Schloss Söder 1742-1796. Baugeschichtliche Studien zu einem repräsentativen Landsitz der Familie von Brabeck im Fürstbistum Hildesheim

Dissertation zur
Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)
des Fachbereichs Kultur- und Geowissenschaften
der Universität Osnabrück

vorgelegt von
Stefanie Anders

Osnabrück 2011

Vorwort

Diese Arbeit entstand zum einen durch das Interesse an der Kunst- und Kulturgeschichte meiner Heimatregion und zum andern durch die bisher geringe kunsthistorische Aufmerksamkeit, die dem meines Erachtens für die Region Hildesheim bedeutenden Baudenkmal Schloss Söder entgegen gebracht wurde. Ich hoffe, mit der vorliegenden Untersuchung einen Beitrag zur Erhellung des kunsthistorischen Werts von Schloss Söder geben zu können sowie weitere Forschungen anzuregen.

Für die Betreuung meiner Dissertation möchte ich Herrn Prof. Dr. Klaus Niehr danken, der mich auch ermutigt hat, das bestehende Interesse an diesem Bau weiter zu verfolgen. Frau Prof. Dr. Uta Schedler danke ich für das Interesse an meiner Arbeit und die Bereitschaft zur Übernahme des Zweitgutachtens. Ganz besonders danken möchte ich Herrn Jobst-Heinrich Lampe, Schloss Söder. Ohne seine freundliche vielseitige Unterstützung und das entgegengebrachte Vertrauen wäre diese Untersuchung nicht möglich gewesen. Danken möchte ich auch den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Bischöflichen Generalvikariats Hildesheim, der Dombibliothek Hildesheim, des Bistumsarchivs Hildesheim und dem dortigen Stadtarchiv, die mich bei meiner Recherche, bei der Beschaffung von Material und der Beantwortung meiner Fragen unterstützt haben. Für die Genehmigung zur Verwendung der Abbildungen und für das zur Verfügung gestellte Bildmaterial danke ich allen Beteiligten. Sollte ich trotz ausgiebiger Bemühungen dennoch Rechteinhaber übersehen haben, bitte ich um eine nachträgliche Genehmigung.

Ein großes Dankeschön geht an meine Familie und Freunde für ihre wertvolle Unterstützung. Frau Melanie Nießing danke ich für den anregenden Austausch, Frau Andrea Kiszio für die Lektüre des Manuskripts. Herrn Cornelius Wandt bin ich sehr dankbar für seine Geduld, seine Unterstützung und die Überzeugung, dass dieses Projekt irgendwann keines mehr sein würde.

Stefanie Anders, Osnabrück 2011

Inhalt

Vorwort

1. Schloss Söder und die Familie von Brabeck 3
1.1 Die Familie von Brabeck im Fürstbistum Hildesheim 3
1.2 Stand der Forschung 14
1.3 Zum Aufbau der Arbeit 16

2. Das Schloss Söder 18
2.1 Zur Baugeschichte 18
2.1.1 Schloss Söder ab 1742 unter Jobst Edmund III. von Brabeck 21
2.1.2 Der Erweiterungsbau ab 1788 unter Friedrich Moritz von Brabeck 30
2.1.3 Die überkommene Schlossanlage 35
2.2 Die Gestaltung des Schlosses 39
2.2.1 Quellen zur Ausstattung von 1788-1796 39
2.2.2 Versuch einer Rekonstruktion der Innenausstattung anhand der Quellen 41
2.2.3 Beteiligte Künstler 77
2.3 Garten- und Parkanlagen von Schloss Söder 89
2.4 Zur Funktion von Schloss Söder 101

3. Architektonische Einflüsse für die Gestaltung von Schloss Söder 103
3.1. Zur Entwicklung der für die Gestaltung von Schloss Söder maßgeblichen zeitgenössischen Architektur 103
3.2 Die Adaption von Elementen zeitgenössischer Architektur bei der Gestaltung von Schloss Söder 116
3.2.1 Schloss Söder im Vergleich mit Bauten der Umgebung 124

3.3 Zum Einfluss auf die Gestaltung von Schloss Söder durch den westfälischen Architekten Justus Wehmer 128

4. Resümee 135

5. Anhang 138

5.1 Abbildungen 138

5.2 Abbildungsverzeichnis 178

5.3. Carl de la Tour, Relation und Bericht des Haußes Söder alss der beykommenden Abrisse (Kopie der Handschrift, PSö, Sö III 1a) 183

5.4. Abkürzungsverzeichnis 192

5.5. Quellen- und Literaturverzeichnis 193

1. Schloss Söder und die Familie von Brabeck

1.1 Die Familie von Brabeck im Fürstbistum Hildesheim

Mit Schloss Söder (Holle bei Hildesheim) besitzt der niedersächsische Landkreis Hildesheim ein bedeutendes Baudenkmal des 18. Jahrhunderts. Die überkommene Schlossanlage, die auf einem mittelalterlichen Rittersitz basiert und noch heute in ihrem äußeren Erscheinungsbild mit dem zweigeschossigen Schlossbau, den Wirtschaftsgebäuden, dem Schlosshof, der Brücke und dem Graben auf die Konzeption des 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist, dokumentiert die Geschichte einer Familie, die im einstigen Fürstbistum Hildesheim als Amts- und Würdenträger in Erscheinung trat und ihrem herrschaftlichen Selbstverständnis durch einen repräsentativen Familiensitz Ausdruck verleihen wollte.

Die Familie von Brabeck, eine aus Westfalen stammende Adelsfamilie, die 1690 in den Besitz des Schlosses gelangte, steht zudem als ein repräsentatives Beispiel westfälischer und niedersächsischer Adelsfamilien auf dem Land, die ihren politischen Einfluss und ihre gesellschaftliche Stellung im 18. Jahrhundert durch den Neu- oder Umbau eines stattlichen Familiensitzes zu manifestieren wussten. Sie unterschied sich jedoch von anderen Familien dadurch, dass sie 1688 mit Jobst Edmund von Brabeck (1619-1702) einen Fürstbischof für das Fürstbistum Hildesheim stellte.[1]

Dies ist als bedeutend anzusehen, denn in der Regel besaß der landsässige Adel wenig Einfluss auf das komplizierte Verfahren zur Bestimmung eines Kandidaten für das Bischofsamt, des Koadjutors, der vom Domkapitel gewählt und durch die päpstliche Legitimation bestätigt werden musste. Da das Verfahren zur Bestellung eines solchen Kandidaten mit erheblichem finanziellen Aufwand verbunden war und

[1] Jobst Edmund von Brabeck wurde am 9./19. Juli 1688 gewählt, am 29. November 1688 vom Papst bestätigt, am 23. Mai 1689 erhielt er die kaiserliche lehnsrechtliche Bestätigung, s. auch Thomas Klingebiel, Ein Stand für sich? Lokale Amtsträger in der Frühen Neuzeit: Untersuchungen zur Staatsbildung und Gesellschaftsentwicklung im Hochstift Hildesheim und im älteren Fürstentum Wolfenbüttel, Hannover 2002, S.367

einflussreiche Beziehungen eine große Rolle spielten, betrieben dieses Verfahren fast überwiegend Fürstenfamilien und nicht der landsässige oder ritterschaftliche Adel.[2] Der Papst konnte die Bestellung eines Koadjutors ablehnen, daher war es üblich, dass der regierende Bischof sowie die Mitglieder des Domkapitels vor einer Wahl das Einverständnis der Kurie einholten, die in diesem Zusammenhang eine Schlüsselrolle besaß.[3] Neben den fehlenden finanziellen Mitteln dürften auch fehlende einflussreiche Verbindungen des landsässigen Adels zur Kurie ein Grund dafür gewesen sein, dass selten ein Kandidat aus dem Landadel als Koadjutor bestellt wurde. Die Wahl des Jobst Edmund von Brabeck, eines Vertreters des „niederen" Adels zum Fürstbischof ist vor diesem Hintergrund besonders hervorzuheben.

Auch die schwierigen bistumspolitischen Konstellationen der damaligen Zeit waren für die Familie von Brabeck und ihren gesellschaftlichen Status von Bedeutung, wie im Folgenden kurz erläutert werden soll.

Der Bischof von Hildesheim war zugleich Reichsfürst, der ein Gebiet regierte, welches kleiner war als das der Hildesheimer Diözese. Der größte Teil der Hildesheimer Diözese wurde gebildet durch die welfischen protestantischen Stammlande. 1542 waren der Rat und die Bürgerschaft der Stadt Hildesheim zum lutherischen Bekenntnis übergegangen und boten den Ausgangspunkt der Reformation im Hochstift Hildesheim, welches die bischöflichen Landesherrn unter anderem durch die Besetzung des Bischofsstuhls mit Adeligen aus dem Hause Wittelsbach einzuschränken versuchten. Da der katholische Stiftsadel, der für das Domkapitel bedeutend war, in Hildesheim nahezu fehlte, war das Domkapitel auf Zuzug von außen angewiesen; viele Mitglieder waren daher landsässige westfälische Adelige oder kamen aus dem Rheinland.

---

[2] Das Verfahren der Koadjutorie wird ausführlich erläutert bei Hans-Georg Aschoff, Die „bischofslose Zeit". Sedisvakanz, „sedes impedita" und Koadjutorie im Bistum Hildesheim während der Frühen Neuzeit, in: „Verwaist steht unsere Kirche ohne Hirten da", Sedisvakanz-Zeiten im Bistum Hildesheim, Katalog zur Ausstellung des Bistumsarchivs Hildesheim und des Dom-Museums Hildesheim im Dom-Museum Hildesheim, Hildesheim 2004, S.19-77, hier S.29

[3] ebenda

Die Stabilisierung des Katholizismus im Hochstift war ein langfristiges Ziel der Bischöfe von Hildesheim.

Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts war es wiederholt zu kriegerischen Auseinandersetzungen mit den welfischen Herzögen von Braunschweig- Lüneburg gekommen.[4] Mit dem Quedlinburger Rezess vom 13. Mai 1532 musste der Bischof von Hildesheim den Großteil seines Territoriums, des Großen Stifts, an die Welfen abtreten. Der Vertrag schrieb den militärischen Erfolg der Welfen auf dem hildesheimischen Gebiet fest und führte dazu, dass vom Hochstift Hildesheim für die bischöfliche Landesherrschaft lediglich das Gebiet des Kleinen Stifts verblieb mit den Städten Hildesheim, Peine, den Ämtern Marienburg, Steuerwald, Peine sowie die Dompropstei mit rund 90 Dörfern. Die Welfen konnten dadurch ihre Territorien vergrößern und ihre Herrschaft stärken. Für die bischöfliche Landesherrschaft hingegen bedeutete dies eine Reduzierung des ursprünglichen Gebiets auf ein Viertel und die Beschneidung der eigenständigen Macht innerhalb der norddeutschen Landesherrschaften. 1643 wurde im Zuge der territorialen Neuordnung des Reiches als Folge des Dreißigjährigen Krieges das Fürstbistum Hildesheim in den Grenzen vor 1523 wiederhergestellt. Die Auseinandersetzungen zwischen dem Stift und den welfischen Herzögen zu Braunschweig- Lüneburg wurden beigelegt und das Gebiet des Großen Stifts ging zurück an das Fürstbistum Hildesheim. Fast alle Untertanen des katholischen Landesherrn waren nun protestantisch; Rekatholisierungs-versuche der Bischöfe konnten dieses Verhältnis nicht nennenswert ändern. Der bischöfliche Landesherr, das katholische Domkapitel und die Stifterkurie sahen sich innerhalb der landständischen Verfassung einer protestantischen Ritterschaft und den protestantischen Städten gegenüber.

