bürger in der vom Krieg zerstörten Stadt zum Symbol des Wiederaufbaus, auf den der documenta-Künstler Claas Oldenburg mit der Spitzhacke am Fuldaufer Bezug nimmt, die in der Fluchtlinie Herkules, Schloss, Wilhelmshöher Allee steht. Die große Stärke des Bergpark ist also die Qualität des den alten Plan überlagernden, auf eine elegante Art Naturnähe andeutenden ‚englischen‘ Parks („smooth“), die aber auch darin liegt, dass sein Konzept die älteren, vorgängigen Geschichten noch erlaubt, und gleichzeitig neue hinzufügt.

„Der Landschaftsgarten ist nach landschaftlichen ‚Bildern‘ aufgebaut, die stets die älteren, formalen Parkteile einbeziehen: Die grandiosen Staffagen von Großvater Carl werden nicht abgebaut, sondern als Spolien in die Ruinenlandschaft eingepaßt“ (Burckhardt 1988: 129).

Klar ist auch, dass die Geschichten, die gezeigt werden, ständig neu gesehen und interpretiert werden können. Wie haben Kasseler Bürger in der Weimarer Republik, Kaiser Wilhelm II mit seinem Dackel oder der leichtlebige König Jérôme jeweils ihren Bergpark wahrgenommen, welche Geschichten jenseits des offiziellen Programms konnten sie für sich entdecken? An beliebiger Stelle des Parks lässt sich der Anfang einer Welt legen, der natürlich immer zeitabhängig anders gesehen werden wird. Ein Seminarspaziergang der damaligen Gesamthochschule Kassel durch den Park begann mit der Festlegung eines ‚Nullmeter-Standortes‘.

dass dadurch im Betrachter ein Gemisch von Vorstellungen geweckt wurde, die das Auge zerstreuten und sich überhaupt nicht miteinander verbinden ließen. Heute, wo ein Teil dieser Schöpfungen längst wieder geschwunden ist, der andere, durch dichtes Buschwerk gedeckt, gleichsam eine Welt für sich bildet, drängt sich der phantastisch-spielerische Charakter dieser Friedericianischen Neuanlagen weniger unangenehm auf.“ (Heidelbach 1909: 169f).



Abb. Dackelgrab im Bergpark Wilhelmshöhe

Der moderne Themenpark von heute, ob von Disney oder Lego oder der virtuelle Themenpark in Film oder Fernsehen oder Laptop, hat andere Qualitäten und soll hier nicht kulturkritisch gesehen werden. Klar ist aber, dass ein wesentliches Kennzeichen moderner Kommunikation die stärkere Lenkung des Blickes, die stärkere Festlegung der Interpretation und damit eine stärkere Determinierung der Menschen darstellt (vgl. Kracauer 1927). In Disneyworld oder etwa in kleineren deutschen Parks wie dem Movie-Park in Bottrop werde ich in eine Kleinbahn gesetzt und folge in klar vorgegebener Zeit den an mir vorbeiziehenden Bildern eines Filmes oder eines Comic-Szenarios: aussteigen, stehen bleiben, reflektieren oder gar hinter die Szene schauen gehen dabei natürlich nicht²⁴ (vgl. Benjamin 1934: 157f).

²⁴ Vgl. das berühmte Zitat von Franz Kafka über das Kino: „Filme sind eiserne Fensterläden“, nach Claudia Wolf (2006: 30) und die ausführlichen Analysen nicht nur zum Film bei W. Benjamin in ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ (1934).

Herrschaft über den Park und über den Blick

Vielleicht schwebt einigen Denkmalschützern ein ähnlich moderner Bergpark vor: ein klares fixiertes und museales Bild, das den Besucher auf einem klar festgelegten Rundgang präsentiert wird. Der Bergpark ermöglicht aber gerade, und das ist seine Stärke, viele Geschichten die eine Entwicklung in sich tragen. Welchen Zustand sollte ein Schloss Wilhelmshöhe in einem musealen Bergpark denn haben?

