

Karl Ludwig Wilhelm von Zanth und die Wilhelma

eine kurze Einführung zum 200. Geburtstag des Architekten

Frank Scholze, M.A.

Stuttgart, 1996

Einführung	2
Karl Ludwig Wilhelm von Zanth (1796 - 1857)	3
Jugendzeit	3
Paris	5
Italienreise	7
Und wieder Paris	9
Stuttgart	10
Die Entstehungsgeschichte der Wilhelma	13
Das "Badhaus" (1829-39)	13
Wilhelma-Theater (1837-40)	14
Vom Badhaus zur Wilhelma (1840-46)	17
Weiterer Ausbau (1847-65)	20
"Durch die eigentümlichen Reizmittel der Bauweise kräftig auf die Phantasie wirken" - Der maurische Stil	24
Stilzitate als Stimmungsträger	24
"Wissenschaftlicher" Orientalismus	25
"Ohne jedoch in dem Abwege zur Buntscheckigkeit zu verirren" - orientalisierende Motive in der Wilhelma	29
Ein romantisches "Caroussel"	32
Exotik und Technologie	33
Die Gartenanlage	35
Innerer Garten	35
Äußerer Garten	37
Terrassenanlage	38
Koniferen-Sammlung	39
Theaterbereich und überdachte Terrasse	39
Gärtnerische Wirtschaftseinrichtungen	40
Auf dem Weg zum zoologisch-botanischen Garten	42
Quellen	45
Literatur	46

Einführung

"In Deutschland verdient keine Stadt mehr den Namen Bagdscheserai, d.i. der Gartenstadt, als Kannstatt bei Stuttgart, nicht nur wegen der schönen und sinnreichen Wasserkünste des Gartens, sondern auch wegen des maurischen Baues des königlichen Lustschlosses Wilhelma, welcher die morgenländischen Wunder der Alhambra in das Zauberthal des Neckars versetzt und an Schönheit und Merkwürdigkeit gewiß den von allen Beschreibern der Krim so hoch gepriesenen Zauber des Palastes von Bagdscheserai bei weitem an Schönheit und Romantik übertrifft."

So berichtete der Wiener Orientalist Joseph von Hammer-Purgstall in seinem 1856 erschienenen Buch *Geschichte der Chane der Krim unter osmanischer Herrschaft* von der Wilhelma. Heute ist vom "Zauber" der "morgenländischen Wunder" dieses Gartens, dem der König 1845 per Dekret seinen Namen verlieh, nicht mehr viel zu spüren. Die Folgen von Bombenangriffen, Wiederaufbauarchitekturen in der kriegszerstörten Anlage, wie auch die nachfolgende Nutzung als öffentlicher Zoo trugen viel dazu bei, den einstigen Glanz verblassen zu lassen. So erscheint die Anlage heute als moderner, funktionaler zoologisch-botanischer Garten, der mehr der Naherholung dient, sozusagen als "Notausgang zur Natur" für die Stadtbevölkerung, wie es der Züricher Tiergartenbiologe Hediger einmal formulierte. Flora und Fauna lehrreich und erholsam dem Besucher näherzubringen, sind daher das legitime Anliegen der heutigen Wilhelma, der unmittelbare sinnliche Zugang zu Geschichte und Kunstgeschichte dieser "bedeutenden Anlage des europäischen Orientalismus im 19. Jahrhundert" ist hingegen erschwert, wenn nicht beinahe unmöglich geworden.

Nur so ist es wohl verständlich, daß bisher auch der Architekt der Wilhelma, Karl Ludwig von Zanth, in der Literatur bisher keine oder nur geringe Beachtung fand. Deshalb soll in dieser Broschüre das Augenmerk neben der historischen und künstlerischen Bedeutung der Anlage auch auf ihren Baumeister gerichtet sein.

Karl Ludwig Wilhelm von Zanth (1796 - 1857)

Die schriftlichen Quellen über Karl Ludwig von Zanth sind vergleichsweise spärlich und zudem verstreut. Einen geschlossenen Nachlaß gibt es nicht. Die früheste und auch ausführlichste Biographie Zanth's erschien anläßlich seines Todes als Nekrolog in der *Schwäbischen Kronik* vom 3. Januar 1858. Weitere Aufschlüsse gibt der umfangreiche Briefwechsel Zanth's mit seinem Kollegen und Freund Jakob Ignatz Hittorff, der fast vollständig in der Autographensammlung des Stadtarchivs Stuttgart aufbewahrt wird. Das Tagebuch der Reise durch Frankreich und Italien befindet sich in der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Die einzige neuere Arbeit, die Zanth in einem größeren Zusammenhang auch als biographische Persönlichkeit behandelt, ist Elke von Schulz' Dissertation über die Wilhelma, der ich im Wesentlichen folge. Eine vollständige Aufarbeitung der Quellen, die neben Zanth's unbestrittenem Hauptwerk, der Wilhelma, auch seine Bedeutung als Zeichner, Aquarellmaler und Architekturtheoretiker würdigt, steht bisher noch aus.

Jugendzeit

Geboren wurde Karl Ludwig Zanth am 6. August 1796 in Breslau. Sein Vater, der jüdische Arzt Abraham Zadig stand dort in den Diensten des Fürsten von Hohenlohe-Ingelfingen. Erst 1820 konvertierte Abraham Zadig zum Christentum und die Familie nahm den Namen Zanth an. Im Jahr 1808 wechselte Zanth's Vater die Stellung nach Kassel und trat dort in die Dienste der Königin Katharina von Westfalen, einer Tochter König Friedrichs I. von Württemberg und Schwester Wilhelms I., der später Zanth's wichtigster Auftraggeber werden sollte.

Sehr zielstrebig ließ Zadig den Sohn schon in Breslau die Kunst- und Bauschule besuchen, gefolgt vom Lyzeum in Kassel. Dort erhielt er darüber hinaus noch Unterricht in Zeichnen und Mathematik. Eine Laufbahn als Baumeister schien damals bereits festzustehen, und es wird immer wieder betont, daß dies auch den Neigungen des Jungen entsprach. Von 1811 bis 1813 besuchte der junge Karl die Klosterschule Ilsfeld im Harz, wiederum mit dem Ziel, seine "Kenntnisse in den Hülfswissenschaften" der Baukunst zu vergrößern. Durch ein Stipendium konnte er mit dem Vater für kurze Zeit nach Paris

gehen. Dort besuchte er im Sommer und Herbst 1813 die "Ecole polytechnique", sowie das "Lycée Bonaparte". Im Zuge der Umstürze nach der Völkerschlacht bei Leipzig, als zusammen mit dem Rheinbund auch das Königreich Westfalen aufgelöst wurde, nahm der Aufenthalt in Paris ein unerwartet schnelles Ende. Aufgrund der familiären Verbindungen des westfälischen und des württembergischen Hofes schickte der Vater Zanth Ende 1813 nach Stuttgart, wo er in den zwei darauffolgenden Jahren seine Schulbildung vor allem in den klassischen Sprachen Latein und Griechisch auf dem Gymnasium abschloß und dann in das Büro des Oberbaurates Ferdinand Fischer (1784 - 1860) eintrat. Fischer, der vor allem als Lehrer wirkte, war selbst stark vom französischen Klassizismus beeinflusst, der ihm durch die Ausbildung bei den französischen Architekten Nicolas Durand und Charles Percier vermittelt worden war.

Während seiner Lehrzeit bei Fischer schloß Zanth Freundschaft mit Karl Marcell Heigelin (1798 - 1833). Zusammen folgten sie ihrem Lehrer nach Schwäbisch Hall und Ellwangen. Dorthin mußte sich Fischer aufgrund seiner Zuständigkeit als Baurat für das "Landbauwesen" begeben, nachdem er, ebenso wie Nikolaus Friedrich von Thouret (1767 - 1845), von Wilhelm I. aus seiner Stellung als Hofbaumeister entlassen worden war, die er unter Friedrich I. innegehabt hatte. Aus dieser Zeit ist nur noch eine Radierung bekannt, für die Zanth im Juni 1818 eine aquarellierte Vorzeichnung anfertigte, welche er noch mit "L. Zanth, Architekt" signierte. Sie zeigt eine Ansicht von Ellwangen. Es ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, daß eine Reihe weiterer Landschafts- und vor allem Architekturstudien "nach der Natur" entstanden.

Ebenfalls in diesem Jahr entstand das einzige heute noch bekannte Porträt des Architekten, geschaffen von dem Ellwanger Regierungsrat Xaver Franz Milz (1765-1833). Milz fertigte als Dilettant neben seiner Beamten-tätigkeit eine große Zahl von Miniaturbildnissen von teilweise beachtenswerter Qualität. Auch Fischer und seine Ehefrau wurden von Milz porträtiert, möglicherweise ebenfalls während ihres Aufenthalts in Ellwangen im Jahr 1818.

Paris

Im Jahre 1820 ging Zanth zum zweiten Mal, diesmal für längere Zeit, nach Paris. Dort besuchte er die berühmte "École des Beaux-Arts", die für ihre strenge Aufnahmeprüfung, den "concours", bekannt war. Durch Charles Percier, an den er von Fischer empfohlen worden war, lernte er Jakob Ignatz Hittorff (1792 - 1867) kennen, der wohl den nachhaltigsten Einfluß auf die Bauvorstellungen Zanth's hatte. Hittorff war zwar in Köln geboren, verbrachte jedoch sein Leben beinahe ausschließlich in Paris, wohin er 1810 gegangen war, um in die "École" einzutreten. Auf dem Höhepunkt Napoleonischer Macht stellte Paris zu dieser Zeit nicht nur das politische Zentrum Europas, sondern auch einen kulturellen und geistigen Anziehungspunkt von außergewöhnlicher Kraft dar - eine Stellung innerhalb des Geisteslebens, die es auch nach Napoleons Sturz das ganze 19. Jahrhundert hindurch behalten sollte. So ist auch die im Nachruf auf Zanth betonte frühe Neigung zu Frankreich und der französischen Sprache verständlich.

Bereits 1818 hatte Hittorff als Nachfolger von Francois-Joseph Belanger eine Stelle als Hofarchitekt der Bourbonen angetreten. Er teilte sich die Stellung mit Joseph Lecoite, der ebenfalls ein Schüler Belangers gewesen war. Zunächst waren sie vorwiegend mit Dekorationsbauten für offizielle Feiern und Staatsakte betraut, ihr Titel lautete entsprechend "Architectes du Roi pour les Fêtes et Cérémonies". Diese ephemeren Bauten des 19. Jahrhunderts sind bislang von der kunstgeschichtlichen Forschung unverdienterweise wenig oder gar nicht beachtet worden, einzelne Untersuchungen von Festarchitektur gibt es eher für die Barockzeit. Anlässe für derartige Architekturen gab es in der Zeit, als Zanth nach Paris kam, jedoch in reichlichem Maß. Zunächst waren es die Dekorationen der Trauerfeierlichkeiten für den am 13. Februar 1818 ermordeten Herzog von Berry in der Schloßkapelle des Louvre und der Abtei von Saint Denis, mit denen Hittorff und Lecoite ihre neue Stellung begannen. Diesen Arbeiten folgte bald die noch aufwendigere Taufzeremonie für den Sohn des Herzogs, der erst Monate nach dessen Ermordung geboren wurde und als "L'enfant du miracle" propagandistisch gefeiert die Thronfolge gewährleisten sollte.

An diesen 1821 ausgeführten, umfangreichen Festdekorationen in der Kathedrale von Notre Dame war Zanth nun erstmalig als Bauaufseher beteiligt. Sowohl der Vorplatz als auch das Innere der Kathedrale sollten umgestaltet werden. Vor der Westfassade wurde

ein Portikus in neugotischem Stil errichtet. Der mittlere Teil vor dem Haupteingang der Kirche war dabei erhöht und durch einen Giebel betont, ihm vorgelagert war ein spitzbogiger Vorbau auf schlanken Säulen. Im Inneren war das Hauptschiff mit Girlanden, Genien, Medaillons, Wappen und Stoffen dekoriert. Im Unterschied zu Festdekorationen des 17. oder 18. Jahrhunderts bemühten sich Hittorff, Lecointe und auch Zanth, der die Entwürfe der beiden vor Ort praktisch umzusetzen hatte, die tektonische Gliederung der gotischen Architektur nicht zu verdecken, sondern neben der Dekoration noch eigenständig wirken zu lassen. Arkaden, Triforium und Obergaden und die sie verbindenden Dienste wurden mit zum Teil antikisierenden Dekorationen modifiziert, aber nicht überlagert. Hier spielte sicher die Aufwertung des gotischen Stils eine Rolle, die sowohl von Frankreich als auch von den deutschen Kreisen als "Nationalstil" reklamiert wurde. Bezeichnenderweise fallen in diese Zeit auch die Versuche, den Weiterbau des Kölner Doms anzuregen. Sulpice Boissérée, einer der eifrigsten Förderer dieses Projekts, hielt sich 1820 in Paris auf, um den Druck einer großen Publikation über das Dombauwerk zu veranlassen.