---

[4] Ein Höhepunkt stellte in diesem Zusammenhang die Hildesheimer Stiftsfehde (1519-1523) dar, weiterführend zur Geschichte des Bistums: Hans-Georg Aschoff, Das Bistum Hildesheim von seiner Gründung bis zur Säkularisation - Ein Überblick, in: Ulrich Knapp (Hrg.), Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim 815 bis 1810, Katalog des Dom-Museums Hildesheim, Bd.10, Hildesheim/Petersberg 2000, S.11-24

Jobst Edmund von Brabeck konnte Ende des 17. Jahrhunderts bei seiner Wahl zum Fürstbischof von für ihn günstigen bistumspolitischen Konstellationen profitieren, die zur Folge hatten, dass das Hildesheimer Domkapitel 1688 die bis dahin bestehende Verbindung zum Hause Wittelsbach löste und „ex gremio" wählten wollte. Die Besetzung eines Bischofs aus dem Hause Wittelsbach hatte bisher eine Stabilisierung des katholischen Glaubens im Hochstift Hildesheim garantiert, gleichzeitig aber auch dazu geführt, dass die Chancen anderer Familien auf dieses Amt eingeschränkt waren.

Bereits 1630 hatte Jobst Edmund von Brabeck in Münster ein Domkanonikat erhalten und war 1651 Domkustos und Geheimer Rat des Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen (1606-1678) geworden. Es kam jedoch zum Zerwürfnis mit von Galen, da sich Jobst Edmund von Brabeck gegen Ferdinand von Fürstenberg (1626-1683) gewandt hatte, den von Galen als Kandidaten für das Bischofsamt bestellen wollte. Stattdessen unterstützte Jobst Edmund von Brabeck den Herzog Maximilian Heinrich von Bayern (1621-1688), der letztendlich 1650 Bischof von Hildesheim wurde. Dieser übertrug Jobst Edmund von Brabeck ein Domkanonikat in Hildesheim und ernannte ihn 1669 zum dortigen Statthalter. 1674 wählte das Hildesheimer Domkapitel Jobst Edmund von Brabeck zum Domdechanten. Dadurch vereinigte dieser bedeutende Positionen in der kirchlichen und weltlichen Regierung des Bistums, welche ihn für die Nachfolge von Bischof Maximilian Heinrich prädestinierten. Die Auseinandersetzungen um die Wahl des Bischofs Maximilian Heinrich führten schließlich wie erwähnt dazu, dass das Hildesheimer Domkapitel nicht erneut einen Kandidaten aus dem Hause Wittelsbach wählte, sondern sich für Jobst Edmund von Brabeck als Bischof von Hildesheim entschied.

Dieser verfolgte ein gegenreformatorisches Programm und hatte sich zum Ziel gesetzt, den Katholizismus im Hochstift zu stärken, indem er anheimfallende Lehen an katholische Adelige bzw. an die Brüder und

Vettern der Domherren vergab.[5] Thomas Klingebiel beschreibt in seiner Arbeit zu lokalen Amtsträgern in der Frühen Neuzeit die Verpachtungspolitik des Hildesheimer Bischofs als eine Politik, in der sich erstmals das Motiv der Herrschaftssicherung mit einem offen praktizierten Familieninteresse verband.[6] Kurz nach Antritt seiner Regentschaft belehnte Jobst Edmund von Brabeck zwei seiner Neffen, den gleichnamigen Domherrn und Domscholaster Jobst Edmund von Brabeck (1660-1732) sowie Johann Arnold von Brabeck (1689-1720), Oberstallmeister und Drost zu Liebenburg, mit den stattlichen Lehen der von Bortfeld und so auch mit Schloss Söder.[7] Die Familie von Brabeck gelangte dadurch in den Besitz des mittelalterlichen Rittergutes mit umfangreichem Grundbesitz. Liebenburg, das ertragreichste Amt im Hochstift, ging an Johann Arnold von Brabeck und das Amt Hunnesrück fiel an Jobst Edmund von Brabeck.[8] Zu dieser Praxis der Vetternwirtschaft merkt Klingebiel an:

> *„Das System des brabeckschen Nepotismus überlebte seinen Schöpfer geraume Zeit. Während des domkapitularischen Interregnums (1702-1714) konnten die Nepoten, unter denen einflussreiche Domherren waren, ihre neu erworbene Stellung ohne Mühe behaupten.*“[9]

Der soziale Status der Familie von Brabeck im Hochstift Hildesheim, der spätere Ausbau des Schlosses Söder sowie die damit verbundene herrschaftliche Repräsentation der Familie nach außen standen also in direkter Verbindung zum Bischofsamt ihres Verwandten und damit unmittelbar zur Reichskirche. Armgard von Reden-Dohna merkt in ihrer Publikation zu Rittersitzen im Fürstbistum Hildesheim dazu an:

---

[5] Weiterführend dazu Klingebiel 2002, S.367f, Armgard von Reden-Dohna, Die Rittersitze des vormaligen Fürstentums Hildesheim, Göttingen 1995, S.27
[6] Klingebiel 2002, S.427
[7] Reden-Dohna 1995, S.180. Biographische Angaben zum Domscholaster Jobst Edmund von Brabeck bei Alexander Dylong, Das Hildesheimer Domkapitel im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien zur Geschichte des Bistums, Bd.4, hrg. von Ulrich Faust und Hans-Georg Aschoff, Hannover 1997, S.309
[8] Klingebiel 2002, S.427
[9] Klingebiel 2002, S.428

„Söder hingegen ist nicht denkbar ohne das üppige Pfründewesen der Reichskirche. Ihr hatten sich die Freiherren von Brabeck über Generationen gewidmet, einer von ihnen erlangte die Würde eines Fürstbischofs. Sie fassten mit der Ausgestaltung des Herrensitzes wirklich Fuß im Hildesheimer Land, dies ist von den anderen Domherren, die Rittersitze erwarben, nur mit Einschränkung zu sagen."[10]

Die Familie von Brabeck besaß außerdem Salinen in Groß Rhüden und Heyersum, Eisenhütten bei Dörnten und Dassel, eine Schlackenmühle bei Bönnien und eine Kohlengrube bei Mehle, was zu einer langfristigen finanziellen Absicherung beitrug und von industriellem Engagement zeugte. Dies unterschied die Familie, neben der herausragenden Würde des Bischofsamtes, ebenfalls von anderen landsässigen adeligen Familien im Hochstift Hildesheim.[11]

Die von Brabeck erhielten nun Einzug in die hildesheimische Ritterschaft, die, im Vergleich zu den parallelen Einrichtungen in den welfischen Nachbarländern eine besondere Bedeutung besaß, da sie aus überwiegend protestantischen Mitgliedern bestand und ein protestantisches Territorium gegenüber einem katholischen Landesherrn vertrat. Viele Ritter fühlten sich den Welfen politisch zugewandt, denn diese hatten versucht als Schutzherren für das Luthertum und den evangelischen Adel im Hochstift zu fungieren, was wie erwähnt bereits im 16. Jahrhundert immer wieder zu Auseinandersetzungen mit dem katholischen Landesherrn geführt hatte. Zahlreiche ritterbürtige Adelige im Hildesheimer Land verdankten ihren Rittersitz und die Ausstattung mit Grundbesitz dem Fürstbischof von Hildesheim. Es gab darüber hinaus auch Mehrfachbelehnungen durch die Welfen, die hofften, dadurch ihren Einfluss im Hochstift zu stärken. Reden-Dohna interpretiert die Mehrfachbelehnung im Hochstift Hildesheim als

[10] Reden-Dohna 1995, S.25. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sich die Familie von Brabeck von den meisten im Hochstift ansässigen adeligen Familien unterschied, da sich diese 1802 zurückzogen, als das Gebiet unter preußische Herrschaft fiel, S.28f

[11] Reden-Dohna 1995, S.180

„Zeichen der Attraktivität und Stärke des Stiftsadels, dem der jeweilige Lehnsherr zutraute, in seinem Sinne tätig zu werden".[12]

Vor diesem Hintergrund ist die Mitgliedschaft der katholischen Familie von Brabeck in der Ritterschaft von besonderer Bedeutung, vertrat sie doch eindeutig eine pro-katholische Haltung. Außerdem konnte sich die Familie nun auf die Tradition dieser korporativen Einrichtung berufen und von dem damit verbundenen sozialen Status profitieren.[13] Als Grundherren über Land und Leute hatten die Ritter die Gerichtsbarkeit ausgeübt und konnten nur von ihresgleichen gerichtet werden. Dieser fast autonome Status machte sie selbstbewusst und hatte außerdem in der Vergangenheit zu einer Einschränkung des Handlungsspielraums der Fürstbischöfe geführt.[14] Daher war auch in der Frühen Neuzeit der Status des Rittertums für den Adel von großer Bedeutung. Für die Familie von Brabeck stellte er auch eine Möglichkeit dar, auf politischer Ebene im Hochstift Hildesheim Einfluss zu nehmen und die Existenz des Katholizismus im Hochstift zu stärken.

Eine Vormachtstellung besaßen die von Brabeck in Zusammenhang mit der lokalen Ämterpatronage im Hochstift Hildesheim. Sie beeinflussten die Vergabe von Ämtern an lokale Amtsträger und bestimmen, welche für sie bedeutenden Personen welche Ämter erhielten. Dazu Klingebiel:

„Zu den mächtigsten Patronen, die im Hochstift Hildesheim während des gesamten 18. Jahrhunderts eine große Klientel unterhielten, zählten die Mitglieder der Brabeckfamilie."[15]

Eine Patronage war in der Regel ausschlaggebend für eine landesherrliche Bestallung im 18. Jahrhundert. Als institutionelle Patrone der hildesheimischen Amtsträger fungierten die Regierung und das Domkapitel.[16] Aber auch einflussreiche Vertreter des Stiftsadels konnten als Patrone agieren. Die Mitglieder der Familie von Brabeck hatten

---

[12] Reden-Dohna 1995, S.13
[13] Die Ritterschaft ging zurück auf das mittelalterliche genossenschaftliche Prinzip des Lehnswesen, dazu weiterführend Reden-Dohna 1995, S.9f
[14] Zur Struktur der Ritterschaft und ihrer korporativen Eigenständigkeit siehe: Reden-Dohna 1995, S.9f
[15] Klingebiel 2002, S.482
[16] ebenda

während der Regierung von Fürstbischof Jobst Edmund von Brabeck von ihren westfälischen Besitzungen eine bedeutende Anzahl von Bedienten ins Hochstift geholt, um sie zunächst vor allem bei ihren wirtschaftlichen Unternehmungen einzusetzen.[17] Einige von ihnen wurden nach einiger Zeit auch mit Stellen in der Amtsverwaltung ausgestattet. Dadurch konnte einerseits die ökonomische Aktivität der Familie von Brabeck gesichert werden, andererseits auch die Amtsträger versorgt und für ihre Dienste belohnt werden. Durch die Beibehaltung der Ämter wie Drost oder Amtspächter auch nach dem Tode Fürstbischofs Jobst Edmund von Brabeck konnte die Familie ihre bedeutende Position innerhalb der lokalen Ämterpatronage bewahren.[18] Dadurch sicherte sie langfristig ihren besonderen sozialen Status im Hochstift sowie ihren politischen Einfluss. Es ermöglichte ihr außerdem, sich dauerhaft im Hochstift niederzulassen und ihren sozialen Status anhand des repräsentativen Familiensitzes Schloss Söder nach außen sichtbar zu machen.