- Nur die Seitenflügel und den Mittelteil als Ruine, wie der Architekt Jussow es einst vorschlug und das Schloss auch begonnen wurde und nach den Bombenschäden wieder aussah?
- Das Schloss von Kurfürst Wilhelm I. mit abgesetztem Mittelbau?
- Oder eher das Bild vor der Herrschaft von Jérôme Bonaparte, also müsste das von Klenze gebaute Ballhaus abgerissen werden, fraglos eines der schönsten Gebäude im Bergpark?
- Die Sommerresidenz der Deutschen Kaiser samt Abpflanzungen und Parade?

Der Nutzer des Parks hat das Recht auf vielfältig lesbare Bilder und Geschichten, die er – mit ein wenig eigener Aufmerksamkeit und Kenntnis – sich erschließen kann und die auf Weiteres neugierig machen. Natürlich hat der Park nicht nur immer Angenehmes zu liefern: Der Herkules, der immer noch herrscht, steht eben auch als Symbol von Macht und Einfluss. Zwar erlaubt der Barockpark lehrreiche Blicke und Gedanken mit Bezug auf die griechische Mythologie, er wurde aber auch mit viel den Untertanen abgepresstem Geld und erpresster Arbeit erstellt. Für damalige Zeit ungeheure Summen und enorme menschliche Energie flossen in den Ausbau.

Nun wollen wir nicht anklagen, da heute Macht und Herrschaft immer noch Worte von großer Bedeutung sind und ganz andere – allerdings Herkules wohl noch weniger als den historischen Fürsten ähnelnde – Gestalten Welten regieren: Einige Differenzen sind jedoch wichtig. Heute gelingt es durch moderne Themenparks und Kommunikationsformen offensichtlich – es wurde bereits angedeutet – die Blicke so zu steuern, dass aktuelle Herrschaftsformen, die stark an Kapitalverfügbarkeit orientieren, quasi normal erscheinen. Ein enger Blick, aus dem wir kaum entkommen können. Die

Aufgabe von Bildern und – vor allem – die Möglichkeiten der Betrachter haben sich also im Verlauf der Geschichte der ‚Themenparks‘ radikal geändert.

Die Verschiedenheit der Nutzung

Es kann ein großes Bauwerk, das ein Gelände oder eine Gegend quasi dominiert, wenn es in seiner Ursprungsform weitgehend erhalten ist, nur schwer verdrängt werden. Das mag heute in der Architektur den Drang miterklären, genau solche Bauwerke zu schaffen, die dann doch nicht historischen Rang erhalten, weil genau daneben weitere voluminöse Bauwerke entstehen, mit denen andere ebenso groß erscheinen wollen. Beim Bergpark könnte natürlich auch ein gewaltiger Turm neben dem Herkules eine Veränderung erreichen, die ein völlig neues Bild auf die gesamte Anlage entstehen lässt. Sowohl aus finanziellen Gründen – das nordhessische Fürstenhaus wurde im Laufe der Geschichte nicht unbedingt reicher, sondern trieb durch diverse illegale Liebschaften und Fehlentscheidungen allmählich der Bedeutungslosigkeit entgegen – als auch, weil eben doch niemand wirklich revolutionäre Änderung erstrebte, passten sich Bergpark und Gesellschaft jeweils an, ohne dass neue Nutzungen das Gelände zerstörten.

Durch die quasi ‚gleichberechtigte‘ Gegenbewegung von Kurfürst Wilhelm I., so kann man es zusammenfassen, wurde quasi ein Muster geschaffen, das Veränderungen erlaubt und verschiedene Nutzungen sowie den ‚kleinteiligen Eingriff‘ möglich macht, ja, geradezu dazu einlädt²⁵. Solche Eingriffe waren etwa das Ballhaus, an einen existierenden Weg angebaut, und auch die neue Orangerie. Oder ein vorübergehendes Paradieren kaiserlicher Truppen vor dem Schloss: Pferde, Ställe, Reiter, das hörte ja wieder auf²⁶. Als nach Ende des Kaiserreiches ein Volkspark entstand und die Menschen die neue Freiheit des Besuches und der Nutzung des ursprünglich Hochherr-

²⁵ Lucius Burckhardt forderte, dass Planung mit den kleinstmöglichen Eingriffen auf den Ort einwirken solle, um dessen soziale Bedeutung nicht zu zerstören und für die Nutzer Möglichkeiten für spontane Neuinterpretationen ihrer Freiräume bereit zu halten (vgl. Burckhardt 1973; ders. 1978).