Überhaupt zeigt sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf breiter Front das Bestreben, historische Architekturen innerhalb und außerhalb Westeuropas möglichst genau zu erfassen und zu publizieren. Eine Vorbildfunktion erfüllte dabei die im Zusammenhang mit dem Ägyptenfeldzug Napoleons stehende Untersuchung ägyptischer Bau- und Kunstwerke durch französische Wissenschaftler, die in der monumentalen Publikation mit dem Titel *Description de l'Égypte* (erschienen 1809 - 1822) dokumentiert worden war. Hittorff plante eine vergleichbare Erforschung der Bauwerke Siziliens, wobei ihn neben antiken Bauten auch die seit Christopher Wren immer wieder diskutierte Theorie interessierte, daß in der Baukunst der Sarazenen und Mauren der Ursprung der abendländischen Gotik zu sehen sei. Klassische Antike und Gotik waren zu dieser Zeit, wie es auch bei Hittorffs Festarchitekturen zum Ausdruck kam, nebeneinander von Interesse. Zusätzlich richtete sich der Blick dann noch auf außereuropäische, sogenannte "exotische" Baustile und Kulturen, die, wenn möglich, mit in ein lineares Entwicklungsschema der Kunst einbezogen werden sollten. Derartige Exotismen genauer zu studieren und möglicherweise auch in der abendländischen Architektur zu verwenden, wird erst möglich durch eine größere Offenheit und Toleranz verschiedenen europäischen Baustilen gegenüber. Erst allmählich billigte man verschiedenen Stilen unterschiedliche, aber eigenständige Qualitäten zu. In diesem Prozeß des Umdenkens kann man eine der Wurzeln des Historismus sehen,

dabei muß jedoch berücksichtigt werden, daß es Architekten wie Hittorff und später auch Zanth darum ging, eine "neue", zeitgemäße Architektursprache zu schaffen, die zwar einen offeneren Blick für verschiedene Anregungen haben, dabei aber auf keinen Fall zu einer Beliebigkeit der Stile führen sollte. Heinrich Hübschs oftmals zitiertes Buch *In welchem Style sollen wir bauen?* von 1828 nimmt in diesem Sinne Stellung gegen eine arbiträre Vermischung von Bauformen, auch wenn seine normative Wirkung im Rückblick gering blieb und er daher häufiger als Kronzeuge für die Hilflosigkeit der Baumeister gegenüber einer immer größer werdenden Stilvielfalt angeführt wird.

Italienreise

Im September 1822 waren nun die organisatorischen Fragen einer Italienreise soweit geklärt, daß Hittorff und mit ihm Zanth als sein Begleiter am 28.9.1822 Paris in Richtung Süden verlassen konnten. Hittorff hatte sich nach anfänglichem Zögern für Zanth entschieden, obwohl seine körperliche Verfassung immer wieder als nicht robust genug für eine derartige Reise beschrieben wurde. Auch während der Reise ist von gesundheitlichen Schwierigkeiten Zanth's zu hören, die Hittorff in einem Brief an Lecoqte als "hypocondrie" charakterisiert. Daß Hittorff sich bei der großen Zahl der möglichen Begleiter für Zanth entschied, ist einmal auf die erfolgreiche Zusammenarbeit bei den Dekorationsarbeiten für die Taufe des Herzogs von Bordeaux zurückzuführen. Die technischen, sprachlichen und vor allem zeichnerischen Fähigkeiten des jungen Architekten gaben jedoch den Ausschlag. So begann, trotz aller Schwierigkeiten, mit dieser Reise auch eine Freundschaft, die bis zum Tode Zanth's dauern sollte und die sich in dem umfangreichen Briefwechsel der beiden dokumentiert.

Verlauf und einzelne Stationen der Reise sind gut dokumentiert und bearbeitet. Grundsätzlich erarbeitete Karl Hammer das Quellenmaterial und zuletzt widmete sich Susanne Klinkhamels Hittorff's und Zanth's Beschäftigung mit nachantiken Bauwerken (vor allem des 15.-17. Jahrhunderts). Über Auxerre, Autun und Lyon ging es nach Italien, dem "Land der Wunder", wie es Zanth in seinem Reisetagebuch nennt. Die wichtigsten Stationen in Italien waren Turin, Mailand, Genua, Florenz, Rom und Neapel. Dabei wurde eine Vielzahl von Grundrissen, Aufrissen, Ansichten und Details skizziert oder auch in überarbeiteten Zeichnungen festgehalten. Antike Bauten fanden zwar oft vorrangige Beachtung,

jedoch wurden auch sakrale wie profane Gebäude anderer unterschiedlichster Epochen aufgenommen.

Nach einem knappen Jahr, am 5. September 1823, trafen Hittorff und Zanth in Palermo ein. Dort begannen sie ihre Rundreise auf Sizilien, die sie über Cefalù, Messina, Taormina, Catania und Syrakus führte. Auch hier widmeten sie sich sowohl antiker wie nachantiker Architektur. Bisher standen immer ihre Beobachtungen über die Antike im Zentrum des Interesses, denn Hittorff und Zanth sammelten zahlreiche Belege farbig gefaßter oder stukkierter Architektur und Skulptur. Mit der so gewonnenen These einer farbigen antiken Architektur, die Hittorff bereits auf der Rückreise in Rom einem gelehrten Publikum vorstellte, stießen sie erwartungsgemäß auf heftigsten Widerstand seitens der Verfechter einer "weißen Antike". Farbspuren an griechischen Tempeln waren zwar früher schon entdeckt worden, jedoch erst mit Hittorffs und Zanth's systematischer Forschung begann die Auseinandersetzung um die Vielfarbigkeit der antiken Architektur und Skulptur, der sogenannte Polychromiestreit.

Allein zu dem Themenkomplex der antiken Architektur Siziliens hatten Hittorff und Zanth über tausend Zeichnungen und zahlreiche Notizen angefertigt, die sie nun möglichst schnell für eine Publikation aufarbeiten wollten. Ab dem Frühjahr 1827 begann die Veröffentlichung des in 30 Einzellieferungen geplanten Werkes unter dem Titel *Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile*. Der Aufbau der Stichfolge lehnte sich dabei bewußt an die Vermessung der Bauten Athens an, die Mitte des 18. Jahrhunderts durch Stuart und Revett publiziert worden war.

Weniger spektakulär als die *Architecture antique*, dafür jedoch vollständig in den geplanten 18 Lieferungen, erschien in der Zeit von 1826 bis 1835 parallel die *Architecture moderne de la Sicile ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables des principales villes de la Sicile*. Hier widmeten sich Hittorff und Zanth der nachantiken Architektur natürlich zunächst als Folge und Auseinandersetzung mit der Antike. Darüber hinaus befaßten sie sich jedoch auch mit der arabisch beeinflussten Architektur der Normannen, die sie als Ausgangspunkt der Gotik sahen. Wichtigstes und beinahe einziges untersuchtes Formmerkmal für diese Ableitung der gotischen Architektur war dabei der Spitzbogen. Über die generelle Auseinandersetzung

mit dem "Orientalisch- Exotischen" wird im Zusammenhang mit der Wilhelma später noch mehr zu berichten sein.

Und wieder Paris

Zanth blieb nach der Rückkehr aus Italien als Mitarbeiter Hittorffs und Lecoqtes in Paris. Er leitete wieder verschiedene Dekorationsarbeiten. Die bedeutendsten unter ihnen waren sicherlich die Trauerfeierlichkeiten für Ludwig XVIII. im Schloß der Tuileries und in Saint Denis 1824 und die Krönungszeremonie für Karl X. im darauffolgenden Jahr in der Kathedrale von Reims. Inwiefern Zanth auch an den Entwürfen hierfür teilhatte bleibt ebenso unklar wie sein Anteil an der Planung der Neugestaltung des Théâtre Italien (Salle Favart) und des 1827 neu gebauten Théâtre de l'Ambigu Comique. In beiden Fällen hatte er die Stellung eines Inspektors inne, der die Bauausführungen vor Ort leitet und überwacht. Auffällig ist die starke Ähnlichkeit vor allem der Innendekoration mit dem später von Zanth geplanten und gebauten Wilhelma-Theater. Auf jeden Fall konnte Zanth bei den Pariser Theaterprojekten schon wesentliche Erfahrungen für diese Art der Bauaufgabe sammeln, die ihm beim Wettbewerb um die Planung des Cannstatter Theaters von Nutzen waren.

Überhaupt bildete sich Zanth weiter wo er nur konnte. So reiste er im Sommer 1827 nach Deutschland, sowohl aus - wie er schreibt - familiären Gründen, jedoch auch um Subskribenten für die Sizilien-Publikationen zu finden und mit Johann Friedrich Cotta über eine deutsche Ausgabe des Werkes zu verhandeln. Nach einem Aufenthalt in Stuttgart reiste er über Weimar, wo er mit Goethe zusammentraf, nach Berlin. Dort hatte er Kontakt zu Schinkel, Rauch und Begas, sowie zu Wilhelm von Humboldt. Außer um den Gedankenaustausch mit bedeutenden Persönlichkeiten ging es ihm auch darum, möglichst viele, auch zeitgenössische, Bauten zu besichtigen. Ebenso verfuhr er auf einer zweiten Reise im Mai und Juni 1829, die ihn durch Belgien und Deutschland führte. Hier besuchte er unter anderem Brüssel, Antwerpen, Aachen, Köln, Mainz und Stuttgart, worüber er Hittorff in Briefen ausführlich berichtete.

Auch als Aquarellmaler hatte er sich mittlerweile Anerkennung erworben, die ihm schließlich die goldene Medaille der Pariser Kunstausstellung von 1831 einbrachte.

Ausgezeichnet wurden zwei Aquarelle, die im Zusammenhang mit der Sizilienreise entstanden waren, nämlich eine Ansicht der Basilika von Monreale sowie der Königlichen Kapelle in Palermo.

In diese Zeit fallen jedoch auch die politischen Veränderungen der Juli-Revolution in Frankreich. Bereits nach kurzer Zeit unter der neuen Regentschaft des "Bürgerkönigs" Ludwig Philipp wurden die "Fêtes et Cérémonies" aufgelöst, Hittorff und mit ihm auch Zanth verloren ihre Stellung. Diese veränderten beruflichen Aussichten zusammen mit familiären Überlegungen mögen Zanth bewogen haben, wieder nach Stuttgart zurückzukehren, wo ihm 1829 bereits eine Professorenstelle an der neugegründeten Kunst- und Gewerbeschule angeboten worden war, die er jedoch abgelehnt hatte. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, vollzog sich die Übersiedlung nach Stuttgart wohl erst im Winter 1831/32 und nicht, wie oft geschrieben wird, bereits 1830.

Stuttgart

Auch in Stuttgart gestaltete sich die wirtschaftliche Situation des Architekten jedoch schwierig, da Bauaufträge ausblieben. Neben kleineren Umbau- oder Ausmalungsarbeiten, deren Planung ihm vor allem von Freunden übertragen wurde, verfaßte er die Schrift *Über die Wohnhäuser von Pompeji*, durch die er 1832 an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen den Dokortitel erwarb. Das Manuskript ist dort bisher nicht aufgefunden worden und möglicherweise auch ungedruckt geblieben. Im August 1833 machte Zanth bei einem Kuraufenthalt in Jagstfeld die Bekanntschaft der Töchter König Wilhelms. Er schenkte den Prinzessinnen mehrere Zeichnungen und Skizzen der dortigen Umgebung, und so scheint auch der König auf Zanth aufmerksam geworden zu sein. Aufträge des Hofes erfolgten jedoch zunächst nicht, dafür erhielt er im Herbst 1833 den überraschenden Bauauftrag des ungarischen Barons Palotsay aus Tordats, für ihn einen Landsitz zu entwerfen. Später kam noch die Rekonstruktion eines Schlosses sowie eines vollständigen Dorfes hinzu, die bei einem Brand zerstört worden waren. Um diese Bauarbeiten zu leiten, verbrachte Zanth den Sommer des darauffolgenden Jahres in Ungarn. Dies war das erste von Zanth vollkommen selbständig geplante und ausgeführte Bauvorhaben, mit dem er auch in Stuttgart reüssierte. Von nun an sind regelmäßige Aufträge belegt, von denen jedoch nicht alle zur Ausführung kamen.

Ein wesentlicher Teil seiner ausgeführten Aufträge kam in dieser Zeit aus den Kreisen des Adels und des gehobenen Bürgertums. So baute er unter anderem 1835/36 in Heilbronn ein Haus für den Kaufmann und späteren Finanzminister Adolf Goppelt, 1836 den "Bergheimer Hof" für Friedrich Notter in Weilimdorf und 1836/37 eine Villa für den königlichen Oberstallmeister Wilhelm von Taubenheim in Degerloch. Weniger erfolgreich waren zunächst die Entwürfe, die Zanth für den König anfertigte. 1835 legte er einen Entwurf für ein neues Hoftheater vor, das dem Neuen Schloß gegenüber gebaut werden sollte. Zwar setzte sich sein Vorschlag gegenüber Entwürfen von Thouret und Salucci durch, wegen finanzieller Schwierigkeiten wurde jedoch keines der Projekte verwirklicht. Ebenso wenig kamen seine Entwürfe für ein "Kunstschulgebäude" (die heutige Alte Staatsgalerie) zur Ausführung, das Akademie- und Sammlungsräume enthalten sollte.

Der erste Bau, der, in königlichem Auftrag seit 1837 geplant, schließlich zur Ausführung kam, war das Wilhelma-Theater, auf das im nächsten Kapitel näher eingegangen werden soll, ebenso wie auf Zanth's eigentliches Hauptwerk, die Wilhelma. Im Zusammenhang mit den Planungen für diese Anlage wurde Zanth vom König für eine Informationsreise nach Frankreich, England und Holland beurlaubt. Vorrangig ging es dabei um neue Konstruktions- und Betriebstechniken für Gewächshausanlagen. Vor allem im technologisch hoch entwickelten England fand er Vorbilder, die er in Stuttgart anwenden konnte. So etwa die Wasserheizung für ein 1839 errichtetes Ananashaus, die für viele andere Gewächshäuser in Deutschland zum Vorbild wurde.