Unter Jobst Edmund III. von Brabeck (1727-1767), Sohn von Johann Arnold, Oberstallmeister und Drost zu Hünnesrück und Liebenburg, erfuhr Schloss Söder eine repräsentative Aufwertung. Im Auftrag von Clemens August I. von Bayern (1700-1761, 1723-1761 Erzbischof von Köln, Kurfürst und Fürstbischof von Regensburg, Münster, Osnabrück, Paderborn und Hildesheim) ließ er ab 1750 in Liebenburg eine Sommerresidenz erbauen. Zuvor hatte er 1742 in Söder das Corps de logis errichten lassen und mit der Erweiterung um zwei zweistöckige Flügel und das auffällig hohe Dach den Versuch unternommen, den vorhandenen Bau in seiner Außenwirkung repräsentativer zu gestalten. Für Jobst Edmund III.von Brabeck als landesherrlicher Amtsträger war es bedeutend, dass ein herrschaftliches Anwesen den eigenen sozialen Status nach außen verdeutlichte. Dass der mittelalterliche Bau dabei in das Konzept einbezogen und kein Neubau veranlasst wurde, obwohl die

[17] Klingebiel 2002, S.482f
[18] Klingebiel 2002, S.482

finanziellen Mittel zur Verfügung gestanden hätten, ist sicherlich auf praktische und traditionell bedingte Gründe zurückzuführen. Jobst Edmund III. von Brabeck dürfte mit der Errichtung der fürstbischöflichen Sommerresidenz in Liebenburg vollauf beschäftigt gewesen sein, so dass dieses Projekt seine gesamte Aufmerksamkeit verlangte. Darüber hinaus legte er sicherlich bei den Erweiterungsmaßnahmen seines eigenen Hauses Wert auf den historischen Baubestand des Rittergutes, da dieses ja die Zugehörigkeit zur traditionsreichen Ritterschaft verdeutlichte.

Die überkommene Anlage von Schloss Söder weist noch Züge des Kernbaus von 1742 auf und geht in ihren heutigen Ausmaßen auf den Sohn des Drosten, Friedrich Moritz von Brabeck zurück (1742-1814), der den Bau ab 1788 erweitern und ausgestalten ließ. Friedrich Moritz von Brabeck, der in Hildesheim und Paderborn Domherr war, wurde 1742 in Hildesheim geboren.[19] Nach den Plänen seiner Familie sollte er die geistliche Laufbahn einschlagen. 1785 ließ er sich nach dem Tod seines Bruders Hermann Werner von Brabeck in den Laienstand zurückversetzen, um zu heiraten und die Familie fortführen zu können; zuvor war ihm das Familienerbe mit allen Besitzungen zugefallen. Er ehelichte 1788 Franziska von Weichs zur Wenne und begann Schloss Söder baulich zu erweitern; die Arbeiten waren 1796 abgeschlossen.

Die unter Friedrich Moritz von Brabeck konzipierte Ausstattung des Baus spiegelt die Geisteshaltung des Bauherrn wider, der sich Zeit seines Lebens der Aufklärung verpflichtet fühlte. Er hatte von 1762 bis 1763 in Rom und Paris studiert und die Ritterakademie Theresianum in Wien besucht, an der unter anderem Johann Heinrich Gottlob von Justi (1717-1771) lehrte und seine Ideen von einer optimalen wirtschaftlichen Entwicklung eines Landes verbreitete.[20] Friedrich Moritz von Brabeck dürfte der Aufenthalt in Wien geprägt haben; in einer an die Ritterschaft gerichteten Schrift, die er 1793 verfasste, kommt seine aufgeklärte Haltung zum Ausdruck. Er plädiert darin für eine Reform von Verfassung

[19] Dylong 1997, S.390
[20] ebenda

und Gesellschaft, um revolutionären Unruhen und Aufständen, besonders im ländlichen Bereich vorzubeugen. Damit kritisierte er den geistlichen Fürstenstaat und den ritterschaftlichen Adel in seinem Selbstverständnis.[21] Reden-Dohna beschreibt die Situation des Friedrich Moritz von Brabeck wie folgt:

> *„So erwies er sich in seiner Gescheitheit als unbequem: in den Augen des Domkapitels, das er verlassen hatte, ebenso wie in der Ritterschaft, von der er als Katholik die Wahl in ein Amt nicht erwarten konnte. Nicht zuletzt sein Eintreten für die Förderung von Industrie, worin er die zeitgemäße Aufgabe des Adels sah, mag ihn seinen agrarisch geprägten Standesgenossen entfremdet haben*".[22]

Diese kontroverse Rolle des Friedrich Moritz von Brabeck gilt es bei der Betrachtung von Schloss Söder als repräsentativen Familiensitz zu berücksichtigen. Wie im Folgenden dargestellt wird, lassen sich die Intentionen des Hausherrn auch anhand der erhaltenen Ausstattung wieder finden, wie beispielsweise die Porträtmedaillons von Horaz, Montesquieu, Lavater und Abt Jerusalem im Vestibül des Schlosses zeigen. Auch die Gestaltung des Gartens in Söder, die sicherlich durch die Wörlitzer Anlagen angeregt wurde, muss mit der aufgeklärten Haltung des Hausherrn in Verbindung gebracht werden. Neben gesellschaftspolitischen Fragen interessierte sich Friedrich Moritz von Brabeck für die bildenden Künste und verfolgte die Idee durch Kupferstiche Kunstwerke zu Studienzwecken zu vervielfachen und zu verbreiten. Einen Gleichgesinnten fand Friedrich Moritz von Brabeck im Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817). Dieser regierte als aufgeklärter Herrscher und engagierte sich im Hinblick auf die Bildung der Bevölkerung durch das Studium der Natur und der Wissenschaften. Es wurden in

---

[21] Zu der von Friedrich Moritz von Brabeck geübten Kritik an der Ritterschaft: Adolf Bertram, Die Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd.3, Hildesheim 1925, S.193f sowie Friedrich Moritz von Brabeck, Einige Bemerkungen dem gesamten Corps der Hildesheimischen Ritterschaft in ihrer Versammlung am 20. April 1799 vorgelegt, Hildesheim 1799

[22] Reden-Dohna 1995, S.182

diesem Zusammenhang zahlreiche Institutionen in Dessau gegründet, unter anderem das Philanthropin, eine schulische Einrichtung, die pädagogischen Reformgedanken verpflichtet war. Zusammen mit Fürst Leopold III. gründete Friedrich Moritz von Brabeck 1795/96 die Chalkographische Gesellschaft zu Dessau, die bis 1803 Bestand hatte und durch hochwertige graphische Reproduktionen Werke der Malerei einem breiten Publikum zugänglich machen sollte.[23]

Als Mäzen sammelte Friedrich Moritz von Brabeck zahlreiche Kunstwerke, die er schließlich in einer bedeutenden Gemäldegalerie zusammenstellte. Die eigene Galerie in einem angemessenen repräsentativen Rahmen präsentieren zu können war für Friedrich Moritz von Brabeck von großer Bedeutung. Die Erweiterungsarbeiten des Schlosses sind deshalb auch unter diesem Aspekt zu betrachten. Darüber hinaus dürfte die Galerie und das Interesse daran dazu beigetragen haben, den Sitz der Familie von Brabeck im Hildesheimer Land dauerhaft zu festigen.

[23] Weiterführend: Erhard Hirsch, Die Chalkographische Gesellschaft zu Dessau und die übrigen bildenden Künste zu Lebzeiten Erdmannsdorffs, in: Erhard Hirsch, Dessau-Wörlitz: Aufklärung und Frühklassik, „Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts", hrg. von Christian Antz, Dössel 2006, S.123-130 , Reinhard Melzer, Bildende Kunst-Austausch zwischen Dessau und Weimar, in: Dessau und Weimar: Zum 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe, Ausstellung im Floratempel der Wörlitzer Anlagen 28. August -31. Oktober 1999, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Bd.6, hrg. von Thomas Weiss, Wörlitz 1999, S.58-69

1.2. Stand der Forschung

Die Quellenlage zur Geschichte von Schloss Söder stellt sich lückenhaft dar, da viele Archivalien im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen sind. Das Schloss verfügt über ein Privatarchiv, in dem sich Akten zur Familie von Brabeck und Schloss Söder befinden, unter anderem eine Baubeschreibung des Schlosses von ca. 1750, Entwurfszeichnungen und Pläne sowie die Gästebücher der Galerie des Friedrich Moritz von Brabeck. Die Materialien wurden der Verfasserin zur Verfügung gestellt und konnten erstmals kunsthistorisch ausgewertet werden, was besonders für den Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Raumfolge und Ausstattung des Schlosses von Bedeutung ist. Ein in der Dombibliothek in Hildesheim befindliches Testament des Friedrich Moritz von Brabeck mit einem Inventar des Schlosses von 1814 konnte ebenfalls herangezogen und ausgewertet werden. Des weiteren wurde lokalspezifische Literatur aus dem Stadtarchiv Hildesheim, dem Bistumsarchiv Hildesheim und aus Handakten des Bischöflichen Generalvikariats Hildesheim, Abteilung Bau, bearbeitet. Ein im Steiermärkischen Landesarchiv in Graz lagerndes Aktenkonvolut konnte aufgrund einer grundsätzlich verwehrten Einsichtnahme nicht in die Untersuchung miteinbezogen werden.

Eine Erforschung von Schloss Söder im Sinne einer kunsthistorischen oder bautypologischen Untersuchung erfolgte bisher nicht. Walter Achilles unternimmt 1987 erstmals den Versuch die Baugeschichte chronologisch aufzuzeigen.[24] Auch Armgard von Reden-Dohna trägt mit ihrer Publikation von 1995 zu einer Übersicht der Baugeschichte und der Geschichte der Familie bei.[25] Eine detaillierte Darstellung des Hildesheimer Domkapitels im 18. Jahrhundert mit Biographien einzelner Domherren und damit einzelner Familienmitglieder der von Brabeck gibt Alexander Dylong in seiner Dissertation von 1997

[24] Walter Achilles. Schloss Söder - Anmerkungen zur Baugeschichte, in: Alt-Hildesheim, Bd.58, 1987, S.57-74
[25] Reden-Dohna 1995

an.[26] In der Arbeit von Thomas Klingebiel zu lokalen Amtsträgern in der Frühen Neuzeit wird außerdem die Stellung der Familie von Brabeck im Fürstbistum Hildesheim im Hinblick auf das Bischofsamt des Jobst Edmund von Brabeck und die lokale Ämterpatronage ausführlich beschrieben. Darüber hinaus ist die Veröffentlichung einer Dissertation von Olaf Wittstock zu erwarten, der mit dieser an der Universität Hildesheim im Fachbereich II. Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis promoviert wurde und als thematischen Schwerpunkt die Person des Friedrich Moritz von Brabeck als „Kulturunternehmer" darstellt.[27]

[26] Dylong 1997

[27] Olaf Wittstock, Philanthrop und Kunstunternehmer. Der Hildesheimer Domherr Johann Friedrich Moritz von Brabeck (1742-1814), hrg. von Michael Brandt und Thomas Scharf-Wrede, Hildesheim o.A.. Zitiert nach dem Informationstext des Verlags Schnell & Steiner (www.schnell & steiner.de), die Arbeit sollte laut Auskunft des Verlags ursprünglich im Mai 2010 erscheinen, ein neuer konkreter Termin für die Veröffentlichung ist bisher nicht angegeben.