²⁶ Der Schlosshof wurde aber auch schon mal von der Bundeswehr für Soldatengelöbnisse genutzt.

schaftlichen nutzen, ergaben sich sogar neue Möglichkeiten für Kommunikation und Austausch. Durch die Verbesserung der Verkehrsanbindung und die – im Vergleich zum Dreck und der Enge der Stadt in der fortgesetzten Industrialisierung – hohe Attraktivität des Parks entstand so etwas wie ein Ersatz urbanen Freiraums, wenn Fotos und Beschreibungen die Wahrheit sagen.



Abb. Konzertmuschel im Bergpark Wilhelmshöhe

Auch heute ist der Bergpark Aufforderung, diese Anpassungsfähigkeit weiter zu erhalten und zu nutzen. Ein Konzertpavillon, der an wunderbarer Stelle die Atmosphäre der Kurkonzerte der 1950er und 60er Jahre ausstrahlt²⁷: prima! Nutzungen während der documenta können eine Bereicherung sein, wenn sie Platz für andere Wahrnehmungen lassen.

Schlecht wäre alles, was den Charakter des Parks in seiner grundlegenden Funktion als ‚Themenpark vieler Themen‘ (eingeschlossen der Möglichkeit zu Neuen) gefährdet oder zerstört. Also: die Fortschreibung bestimmter, festgelegter Abläufe, Interpretationen und Funktionen, kurzum: die Determinierung des Blickes der Nutzer. Dazu gehören sicher eine einseitige Inszenierung des Parks als Touristenattraktion und seine ‚Musealisierung‘²⁸.

²⁷ Er wurde 1962 an der ‚Floraanlage‘ eingefügt (Hoffmann/ Mielke 1987: 66).

²⁸ Im Vorwort zum ‚Gutachten Museumslandschaft Kassel‘ definiert Udo Corts, Hessischer Minister für Wissenschaft und Kunst, als Ziel, „dass die historischen

Teile der Planung als „Fürstlicher Kosmos“ gehen verdächtig in diese Richtung (vgl. Gutachten 2005: 18). Auch die temporäre Sondernutzung als Standort für große Konzerte, Shows oder zeitgenössische Kunst, passt zwar in die Parkgeschichte, greift aber zu kurz oder kann kontraproduktiv werden, wenn Veranstaltungen oder Installationen so eingesetzt werden, dass sie die informellen Nutzungen ausgrenzen.



Abb. Picknick im Freien, Bergpark Wilhelmshöhe

Schlecht wäre auch alles, was die existierenden Formen durch beherrschende, angeblich angemessene Interpretation in baulicher Form überlagert. Ein neues ‚Eingangsbauwerk‘, durch das alle hindurch müssen, könnte so etwas werden. Die Anpassungsfähigkeit des Parks hängt ganz sicher auch zusammen mit der relativ hohen Wegedichte und der Offenheit des Zugangs zum Park von vielen Seiten und vielen Eingängen. Dazu gehört auch, dass die meisten dieser Wege relativ gleichberechtigt sind, das Einrichten neuer hauptverkehrsstraßenähnlicher Busverbindungen im Park könnte hier ebenfalls negative Wirkungen haben.

Anlagen authentisch erhalten (...) und (...) auch über die Grenzen Deutschlands hinaus (...) bekannt werden“ (Corts 2005: 8).

Der Bergpark Wilhelmshöhe wird von Kasselern als Freiraum für Sonnenbad, Picknick, Schäferstündchen, Joggen, Rodeln, Schlittschuhlaufen et cetera genutzt; informelle Nutzungen, die von Denkmalschützern gerade in den Bereichen um das Schloss herum nicht gerne gesehen werden. Verkannt wird dabei von der Denkmalpflege, dass der Park in seiner Geschichte von wechselnden Nutzergruppen neu gesehen und umgestaltet worden ist²⁹. Die Repräsentation fürstlicher Macht und Herrschaftsanspruch ist einem demokratischen Gemeinwesen nicht mehr angemessen, dem vielmehr die Partizipation aller entspricht. Dieser allgemeinen Teilhabe am Weltkulturerbe müssten der Park und die Pflege entsprechen, um die informellen Nutzungen zu unterstützen. Dabei könnte man sich in der Tat auch – *horribile dictu* – durchaus am Grill stehende Bürger Kassels vorstellen...