Ab 1840 befaßte sich Zanth intensiv mit der Planung der Wilhelma, die ihn von nun an fast ausschließlich beschäftigen sollte. 1844 ernannte ihn der König aufgrund seiner Verdienste zum Ritter des Kronordens von Württemberg, womit der Personaladel verbunden war, und ab 1845 wurde er schließlich Hofbaumeister "mit definitiver Anstellung". Von nun an konnte der Architekt seine Entwürfe mit Karl Ludwig von Zanth signieren. Als Krönung und Abschluß seiner Arbeit an der Wilhelma veröffentlichte Zanth 1855 eine großformatige Sammlung von Lithographien unter dem Titel *Die Wilhelma, Maurische Villa seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg*. Sie stellte das bis dahin Gebaute in verschiedenen Innen- und Außenansichten einer größeren Öffentlichkeit vor.

Zwei weitere Projekte Zanth's, die nicht zur Ausführung kamen, sind abschließend noch erwähnenswert. Zum einen legt er neue Entwürfe für die Westseite des Schloßplatzes vor,

dort wo schon das Hoftheater nicht zur Ausführung gelangt war. Doch auch die neuen Pläne eines kombinierten Geschäfts- und Festsaalgebäudes scheiterten an den zu hohen Kosten. An dieser Stelle befindet sich heute das als "Königsbau" bekannte Gebäude von Johann Michael Knapp und Christian Leins aus den Jahren 1856/57. Dies waren zugleich auch die letzten Lebensjahre Zanth's, die er des milderen Klimas wegen in Rom verbrachte. Bis zuletzt blieb er tätig, und so beschäftigte er sich in Rom mit der Planung für eine Kirche "in Form der altchristlichen Basiliken", über die heute nichts näheres mehr bekannt ist. Im Juni 1857 kehrte er nach Stuttgart zurück, doch sein Gesundheitszustand verschlechterte sich zusehends. Karl Ludwig von Zanth starb am 7. Oktober 1857 im Alter von einundsechzig Jahren.

Die Entstehungsgeschichte der Wilhelma

Schon bereits 1819 gab es Pläne, das Areal unterhalb des Neckarsteilhanges, der in alten Karten als "Letschenberg" bezeichnet wird, zwischen der Neckartalstraße (damals Neckarstraße) und der Pragstraße (Ludwigsburger Straße) in die Planungen für den Rosensteinpark miteinzubeziehen. In diese Zeit fallen auch die Entwürfe für das als "Landhaus Rosenstein" bezeichnete Schloß, das schließlich zwischen 1822 und 1829 nach einem Plan des italienischen Hofbaumeisters Giovanni Salucci (1769-1845) ausgeführt wurde. Die zugehörige Parkanlage steht ganz in der Tradition des englischen Landschaftsgartens, die Entwürfe des englischen Landschaftsarchitekten John Papworth und später auch diejenigen des Oberhofgärtners J. W. Bosch sehen bei unterschiedlicher Berücksichtigung der Geländesituation in dem Teil des Parks, in dem später die Wilhelma entstehen sollte, keine größeren Bauten vor.

Das "Badhaus" (1829-39)

Wohl erst mit der Entdeckung von Mineralquellen im Jahre 1829 in diesem östlichsten Teil des Parks reifte bei König Wilhelm I. das Verlangen nach einem eigenen Badhaus. Zu diesem legten zunächst der Architekt Mäntler, zwei Jahre später auch Salucci und 1835 schließlich der ansonsten unbekannte Bezirksbaumeister Fischer aus Heidelberg Pläne vor. Salucci machte zwei Entwürfe, deren klassizistische Formen denen des Schlosses Rosenstein entsprechen. Beide gehen von einem großen, längsrechteckigen Saal mit daran anschließenden Flügeln aus. Während jedoch bei dem kleineren der Entwürfe die gewinkelten Flügel durch einen Portikus verbunden sind, bilden die geraden Flügel des größeren Projekts einen Ehrenhof; der Plan entspricht dem traditionellen Typus der dreiflügeligen, barocken Schloßanlagen. Zusätzlich schlossen sich an die Seitenflügel noch halbrunde Wintergärten oder Gewächshäuser "etwas ungeschickt" an. Keines dieser Projekte wurde jedoch weiter verfolgt, da sie "den höchsten Beyfall nicht gefunden" hatten. Erst während der Verhandlungen mit Fischer begannen sich die Vorstellungen des Königs, wie der neue Bau auszusehen habe, zu festigen. Im November 1834 verfaßte Wilhelm schließlich eigenhändig ein Bauprogramm, das Standort, Gestaltung und Anspruch des Badhauses konkretisierte. Die äußere Form des Gebäudes beschreibt er folgendermaßen: "Nur ein

Stockwerk, viereckig, mit einem inneren Hof mit Arkaden im gotischen oder lieber maurischen Stil". Der König wünschte sich also ein Gebäude privaten Charakters, dazu schienen ihm die repräsentativen Entwürfe im "griechischen Geschmack" nicht geeignet zu sein. Auch die Bezeichnung "maurischer Stil" taucht hier erstmalig auf. Dieser schien die richtige Mischung aus Intimität, Heiterkeit und Festlichkeit in sich zu vereinen. Oftmals wurde darüber spekuliert, warum der König, der als ein Mann "nüchterner Sinnesart und mäßiger Leidenschaften" beschrieben wurde, ein derartiges Refugium mit exotischem Flair wünschte. Der Rückzug in eine abgeschlossene, private Welt scheint dabei ein wichtiger Impuls gewesen zu sein. Ob auch das Verhältnis zu der Schauspielerin Amalie Stubenrauch, die seit 1828 am Stuttgarter Hoftheater engagiert worden war, diesen Wunsch verstärkte, bleibt Spekulation. Tatsache ist jedoch, daß Amalie eine zentrale Rolle im Privatleben des Königs spielte, während Wilhelm und seine dritte Ehefrau Pauline immer häufiger den Sommer getrennt verbrachten. Die Raumwünsche bezüglich des Badhauses waren bei aller Intimität jedoch stark angewachsen und umfaßten nun neben zwei Badezimmern einen Speisesaal, eine Gemäldegalerie, eine Bibliothek und verschiedene andere Räumlichkeiten.

Wilhelma-Theater (1837-40)

Aus der ursprünglichen Badhausidee war nach der Aufstellung des Königs ein großräumiges Vorhaben geworden. 1836 mußten in dem Areal zwischen Neckarstraße und Ludwigsburger Chaussee zunächst noch Grundstücksverhältnisse geklärt bzw. Grundstücke durch den König erworben werden, wie z.B. von der Baumwollspinnerei Wilhelm Zais oder dem Kaufmann Leicht. Das Bauprogramm, das schließlich von Oberhofmarschall Seckendorff und dem Vorstand der Bau- und Gartendirektion Seyffer im Laufe des Jahres 1837 mehrmals konkretisiert wurde, umfaßte nun Badhaus, Orangerie und Gewächshäuser unter Abbruch des Landhauses Bellevue in der Nähe der Neckarstraße, das bereits König Friedrich I., der Vater Wilhelms, eingerichtet hatte.

Hinzu kam noch der Plan für ein Theater in der Cannstatter Vorstadt. Es sollte einerseits als Hoftheater dienen, gleichzeitig jedoch auch für die Kurgäste der Cannstatter Badeanstalten als kultureller Anziehungspunkt dienen. Mit dem Bau des Theaters wollte Wilhelm I. einen Ausgleich für die eigentlich von den Cannstatter Bürgern gewünschte Spielbank

schaffen, deren Bau der "um die Moral seiner Landeskinder besorgte" Monarch verboten hatte. Als Standort wurde die äußerste östliche Ecke des Parks gewählt, die Hauptfassade sollte zur Straße und nach Cannstatt hin gerichtet sein, wodurch ebenfalls die Doppelfunktion als bürgerliches Kurtheater und königliches Hoftheater unterstrichen werden sollte. Mit der Planung beauftragte Wilhelm Ludwig von Zanth. Wie bereits erwähnt, hatte dieser in seiner Pariser Zeit Erfahrung bei Theaterbauten gesammelt und zudem auch schon einen Entwurf für das Hoftheater am Schloßplatz vorgelegt. Im Herbst 1837 präsentierte Zanth einen ersten Entwurf für das Wilhelma-Theater und wurde gleichzeitig auch mit in die Planung der Badhausanlage einbezogen. 1838 schloß sich daher auch seine Studienreise nach Frankreich und England an. Nach verschiedenen Änderungen der Entwürfe wurde das Theater 1839/40 als das erste größere Gebäude in diesem neuen Teil des Rosensteinparks fertiggestellt. Der Schwäbische Merkur berichtete über die Einweihungsfeier am 29. Mai 1840:

"Das auf Befehl Sr. Majestät des Königs auf Rechnung der k. Privatkasse neu erbaute Theater wurde feierlich eröffnet. Die Aufmerksamkeit war längst auf diesen Tag gerichtet, da schon das Aeußere des Theaters, dieses geschmackvollen massiven Baues mit Arkaden und Balkonen von dem rühmlichst bekannten Architekten Dr. Zanth erbaut, das Auge auf die freundlichste Weise fesselte. Als aber endlich am gestrigen Tage die innere zweckmäßige Einrichtung, die äußerst zierliche Malerei im pompejanischen Stile, (...) sich dem Blicke aufschlossen, da war nur eine freudige Stimme des Erstaunens und des Dankes gegen den Schöpfer dieses vollendeten Kunsttempels."

Den Formen des Klassizismus unterworfen, grenzt das Theater sich stilistisch von den übrigen Gebäuden der Wilhelma ab. Sein Grundriß besteht aus einem Rechteck, an dessen Längsseiten sich schmale, weit von der Haupt- bzw Straßenfront zurückgesetzte Anbauten befinden. Drei "bedeckte Anfahrten" vor dem Haupt- und den beiden Seiteneingängen kommen noch hinzu. Ebenso klar und einfach wie der Grundriß, zeigt sich der aus zwei Geschossen bestehende Außenbau. Das Sockelgeschoß ist durchgehend gequadert und öffnet sich nach allen Seiten in Rundbogentüren und -Fenstern. Im glatt verputzten Obergeschoß befinden sich lediglich über dem Haupteingang drei Rundbogenfenster, wogegen die übrigen Fenster als schlichte Rechtecke gehalten sind. Ein einfach profiliertes Band markiert die Trennung der Geschosse, ein umlaufendes, flaches Gebälk, das von einem

Eisengitter bekrönt wird, bildet den oberen Abschluß. In Größe und Ausführung entsprach das Theater dem Typus der bürgerlichen Pariser Gesellschaftstheater der 1820er Jahre, deren schlanke Fassaden sich durch ihre Lage an den dicht bebauten Boulevards ergab.

Betrachtet man die Innendekoration, so wird ebenfalls deutlich, wie stark Zanth auf seine Erfahrungen aus Paris zurückgreift. Die Bemalungen der Logenbrüstungen oder der Dekke des Zuschauerraumes etwa weisen hohe Ähnlichkeit mit den Entwürfen für das Théâtre Italien oder das Théâtre de l'Ambigu Comique auf. Sowohl die Pariser wie auch die Stuttgarter Theaterausstattungen gehen dabei auf die Anregungen der Italienreise zurück, bei der Hittorff und Zanth neben antiker Tempelbemalung auch römische Wandmalereien studierten, um sie für zeitgenössische Anwendungen nutzbar zu machen. Die Ergebnisse dieser Studien hatte Zanth ja auch in seiner Tübinger Dissertation verwertet. Hier wurde die "strahlende Polychromie" der Antike, wie sie sich die Architekten vorgestellt hatten, nun praktisch umgesetzt. In kräftigem Blau, Rot, Grün und Gold erschienen neben Theatersymbolen wie Masken und Lyren antike Gottheiten, die den Anspruch des Theaters als "Musentempel" unterstreichen sollten. Außer den Musen selbst erschienen Apoll, Dionysos, Pan und Pegasus, begleitet von Tieren wie Schwan, Greif, Panther oder Delphin. Mit der farbigen Innenraumgestaltung setzte sich Zanth, ebenso wie Hittorff, klar von den zeitgenössischen Theaterbauten in Frankreich und Deutschland ab, die immer noch im klassizistischen Sinn einer "weißen" Antike wesentlich zurückhaltender mit Farben ausgestaltet waren.

So kam auch in Gestaltung und Stilwahl die Doppelstellung des Theaters zum Ausdruck, indem es sich einmal von der Exotik der - zu der Zeit erst geplanten - anderen Wilhelma-Gebäude absetzte und andererseits über die Farbigkeit des Innenraumes doch zu ihnen vermitteln konnte, denn auch dort verwendete Zanth im Inneren später ähnliche Grundfarben. Die äußere architektonische Einbindung des Theatergebäudes in das Gesamtareal erfolgte erst ab 1843 durch die überdachte Terrasse und die Gartenmauer mit Pavillons an der Neckarstraße, wodurch ein repräsentatives Vorfeld geschaffen wurde.

Vom Badhaus zur Wilhelma (1840-46)

Neben den Arbeiten am Theatergebäude lieferte Zanth, wie bereits erwähnt, auch Pläne für das Badhaus mit daran angeschlossenen Gewächshäusern. "Um dort die vorzüglichsten Treib- und Gewächshäuser einzusehen" und wohl auch um die modernen Bautechniken mit Hilfe des Eisengusses zu studieren, reiste Zanth im Sommer 1838 in königlichem Auftrag nach Frankreich, England und Holland. Eine der ersten kontinentaleuropäischen Gewächshausanlagen in einer Glas-Eisen-Konstruktion war die des Jardin des Plantes in Paris. Sie war erst nach Zanth's Weggang aus Paris im Jahr 1833 errichtet worden, doch nun hatte Zanth Gelegenheit sie zu besichtigen und sich auch mit den Abhandlungen ihres Erbauers Charles Rohault de Fleury zu beschäftigen. Die wertvollsten Anregungen empfing er jedoch in England, wo er die Gewächshäuser von Chatsworth, Kew, Blenheim, Woburn Abbey und Sion House studierte. Zanth beschäftigte sich nicht nur mit der Konstruktion dieser neuartigen Gewächshäuser, sondern interessierte sich auch für den Herstellungsprozess der Materialien Eisen und Glas, für den modularen Aufbau mit Fertigteilen und die verschiedenen Heizungssysteme. Dazu besuchte er die Industriezentren Manchester, Liverpool und Birmingham. Es erfolgte ein regelrechter "Technologietransfer", wie er auch von zahlreichen anderen Architekten und Ingenieuren betrieben wurde, die ins industriell führende England reisten, um ihren technischen Wissensstand zu verbessern. Selbst Karl Friedrich Schinkel beschäftigte sich auf seiner Englandreise 1826 verstärkt mit technischen und konstruktiven Details, wie man seinen Reisetagebüchern entnehmen kann.