1.3 Zum Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist als bautypologische Untersuchung angelegt, die die kunsthistorische Einordnung von Schloss Söder zum Ziel hat. Anhand der Quellen und des übrigen Materials wird ein anschauliches Bild des repräsentativen Familiensitzes der Familie von Brabeck im 18. Jahrhundert gezeichnet, wobei neben der Auswertung der Quellen und der Begutachtung des Baus, den Gesprächen mit dem heutigen Besitzer und dem von ihm zur Verfügung gestellten Bildmaterial eine besondere Bedeutung zukommt. Neben dem Versuch die ursprüngliche Ausstattung des Schlosses zu rekonstruieren und kunsthistorisch einzuordnen, erfolgt die Betrachtung von architektonischen Einflüssen bei der Gestaltung von Schloss Söder. Berücksichtigt werden dabei die jeweiligen Intentionen der Bauherren sowie die praktischen und ideellen Funktionen die der Bau zu erfüllen hatte.

Da ein ausführender Architekt für Schloss Söder nicht nachzuweisen ist, wird im Zusammenhang mit einer möglichen Orientierung an Vorbildbauten für die Gestaltung des Schlosses nach der Rezeption von zeitgenössischer bzw. als ideal erachteter Architektur gefragt. Dabei handelt es sich neben dem Konzept der Villen-Entwürfe des Andrea Palladio, die im Zuge des so genannten Palladianismus vor allem in England ab dem 17. Jahrhundert rezepiert wurden, um den repräsentativen Landsitz in England sowie um die auf Wohnkomfort und Bequemlichkeit ausgerichteten Raumprogramme des französischen Profanbaus des 18. Jahrhunderts. Es lässt sich dabei auf eine dichte Forschungslage mit zum Teil jüngeren Arbeiten zurückgreifen, wie beispielsweise auf die Publikation von Carsten Ruhl zur Ästhetisierung des Palladianismus in England, 2003.[28]

[28] Carsten Ruhl, Palladio bears away the palm. Zur Ästhetisierung palladianischer Architektur in England, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 149, Hildesheim u.a. 2003. Zur Rezeption Palladios in Europa u.a.: Palladio - Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa. Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 30. Mai bis 31. August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997

Durch die Funktion Söders als repräsentativer Familiensitz auf dem Land und aufgrund biographischer Verbindungen des aus Westfalen stammenden Hildesheimer Landbaumeisters Justus Wehmer zum Hildesheimer Domkapitel im 18. Jahrhundert ergibt sich die Frage nach einer möglichen Einflussnahme auf die Gestaltung von Schloss Söder durch Wehmer. Dieser konzipierte als Landbaumeister des Bistums zahlreiche Neubauten oder Erweiterungen von Landschlössern für fast überwiegend westfälische Adelsfamilien und verwendete dabei nahezu anhaltend in der Gestaltung der Architektur bestimmte stilistische Merkmale, die Einflüsse italienischer, englischer und französischer Architektur erkennen lassen. Einen umfangreichen Überblick über die Schlossbauten Wehmers in Westfalen gibt Klaus Püttmann 1986, dessen Arbeit im Rahmen dieser Untersuchung als Grundlage diente.[29] Eine vergleichende Analyse der formalen Merkmale bzw. Kriterien Wehmerscher Bauten und eines exemplarischen Beispiels für ein Wehmersches Landschloss sowie des Baus von Schloss Söder zeigt eine stilistische Ähnlichkeit, die neben den biographischen Verbindungen für eine Beeinflussung der Gestaltung Söders durch Justus Wehmer sprechen kann.

Erstmals wird mit dieser Arbeit ein bedeutendes Bauwerk des 18. Jahrhunderts in der Hildesheimer Region kunsthistorisch gewürdigt. Dabei kann aufgezeigt werden, wie die Rezeption von zeitgenössischer bzw. als ideal befundener Architektur, die Intentionen der Bauherren und die Einbindung eines vorhandenen mittelalterlichen Baus zu einem Gesamtkonzept verbunden wurden, welches die besonderen Ansprüche der landadeligen Familie von Brabeck repräsentativ und funktionell befriedigte und sich in seiner Gesamtheit als gewachsenes Individuum präsentierte.

[29] Klaus Püttmann. Die barocken Schlossbauten Justus Wehmers in Westfalen. Zu Bedingungen und Wegen in der Architekturrezeption, Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, Bd.13, Bonn 1986

2. Das Schloss Söder

2.1 Zur Baugeschichte

Die Geschichte des Schlosses lässt sich anhand der nicht mehr vollständig erhaltenen Archivalien nur lückenhaft darstellen. Zwar wird Schloss Söder in der Literatur im 18. und 19. Jahrhundert erwähnt, Aussagen zur Baugeschichte werden jedoch nicht gemacht, wie zum Beispiel der Eintrag im Künstlerlexikon von Johann Georg Meusel 1778/79 zeigt. Meusel erwähnt den Bau lediglich in Zusammenhang mit den Arbeiten des Malers Joseph Gregor Winck (1710-1781): *„Der Saal in dem Brabeckschen Hause zu Soeder*", und schreibt das dortige Deckengemälde Winck zu.[30] Die Ausstattung des Saales in Schloss Söder wird um 1850 von Georg Kaspar Nagler wiederholt erwähnt, aber ebenso wie bei Meusel nicht weiter ausgeführt: *„Die Deckenbilder im Brabeckschen Schlosse zu Söder wurden besonders gerühmt.*"[31]

Diese Angabe bezieht sich ebenfalls auf die Zuschreibung der Bilder an Winck. Eine Dissertation von Herbert Dreyer über Joseph Gregor Winck von 1925 erhellt die Entwicklung des Baus nicht.[32] Walter Achilles weist in seinem Aufsatz zur Baugeschichte Söders zu Recht darauf hin, dass das Schloss im Künstler-Lexikon Thieme/Becker bei den Werken Wincks nicht verzeichnet ist.[33]

Erschwert wird die Rekonstruktion der Baugeschichte dadurch, dass sich die Mehrheit der erhaltenen Akten auf die Familien Schwicheldt und Fabrice bezieht, die im 19. und 20. Jahrhundert Hausherren auf Schloss

---

[30] Johann Georg Meusel, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler, nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland/ verfertiget von Johann Geog Meusel, Theil 1 1778, Theil 2 1789, Lemgo 1778/79, Bd.1, S.158

[31] Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiten etc., bearb. von Georg Kaspar Nagler, Bd.1-25, unveränd. Abdruck der 1. Aufl. 1835-1852, Leipzig 1924, Bd.1, S.435

[32] Herbert Dreyer. Joseph Gregor Winck 1710-1781. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Norddeutschland, Hildesheim und Leipzig 1925

[33] Achilles 1987, S.57f

Söder waren. Laut Reden-Dohna gehörte Schloss Söder 1288 zum Besitz der Familie von Bortfeld, die 1685 in der männlichen Linie ausstarb.[34] Nach Hermann Harenberg erbaute die Familie von Bortfeld dann um 1450 eine befestigte Wasserburg, die die Basis des späteren Baus darstellte.[35] Reden-Dohna sieht Söder als aufwendig befestigten Rittersitz mit Hauskapelle, von einem Graben umschlossen:

> *„Es war nämlich längst ein mit großem Aufwand befestigter, stattlicher Rittersitz. Von anderen hob er sich schon durch die Ausstattung mit einer Kapelle ab, für deren Unterhalt 12 Morgen Land ausgewiesen waren. Das `Haus`war von zwei Gräben umgeben; der innere war mit gemauerten Steinen eingefasst und ließ sich nur durch eine Zugbrücke überwinden. In das mit einem Giebel bekrönten Haus führte eine steinerne, doppelläufige Treppe (…)*".[36]

Das Anwesen wurde auf einer Art Insel errichtet und von zwei Gräben eingefasst. Diese Konzeption wurde bei den baulichen Umgestaltungen durch die Familie von Brabeck im 18. Jahrhundert beibehalten und ist bis heute erkennbar, wie die Abbildungen 1 und 2 deutlich machen.

Da der einzige Sohn aus der Ehe von Friedrich Moritz von Brabeck und seiner Frau Franziska von Weichs zur Wenne in jungen Jahren verstarb, fiel das Erbe der Familie von Brabeck an die Tochter Philippine, die 1817 einen Sohn des Dichters Friedrich Leopold Graf von Stolberg heiratete.[37] Dieser, Andreas Henning Graf von Stolberg, verkaufte Schloss Söder 1862 an Jobst Ernst von Schwicheldt, was zur Folge hatte, dass die Gemäldesammlung des Friedrich Moritz von Brabeck versteigert und zerstreut wurde. Die Familie von Schwicheldt war durch Heirat mit der Familie Fabrice verbunden, was ein 1865 angebrachtes Doppelwappen über dem Haupteingang von Schloss Söder dokumentiert. Curt Graf von Schwicheldt, ein Enkel von Jobst Ernst von Schwicheldt, heiratete Carola

---

[34] Reden-Dohna 1995, S.177
[35] Hermann Harenberg. Schloss Söder und seine Geschichte, Unser Hildesheimer Land, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart, Bd.4, 1982, S.40
[36] Reden-Dohna 1995, S.178f
[37] Reden-Dohna 1995, S.184

Gräfin von Hardenberg und nahm vor seinem Tod 1909 Umbauten am Schloss vor, aus denen eine Veränderung der ursprünglichen Raumfolge des 18. Jahrhunderts resultierte (s. Kapitel 2.1.3). Außerdem wurde der bestehende Wirtschaftshof auf der Westseite erweitert und die Stallungen modernisiert, ohne die Gesamtanlage des Schlosses in ihrer Wirkung zu beeinträchtigen. Nach dem Tod von Curt Graf von Schwicheldt ging der Besitz an die Tochter Sigrid über, die Eberhard Graf von Hardenberg aus Mecklenburg heiratete. Die aus dieser Ehe stammende Tochter Carola von Hardenberg übernahm 1968 Schloss Söder und heiratete Heinrich Lampe aus Wettbergen bei Hannover. Noch heute befindet sich Schloss Söder im Besitz der Familie Lampe.

Eine Inschrift über dem Eingang des Schlosses, die besagt dass 1742 Jobst Edmund von Brabeck das Schloss erbaut habe, kann als Beginn der Baugeschichte Söders unter der Familie von Brabeck gesehen werden. Es existieren im Privatarchiv Schloss Söder zwei unsignierte undatierte Grundrisspläne des Kellergeschosses und des ersten Geschosses, die als Pläne des Kernbaus in die Zeit um 1742 zu datieren sind (Abb.3 und 4). Die zwei Grundrisspläne zeigen einen Baukörper mit einem fast t-förmigen Grundriss. Der siebenachsige Mittelteil ist nahezu quadratisch und wird von jeweils einem fünfachsigen Seitenflügel flankiert. Im Obergeschoss sind neben dem Treppenaufgang auf der linken Seite fünf Räume angegeben, die durch die eingezeichneten Betten als Schlafzimmer zu erkennen sind.