Literatur:

- Appel, Andrea 1992: Reisen ohne das Weite zu suchen; in: Reise oder Tour?; Hrsg. AG Freiraum und Vegetation; S. 9-71; Kassel 1992
Bachmann/ Seelig 1989: Felsengarten Sanspareil, Burg Zwernitz, München 1989
Baudrillard, Jean 1978: Die Agonie des Realen; Berlin 1978
Becker/ Karkosch 2007: Park Wilhelmshöhe Kassel – Pflegewerk; Hrsg.: Bernd Modrow/ Staatliche Schlösser und Gärten Hessen; Regensburg 2007
Benevolo, Leonardo 1993: Fixierte Unendlichkeit. Die Erfindung der Perspektive in der Architektur; Frankfurt am Main 1993
Benjamin, Walter 1934: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; in: ders. Illuminationen; S. 136-169; Frankfurt am Main 1985
Bolbach, Marianne 1988a: Fürstenpark, Volkspark, Touristenpark; in: Kassel zu Fuß; Hrsg. Wolfgang Rudolph et al.; S. 131-133; Hamburg 1988
Bolbach, Marianne 1988b: Wilhelmshöhe. Geschichte und soziale Bedeutung; Kassel 1988

²⁹ Das ging sogar bis hin zum Wiederaufleben der bäuerlichen Nutzung aus der Anfangszeit des Parks: „In Notzeiten setzte die Parkpflege aus und machte wieder bäuerlicher Produktion Platz. Mit Blick auf die Entstehungsgeschichte könnte man auch sagen: der Park wurde in diesen Zeiten wieder als Produktionsfläche zurückerobert. Was ihm vermutlich nicht geschadet hat, sondern in gewisser Weise sogar entsprach. (...) Dieser Teil der Geschichte, dass der Park auch der Produktion diene, wurde und wird immer noch ausgeblendet. Es war auch immer ein schöner Schock in Diskussionen über Landschaftsästhetik und Denkmalpflege, wenn der Kartoffelacker vor dem Schloss oder die Bauern und ihre Wiesen ins Spiel gebracht wurden. Ja, darf denn der Park – ein Gesamtkunstwerk europäischen Ranges – von wirtschaftlichem Nutzen sein? Er war es!“ (Vetter 1983: 202).