So schnell wie Planung und Ausführung des Theaters kam der "Badhaus-Gewächshaus-Komplex" jedoch nicht voran. Die Entscheidung, wie die Entwürfe Zanth's auszuführen seien, wurde vom König immer wieder aufgeschoben. Die hohen Kosten, die ein solch ehrgeiziges Vorhaben erforderte, waren wohl der Hauptgrund für die zögerliche Haltung des Königs in der von politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen geprägten Zeit des Vormärz, des bürgerlichen Strebens nach Liberalisierung. Württemberg hatte sich von der großen Hungerkrise, die 1816/18 das Land heimgesucht hatte, zwar wieder halbwegs erholt; die Notjahre hafteten den Untertanen jedoch noch lebhaft im Gedächtnis. Es war also keineswegs unproblematisch, in dieser politisch und wirtschaftlich schwierigen Zeit große Summen für einen persönlichen Luxus auszugeben.

So wurde 1840 ein Gegenentwurf für das Badhaus von Karl Alexander von Heideloff (1789-1865) eingeholt, doch auch dieser schien nicht zufriedenstellend zu sein. Im Frühjahr 1841 wurde Zanth nun endgültig aufgefordert, detaillierte Konstruktions- und Kostenberechnungen vorzulegen. Als Zanth diese im Januar 1842 endlich vollständig abliefern konnte, drohte das Projekt erneut an den Kosten zu scheitern. Die von Zanth errechnete Summe von 650 000 Gulden erschien dem König, "außer allem Verhältnis" zu stehen, so daß er per Dekret vom 6. Februar 1842 die Bausumme auf 200 000 Gulden festsetzte, verbunden mit der Drohung, die Bauleitung in andere Hände zu geben, wenn nicht noch im gleichen Frühjahr mit dem Bau begonnen werde. In äußerster Eile legte Zanth schon am 10. März einen neuen, reduzierten Entwurf vor, der schließlich auch mit einigen Änderungen und Ergänzungen zur Ausführung kommen sollte. Bei diesem Entwurf war das Raumprogramm wieder verkleinert worden und auch der vom König gewünschte Innenhof wurde durch ein Vestibül ersetzt.

Anfang April 1842 begannen die Bauarbeiten am Badhaus-Gewächshaus-Komplex. Gleichzeitig nahm auch der Entwurf für die umliegenden Gartenanlagen konkretere Formen an. Bereits die Fundamentierungsarbeiten erwiesen sich aufgrund des lockeren Baugrunds an dem 1835 terrassierten Hang zum Rosensteinpark als schwierig. Im Juli 1843 war das gemauerte Hauptgebäude jedoch so weit gediehen, daß man damit beginnen konnte, die Gewächshäuser anzubauen. Die Eisenteile waren bereits seit November 1842 im Hüttenwerk Wasseralfingen gegossen worden. Im Herbst 1843 war dann auch das Hauptgebäude so weit fertig, daß mit dem Innenausbau begonnen werden konnte, für den zunächst kein umfassender Entwurf vorlag. Zanth plante und entwarf, während die Bauarbeiten voranschritten, was immer wieder zu Schriftwechseln mit der königlichen Oberbaudirektion führte, die Kostenüberschreitungen beanstandete. Im Herbst 1844 waren diese Dekorationsarbeiten, wie auch die Errichtung der Gewächshäuser beinahe abgeschlossen. Die Ausmalung, die Ausstattung mit Möbeln und weitere Stuckarbeiten nahmen jedoch noch das gesamte folgende und einen Teil des übernächsten Jahres in Anspruch, so daß erst im August 1846 die Arbeiten am Badhaus-Gewächshaus-Komplex offiziell als beendet betrachtet wurden. Gefeierte wurde die Einweihung der Wilhelma am 30. September 1846 anlässlich der Hochzeit des Kronprinzen Karl mit der Zarentochter Olga Nikolajewna.

Während der Bauarbeiten am Badhaus-Gewächshaus-Komplex wurde auch an der Gestaltung der umliegenden Gartenteile gearbeitet. Für jeden der Teile wurden dabei mehrere Entwürfe angefertigt. Dies spiegelt die verschiedenen Nutzungswünsche als Botanischer Garten, Exotischer Garten oder Lustgarten wieder, wobei die Kostenfrage allgegenwärtig war. Allein für die Terrassenanlage oberhalb des Badhauses gab es mindestens fünf verschiedene Gestaltungspläne, zunächst wurde jedoch nur die unterste Terrasse nach Plänen Zanth's neu angelegt.

Auch vor dem Hauptgebäude war noch ein Höhenunterschied zu überbrücken. Dies sollte zunächst durch eine mittels Treppen, Brunnen und Nischen gegliederte Terrassenmauer geschehen, die, so Zanth "an beiden Enden mit zwei vortretenden, durch Fenster erleuchtete Räume schließt, in welche bedeckte Gänge ausmünden, die von dem Gebäude (= der Badhaus-Gewächshaus-Komplex) zu dem Blumengarten herabführen. Ueber beiden Räumen erheben sich zwei kleine kioskartige Lauben, die Grenze der Terrasse vor dem Gebäude bildend". Statt der Terrasse wurden in einem neuen, erweiterten Gartenplan vom Dezember 1844 jedoch zwei Rasenböschungen vorgesehen, um den Höhenunterschied zu gestalten. Außerdem war hier erstmals von einem Speisesaal die Rede, der sich im unteren Blumengarten, d.h. in dem Teil des Gartens der sich unterhalb der Rasenböschungen anschließt, befinden sollte. Der untere Blumengarten sollte "von drei Seiten durch bedeckte Gänge begrenzt" werden, wobei die Schmalseiten halbkreisförmig verlaufen. Mit dieser Vorstellung konnte sich Zanth wohl dem König und der Kritik der Bau- und Gartendirektion gegenüber durchsetzen. Diese empfand die den Garten begrenzenden Säulengänge als zu weitläufig und empfahl gerade verlaufende Gänge. Während die Rasenböschungen und der obere Teil des Gartens zur Eröffnungsfeier 1846 bereits fertiggestellt waren, nahm die Ausführung des unteren Blumengartens noch längere Zeit in Anspruch.

Ebenso wechselvoll wie die Planungs- und Baugeschichte verlief auch die Namensgebung der Anlage. Für den Badhaus-Gewächshaus-Komplex wurden abwechselnd Bezeichnungen wie Badhaus, Badgebäude, Pavillon oder Kiosk gebraucht, im fortgeschrittenen Baustadium auch Maurisches Palais oder Maurisches Bad. Um den Namen des Königs korrekt in arabischen Schriftzeichen auf dem Gebäude anbringen zu können, wurde der Tübinger Orientalist Ewald um Rat gebeten. Dieser erklärte, daß korrekterweise der Name des Königs auf "ie" oder "ieh" enden müsse. Da die Form "Wilhelmie" dem König wohl nicht gefiel, beschloß er, das Gebäude mit der weiblichen Form "Wilhelma" zu benennen.

Dieser Entschluß wurde als Dekret vom 17. Januar 1845 veröffentlicht und entsprechende arabische Namenstafeln über den Eingängen des Gebäudes angebracht. Im Laufe des weiteren Ausbaus der Gärten, die immer noch als Teil des Rosensteinparks galten, wurde die Bezeichnung Wilhelma vom Badhaus-Gewächshaus-Komplex auf die gesamte Anlage übertragen.

Weiterer Ausbau (1847-65)

Der weitere Ausbau ging schleppend voran. Zusammen mit den Gängen um den unteren Blumengarten sollten an dessen Langseite - den Rasenböschungen gegenüber - auch der bereits erwähnte Speise- und spätere Festsaal, sowie weitere Gewächshäuser entstehen. Der Plan für einen separaten Speisesaal entstand wohl, weil das Speisezimmer im bescheidener gebauten Badhaus doch als nicht ausreichend für den Hof empfunden wurde. Deshalb wurde vorgeschrieben, daß in dem neuen Speisesaal die doppelte Anzahl Gedecke Platz finden sollte wie im Badhaus. Im Herbst 1847 waren wohl die Fundamente des Speisesaals gelegt und auch die Bogengänge "im Bau begriffen".

Als Folge der politischen Unruhen, die sich Anfang 1848 von Frankreich auf Deutschland auszudehnen begannen, und der damit verbundenen Unsicherheit des württembergischen Hofes ist eine Mitteilung an Zanth zu verstehen, in der es hieß, "daß es wünschenswerth erscheine, die Bauarbeiten an der Wilhelma einzustellen". Wiederum war das Projekt bedroht, doch diesmal waren die Arbeiten so weit fortgeschritten, daß Zanth unter Hinweis auf die verschiedenen Firmen gegenüber eingegangenen Verpflichtungen eine Fortsetzung der Arbeiten erreichen konnte.

Bei dem Speise- oder Festsaal handelte es sich um ein zweigeschossiges, längsrechteckiges Gebäude. Es markierte in dominanter Weise die Längsachse der Anlage, die wiederum durch die Hanglage der Terrassen des Letschenbergs vorgegeben wurde und dadurch im Verhältnis zu den Grundstücksgrenzen und der Lage des Wilhelma-Theaters eher zufällig wirkt. Eine Schmalseite war in die "bedeckten Gänge" um den unteren Blumengarten integriert, an die beiden Langseiten des Festsaalgebäudes schlossen große Erkerbauten über polygonalem Grundriß an. Dabei handelte es sich um die vom König gewünschten "geräumigen Divanfenster (Muscharabii)". Nach einigem Hin und Her wurde

der Ausbau des Saales im Mai 1851 endgültig genehmigt, nachdem sich auch die politische Lage wieder im Sinne der restaurativen Kräfte stabilisiert hatte. Nach Auflösung der Nationalversammlung in der Paulskirche war im Juni 1849 auch das Stuttgarter Rumpfparlament durch Militär gesprengt worden.

Mit der Einweihung des Festsaalbaus am 21. Oktober 1851 war die gesamte nähere Umgebung des maurischen Bades, die man als "Inneren Garten" bezeichnet, weitgehend gestaltet. Der Stuttgarter Bildhauer Albert Gldenstein schuf 1852/53 zunächst drei Tierplastiken in Zinkgu, die für die Terrassenanlage bestimmt waren, drei Jahre später nochmals vier Tiergruppen aus Carraramarmor, die um das große, runde Bassin im Inneren Garten aufgestellt wurden. Der sogenannte äußere Garten wurde in die Gesamtkonzeption der Anlage dadurch einbezogen, daß die Wegführung des Inneren Gartens sich hier fortsetzte. Blumenbeete gab es jedoch nur im Inneren Garten und in der Zone, die sich direkt an die Langseiten des Festsaals anschloß und die zwischen Innerem und äußerem Garten vermitteln sollte. Ansonsten bestimmten lockere Busch- und Baumgruppen auf Rasenflächen im Stil des Landschaftsgartens das Bild. Ab 1847 entstanden der Halbmond-See und der Lange See jeweils in Verlängerung der Hauptlngsachse im äußeren Garten.

1851 wurde ebenfalls in der Hauptachse oberhalb des Hauptgebäudes und der Terrassenanlage das Belvedere errichtet. Dabei handelt es sich um einen kleinen Aussichtspavillon über quadratischem Grundriß. An drei Seiten sind polygonale Apsiden angefügt, an der vierten Seite befindet sich der Eingang. Apsiden und Kernbau, der noch um einen Tambour erhöht ist, werden jeweils von geschwungenen, hölzernen Kuppeln abgeschlossen.

Als Verbindung des Inneren Gartens mit dem Terrassengang an der Neckarstraße, der das Gelände nach außen abschloß und mit dem Wilhelma-Theater verbunden war, sollte ursprünglich ein weiterer bedeckter Gang errichtet werden. Doch auch diese Absicht wurde geändert, denn, wie von Seyffer im März 1852 mitteilt, "sollen die vorliegenden Projecte eine bedeckte Verbindung zwischen den bedekten Gängen bey der Wilhelma und dem vorderen großen bedekten Gang bilden, eine Gangverbindung, die sehr monoton wäre, wenn sie im Inneren nichts enthalten würde, daher die glückliche Idee, daß diese Gänge Gewächshäuser vorstellen (...) sollen". Um die beklagte Monotonie zu vermeiden, wurden daher nicht nur die Gänge als Gewächshäuser gestaltet, sondern diese noch zusätzlich um eine Orangerie und Pavillons als Volieren erweitert. Die hochfliegenden Pläne wurden

einmal mehr wegen der hohen Kosten in reduzierter Form in der Zeit von Herbst 1852 bis zum Sommer 1854 ausgeführt.