Aufgrund dieser Pläne sind drei weitere unsignierte und undatierte Grundrisse entstanden, die als Anlage zu einer Baubeschreibung, der so genannten Baurelation des Carl de la Tour, angefertigt wurden und erhalten sind.

2.1.1 Schloss Söder ab 1742 unter Jobst Edmund III. von Brabeck

- Die Baurelation des Carl de la Tour

Die im Privatarchiv Schloss Söder befindliche Baubeschreibung bzw. Baurelation enthält eine Beschreibung des vorhandenen Baus unter Jobst Edmund III. von Brabeck sowie Pläne und Aufrisse, die zum Teil bauliche Verbesserungsvorschläge beinhalten (Anhang 5.3, Abb.5-9). Die Baurelation ist signiert; sie stammt von dem Hildesheimer Amtschreiber zu Peine, (Franz) Carl de la Tour (1720-1795), der um 1750 als Amtschreiber tätig war, was darauf schließen lässt, dass die Beschreibung des Schlosses in dieser Zeit entstand.[38] Weitere Mitglieder seiner Familie wie der Hildesheimer Domherr Franz Leopold de la Tour sowie dessen Bruder, der Vikar Ferdinand de la Tour, waren mit der Familie von Brabeck bekannt und spielten bei der Beratung des Friedrich Moritz von Brabeck im Hinblick auf die Gemäldegalerie in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts eine Rolle.[39] Da Carl de la Tour Amtschreiber war, ist es auszuschließen, dass er der Entwerfende der Pläne war. Vermutlich wurden dafür mehrere Architekten oder Baumeister beauftragt und Jobst Edmund III. von Brabeck wollte sicherlich für die Gestaltung seines Schlosses die für ihn beste Lösung zur Umsetzung seiner Vorstellungen aus verschiedenen Vorschlägen wählen können.

Die Baurelation enthält neben einer Beschreibung des Schlosses drei Grundrisse (Abb.5, 7, 8) einen Aufriss (Abb.9) und zwei Fassadenansichten (Abb.6).[40]

---

[38] Walter Achilles, der sich auf die Ahnenforschungen von Friedrich Gatzemeyer bezieht, benennt für Carl de la Tour um 1750 die Position eines Amtschreibers: Achilles 1987, Anmerkung 28, vgl. Friedrich Gatzemeier, Sippschaften aus Stadt und Stift Hildesheim, Bd.1, Leipzig 1935 und Bd.2, Marktschellenberg 1940-42, zu (Franz) Carl de la Tour siehe auch Klingebiel 2002, S.675

[39] Verschiedene Einträge des „Canonicus de la Tour" im Gästebuch der Galerie Söders dokumentieren die Beziehung der beiden Familien, siehe dazu Achilles 1987, Anmerkung 28 sowie Helga Stein, Verlorene Kunst- und Naturaliensammlungen in Hildesheim im 19. Jahrhundert, in: Alt-Hildesheim, Bd.62 ,1991, S.25-52, hier S.42

[40] PSö, Sö III 1

Diese Grundrisse, die im Unterschied zu den beiden in Kapitel 2.1 erwähnten Grundrissen um 1742 (Abb.3 und 4) verbreiterte Seitenflügel aufweisen, geben das Kellergeschoss, das Erdgeschoss sowie das erste Geschoss bzw. das Dach des Schlosses wieder. Zugleich enthalten sie auch die tatsächliche Bausubstanz, wie sie in den beiden Grundrissen des ursprünglichen Baus um 1742 wieder zu finden ist.

Carl de la Tour beginnt die Beschreibung der Schlossanlage mit der Charakterisierung des Baugrundes.[41] Demnach ist der Bau auf einem lehmigen, etwas sandigen Untergrund errichtet, der außerdem einen niedrigen Grundwasserspiegel aufweist:

> *„Das Haus Söder betreffend, so ist zu wissen, wie solches in Einem Zimlich niedrigeren grunde gelegen, dergestalt, dass man nach angegrabener 3 Fuß Erde schon wasser findet, dasero die Souterrains und Keller nicht wohl tieffer alss gemeldete Fuß=Zahl angeleget werden können: Der Grund aber unter der Erde ist gemischt und etwas brey oder zotterdig mit Einigem Sand untermischet (…)".*[42]

Über das Corps de logis, welches den Kernbau des Schlosses ausmacht und noch heute im Umriss des Grundrisses und Geschossaufteilung erhalten ist, sagt de la Tour aus, dass es sich um einen massiven rechteckigen Steinbau handele:

> *„Das corps de logis nun an sich betreffend, so ist solches recht starck und massiv von steinen ausgeführet, es ist 70 Fuß breit und 61 Fuß tieff*."[43]

Unter dem Corps de logis befinden sich drei Gewölbekeller, die über eine zweiläufige Treppe mit 13 Stufen von der Hofseite her zugänglich sind. Aus dem dazugehörigen Grundriss mit Legende geht hervor, dass die

---

[41] Carl de la Tour, Relation und Bericht des Haußes Söder alss der beykommenden Abrisse, ca. 1750, PSö, Sö III 1a, Anhang 5.3

[42] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3

[43] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3, Walter Achilles merkt dazu an, dass der Kernbau an der Hofseite eine Länge von fast 20 Metern habe: Achilles 1987, Anmerkung 23. Rechnet man die Angaben auf die Maßeinheit 1 Fuß: 0,3048 Meter, handelte es sich um einen Rechteckbau von circa 21 Meter Breite und 18 Meter Tiefe (Maßeinheit 1 Fuß: 0,3048 Meter nach din.-formate.de)

Räume unter anderem als Wein- und Bierkeller fungierten, wie die Bezeichnungen vermuten lassen: *„cave a vin, cave a biere*" (Abb.5). Die Treppe an der Hofseite bemängelt de la Tour als *„etwas incommode*", als unbequem, und verweist dabei auf eine Zeichnung der Hoffassade, die seines Erachtens eine verbesserte Lösung für die Treppe darstellt: *„Zur bequemlichen Steigung gebrochen angegeben*" *(*Abb.6).

Die Fassade des Schlosses stellt sich nach der Beschreibung schlicht dar. Gestalterisch auffällig sind lediglich die Ecken des Baus mit bossierten Eckquadern und der Eingangsbereich auf der Hofseite mit einer zweiläufigen Freitreppe. De la Tour bemerkt dazu:

> *„Wass nun die faciata dieses Zimlich starken gebäudes betrifft, so ist solche ohne einige auszierung außer der Erwehnten frey-Treppe und denen an den Ecken befindlichen Bossagen ausgeführet*."[44]

Die Ansicht der Hof- und Gartenfassade zeigt diese Akzentuierung der Ecken durch Bossagen sowie eine horizontale Gliederung durch die Fenster (Abb.6). De la Tour bemängelt das schlichte Äußere der Fassade und verweist auf den hohen Status des Hausherrn, der seiner Meinung nach mit einer aufwendigeren Verzierung des Baus betont werden müsse:

> "*Ob nun ziere bey einem Landguthe unnöhtiger Zweck und die Kosten Zu vieler auszierung der gebäude wohl verminden werden, So gedünket es mir aber gahr zu simple, wenn ein ansehnliches Corps de logis, welches von jene einer solchen Herrschaft bewohnet wird, ohne den geringsten embellissement darstehet (…)*".[45]

Deshalb macht er den Vorschlag die Fassaden mit einem Risalit und einem Fronton auszustatten; in den Entwurfszeichnungen der Fassaden ist eine Veränderung bereits umgesetzt (Abb.6). Die Hofseite besitzt hier einen dreiachsigen Risalit mit Rustikamauerwerk und einem Dreiecksgiebel, die Gartenseite verfügt über einen dreiachsigen Risalit, der von einem Segmentbogengiebel bekrönt wird. Die Freitreppe ist nach Angaben de la

[44] PSö, Sö III 1a, Anhang 5.3
[45] ebenda

Tours „(…) *aber zu Commoderen Auffgang gebrochen und mit Balustern ausgeziret*".[46]

Über das Corps de logis sagt de la Tour aus, es sei auf die Art eines italienischen Sommerpalais errichtet und verfüge in der Mitte über einen Saal, der in der Tiefe bis zum Garten reiche:

> *„In der mitte desselben gehet ein Saal durch und durch an beyden Enden mit Thüren und zwey Fenstern versehen, wodurch man über die frey - Treppe in den Hof und garten gelanget, der Saal ist 25 Fuß breit und 61 Fuß tieff oder lang, dasero in der mitte des großen Zimmers wegen der Länge das Licht etwas genommen wird.*"[47]

Der Saal besaß demnach an beiden Schmalseiten Türen, die jeweils in den Hof oder Garten führten, sowie zwei Fenster. An der Hofseite war der Saal mit der Freitreppe verbunden. Er war ca. siebeneinhalb Meter breit und 18 Meter tief bzw. lang. De la Tour kritisiert, dass durch die Länge des Raumes die Beleuchtung des Saales unzureichend sei und schlägt vor, die Länge durch das Einziehen einer Wand zu reduzieren. Der Entwurf für den Grundriss des Erdgeschosses zeigt deutlich die Dominanz des Saales für die Distribution des Corps de logis und zugleich die vorgeschlagene Reduzierung der Raumtiefe (Abb.7). Das dadurch entstandene Vestibül (A) bildet nun mit dem Gartensaal die Mittelfiguration des Hauptbaus.

Stilistisch ordnet de la Tour den Bau als *„italienisches Sommerpalais*" ein, definiert diese Bezeichnung aber nicht. Es ist davon auszugehen, dass die Bezeichnung „italienisch" hier die kubische Bauform meint, die seit der Renaissance in Italien in Form von rechteckigen Bauten mit vorgezogenen Seitenflügeln Verbreitung fand. Der Begriff „Sommerpalais" könnte darauf abzielen, dass der Bau bisher nur in den Sommermonaten bewohnt gewesen war. Jobst Edmund III. von Brabeck hielt sich wahrscheinlich in Hildesheim und auf seinem Amtssitz in Liebenburg auf, so dass Schloss Söder anfänglich selten bewohnt wurde. Erst unter Friedrich Moritz von Brabeck in den 80er Jahren des 18.

[46] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3
[47] ebenda

Jahrhunderts erfüllte es auch durch die ständige Inanspruchnahme die Funktion eines dauerhaften repräsentativen Familiensitzes.