- Burckhardt, Lucius 1973: Vom Entwurfsakademismus zur Behandlung bössartiger Probleme; in: ders. Die Kinder fressen ihre Revolution; Hrsg. Bazon Brock; S. 226-230; Köln 1985
- Burckhardt, Lucius 1977: Landschaftsentwicklung und Gesellschaftsstruktur; in: ders. Die Kinder fressen ihre Revolution; 206-213; Köln 1985
- Burckhardt, Lucius 1978: Von kleinen Schritten und großen Wirkungen; in: ders. Die Kinder fressen ihre Revolution; Hrsg. Bazon Brock; S. 291-297; Köln 1985
- Burckhardt, Lucius 1988: Albaner Berge in Nordhessen. Park Wilhelmshöhe; in: Kassel zu Fuß; Hrsg. Wolfgang Rudolf et al.; S. 129-135; Hamburg 1988
- Buttlar, Adrian v. 1989: Der Landschaftsgarten; Köln 1989
- Corbin, Alain 1990: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste, Berlin 1990
- Corts, Udo 2005: Für eine Neuordnung der Museumslandschaft Kassel; in: Gutachten Museumslandschaft Kassel; Hrsg. Albert Speer und Partner GmbH; erstellt im Auftrag des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst; S. 5-8; Frankfurt am Main 2005
- Eberle/ Buttlar 1987: Landschaft und Landschaftsgarten. In: W. Busch (Hg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, München/ Zürich 1987
- Elias, Norbert 1938: Über den Prozess der Zivilisation; Frankfurt am Main 1991
- Enzensberger, Hans Magnus 1958: Eine Theorie des Tourismus; in: ders. Einzelheiten; 179-205; Frankfurt am Main 1990
- Fuchs/ Reisinger 2001: Schloss und Garten zu Schwetzingen, Worms 2001
- Gothein, Marie-Luise 1926: Geschichte der Gartenkunst. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart; Reprint; München 1997
- Großklaus, Götz 1995: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt/ Main 1995
- Gutachten 2005: Gutachten Museumslandschaft Kassel; Hrsg. Albert Speer und Partner GmbH; erstellt im Auftrag des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst; Frankfurt am Main 2005
- Hard, Gerhard 1985: Städtische Rasen hermeneutisch betrachtet; in: Hard-Ware; Notizbuch der Kasseler Schule; Hrsg. Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation; S. 273-294; Kassel 1990
- Haug, Wolfgang 1973: Kritik der Warenästhetik; Frankfurt am Main 1973
- Heidelbach, Paul 1909: Die Geschichte der Wilhelmshöhe; Reprint; Velmar 2005
- Hennebo, Dieter 1965: Der architektonische Garten; Geschichte der deutschen Gartenkunst; Bd. II; Reprint; Königstein 1981
- Hoffmann, Alfred 1963: Der Landschaftsgarten; Geschichte der deutschen Gartenkunst; Bd. III; Reprint; Königstein 1981
- Hoffmann/ Mielke 1987: Kassel – Schlosspark Wilhelmshöhe. Bäume und Sträucher; Bad Homburg vor der Höhe 1987
- Kirchner, Thomas 2001: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001
- Kolesch, Doris 2006: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwig XIV., Frankfurt/ Main 2006
- Kracauer, Siegfried 1927: Das Ornament der Masse; in: ders. Ornament der Masse; S. 50-63; Frankfurt am Main 1989

- Lorberg, Frank 2006: Der Landschaftspark im Seifersdorfer Tal als geronnene Bewegung empfindsamer Spaziergänge; in: Von Zeit zu Zeit; Notizbuch der Kasseler Schule; Hrsg. Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation; S. 121-142; Kassel 2006
- Oxenius, Katharina 1992: Vom Promenieren zum Spazieren; Tübingen 1992
- Petzel/ Neumeister 1995: Ludwig II. und seine Schlösser. Die Welt des bayerischen Märchenkönigs, München/ New York 1995
- Philipp, Klaus Jan 2006: Das Reclam Buch der Architektur, Stuttgart 2006
- Ritter, Joachim 1963: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft; in: ders. Subjektivität; S. 141-164; Frankfurt am Main 1989
- Ronneberger, Klaus 1996: Funktion ‚Freizeit‘; in: Spex, Heft 7/1996; S. 50-52
- Ronneberger, Klaus 2001: Disneyfizierung der europäischen Stadt. In: Regina Bitter (Hg.): Die Stadt als Event, S. 86-108; Frankfurt 2001
- Schürmeyer/ Vetter 1984: Die Landschaftsgärtnerei; in: Die ‚Freie Landschaft‘; Notizbuch der Kasseler Schule; Hrsg. Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation; S. 7-62; Kassel 1993
- Siegmund, Andrea 2002: Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik, Würzburg 2002
- Simmel, Georg 1983: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Berlin 1983
- Steins, Anna 1998: „Geist und Gefühl“. Der Wörlitzer Park zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit, Weimar 1998
- Stemshorn, Max 2000: Die Inszenierung der Freizeit. Die künstliche Welt der Freizeitparks und Ferienparadiese, Ulm 2000
- Sternberger, Dolf 1938: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert; Frankfurt am Main 1974
- Trotha, Hans v. 1999: Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman, München 1999
- Vetter, Christine-Anna 1983: Alexander Bothmann. Gartendirektor auf der Wilhelmshöhe 1959-1970; in: Von Zeit zu Zeit; Notizbuch der Kasseler Schule; Hrsg. Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation; S. 188-202; Kassel 2006
- Warnke, Martin 1992: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992
- Wolf, Claudia 2006: Artur Schnitzler und der Film; Universitätsverlag; Karlsruhe 2006

Alle Abbildungen von Frank Lorberg.