In der gleichen Zeit wurde auch ein Bildersaal nach Plänen Zanths begonnen. Dabei handelte es sich um einen schlichten, rechteckigen Bau mit Walmdach, der durch einen Vorbau an die nördliche Schmalseite des Säulengangs um den Inneren Garten angeschlossen wurde. Er sollte "wertvolle Gemälde, meist orientalische Szenen und Landschaften darstellend", beherbergen. Die "anziehenden Lebensbilder aus dem Oriente" waren, ebenso wie diejenigen im Hauptgebäude, Teil der stimmungserzeugenden Konzeption der Anlage. Anhand der Bilder, die innerhalb der islamischen Kunst so nicht denkbar waren, konnte das imaginäre Orientbild weitergedacht werden. Der Bau war anscheinend nötig geworden, da der Gemäldesaal des Hauptgebäudes für die wachsende Bildersammlung nicht ausreichend Raum bot. Aus demselben Grund plante Zanth auch ein externes Küchengebäude, da die Küche des Hauptgebäudes große Gesellschaften nicht versorgen konnte. Dieses Küchengebäude wurde jedoch erst 1862/63 am südlichen Ende der Querachse des Inneren Gartens als Pendant zum Bildersaal errichtet. Die Entwürfe dazu stammten, da Zanth inzwischen verstorben war, von Wilhelm Bäumer (1829 - 1895), der sich jedoch recht genau an Zanths Vorentwürfe hielt.

Auch das letzte gestalterisch wirksame Gebäude der Anlage, die sogenannte "Damascenerhalle", wurde von Bäumer in Anlehnung an Entwürfe Zanths ausgeführt. 1863/64 wurde das Gebäude anstelle einer achteckigen, hölzernen Laube am östlichen Ende des Langen Sees errichtet. An einen T-förmigen Steinbau mit übergroßem portalförmigen Eingang schloß sich eine langgestreckte Fasanerie in Eisen- und Holzbauweise an.

Was nach dieser über dreißigjährigen Planungs- und Baugeschichte wohl am meisten wundert und beeindruckt, ist die Geschlossenheit der Gesamtanlage, die wirkt, als wäre sie nach *einem* einheitlichen Plan erbaut. In Wirklichkeit glich die Bau- und Planungsgeschichte hingegen einer wahren Berg- und Talbahn. Denn der Wunsch des Königs nach einem Badhaus wuchs zunächst zu einer beeindruckenden Anlage, die dann aus Kostengründen stark reduziert werden sollte. Die gestalterische Einheitlichkeit ist sicherlich Zanth zu verdanken, der es verstand, aus dem zunächst bescheidener gewordenen Badhaus doch noch eine weitläufigere Anlage zu konzipieren, als die Raumwünsche des Hofes im Laufe der Zeit wieder opulenter zu werden begannen. Auf der anderen Seite

standen jedoch weiterhin die ständigen finanziellen Schwierigkeiten und verordneten Einsparmaßnahmen, aber auch diesem entgegengesetzten Planungsdruck wußte Zanth konstruktiv zu begegnen.

"Durch die eigentümlichen Reizmittel der Bauweise kräftig auf die Phantasie wirken" - Der maurische Stil

Der letztlich vom König für die Wilhelma favorisierte "maurische Stil" wurde von Zanth in zeittypischer Weise umgesetzt. Das 19. Jahrhundert suchte bei vergleichbaren Bauvorhaben nicht die vollständige Übereinstimmung mit den Gesetzmäßigkeiten orientalisch-islamischer Baukunst. Vielmehr wurden lediglich deren Ausdrucksformen als Stimmungsträger zur Schaffung eines "orientalischen Flairs" verwendet. Mit den orientalischen Bauformen verband man die Vorstellung von Eleganz, Luxus, farbiger Pracht, Verführung und lasziver Erotik. Deshalb sollten diese Formen, wie Julius Deutsch es formulierte, für "Gebäude (...) weltlich heiteren Charakters" vorbehalten bleiben. Unter dem Begriff "maurischer Stil", der kunsthistorisch gesehen die Kulturleistungen des Islams in Spanien und Nordafrika kennzeichnet, verstand man seinerzeit alle islamisch-orientalischen Bauformen. Eine Unterscheidung zwischen dem "Maurischen", "Orientalischen" oder "Arabischen" fand nicht statt, obwohl zu dieser Zeit bereits sehr wohl zwischen arabischer, maurischer und sarazenischer Baukunst unterschieden werden konnte. Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts unterschied die *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst* von Christian Ludwig Stieglitz zwischen maurischem und arabischem Stil, wobei auch eine geographische Festlegung der maurischen Baukunst auf Spanien erfolgte.

Stilzitate als Stimmungsträger

In der anhaltenden Unschärfe der Begrifflichkeit spiegelte sich die Tatsache, daß keine nennenswerte Änderung der Einstellung gegenüber fremden Kulturen im Vergleich zum 18. Jahrhundert stattgefunden hatte. Teile oder Zitate eines fremden Bau- oder Kunststils wurden sowohl im 18. wie auch im 19. Jahrhundert immer noch als stellvertretend für eine ganze Kultur verstanden und deshalb als Stimmungsträger eingesetzt, auf den eigene Phantasien projiziert werden konnten. Größere Genauigkeit im Hinblick auf Zusammenhänge und Unterschiede der Kunst in verschiedenen islamischen Ländern wäre dabei eher hinderlich gewesen.

Im 18. Jahrhundert wurde "orientalisch" vor allem mit "türkisch" gleichgesetzt. Nachdem die osmanischen Herrscher zweimal - 1529 und 1683 - sogar bis nach Wien vorgestoßen waren und somit den Schrecken der "Türkengefahr" in den christlichen Ländern Europas verbreitet hatten, bewirkte der Rückgang der osmanischen Macht im 18. Jahrhundert, daß ein eher verklärtes Bild der Türken entstand. Überzeugt vom Glauben der inzwischen erreichten eigenen Überlegenheit, praktizierten die europäischen Höfe eine spielerische Auseinandersetzung bzw. Aneignung orientalischer Formen. Das abendländische Kunstverständnis mit seinen Wurzeln in der griechischen und römischen Antike blieb jedoch das Maß aller Dinge. Bezeichnenderweise sind es in der Architektur fast ausschließlich Park- oder Vergnügungsbauten, die in "exotischen" Stilen errichtet wurden und die zu den Randbereichen der offiziellen Bauaufgaben gehörten. Eines der bedeutendsten und auch räumlich größten Beispiele ist die Moschee im Park von Schwetzingen, deren bauliche Details keineswegs von islamischen Vorbildern stammten. Ungefähre Zitate, wie die von Halbmonden bekrönten Zwiebdächer und die Kielbögen über den Türöffnungen (sogenannte "Eselsrücken"), die so jedoch nie in der islamischen Kunst vorkamen, reichten als Stimmungsträger offenbar aus.

"Wissenschaftlicher" Orientalismus

Durch genauerer Forschung hatte sich jedoch das verfügbare Wissen im Lauf des 19. Jahrhunderts wesentlich vergrößert und präzisiert. Das Reisen war im Zuge technischen Fortschritts leichter und auch für ein breiteres Publikum möglich geworden. Gleichzeitig erlaubte eine verbesserte Reproduktionstechnik die Veröffentlichung von Bildvorlagen in größerem Umfang. So wurde auch erstmals die arabische Kultur und Architektur Spaniens durch Reisende und Forscher detaillierter beschrieben und in Publikationen zugänglich gemacht. Die Alhambra zählte auch damals schon zu den populärsten Bauten der islamischen Architektur. Die wichtigsten und bekanntesten Veröffentlichungen waren unter anderem James Cavanah Murphys, *The Arabian Antiquities of Spain* (London 1815), Joseph Philibert Girault de Prangeys, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Seville et Grenade: dessinés et mesurés en 1832 et 1833* (Paris 1833-37) und vor allem Owen Jones' and Jules Gourys, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* in 2 Bänden (London 1842-45). 1834 hatten Jones und Goury detaillierte Bauaufnahmen der Alhambra angefertigt und von zahlreichen Ornamenten Abgüsse angefertigt. Vor allem

der zweite Band, der ausschließlich Ornamente darstellte, wurde von Jones als ein Vorlagenbuch zur praktischen Anwendung in der zeitgenössischen Architektur verstanden, vergleichbar mit dem von ihm 1856 veröffentlichten Band *Grammar of Ornament*.

Neben seiner Kenntnis der islamischen Bauwerke Siziliens waren derartige Publikationen für Zanth eine wichtige Quelle exotischer Stilmerkmale. Daß Zanth sich intensiv mit ihnen beschäftigte steht außer Frage - Jones' und Gourys Werk befand sich in der Privatbibliothek König Wilhelms I., zudem war Zanth mit Jones persönlich bekannt. Wie bereits angedeutet, führte das zunehmende Wissen um die fremden Kulturen jedoch nicht gleichzeitig zu einem tieferen Verstehen und Akzeptieren. Ihre Eigenart und ihre geistesgeschichtlichen Hintergründe interessierten nicht.

Beispielhaft für die Mischung aus Überlegenheitsgefühl einerseits und genauer Bestandsaufnahme des "Exotischen" andererseits war eine Expedition, die im Sommer 1840 von Wilhelm I. in den vorderen Orient (nach Konstantinopel, Beirut, Jerusalem und Kairo) entsandt wurde. Sie war, außer mit dem Ankauf wertvoller Araber-Pferde für die königlichen Gestüte, beauftragt worden, Informationen über "maurische" Architektur und Kunst zu sammeln. Hier zeigte sich wiederum die Unbekümmertheit den größeren Zusammenhängen der islamischen Kunst gegenüber. Neben Wilhelm von Taubenheim gehörten der Reisegruppe der Schriftsteller Friedrich Wilhelm Hackländer (1816-1877) und der Maler Friedrich Frisch (1813-1886) an. Frisch fertigte zahlreiche Skizzen und Zeichnungen, sowohl von Gebäuden, als auch von Einrichtungsgegenständen und Waffen an. Neben den bereits erwähnten Publikationen stellten diese Zeichnungen eine wichtige Vorlage für Zanth's Entwürfe dar. Charakteristischerweise sind es isoliert betrachtete Einzelstücke oder Architekturdetails, die erfaßt und gesammelt werden. Die Art, wie das derart skizzierte bewertet wurde, verdeutlicht der Auszug aus einem Brief, den Taubenheim aus Konstantinopel an Zanth schrieb:

"Mit Ausnahme der alten maurischen Monumente der Moscheen, Grabmäler und Brunnen bieten die Gebäude nichts, was nachgeahmt zu werden verdient. Die Illusionen, welche ich mit dem Begriff des Wortes Kiosk verbunden hatte, waren, als ich dergleichen zu Gesicht bekam, traurig gestört (...) Die hiesigen Kioske sind erbärmliche Machwerke und S. Maj. der König wird vielleicht einen Kiosk besitzen, wie ihn der Großherr weder in Asien noch in Europa hat."

Die abstrakte und vielfältige Ornamentik und die ungewohnte Farbbehandlung der islamischen Kunst wurden als ungezügelt und rauschhaft empfunden. Der Orientalist Joseph Friedrich zu Racknitz urteilte 1796: "Der Charakter dieser Manier lässet sich am richtigsten mit dem Opium, dessen sich die Morgenländer so häufig bedienen, vergleichen". Diese Geisteshaltung findet ihren Ausdruck auch bei Zanth. Er sah in der islamischen Architektur "viel mehr das Gepräge des Waltens einer fessellosen Eingebung, als anerkannt gültiger Gesetze". In seiner 1855 erschienenen Wilhelma-Publikation begründet er dies so:

"Die maurischen Bauformen waren in unseren Tagen noch nicht dazu berufen, als Vorbilder bei einem Bauunternehmen von einiger Bedeutsamkeit zu dienen; dieses Vorrecht hatte bis dahin die Bauweise der Griechen und Römer, der Byzantiner und Italiener, endlich der Spitzbogen (...)

Die Mittel zur Verfolgung der guten Richtung waren erst zu suchen und konnten, nach meiner Überzeugung, nur in den Grundsätzen der griechischen Kunst gefunden werden, die ihre Vollgiltigkeit in den hervorragendsten, mannichfaltigsten Denkmalen auf eine unwiderlegbare Weise beurkundet haben (...)

Es handelte sich also in der That darum, die Verirrungen dieser Bauweise zu meiden, ohne den Vortheilen zu entsagen, welche ihre oft verführerische, im Allgemeinen aber launenhafte Ausschmückung bietet (...) es muß deshalb durch die eigentümlichen Reizmittel dieser Bauweise kräftig auf die Phantasie gewirkt werden, ohne zu jenen Hilfsmitteln zu greifen, welche der Vernunft und dem prüfenden Geschmack widerstreben."

Bei seinen Entwürfen war Zanth, ebenso wie die Baumeister des 18. Jahrhunderts, von der Überlegenheit der klassischen europäischen Kunst überzeugt, er sah folglich seine eigentliche Aufgabe darin, orientalische Stilelemente kontrolliert einzusetzen. Sie überhaupt bei einem so großen Projekt wie der Wilhelma anzuwenden, hängt unmittelbar mit der Neubewertung antiker und gotischer Baukunst zusammen, an der auch Zanth beteiligt gewesen war. Die neuentdeckte Polychromie der Antike ließ die Farbigkeit der islamischen Architekturen als weniger krassen Gegensatz erscheinen. Die neu formulierte Nähe der aufgewerteten Gotik zu "sarazenischer" oder "maurischer" Baukunst ermöglichte zudem auch die eingeschränkte Verwendung der "exotischen Stile". Für Zanth lag der Gegensatz

in "Phantasie" und "Vernunft", die er zu einer neuen Einheit bringen wollte, indem er antike und islamische Bauformen miteinander verband. Dabei soll die westliche Antike dominieren. Mit dieser Grundeinstellung, die er mit vielen seiner Zeitgenossen teilte, wollte Zanth gar keinen verstehenden Zugang zu den Prinzipien der existierenden orientalischen Baukunst finden, sondern eine neue abendländische Architektur schaffen.