Aus der Beschreibung geht hervor, dass vom Vestibül an der Hofseite im Erdgeschoss eine Treppe nach oben in die obere Etage führte, in der laut de la Tour die *„ansehnlichsten"* Zimmer mit Ausblick auf Garten und Wälder lagen. Der Autor nennt das Corps de logis ein *„ansehnliches und großes Palais"*, in dem sich außer einem weiteren Saal in der oberen Etage fünf Zimmer, ein Treppenaufgang und in der unteren Etage vier Zimmer; *„(…) zwei Stuben und zwei Schlaffkammern"* befanden.[48] Trotzdem kritisiert er die Größe des Corps de logis bzw. der Räume als zu gering:

> *„(…) welche aber zur Bewohnung der Herrschaft und logierung der zu Zeiten ankommenden Frembden nicht allerdings bestand genug seyn wollen"*.[49]

Für die Schaffung von weiteren Zimmern schlägt er deshalb vor, die Seitenflügel des Corps de logis, die er je mit 20 Fuß Breite angibt (ca. 6 Meter), zu verdoppeln und auf der einen Seite als Wohnung für die Bediensteten und auf der anderen Seite als Kapelle, Orangerie und als Wohnung für den *„Capellani"* einzurichten. Das Corps de logis sollte dabei jeweils auf der Garten- und Hofseite aus der Flucht zehn Fuß (ca. 3 Meter) vorkragen:

> *„Aber angeordnet seyyend, dass das corps de logis sowohl nach dem Hoffe alß nach dem garten dieser flügeln auff zehn Fuß vorspringen"*.[50]

Um die „(…) *communication aller im Gebäude befindlichen Gemächer (…)*" zu gewährleisten, also die Verbindung aller Räume im Corps de logis möglich zu machen, sollte laut de la Tour eine *„Passage"* angelegt sein, die in dem Grundriss der ersten Etage mit dem Buchstaben E kennzeichnet ist (Abb.8).[51] Die Anordnung der Räume sollte eine schnelle

---

[48] PSö, Söder Sö III 1 a, Anhang 5.3
[49] ebenda
[50] ebenda
[51] ebenda

und bequeme Bedienung der Herrschaften gewährleisten. Der Grundriss zeigt auch die vergrößerten Flügel. Der Westflügel (im Grundriss der rechte Flügel) enthält, wie in Abb.8 zu erkennen ist, im Dachgeschoss Räume für den Geistlichen, eine Bibliothek und ein Archiv. De la Tour merkt dazu an:

> *„Über die Orangerie und Capelle seyend in dem gebrochenen Dachstuhl das appartement für den Capellan, eine bibliotheque, das archiv und Zimmer für frembder Herrn Bediente wie der Riß No 3 lit PQ anweiset angeordnet.*"[52]

Der Westflügel ist nicht unterkellert und beherbergt die Orangerie und die Kapelle, die bis an den Dachstuhl reichen, wie ein Profilschnitt erkennen lässt (Abb.9). Mit 20 Fuß Breite und 22 Fuß Höhe besitzt der Westflügel die gleichen Maße wie der Ostflügel (im Grundriss der linke Flügel).

Die Kapelle ist von der Hofseite aus über eine dreistufige Treppe zu erreichen. Nach de la Tour finden im Gestühl rund 100 Menschen Platz. Sie ist in der Grundrisszeichnung des Kellergeschosses mit dem Buchstaben E gekennzeichnet (Abb.5). Südöstlich an die Kapelle schließt sich die Orangerie an, die neben zwei großformatigen Fenstern von ca. zwei x vier Metern an der Gartenseite eine Tür mit Oberlicht besitzt. Die Maße der Orangerie gibt de la Tour mit 95 Fuß Länge und 40 Fuß Breite an. Demnach handelte es sich um einen Bau von fast 30 Metern Länge und 12 Metern Breite. De la Tour beschreibt die Einteilung der Gewächse in *„Alleen*" und *„Reihen*", was wiederum auf die enorme Größe des Baus verweist, in dem nach Schätzung des Autors über 200 Bäume Platz fanden:

> "(…) *dass also die Orangerie in ordentliche Alleen eingetheilet oder wenn die Orangenbäume hier Reihen hintereinander an die wände tangiert werden über 200 Bäume an den Seiten wohl placiert werden könne (…)*."[53]

[52] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3
[53] ebenda

Laut de la Tour ist die Orangerie mit dem Corps de logis bzw. der Kapelle durch eine *„Gallerie*" verbunden. Das Erdgeschoss des Ostflügels besitzt nach der Beschreibung die gleiche Höhe wie das Corps de logis und verfügt über die Wohnräume der Familie:

> *„(…) zur bequemen bewohnung der gnädigen Herrschaft aptirt."*[54]

De la Tour nennt ein Vorzimmer, zwei Stuben, zwei Kammern, eine Garderobe und zwei Kabinette, insgesamt also acht Räume, die sich im Grundriss des Erdgeschosses wieder finden lassen. Im Dach verfügt der Flügel über Räume für Bedienstete:

> *„In dem Dachstuhl oder Mezzanini, wohin man aus dem untern geschoss durch die daselbst befindliche Stiege gelanget, seyend abermals 2 Stuben. 3 Schlaffzimmer für die Haushalterin und mägde, nebst 2 Kämmerchen worin das Hausgerät, so nicht täglich gebrauchet wird, sambt den Geräthen abservirt werden kann, angegeben."*[55]

Darüber hinaus gibt der Amtschreiber Hinweise auf die Decken- und Wandkonstruktion der Räume und die feste Ausstattung des Corps de logis. Da dies unter dem Boden mit neun Trägern versehen sei, sei eine reiche Auszierung der Decke nicht möglich, außerdem erscheine ihm die Stärke der Deckenträger als übertrieben. Die Räume dürften demnach kaum über Dekor verfügt haben. De la Tour schlägt eine Renovierung vor:

> *„(…) damit die Decken desto besser mit einigen Gemälden und Bildern, die bleibenden Träger aber mit gesimbsen von giebts und stucatur arbeit zur besseren splendeur der Zimmer ausgeziehret werden könne."*[56]

Des weiteren weist er auf die Existenz von *„Secreten*" hin, womit Aborte gemeint sind. De la Tour lobt zwar die Anordnung derselben in den Wänden der Räume; kritisiert aber die mangelnde Größe der Aborte, den entstehenden Gestank sowie das Fehlen eines Abwasserkanals. Auch bemängelt er das Dach des Corps de logis, welches ihm mit 30 Fuß Höhe

---

[54] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3
[55] ebenda
[56] ebenda

(ca. neun Meter) zu hoch erscheint. Die Symmetrie des Gebäudes würde dadurch gestört und eine niedrigere Höhe durch Anpassung an die Seitenflügel würde dem Gesamteindruck der Anlage ein höheres Ansehen verschaffen:

> *„Das Dach des Hauptgebäudes hat über 30 Fuß perpendicular Höhe, wodurch das Gesicht sehr choquiret wird. Angesehen meines davor Haltens nach allen Regeln der Symmetrie das Haupt die Größe des Körpers nicht wohl exedirn darff.*"[57]

Die Beschreibung des Baus und die Grundrisse vermitteln einen Eindruck von Schloss Söder unter Jobst Edmund III. von Brabeck. Es lässt sich festhalten, dass es sich um eine Schlossanlage mit einem kompakten Baukörper handelte, die ihren wehrhaften Charakter, der durch die mittelalterliche Anlage des befestigten Rittersitzes mit Schlossgraben vorgegeben war, beibehalten hatte. Das Corps de logis bestand aus einem zweigeschossigen rechteckigen Baukörper mit einem hohen Satteldach, dem ein Hof vorgelagert war. Flankiert wurde der Hauptbau von jeweils einem Flügel mit Erdgeschoss und Dachgeschoss bzw. Mezzaningeschoss. Der Eingangsbereich des Schlosses auf der Hofseite wurde durch eine zweiflügelige Freitreppe betont. Die Fassaden wurden jeweils akzentuiert durch einen dreiachsigen Risalit und bossierte Eckquaderungen aus behauenem Stein. Das Corps de logis war mit Wirtschaftsräumen unterkellert, weitere Wirtschaftsräume sowie die Küche befanden sich in den Kellern des Ostflügels. Das Erdgeschoss bildete das Hauptgeschoss des Baus und wurde dominiert durch die Mittelfiguration von Vestibül, Treppenhaus und Gartensaal, die auf den Garten und den Hof ausgerichtet war. Der Garten war durch eine Tür im Saal zugänglich, so dass er als erweiterter Wohnbereich gelten konnte. An Vestibül und Gartensaal schloss sich jeweils auf einer vertikalen Achse ein Raumgebilde an, eine Reihe von drei Zimmern, bestehend aus einem Vorzimmer, einem Alkoven bzw. einer Garderobe und einem Schlafzimmer. Da die Räume der

[57] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3

Hausherrin im Ostflügel untergebracht waren dürfte es sich bei diesen Räumen vornehmlich um die des Hausherrn gehandelt haben.

Im ersten Geschoss des Corps de logis wiederholte sich die Anlage der Mittelachse mit Vorraum und Saal. An den Saal des Obergeschosses waren vier separate Zimmer in fast symmetrischer Anordnung angelegt; sie dienten als Schlafräume und sind auf dem Grundriss mit *„Chambre a coucher"* bezeichnet (Abb.8). Carl de la Tour gibt im Zusammenhang mit der mangelnden Größe des Corps de logis den Hinweis, dass in diesen Räumen neben der *„gnädigen Herrschaft"* ebenfalls Besucher des Hauses untergebracht werden sollten, was wiederum dafür spricht, dass tendenziell das Erdgeschoss als Hauptgeschoss fungierte.[58]

Der Ostflügel von Schloss Söder beherbergte das Appartement der Hausherrin. Hier lagen zwei parallel angelegte Raumfluchten mit Enfiladen aneinander bzw. nebeneinander. Die repräsentativen Räume an der Gartenseite wurden gebildet von zwei *„Cabinetten"*, die hier auch als Vorräume fungiert haben können, und einem Haupt- und Nebenraum, die als *„Appartement pour Madame avec son cabinet"* bezeichnet werden. Die im Sinne einer repräsentativen Funktion weniger bedeutenden Räume an der Hofseite waren ein Vorzimmer, das Schlafzimmer und ein Kabinett.

Die Distribution des Schlosses um 1742 macht deutlich, dass dem Versuch einer symmetrischen Anordnung der Räume durchaus Rechnung getragen wurde. Nur im Westflügel wurde die Symmetrie der Anordnung von Schlosskapelle und Orangerie untergeordnet. Die symmetrische Anlage von Vestibül, Treppenhaus und Saal auf einer Mittelachse, die Einbeziehung des Gartens als erweiterter Wohnbereich des Schlosses, die Nutzung des Erdgeschosses als Hauptgeschoss sowie die sich an beiden Seiten des Festsaals anschließenden Raumfolgen können als Anlehnung an französische Raumanordnungen des Profanbaus des 18. Jahrhunderts verstanden werden (s. Kapitel 3.2).

[58] PSö, Sö III 1 a, Anhang 5.3

2.1.2 Der Erweiterungsbau ab 1788 unter Friedrich Moritz von Brabeck

Nach seiner Hochzeit 1788 gab Friedrich Moritz von Brabeck Erweiterungsarbeiten an Schloss Söder in Auftrag, die bis 1796 abgeschlossen waren. Zwar lässt sich dafür kein ausführender Architekt nachweisen, eine Reihe von zehn Entwürfen dokumentiert jedoch die Planungsschritte.

- Die Entwürfe

Wie aus den Plänen und dem im Folgenden angegebenen Beispiel aus der Planungsreihe für den Grundriss des Erdgeschosses ersichtlich wird, war eine weitere Nutzung der bereits bestehenden Flügel angedacht.