Was entstand, war Dekorationsarchitektur. Das "Maurische" reduzierte sich in der Wilhelma auf schmückende Detailformen, während die kompakte quadratische Grundrißdisposition sich ganz bewußt an italienischen Casino- oder Villenbauten orientierte. Die axial ausgerichtete Konzeption der Baukörper mit dem durch eine Kuppel betonten Mittelbau folgte hingegen dem Schema barocker Schlösser und Orangerien. Über einem so geordneten Grundriß wurde das Raumgefüge aus orientalischen Einzelformen und -elementen errichtet, die Massenverteilung aber blieb dem antiken Vorbild verpflichtet. Die Art, wie die einzelnen kubischen Baukörper nur lose aneinandergereiht werden, war hingegen stärker dem Klassizismus als dem dynamischen, vereinheitlichenden Barock verbunden, so daß es durchaus angebracht ist, von einem "romantischen Klassizismus" zu sprechen.

Darüber hinaus befand sich Zanth in einer - unter den Vorzeichen der Romantik neu belebten - Tradition des 18. Jahrhunderts, wenn er die exotischen Stilelemente im Sinne der "fabriques" verstand, die eine Stimmung vermitteln und Assoziationen anregen sollten. Die Wilhelma steht somit in der Nachfolge der Gartengebäude des 18. Jahrhunderts. Anders als diese stellte sie selbst jedoch eine eigenständige Anlage dar und war kaum noch eingebunden in den größeren Zusammenhang eines Parks. Die orientalisierenden - ebenso wie die gotisierenden - Bauten der fürstlichen Parkanlagen verselbständigten sich gewissermaßen zu autonomen Architekturen, da diese Stilformen nun begannen, allgemeine Anerkennung zu finden. Da die Stile über die Stimmung, die sie vermitteln sollten, definiert wurden, war den orientalisierenden Formen im weitesten Sinne die Verwendung im - modern ausgedrückt - "Freizeitbereich" zugeordnet. Nicht zuletzt deshalb hielt der König für sein Badhaus an den "maurischen Formen" fest. Auch andere Bäder in Württemberg, wie etwa das "Büchsenbad" in Stuttgart oder das Eberhardsbad in Wildbad wurden später orientalisierend gestaltet. Beim Eberhardsbad wurde sogar ausdrücklich auf die Wilhelma Bezug genommen, auch wenn hier nun bereits pflanzlich-lineare Motive des Jugendstils mit auftraten.

"Ohne jedoch in dem Abwege zur Buntscheckigkeit zu verirren" - orientalisierende Motive in der Wilhelma

Zu den bei der Wilhelma tatsächlich verwendeten Elementen der islamischen Kunst gehörte zunächst die Streifung der Gebäudefassaden durch verschiedenfarbige Werksteine, die, schichtweise wechselnd, in horizontalen Bändern angeordnet sind. Die vollständige Streifung von Gebäuden findet sich im islamischen Kulturkreis meist nur in Ägypten, bei maurischen Gebäuden, wie der Moschee von Cordoba zum Beispiel, beschränkt sich die Streifung auf die Umrandung von Bögen über Tür- oder Fensteröffnungen.

Auch die Form der schirmartig vorspringenden, flachen Kuppel des Hauptgebäudes über einem konkaven Tambour war eine Erfindung Zanth's. Um den Scheitelpunkt der Kuppel waren sternförmige Öffnungen angebracht, die, in anderer Anordnung, aus orientalischen Bädern bekannt sind. Die von außen auffälligsten orientalischen "Symbole" der Wilhelma waren wohl die in Halbmonden auslaufenden Dachaufsätze, die auf den Gewächshauspavillonen ebenso angebracht waren wie an der Kuppel des Hauptgebäudes.

Am Hauptgebäude, sowie am Belvedere wurden ausschließlich Hufeisenbögen verwendet. Diese Bogenform kommt in der Tat fast ausschließlich in der maurischen Kunst vor. Ein bekanntes Beispiel ist die Moschee von Cordoba. Bei den in der Wilhelma verwendeten Formen griff Zanth jedoch wohl auf die Abbildung des Bogens einer Gebetsnische aus Tarragona zurück, die Girault de Prangey 1842 veröffentlichte. Für den Festsaalbau und die Damaszenerhalle wurden hingegen Spitzbogenformen vorgezogen.

Ein weiteres, "typisch orientalisches" Motiv war vor allem das Bedecken der Innenräume mit bunter, ornamentaler Dekoration. Im Bereich der Innendekoration der Wände waren deutliche Parallelen zur Alhambra in Granada gegeben. Der wesentliche Unterschied in der Wandgestaltung bestand jedoch in der strengeren Regelmäßigkeit und Übersichtlichkeit der Ornamentmuster in der Wilhelma. Dem stehen die sich mehrfach überlagernden Dekorationen der Alhambra gegenüber, welche die Wände mit einem dichten Netz überziehen und auch ohne Absatz um Ecken herumgeführt sein können. Beispielsweise

können geometrische Grundmuster mit Arabesken oder Schriftzeichen verwoben sein, so daß sich bis zu drei unterschiedliche Systeme durchdringen. Dies bedeutet nicht, daß Wände und Decken gänzlich unstrukturiert wären, die architektonische Gliederung der Wand ordnet sich dabei lediglich der ornamentalen Gliederung unter. Besonders eindrucksvolle Beispiele dieser Art der Ornamentierung finden sich um den Myrtenhof (entstanden in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts) bzw. Löwenhof (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) der Alhambra. Zu einer regelrechten "Verschmelzung" von ornamentaler Architektur und Pflanzenwelt kommt es beim Blick aus der Mirador de Daraxa auf die Gärten nördlich des Löwenhofs.

Indem Zanth die bei dieser komplexen Dekoration üblichen Überschneidungen vermied und lediglich einzelne Ornamentformen auf einfarbigem Grund nachbilden ließ, oder Borten bzw. gestaffelte Stege zur Rahmung verschiedener Ornamentfelder benutzte, beabsichtigte er eine "Zügelung" dieser "fessellosen Eingebung":

"Die Anwendung der Formen einer durchaus conventionellen Pflanzenbildung mit ihren verwickelten, unentwirrbaren Geflechten konnte nicht umgangen werden; aber dieser wesentliche Bestandtheil der Verzierung musste, ohne dessen Gepräge zu verwischen, mit organischen Gesetzen in Einklang treten, die dort nur zu häufig vermisst werden".

Die architektonisch gliedernden Elemente der Wand, die Gewicht und Gegengewicht von Last und Stütze ausdrücken, wurden nicht wie in der islamischen Kunst durch die Dekoration eher überlagert und verschleiert, sondern blieben als von der Ornamentik unterstützte Gliederungsfaktoren deutlich. Ähnliches gilt auch für die Farbigekeit. Hier hielt Zanth sich an die Farbtheorie des Alhambra-Kenners Owen Jones: Danach dominieren im maurischen Stil die Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Zanth wandte diese Theorie konsequent auf die Innenräume der Wilhelma an, wobei er Gelb durch Gold ersetzte. Dabei unterstrich die Farbgebung eher die Klarheit der Ornamentformen, denn so Zanth:

"Es erschien mir nicht minder unerlässlich, jene lebhaften Farben anzuwenden, welche von der orientalischen Bauweise unzertrennlich sind, ohne jedoch in dem Abwege zur Buntscheckigkeit zu verirren".

Die Ausschmückung, die Zanth aus den originalen Vorlagen zu immer neuen, freien Gesamtkompositionen variierte, werden in ihren dekorativen Einzelformen konsequent durchgehalten. Stilistisch hebt sich die Wilhelma von "maurischen" Vorgängerbauten des Jahrhundertanfangs sowie von den später, im Eklektizismus entstandenen "maurischen Nachfolgern" vor allem dadurch ab, daß es Zanth gelang, islamische Schmuckfreude und Detailfülle mit europäischem Architekturempfinden zu verbinden.

Im Gegensatz zur Moschee in Schwetzingen wurden bei der Gestaltung der Wilhelma also faktisch korrekte Architektur- und Dekorationsformen islamischer Baustile verwendet, jedoch neu kombiniert oder vereinfacht, um wiederum einem ähnlichen Prinzip zu dienen, dem auch die exotischen Architekturen des 18. Jahrhunderts gedient hatten: Dem einer Architektur als Träger von Stimmungen und Assoziationen, die jetzt unter gewandelten kultur- und geistesgeschichtlichen Bedingungen erschien. Vor dem Hintergrund einer weiterhin ambivalenten Einstellung außereuropäischen Kulturen gegenüber, die bestimmt ist von Faszination und Phantasien einerseits und dem Gefühl der Überlegenheit der europäischen Kultur andererseits, zeigt sich eine zunehmend genauere Erforschung und Beschreibung jener Kulturkreise. Dies spiegelt sich wider in der Aneignung islamischer Baukunst, die im Detail genauer wird, im Zusammenspiel der Bauteile und der Grundrißdisposition jedoch europäisch bleibt. Kein Wunder also, daß Männer wie Hammer-Purgstall oder Wilhelm von Taubenheim davon überzeugt waren, daß mit der Wilhelma die Architektur islamischer Länder noch übertroffen werde, denn letztlich stellte die Anlage ihre Projektion eines imaginären Orients dar. Noch um 1900 wurde diese Einstellung von Max Bach unkritisch in seiner *Stuttgarter Kunst* übernommen:

"Die Vorstellung, welche man gewöhnlich mit der maurischen Bauweise verbindet, beruht im allgemeinen auf den Beschreibungen, wie sie die Orientalen ihren Märchen und Erzählungen einflechten, denen aber die Wirklichkeit nicht gerade entspricht; nichtsdestoweniger begründet man darauf Ansprüche an etwas Wunderbares, denen möglichst immer genügt werden kann. Immerhin aber muß man diesen Vorstellungen zu entsprechen suchen und dieses kann nur durch lebhaftere Anregung der Phantasie mittels des Zaubers dieser Architektur geschehen (...)"

Ein romantisches "Caroussel"

In diesem Zusammenhang ist es interessant, auf ein Ereignis hinzuweisen, das einen knappen Monat nach der offiziellen Einweihung der Wilhelma, am 27. Oktober 1846, stattfand. Angeregt durch den Bau der Wilhelma und die Orientreise Taubenheims und Hackländers war der Gedanke entstanden, ein exotisches Ritterturnier stattfinden zu lassen. Auch hierzu bot die Vermählung des Kronprinzen Karl mit der Großfürstin Olga von Rußland einen willkommenen Anlaß. Vor 1000 geladenen Gästen fand in der von Salucci erbauten Reithalle an der Neckarstraße ein Turnier zwischen "Kreuzfahrern" und "Saracenen" statt. Friedrich Hackländer schrieb den Begleittext zu einer Serie von Farblithographien, die das Ereignis dokumentieren:

"Der romantische Boden des Morgenlandes, für dessen Befreiung aus den Händen der Saracenen auch seine Vorfahren geblutet, wurde von dem jungen ritterlichen Prinzen (Karl) als Schauplatz gewählt (...)

Zu dem Lager der Morgenländer war die entgegengesetzte Seite des Reithauses in ein verfallenes maurisches Schloss umgewandelt, von dem ein einziger Thorbogen unversehrt stand, der, wie aus gelblichem Stein gebaut, mit blau glacierten Ziegelverzierungen und zackigen Zinnen aus der übrigen Ruine hervorglänzte.

(...) und jedes Auge that einen vollen Blick zurück in das alte romantische Land: Abendländer und Morgenländer, grimmig streitend um den Besitz einer Fussbreite vom Heiligen Lande; (...)"

Daß es sich dabei um ein höfisches Fest handelte, zeigte die anschließende Versöhnung der "grimmigen" Kämpfer:

"Der letzte Teil des Caroussels begann nach kurzer Pause mit einer Quadrille von 16 Paaren, zusammengesetzt aus Rittern und Saracenen."

In diesem Fest manifestierte sich nochmals exemplarisch der unbedingte Wunsch, eine imaginäre Welt zu schaffen, deren Reiz darin bestand, die Wirklichkeit der Phantasie unterwerfen zu können. Dies mutet für den heutigen Betrachter möglicherweise wie ein

bloßes Kostümfest an, hatte für die damaligen Teilnehmer jedoch eine tiefere emotionale, eben romantische, Bedeutung.

Exotik und Technologie

Bei diesen Betrachtungen sollte man jedoch nicht vergessen, daß es Zanth mit der Wilhelma auch um eine Weiterentwicklung der Architektursprache ging. Dabei auf bewährte architektonische Formen zurückzugreifen, war für ihn legitim. In diesem Zusammenhang sind nochmals die neuen Materialien und Bautechniken zu erwähnen, die Zanth als einer der ersten in Deutschland einsetzte. Aus Gußeisen vorgefertigte Rahmen wurden durch einen Hufeisenbogen ausgesteift. Diese modulartigen Fertigteile konnten nun in beliebiger Länge aneinandergesetzt werden. Da dies aus statischen Gründen möglichst ohne Unterbrechungen geschehen mußte, wurde bei der Errichtung der Gewächshäuser auch an Sonntagen gearbeitet, was wiederum den Kirchenkonvent von Cannstatt im Oktober 1843 zu zornigen Protestbriefen veranlaßte. Die Vorfertigung der Bauteile und die modulare Bauweise wurden zum Prinzip des Bauens; eine Entwicklung, die sich bis in unsere Gegenwart hinein fortsetzt.

An das Hauptgebäude der Wilhelma schließen sich beiderseits Warmhäuser an, die in Kalthaus-Pavillons ihren Abschluß finden. Die filigrane Glas-Eisen-Konstruktion dieser Bauwerke bereicherte Zanth mit orientalischen Formen und schuf so durch die formale Angleichung eine die Bauwerke optisch zusammenbindende Einheitlichkeit.

Bereits 1813 hatte Hittorff unter Belangers am Neubau der Kuppel der Halle au Blé in Paris mitgewirkt. Sie ersetzte die 1802 abgebrannte Holzkuppel und zählte zu den ersten Konstruktionen mit Eisenträgern. Es ist anzunehmen, daß Zanth somit bereits durch Hittorff Kenntnis der neuen Materialien und Konstruktionssysteme gewann. Darüber hinaus erhielt Zanth Inspiration und Vorlagen aus England. Dort hatte er, wie bereits erwähnt, Gelegenheit, die modernsten Glas-Eisen-Bauten zu besichtigen und die neu entwickelte Warmwasserheiztechnik für Gewächshäuser zu studieren. Bei repräsentativen Bauaufgaben war es für Architekten und Auftraggeber möglicherweise leichter, neue Materialien und Konstruktionsformen zu erproben, wenn zugleich bisher unbekannte exotische Baustile verwendet wurden. Die normativen Grenzen stilistischer Angemessenheit

vergangener Jahrhunderte waren endgültig dabei, sich aufzulösen. Beispiele für eine derartige Kongruenz von Technik und Exotik in England sind unter anderem die königlichen Ställe (1803-1805) von William Porden oder der Royal Pavilion (1815-1822) von John Nash in Brighton. Auch dort wurden teilweise Konstruktionen aus Glas oder Eisen verwendet.

Die modernen Gewächshauskonstruktionen der Wilhelma dienten also nicht nur dazu, eine Landschaft exotischer Pflanzen um das Hauptgebäude zu beherbergen, sondern sie demonstrierten auch die wirtschaftliche und industrielle Leistungsfähigkeit des aufstrebenden württembergischen Königreichs. Dieses präsentierte sich auch an anderen Stellen wirkungsvoll, wie etwa bei der ersten Weltausstellung 1851 im Kristallpalast in London. Damals zeigten mehr als einhundert württembergische Aussteller ihre Produkte, jeder fünfte erhielt einen Preis.

Die Gartenanlage

Die Wilhelma bildete innerhalb des Rosensteinparks eine in sich geschlossene Anlage, die jedoch in die landschaftliche Gestaltung des Parks integriert blieb. In ihrer Grundidee folgt sie der traditionellen Gartenkunst italienischen Ursprungs. Dies zeigt sich in der hierarchischen Ordnung der Baukörper, in der axialen und symmetrischen Gliederung, in der Terrassierung des hängigen Geländes und in der gesuchten Beziehung zwischen Garten- und Landschaftsraum.

Dem villenartigen Badhaus, das sich im Verlauf der Planungen zu einem Wohnhaus entwickelt hatte, wurde folgerichtig eine erhöhte Lage am terrassierten Hang zum Rosensteinpark in der Hauptachse zugewiesen. In dieser Anordnung dominiert es über die tieferliegenden Gärten und beansprucht Fernwirkung. Die daran beidseitig anschließenden Gewächshäuser und die dann folgenden Laubengänge schließen den Inneren Garten ein. Längs- und Querachsen teilen diesen in quadratische Parterrefelder, die auf zeitgemäße Weise mit Blumen bepflanzt wurden.

Innerer Garten

Der vor dem Wohngebäude gelegene Innere Garten ist streng geometrisch angelegt. Fünf Längsachsen werden vom Hauptgebäude bestimmt und durch Wege markiert, die sich noch über den Inneren Garten hinaus fortsetzen. Durch die zu überwindende Höhendifferenz von etwa fünf Metern ist der Innere Garten nochmals in drei Bereiche gegliedert: In den oberen Blumengarten direkt vor dem Badhaus-Gewächshaus-Komplex, in die Rasenböschungen und schließlich in den unteren Blumengarten, in dem sich ein großes und flankierend zwei kleinere runde Wasserbassins mit Fontänen befinden. Zu ihrem Betrieb wurden ein Pumpwerk und ein Speichersee im Rosensteinpark eingerichtet. Die Bassins liegen in der mittleren Querachse, die vom Küchengebäude und der Bilderhalle zu beiden Seiten der bedeckten Gänge fortgesetzt wurde. Die umlaufenden, hippodromförmigen Säulengänge machten den Garten auch bei Regen nutzbar.

Den Rasenflächen liegt ein quadratisches Raster zugrunde, das jedoch jeweils den Rundformen der Bassins oder des Säulenganges folgt. Jede Beetfläche war von Rabatten

eingefaßt, in denen geometrisch beschnittene Taxus-Formbäume standen. Bereits Anfang 1844 wurden Magnolien verschiedener Arten bestellt, auch wenn sie damals noch nicht den dominierenden Pflanzenbestand des Inneren Gartens ausmachten. Wegen der klimatischen Bedingungen wurden verschiedene Kübelpflanzen nur im Sommer aufgestellt. Zu ihnen gehörten Orangenbäume, Oleander, Hortensien und später auch Lorbeerbäume.

Für die Pflanzenauswahl waren ausschließlich Schönheit, Blühfreude und ihre Eignung zur Schaffung eines orientalisch-exotischen Bildes bestimmend. Dieses Streben war auch in den Gewächshäusern anzutreffen, in denen ein Wohnen - von Jahreszeiten unabhängig, sozusagen im ewigen Frühling - das gesuchte Vorbild war.

Aus der großen Pflanzensammlung, zu deren Betreuung eine eigene Gärtnerei eingerichtet wurde, sollen hier, stellvertretend für die Gesamtauswahl, nur wenige Leitpflanzen genannt werden: Azaleen, Kamelien und Rhododendron. Eine besondere Attraktion war die *Victoria amazonica* (früher *Victoria regia*), eine Seerosenart mit wagenradgroßen Blättern.

An die intime Festlichkeit und den Reichtum südländischer Flora maurischer Gärten erinnerten Wasserspiele, eine Fülle von ausgesuchten, fremdländischen Pflanzen, ornamental gestaltete Treppenläufe und eine Vielzahl an bepflanzten Vasen. Gänzlich "unmaurisch" war hingegen die Ausgestaltung des Gartens durch die bereits erwähnten Tierplastiken des Bildhauers Albert Guldenstein. In dieser figürlichen Ausschmückung und der strengen Geometrie orientierte sich die Gestaltung des Gartens mehr an der abendländischen Gartenkunst der Renaissance und des Barock, wie sie beispielsweise in Italien zu beobachten ist. Hier könnte man unter anderem die Villa il Bosco di Fonte Lucente in Fiesole oder die Villa Garzoni in Collodi nennen; jedoch hatte Zanthe mit Sicherheit kein einzelnes konkretes Vorbild vor Augen, vielmehr ging es ihm um den Typus, wie er auch im Vorwort seiner Wilhelma-Publikation betont: "Diese Villa, in der Art der fürstlichen Landsitze Italiens (...)".

Auch die Gewächshäuser, die gewissermaßen einen exotischen Übergang zwischen Wohn- und Gartenraum schufen, waren nicht der islamischen Baukunst entlehnt, sondern ein technisches Hilfsmittel, um Pflanzen anderer Klimazonen beherbergen zu können und so eine "illusionäre Tropenlandschaft" nahe an den Wohnbereich heranzurücken. Den

Gewächshäusern kam folglich eine wesentliche Rolle bei der Schaffung einer exotischen Atmosphäre zu, man war gewissermaßen "unter einem Dach" mit der ungewohnten Flora. Die Gewächshäuser waren daher zunächst auch auf den als speziell orientalisches gedachten Inneren Garten konzentriert. Erst später wurde dieses Prinzip im Zuge einer allgemeinen "Gewächshausbegeisterung" relativiert, indem auch im Äußeren Garten der große Gewächshausgang geschaffen wurde. Hier konnte der Hof nun schon auf dem Weg zum Inneren Garten unter Palmen paradieren, auch wenn er sich eigentlich noch durch den landschaftsgärtnerischen Äußeren Garten bewegte.

Äußerer Garten

Im Äußeren Garten, der die Hauptachse über den Halbmondsee und den Kanal zur Damaszenerhalle führt, klang die intime Festlichkeit des Inneren Gartens aus. Nur noch an den geometrisch gestalteten Vorbereichen des Festsaalgebäudes war sie spürbar. Im Grundriß erkennt man, daß diese Bereiche zusammen mit dem Inneren Garten eine quadratische Grundfläche ergeben, aus der seitlich die halbkreisförmigen Säulengänge hervorragen, deren gerundete Form in Richtung der Längsachse vom Halbmondsee wieder aufgenommen wird.

Der Hauptbereich des Äußeren Gartens ist im Sinne des englischen Landschaftsgartens angelegt. Vom Festsaalgebäude ausgehend, löst sich das axiale Prinzip der Anlage auf. Schlängelwege leiten zu den Randbereichen über. Baum- und Buschgruppen sind locker, aber kalkuliert auf den Rasenflächen verteilt. Mit dem Rückgriff auf die Gestaltungsweise des englischen Landschaftsgartens wurde es möglich, die Wilhelma über ihre Außenbereiche in die vom Rosensteinpark ausgehende Parklandschaft einzubinden bzw. einen Übergang zu dem stilistisch unterschiedlichen Theatergebäude zu schaffen.

Der Gegensatz zum Inneren Garten wird vor allem im Bereich des Bellevue-Gartens deutlich, wo ein unregelmäßiges Wegesystem dominierte und auch geschlossener Baumbestand auftrat. Lediglich der direkt zur Stuttgarter Straße hin gelegene Teil des Gartens bestand aus verschieden geformten Rasenflächen und Blumenbeeten. Dieser Teil des Gartens nahm ohnehin eine Sonderstellung ein, da er durch den Gewächshausgang zwischen überdachter Terrasse und Innerem Garten vom Äußeren Garten abgetrennt wurde.

Terrassenanlage

Der nordwestlich hinter dem Badhaus-Gewächshaus-Komplex ansteigende Hang war durch drei Stützmauern in Terrassen unterteilt. Die Stützmauern waren aus hellem Sandstein und unterschiedlich geformt. Die unterste war lediglich so breit wie Gebäude und Gewächshäuser (ungefähr 95 Meter) und schwang in Form zweier Viertelkreise aus. Damit wiederholt sie die Form des unteren Blumengartens sozusagen als "halbes Hippodrom". In der Mittelachse befand sich eine zurückgesetzte, zweiarmige Treppenanlage, deren Arme jeweils von einem Zwischenpodest unterbrochen wurden. Die erste Terrasse, die man über die Treppen oder über Fahrwege von den Außenseiten erreichte, besaß eine Ausdehnung von ungefähr 200 auf 9 Meter. Ähnlich wie bei der unteren Stützmauer war auch hier im Bereich der Mittelachse die Mauer ein Stück zurückgesetzt, um einer weiteren, zweiarmigen Treppenanlage Raum zu bieten. Zwischen deren Armen befand sich eine halbkreisförmige, gußeiserne Brunnenschale auf einem flachen Postament aus Sandstein.

Die zweite Terrasse mit einer Größe von ungefähr 170 auf 12 Meter trat in der Mittelachse halbkreisförmig in den Hang zurück. In dieser Exedra befand sich eine Laube, die zweiarmige Treppenanlage folgte den Kreisbogen. Eine in der Mittelachse gelegene anschließende Treppe führte endlich zum Belvedere. Der Aussichtspavillon markierte in prominenter Weise ein letztes Mal die Mittelachse der Anlage. Von diesem "reizendsten Aussichtspunkt in das Neckartal" bot sich ein Blick über Cannstatt bis hin zur Grabkapelle Königin Katharinas auf dem Rotenberg (Württemberg).

Eine Vielzahl gußeiserner Vasen schmückte die Terrassenanlage, ebenso wie die bereits erwähnten Tiergruppen von Guldstein (mit eher heimatverbundenen als orientalischen Titeln wie "Wölfe reißen einen Hirsch", "Sauhatz" oder "Bärenhatz"). Zur Beleuchtung dienten gußeiserne Kandelaber, die sich jeweils an den Treppenanlagen befanden. Unterhalb der Terrassenanlage befand sich der Zufahrtsbereich zum Badhaus-Gewächshaus-Komplex mit dem überdachten Eingangsbereich und Wendeplätzen für die Gespanne. Erreicht wurde er von einer Einfahrt an der Ludwigsburger Straße.

Koniferen-Sammlung

Obwohl Wilhelm I. bei der Anlage des Rosensteinparks ursprünglich die Verwendung von Kiefern, Fichten und Birken untersagt hatte, wurden nach zögerlichen Anfängen 1850/51 auch "zwei Gruppen oberhalb der Terrassen Mauern im Park Rosenstein mit Coniferen" angelegt. Diese erste Pflanzung einer stattlichen Zahl von 285 Exemplaren zahlreicher Unterarten wurde im Laufe der Zeit immer wieder erweitert und ergänzt - unter anderem mit Koniferen-Sorten aus Mexiko, England und Kalifornien. Erschlossen wurde diese beim Tod Wilhelms I. bereits "ziemlich reichhaltige Sammlung von fremdländischen Nadelhölzern" durch ein asymmetrisches Wegeoval von ungefähr 90 auf 60 Meter, das im Osten auch das Belvedere mit einschließt.

Schon im November 1864 wurde durch Wilhelms Sohn Karl die Erweiterung der Koniferen-Sammlung befohlen. Als Standort wurde das kleine Tal westlich des Bellevue-Gartens vorgesehen, das den Rosensteinpark und die Wilhelma verbindet. Dieser Bereich des Parks wird daher heute noch als "Koniferen-Tälchen" bezeichnet.