Der Plan in Abbildung 10 zeigt für den Ostflügel (im Plan der linke Flügel) eine Aufstockung der Räume zur Hofseite durch das Hinzufügen von fünf weiteren Zimmern, die in ihren Ausmaßen der Breite des vorhandenen Flügels von 20 Fuß entsprachen. Es handelt sich hierbei um ein Appartement, bestehend aus einem Vorraum, einem Kabinett, einem Schlafzimmer und einer Garderobe oder einem kleinen Vorzimmer. Drei der fünf Räume besitzen eine Enfilade, der Bauteil verfügt über fünf Fensterachsen zum Hof. Der Westflügel (im Plan der rechte Flügel) enthält in diesem Plan zwei schmale Räume sowie die Schlosskapelle, die über vier Fenster zur Hofseite verfügt. Auf der Mittelachse des Erdgeschosses ist ein durchgehender Saal ohne Einkürzung und Vestibül zu erkennen. Auf der östlichen Seite befinden sich neben dem Saal zwei Räume, ein Vorzimmer und ein Schlafzimmer, sowie die dahinter angelegte Treppenanlage auf der Gartenseite. Auf der gegenüberliegenden Seite liegen drei Räume parallel zum Saal, ein Schlafzimmer und zwei Vorräume. Die zum Garten gerichteten Bauteile der beiden Flügel enthalten in diesem Plan jeweils einen großen Raum mit Zugang zum Garten.

Aus der Reihe der zehn Entwürfe fällt ein Plan auf, der sich stilistisch von den anderen unterscheidet. Schon Achilles schreibt ihn einem anderen Architekten und nicht dem Verfasser der übrigen Pläne zu, was durchaus der Fall sein kann, da Friedrich Moritz von Brabeck sicherlich mehrere Architekten konsultierte.[59] Der Plan zeigt eine einflügelige Schlossanlage, deren zehnachsiger Mittelbau von zwei zurückgesetzten eckigen Türmen flankiert wird (Abb.11). Die Ansicht der Gartenfassade, die auf dem Plan wieder gegeben ist als *„Die hintere Seite des freiherrischen Hause zu Söderhoff"* zeigt eine Zweigeschossigkeit des Hauptbaus und der Ecktürme. Im Mittelteil des Baus lässt sich ein angedeutetes Kellergeschoss erkennen, die Türme verfügen über ein Mezzaningeschoss als Abschluss zu ihren Walmdächern. Der Hauptbau trägt ein Satteldach mit drei kleinen Giebelfenstern. Die Schlossanlage scheint auf einer Insel angelegt zu sein, Wasser reicht augenscheinlich direkt an die Gartenfassade heran.

Betrachtet man den dazugehörigen Grundriss, der die Überschrift *„Hauptgrund des freyherrischen Hauses zu Söderhoff"* trägt, lässt sich ein fast quadratischer Hof erkennen, der dem Schloss vorgelagert ist. Die Raumdistribution des Baukörpers wird bestimmt durch eine symmetrische Anordnung der Räume, auf der vertikalen Mittelachse liegt ein großer Saal, der auf beiden Seiten von jeweils vier nahezu gleich großen Räumen flankiert wird. Die sich an der Gartenseite anschließenden Türme verfügen im Erdgeschoss jeweils über einen Raum, der auch von der Hofseite über eine Treppe zugänglich ist. Insgesamt wirkt dieser Grundriss sehr homogen und lässt nichts von der oftmals unsymmetrischen Anordnung der Räume, wie sie die anderen Pläne für Schloss Söder aufweisen, erkennen.

- Der ausgeführte Plan

Der ausgeführte Plan des Erdgeschosses für Schloss Söder ist im Schlossarchiv erhalten (Abb.12). Er zeigt den vollendeten Bau nach den

[59] Achilles 1987, S.64

bis 1796 abgeschlossenen Umbauten. Dieser Plan wurde verwendet für einen Grundriss, der als Stich 1797 in einem Buch von Charles-Antoine de Saqui-Sannes unter dem Pseudonym S.S. Roland mit dem Titel „Söder" in französischer Sprache veröffentlicht wurde (Abb.13). Der Autor, ein emigrierter französischer Schriftsteller und Maler trug sich am 7. September 1795 in das Gästebuch der Galerie in Schloss Söder als „de Sannes" ein.[60]

Es fällt bei der Betrachtung des Plans (Abb.13) auf, dass die alten Flügelwände auf beiden Seiten des Baukörpers weiter bestehen. Zu sehen sind außerdem die hinzu gebauten Teile der Flügel, die aus der Gartenfassade hervorkragen. Im Ostflügel (im Grundriss der linke Flügel) ist das ursprüngliche Appartement der Hausherrin in seinen Ausmaßen noch erkennbar, hier wurden Räume zusammengefasst. Daran anschließend wurde zur Gartenseite ein weiterer Bauteil, ein Appartement aus sieben Zimmern angelegt. Der Westflügel (im Grundriss der rechte Flügel) wurde an der Gartenseite zum Teil in seiner Länge abgebrochen und zu einem rechteckigen großen Raum erweitert. Die Kapelle schließt im Plan in Abbildung 13 an das Corps de logis an. Ein Teil des ursprünglichen Kapellenraums bzw. der alten Orangerie bildet nun an der Gartenseite einen kleinen Raum. Die Orangerie, wie sie in den Zeichnungen der Baurelation aufgeführt war, ist nicht vorhanden. Eine Treppenanlage befindet sich im westlichen Teil des Vestibüls, eine kleinere im Ostflügel. Beachtet man die Mittelachse des Erdgeschosses fällt auf, dass der Saal hier nahezu gleich groß mit dem Vestibül ist, der Vorschlag de la Tours, den Saal zu verkürzen, wurde also umgesetzt.

- Das Äußere des Schlosses

In der deutschen Ausgabe des Buches „Söder" ist ein Stich mit einer Außenansicht von Schloss Söder enthalten (Abb.14). Der Stich wurde

[60] PSö, Sö IX 1 b Teil 2

vermutlich 1799 von dem französischen Kupferstecher François Aubertin (1773-1821) angefertigt.[61]

Zu erkennen ist Schloss Söder als zweigeschossige Anlage mit Corps de logis, Seitenflügeln, Kellergeschoss und den an der Gartenseite angefügten Bauteilen. Wie der Stich deutlich macht, kam man dem Vorschlag de la Tours nach, das Corps de logis mit einem Risalit zu betonen. Die hier dargestellte Hoffassade des Schlosses verfügt nun über einen dreiachsigen Risalit, der den Bezug der Mittelachse auf Garten- und Hofseite verdeutlicht. Betont wird der Risalit in der Dachzone durch ein eigenes kleines Geschoss. Er schließt entgegen des Vorschlags von de la Tour, der einen Dreiecksgiebel angab, mit einem Segmentbogengiebel ab. Das mittlere Fenster der oberen Etage des Risalits wird durch ein rechteckiges Kartuschenfeld akzentuiert. Die Fenster der Fassade schließen ebenfalls stichbogenförmig ab. Bedacht sind die Flügel mit einem Mansarddach, während das Corps de logis durch das hohe Satteldach, wie es de la Tour kritisierte, geprägt wird. Ein Glockenturm wurde hier auf den Dachfirst aufgesetzt und belebt die Dachlandschaft der Gesamtanlage.

Insgesamt wirkt die Fassade des Baus schlicht und zurückgenommen, die Reihung der Fenster dominiert die Fläche. In der deutschen Übersetzung des Buches „Söder" ist dazu zu lesen:

> *„Der äußere Anblick des Schlosses ist schön. Seine Bauart zeigt edle Simplicität. Drey und zwanzig Fenster an der Vorderseite, die im ersten und zweyten Stockwerke nach verschiedenen Anlagen in einer doppelten Reihe fortlaufen, nehmen das Hauptgebäude ein, welches in zwey Flügel ausläuft, die von der Nordseite zurückweichen und auf der Mittagseite vorspringen."*[62]

Über das Areal vor dem Schloss macht der Autor die Angabe, dass eine baumbestandene Allee den Zugang zum Schloss markiere und axial

[61] Achilles 1987, S.67
[62] Carl Gottlieb Horstig, Söder, deutsche Übersetzung des französischen Werks „Söder" von S. S. Roland, Leipzig 1799, S.6. Die hier angebene Anzahl der Fenster von 23 ist auf dem Stich von F. Aubertin nicht zu erkennen.

auf das Corps de logis ausgerichtet sei. Sie ist auf dem Stich von Aubertin deutlich zu erkennen. Am Ende der Allee führte laut Beschreibung eine Brücke über einen Wassergraben zum Schlosshof, dessen Eingang durch ein Gittertor gekennzeichnet war. Das Wasser ist bei dem Stich Aubertins nicht zu erkennen, jedoch die beiden Pfeiler des Schlosstores. Der Schlosshof war laut des Autors viereckig und wurde an zwei Seiten flankiert von *„gleichförmigen Wirtschaftsgebäuden*" und zum Tor ausgerichteten Pavillonbauten, was sich mit der Darstellung von Aubertin deckt.

2.1.3 Die überkommene Schlossanlage

Schloss Söder weist noch heute Züge des Kernbaus von 1742 auf und zeigt im Umriss des Grundrisses, mit der Mittelfiguration der beiden Etagen und mit der Enfilade im Erdgeschoss an der Südseite sowie in den Ausmaßen der Gesamtanlage mit Schlossgraben, Pavillonbauten, Hof und Garten die Konzeption nach 1788 unter Friedrich Moritz von Brabeck.

Auch die Fassadengestaltung des heutigen Schlosses ist auf diese Zeit zurückzuführen. Die Abbildungen 15 und 16 geben die Fassadenansichten des heutigen Baus wieder, besonders die Hoffassade erinnert an die von Aubertin dargestellte Ansicht der hofseitigen Front um 1799 (Abb.14). Auch gegenwärtig verfügt das Schloss über eine schlichte Fassade mit einer dominanten Reihung von segmentbogenförmigen Fenstern. Das Corps de logis weist einen dreiachsigen Mittelarisalit und Segmentbogengiebel auf sowie eine Wappenkartusche und ein kleines Mezzaningeschoss. Die Flügel des Baus sind mit Mansarddächern versehen und heben sich von dem hohen Satteldach des Corps de logis ab (Abb.15 und 16).