Theaterbereich und überdachte Terrasse

Im Rahmen der Einfriedung des Geländes zur Neckarstraße hin wurde auch das Wilhelma-Theater durch zwei viertelkreisförmige Säulengänge einbezogen. Sie endeten jeweils an einem kleinen quadratischen Pavillon. An diese Pavillons schlossen sich geradlinig parallel zur Straße verlaufende Gänge an, die wiederum in Pavillons endeten. Dabei stellte der südliche der Pavillons das Verbindungsstück zur überdachten Terrasse dar, der nördliche Pavillon markierte die Begrenzung des Grundstücks zur Ludwigsburger Straße hin. Im Gegensatz zur überdachten Terrasse waren die Gänge im Theaterbereich zum Garten hin durch Sandsteinpfeiler geöffnet, zur Straße hin jedoch geschlossen. Während sie gartenseitig als Backstein-Imitation bemalt war, zeigte die Mauer zur Straße hin regelmäßige Tuffsteinfelder, die durch Sandsteinbänder gegliedert waren. Kleiner als der Vorplatz des Theaters auf der Straßenseite schloß ein halbrunder Platz das Theater an das Wegenetz des Äußeren Gartens an. Im Norden war der Platz durch die Pflanzungen der Wirtschaftsgärtnerei begrenzt und auch sonst durch dichte Gehölzpflanzungen

abgeschlossen. Dazu wurden unter anderem bereits vor den Baumaßnahmen bestehende Platanen genutzt.

Im Süden schloß sich an den Theaterbereich die überdachte Terrasse mit ihrer Länge von 220 Metern in Form eines Säulenganges an. Dieser war nun zur Straße hin durch "leichte eiserne Säulchen" geöffnet, auf der Gartenseite war er als einfache Einfriedungsmauer mit Lisenengliederung gestaltet. Den repräsentativen Charakter des Ganges zur Straße hin unterstrichen zunächst Wandmalereien, die jedoch 1856 durch rötliche Terracotta-Reliefs mit stilisierten Pflanzenornamenten ersetzt wurden. Der Anschluß an den Gewächshausgang wurde durch einen achteckigen Pavillon markiert, der südliche Eckpunkt bzw. der Anschluß an den Säulengang des Theaters jeweils durch einen quadratischen Pavillon.

Eine kleine Besonderheit stellte die von Hofgärtner Müller betreute Champignon-Zucht in einem Gewölbe entlang der inneren Mauerseite dar. In diesem Zusammenhang wurde immer wieder auf die schwäbisch-nüchterne Gesinnung hingewiesen, die bei aller Exotik auch auf eine praktische Nutzenanwendung bedacht war.

Gärtnerische Wirtschaftseinrichtungen

Eben diese praktische Anwendung der Gärtnerei zeigte sich auch in den Wirtschaftseinrichtungen. Bereits vor der Errichtung der Wilhelma-Gebäude wurde das Areal landwirtschaftlich genutzt. Neben dem Anbau von Wein, Spalierobst und Ananas finden sich Hinweise auf Wicken, Hafer, Runkelrüben und Kartoffeln. Als Gärtner-Wohnung für den Hofgärtner Johann Baptist Müller wurde bereits seit 1838 das sogenannte Zais'sche Haus benutzt. Es lag direkt an der Ludwigsburger Straße und stammte noch von der ursprünglichen Bebauung des Geländes durch die Baumwollspinnerei Zais. 1847-50 wurden zusätzlich ein Stall- und Remisengebäude bzw. ein Magazingebäude für die Gartengeräte errichtet. Diese in "Form und Größe ganz gleichen" längsrechteckigen Gebäude lagen zu beiden Seiten des Zais'schen Hauses, mit ihren Schmalseiten der Straße zugewandt. In ihrem Grundriß entsprachen sie in etwa einem in die Breite gezogenen H. Zur Straße in einer Flucht gelegen, bildeten die drei Gebäude zum Garten hin eine U-förmige Anlage mit einem davor konvex ausschwingenden Platz.

Der entlang der Straße anschließende Geländestreifen von knapp 30 Metern Breite wurde nach und nach als "Partie honteuse" ausgebaut. Von der Straße wurde sie durch eine Einfriedungsmauer, vom Ziergarten durch eine Hecke aus Rotzedern getrennt. Längs dazu verlief ein Weg, der sich von der nördlichen Zufahrt zum Badhaus-Gewächshaus-Komplex bis zum Theater erstreckte. Neben den erwähnten Gebäuden befanden sich im Nutzgarten das Pumpwerk sowie verschiedene Gewächshäuser, darunter auch das von Zanth erbaute Ananashaus, das später jedoch als Vermehrungshaus genutzt wurde.

Die große Wertschätzung der Nutzgärten und die damit verbundene gestalterische Aufwertung dieses Bereichs und der darin befindlichen Gebäude zeigt das auch aufs praktische gerichtete Interesse Wilhelms I., das Schmuck und Nutzen zu verbinden suchte. Damit entsprach der König einer gesellschaftlichen Begeisterung für gartenbauliche Fragen, die sich vor allem auf die Kreise des gehobenen Bürgertums und des Adels erstreckte.

Auf dem Weg zum zoologisch-botanischen Garten

Ursprünglich waren die Gartenanlagen der königlichen Familie vorbehalten. Wilhelm I. wachte akribisch darüber, daß nur von ihm befugte Personen Zutritt zu der Anlage erhielten, so daß eine Besuchserlaubnis einer persönlichen Ehrung gleichkam. Dies wird eindrucksvoll durch einen Brief Bismarcks beschrieben, der 1855 auf einer Reise in Stuttgart Station machte:

"Der König befahl aus freien Stücken, daß mir seine Villa, die Wilhelma, gezeigt werden solle und ließ mich in Hofequipe dazu abholen. Diese Erlaubnis wird so selten gegeben, daß Seckendorf mir sagte, ich könne sie höher als ein Großkreuz anschlagen; er selbst kennt das Innere nicht (...)"

Lediglich bei Festlichkeiten wurde die Anlage einem größeren Kreis geladener Gäste geöffnet. Das nach der Überlieferung glanzvollste Fest fand am 26. September 1857 im Rahmen der sogenannten "Stuttgarter Kaisertage" statt, als sich Napoleon III. und Zar Alexander II. von Rußland sich zu politischen Verhandlungen in Stuttgart trafen. Mit mehr als 100 000 Lampions soll die Anlage in dieser Nacht geschmückt und beleuchtet gewesen sein. Auch der Architekt dieses feierlichen Rahmens wurde nicht vergessen - noch kurz vor seinem Tode erhielt Zanth einen hohen russischen Orden verliehen.

Nach dem Tod Wilhelms I. im Jahr 1864 wurde der Zutritt zur Wilhelma etwas erleichtert, jedoch erst ab 1880 konnten alle "unbescholtenen Bürger" Eintrittskarten zur Besichtigung der Anlage erwerben. Nach dem Ende der Monarchie 1918/19 ging die Wilhelma in Staatsbesitz über und auch die Gebäude wurden der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Von da an galt die Wilhelma als botanischer Schaugarten, dessen Hauptanziehungspunkte die exotischen Pflanzen darstellten. In diesem Sinne wurden nicht möglichst viele verschiedene Pflanzenarten präsentiert, sondern nur besonders attraktive und interessante Formen.

Der Niedergang der inszenierten orientalischen Stimmung in der Wilhelma begann mit dem zweiten Weltkrieg. Kriegsschäden verursachten unwiederbringliche Verluste. Bei einem schweren Bombenangriff im Oktober 1944 wurden Gärten und Bauten stark beschädigt. Das Hauptgebäude und der Festsaal brannten bis auf die Außenmauern nieder. Ein

Großteil der Pflanzen ging mit zugrunde. Nur einen Teil der wertvollsten Gewächse hatte man unter anderem nach Sigmaringen oder Oppenweiler auslagern können.

Die im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau nach und nach verwirklichte Idee, die Anlage als zoologischen Garten zu nutzen, brachte neue - fremde - Akzente mit sich. Tierausstellungen bereiteten diese Umwandlung zu einem zoologischen Garten vor. Nach und nach zogen Tiere in die Anlage ein. Sie bevölkerten die Wasserbecken und machten Sicherungs- und Abschränkungsrichtungen für Gehege erforderlich. Das lediglich in seiner Außenhaut erhaltene Festsaalgebäude wurde abgerissen und durch einen Aquarium-Terrarium-Komplex ersetzt. Das Hauptgebäude erhielt ein geknicktes, gläsernes Pultdach und wird nun gänzlich als Gewächshaus genutzt. Lediglich die Fassade wurde erhalten. Aufgrund eines Anfang der 60er Jahre gefaßten Beschlusses, wurde die Wilhelma zu Lasten des Rosensteinparks sukzessive vergrößert, so daß ihre Fläche nun auf mehr als das Doppelte der ursprünglichen Größe angewachsen ist.

Heute bewahrt nur noch der hippodromförmige, von Wandelgängen umschlossene Innere Garten Erinnerungen an die einstige Märchenwelt der Wilhelma. Auch wenn ihr Name heute zu einem Synonym für den Stuttgarter Zoo geworden ist, bleibt sie dennoch in ihrer Geschlossenheit eine der bedeutendsten Gartenschöpfungen ihrer Zeit. Sie ist ein eindrucksvolles Zeugnis für den zeittypischen Versuch, romantische Exotik und ein neues Antikenverständnis zu verbinden und in einer architektonischen und gartenkünstlerischen Gesamtanlage zum Ausdruck zu bringen.

Dieser historischen Dimension der Anlage wird seit neuestem wieder verstärkt Rechnung getragen - den Verlusten an historischer Bausubstanz während der 60er und 70er Jahre folgten in letzter Zeit gelungene Restaurationen. Von 1985 bis 1987 wurde das Wilhelma-Theater weitgehend in seiner ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt und im November 1992 wurde auch die Damaszenerhalle in restaurierter Form wieder eröffnet. Dem Besucher der Wilhelma bietet sich so die Möglichkeit, neben den zoologisch-botanischen Attraktionen auch etwas über die künstlerische und historische Seite dieses ungewöhnlichen Zoos zu erfahren.

Quellen

Die umfangreichsten Auswertungen von Quellenmaterial zur Wilhelma bieten die Publikationen von Rainer Herzog und Elke von Schulz, auf die hier für ausführlichere Angaben verwiesen sei. Folgende Einrichtungen wurden von ihnen primär herangezogen:

HStA	= Hauptstaatsarchiv Stuttgart
StALu	= Staatsarchiv Ludwigsburg
StA	= Stadtarchiv Stuttgart
StMLu	= Städtisches Museum Ludwigsburg
StSBI	= Städtische Sammlungen Biberach
WLM	= Württembergisches Landesmuseum Stuttgart

Weitere Unterlagen zu Zanth finden sich noch in Privatbesitz und in folgenden Einrichtungen (da eine systematische Aufarbeitung fehlt, erhebt die Liste keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit):

Deutsches Literaturarchiv / Schiller-Nationalmuseum Marbach

Historisches Archiv der Stadt Köln. Dort befindet sich der Nachlaß Hittorff

Graphische Sammlung, Wallraf-Richartz-Museum Köln

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

École des Beaux-Arts Paris, Carnets Hittorff

Literatur

Max **Bach**, *Stuttgarter Kunst 1794-1860*. Bonz, Stuttgart 1900

Otto-Heinrich **Elias**, König Wilhelm I. In: *900 Jahre Haus Württemberg*. Kohlhammer, Stuttgart 1984

Herbert **Fecker**, *Stuttgart. Die Schlösser und ihre Gärten*. J.F. Steinkopf Verlag, Stuttgart 1992

Oskar **Gerhardt**, *Stuttgarts Kleinod. Die Geschichte des Schloßgartens, Rosensteins sowie der Wilhelma*. Verlag Silberburg, Stuttgart 1937

Friedrich Wilhelm **Hackländer**, *Das Caroussel, welches am 27. Oktober 1846 aus Veranlassung der Hohen Vermählung Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen Karl von Württemberg mit Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Großfürstin Olga Nikolajewna in Stuttgart abgehalten wurde*. Autenrieth, Stuttgart o.J.

Karl **Hammer**, *Jakob Ignatz Hittorff*. Hiersemann, Stuttgart 1968

Rainer **Herzog**, Wilhelma Stuttgart. *Dokumentation der historischen und gestalterischen Entwicklung der Wilhelma-Gartenanlagen*. Finanzministerium Baden-Württemberg, Stuttgart 1990

Susanne **Klinkhamels**, *Die Italien-Studienreise (1822-1824) des Architekten Jakob Ignaz Hittorff*. Diss. Köln 1995

Stefan **Koppelkamm**, Die Faszination der Alhambra: "Wissenschaftlicher" Orientalismus. In: *Exotische Architekturen im 18. und 19. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog, Stuttgart 1987

Wilbert **Neugebauer**, *Die Wilhelma. Ein Paradies in der Stadt*. Theiss, Stuttgart 1993

Elke von **Schulz**, *Die Wilhelma in Stuttgart. Ein Beispiel orientalisierender Architektur im 19. Jahrhundert und ihr Architekt Karl Ludwig von Zanth*. Diss., Tübingen 1976

Der Umbau und die Wiederherstellung des Wilhelmatheaters 1985-1987. Finanzministerium Baden-Württemberg, Stuttgart 1987

Karl Ludwig von **Zanth**, *Tagebuch einer Reise durch einen Theil des südlichen Frankreich und Italien*. 1822. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1939/74

Karl Ludwig von **Zanth**, *Die Wilhelma, Maurische Villa seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg*. Stuttgart 1855

Nekrolog Dr. Ludwig v. **Zanth**, *Schwäbische Kronik*, 3. Januar 1858, S. 13f.