Unter Curt Graf von Schwicheldt wurden zwischen 1902 und 1907 die bestehenden Wirtschaftsgebäude, die Brücke und der Brunnen auf der Hofseite erneuert, im östlichen Teil des Gartens eine Orangerie errichtet, sowie weitere technische Arbeiten vorgenommen wie beispielsweise eine Erneuerung des Fassadenanstrichs und die Verlegung von Wasserleitungen.[63] Die Konzeption des Gartens mit dem historischen Baumbestand wurde erhalten. Der unter Curt Graf von Schwicheldt mit den Umbauten für Schloss Söder beauftragte Architekt Erich Schwanenberg aus Hannover fertigte sechs Entwürfe mit Grundrissen des Keller-, Erd-, und Obergeschosses an, die jedoch nur zum Teil ausgeführt wurden.[64] Die für den Außenbau angedachten umfassenden Veränderungen kamen dabei nicht zum Tragen, so dass die Konzeption

[63] PSö, Sö III 9
[64] Die Pläne sind im Schlossarchiv überkommen: PSö, Sö III 9. Über den Architekten konnten bis dato keine weiteren Informationen durch die Verfasserin gefunden werden.

des 18. Jahrhunderts, bis auf die Versetzung zweier Fenster im Kellergeschoss und in der oberen Etage überwiegend erhalten blieb. Geplant war aufgrund neuer Treppen im Inneren des Schlosses, jeweils außen in der Mitte der Flügel einen schmalen rechteckigen Vorbau mit eigenem Dach vorzulagern, was zu einer erheblichen Störung der homogenen Fassadenwirkung geführt hätte.[65]

Die im Innern des Schlosses unter Curt Graf von Schwicheldt vorgenommenen baulichen Veränderungen sind überkommen. Für das Erdgeschoss sind sie anhand eines erhaltenen Grundrisses nachvollziehbar (Abb.17).[66] Dieser Grundriss deckt sich mit den in den Archivalien erwähnten Verbesserungsvorschlägen zur inneren Aufteilung.[67] Angedacht war eine Verlegung des Treppenhauses im rechten Teil des Corps de logis. Zwar ist die Treppenanlage noch immer im rechten Teil des Gebäudes untergebracht, jedoch erfolgte, wie der Grundriss zeigt, eine Drehung der Treppe und eine Veränderung in der Art ihrer Anlage. Die ursprünglich über Eck laufende Treppe, die im rechten vorderen Teil des Vestibüls platziert war, wurde nun ersetzt durch eine zweiläufige Treppenanlage, deren Zugang mittig bzw. westlich an der rechten Wand des Vestibüls platziert ist. Die unter Friedrich Moritz von Brabeck bestehende Konzeption des Vestibüls mit sich gegenüber liegenden Nischen wurde dadurch aufgelöst. Die beiden links vom Vestibül abgehenden und dem Treppenhaus gegenüber liegenden Räume wurden nun in einem Raum zusammengefasst, der im Grundriss in Abbildung 17 als *„Grafenzimmer"* bezeichnet wird.

Besonders auffällig im Rahmen der Umbauarbeiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Verlegung der Kapelle vom Westflügel in den Ostflügel, wo sich ursprünglich nach der Konzeption unter Friedrich Moritz von Brabeck das Appartement der Hausherrin befand. Aufgrund der ungünstigen Lage der Küche in Bezug auf das Esszimmer wurde die Küche

---

[65] Aus welchem Grund diese Vorschläge nicht zur Ausführung kamen ist nicht bekannt.
[66] Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens, Bd.24, Die Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg, Osnabrück 1979, S.170
[67] PSö, Sö III 9

aus den Kellern des Ostflügels in die des Westflügels verlegt.[68] Anstelle der Kapelle wurde ein großer Eßsaal angelegt, der durch die neue Treppenanlage mit der Küche verbunden war.[69] Der Raum zwischen Vestibül und dem neuen Eßsaal wurde nun als Anrichtezimmer genutzt und mit einem Aufzug zur Küche ausgestattet.[70] Ein Teil des ursprünglichen, nach Süden gelegenen Esszimmers wurde für die Einrichtung des neuen Anrichtezimmers hinzugenommen.

Für die Gestaltung des Gartensaals wurde den Vorschlägen des Architekten Folge geleistet und eine Terrasse mit flankierenden Treppen als Zugang in den Garten angelegt. Sie reicht ca. acht Meter in den Garten hinein und ist noch heute erhalten.[71] Der unter Friedrich Moritz von Brabeck repräsentative Ballsaal im Westflügel mit Zugang zum Garten hatte, wie aus den Archivalien zu entnehmen ist, zeitweilig als Orangerie gedient und wurde nun im Zuge des Umbaus trockengelegt und um 30 cm in seinem Fundament erhöht.[72] Der Stuck an den Wänden und der Decke wurde nach der Konzeption des späten 18. Jahrhunderts wieder hergestellt.[73] Darüber hinaus wurde der Raum

> „(…) *neu hergerichtet und mit einem Deckengemälde geschmückt. Ferner wurden die kunstvoll eingelegten Türen und Fensternischen, welche unbegreiflicherweise übergestrichen waren, wieder in ihren früheren Zustand versetzt.*"[74]

Außerdem erhielt der Raum einen Durchbruch, der eine Verbindung zu dem davor liegenden Raum ermöglichte. Dieser, der unter Friedrich Moritz von Brabeck als „*Cabinet*" bezeichnet wurde, ist im Grundriss in Abbildung 17 als „*Bibliothek*" angegeben und mit einem Teil des ehemaligen

---

[68] PSö, Sö III 9, Reden-Dona 1995, S.185
[69] PSö, Sö III 9
[70] ebenda
[71] Diese Information gab freundlicherweise Herr Jobst-Heinrich Lampe, 2009.
[72] PSö, Sö III9
[73] ebenda. Es ist nicht ersichtlich, um was für ein Deckengemälde es sich handelt und inwieweit die Konzeption von Deckenstuck und Deckengemälde verbunden wurde. Dass es sich um ein hinzugefügtes Deckengemälde im zweigeschossigen Festsaal handeln könnte, ist eher unwahrscheinlich, da dort das überkommene Deckengemälde die von Horstig beschriebene Darstellung von Apoll und den Musen aufweist.
[74] ebenda

„Ruhezimmers", das im Grundriss nun als *„Billardzimmer*" bezeichnet wird, zusammengefasst. Von hier aus gelangt man jetzt über einen Treppenaufgang, der ebenfalls im Grundriss in Abbildung 17 wieder zu finden ist, in die oberen Räume bzw. in den unter Friedrich Moritz von Brabeck ursprünglichen *„Billard- bzw. Gesellschaftssaal*". Aus diesem wurden im Zuge des Umbaus drei Gästezimmer geschaffen, die durch einen Korridor mit weiteren Gästezimmern im Ostflügel an der Gartenseite des Obergeschosses verbunden sind.[75] Hier wurden Räume, die nicht genau zuzuordnen sind (im Grundriss in Abb.13 mit der Zahl 8 beziffert), in ihrer Größe verändert bzw. aufgegeben und ein Korridor angelegt, der vom Saal in der Mitte der Etage bis zur Treppe des Ostflügels reichte:

> *„Um auch noch den im Ostflügel der II. Etage gelegenen Zimmern einen bequemeren Zugang zu ermöglichen, wurde ein Teil des Schachtenzimmers und der Breesezimmer geopfert und vom Saal aus ein Flur durchgeführt bis auf den Vorplatz zu den Carl-Alexander-Comtessenzimmern, von welchem die Hintertreppe nach unten führt (…)*".[76]

Darüber hinaus wurden fast alle Räume renoviert und im Zuge dessen teilweise die bestehenden Stuckarbeiten restauriert oder neu erstellt.[77] Die Fußböden und Parkettbeläge wurden in zahlreichen Räumen erneuert sowie Delfter Öfen aus dem Besitz der Familie von Schwicheldt nach Söder verbracht.[78] Die Inneneinrichtung wurde zudem durch Möbel, Gemälde, Gobelins und andere Objekte erweitert.[79] Weitere Renovierungsarbeiten am Außen- und Innenbau wurden laut Auskunft des heutigen Schlossbesitzers in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts vorgenommen. Eine Erneuerung der Farbigkeit fast aller Räume erfolgte darüber hinaus 2004.[80]

---

[75] PSö, Sö III 9
[76] ebenda
[77] Diese Information gab freundlicherweise Herr Jobst-Heinrich Lampe, 2009.
[78] ebenda. Um welche Räume es sich dabei im Einzelnen handelt lässt sich anhand des Materials nicht nachvollziehen.
[79] PSö, Sö III 9
[80] Diese Information gab freundlicherweise Herr Jobst-Heinrich Lampe, 2009.

2.2 Die Gestaltung des Schlosses

2.2.1 Quellen zur Ausstattung von 1788-1796

Um die ursprüngliche Ausstattung zu rekonstruieren, lassen sich zwei Quellen heranziehen. Zum einen handelt es sich um das bereits genannte Buch „Söder" in der deutschen Fassung von 1799. Zum anderen gibt ein Inventar im Nachlass des Friedrich Moritz von Brabeck aus dem Jahr 1814 Aufschluss. Beide Quellen werden im Rahmen dieser Arbeit erstmalig kunsthistorisch ausgewertet.

- Das Buch „Söder" in deutscher Übersetzung

Das genannte Werk erschien mit einer deutschen Übersetzung von Carl Gottlieb Horstig (1763-1835). Der Theologe Horstig folgte 1792 einem Ruf nach Bückeburg, wo er später die Ämter des Oberpredigers, Superintendenten und Scholarchen inne hatte.[81] Friedrich Moritz von Brabeck ließ das Buch „Söder" von Horstig übersetzen, wahrscheinlich mit dem Zweck, das Schloss und auch die Gemäldesammlung des Hausherrn in der Öffentlichkeit bekannter zu machen. Horstig weilte mehrmals auf Schloss Söder, seine Einträge in das Gästebuch der Galerie sind für den 12.5.1797 und 5.9.1798 zu belegen.[82] In insgesamt zwölf Briefen beschreibt der Autor die Einrichtung des Schlosses und stellenweise pathetisch das Bestreben des Schlossherrn das Schloss mit Hilfe renommierter Künstler repräsentativ ausgestalten zu lassen.

- Das Inventar von 1814

Nach dem Tod des Schlossherrn Friedrich Moritz von Brabeck 1814 wurde im Rahmen einer Schlossbegehung durch eine Kommission aus Nachlassverwalter und Notar eine Auflistung der beweglichen und

[81] Allgemeine Deutsche Biographie, Bd.13, 1881, S.791f, hrg. durch die Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 2. unveränd. Aufl., Neudruck der 1. Aufl., Leipzig 1875-1912
[82] PSö, Sö IX

unbeweglichen Güter gemacht.[83] Insgesamt enthält das Inventar 39 Protokolle mit 21 Rubriken und 28 Anlagen, in denen alle Gegenstände summiert sind. Die Auswertung des Inventars gestaltete sich stellenweise schwierig, da die Kommission bei der Begehung des Schlosses häufig missverständliche Angaben beim Wechsel der Räume formulierte oder einige Räume überhaupt nicht erwähnte.

[83] Inventar der Nachlassenschaft des am 8. Januar 1814 verstorbenen Grafen Friedrich Moritz von Brabeck zu Soeder. Aufgestellt 1814 vom Notar Hübner in Hildesheim. Enthält den Nachlaß an unbeweglichen und beweglichen Gütern, Bibliothek und Gemäldesammlung zu Söder, nebst Testament und verschiedenen Anlagen, DBHI, Hs 552 d

2.2.2 Versuch einer Rekonstruktion der Innenausstattung anhand der Quellen

Um die ursprüngliche Innenausstattung tatsächlich nachvollziehen zu können, müsste diese in unveränderter Form vorhanden sein. Da jedoch im 20. Jahrhundert Umbauten stattfanden, stellt die hier erstmals vorgenommene Rekonstruktion eine Annäherung an den einstigen Zustand dar. Der erhaltene Stuck in einigen Räumen kann nicht eindeutig datiert werden. Laut Auskunft des heutigen Schlossbesitzers wurden vermutlich im 20. Jahrhundert Stuckaturen hinzugefügt oder bestehender Stuck verändert. Auch die Farbigkeit der Räume wurde wie bereits erwähnt verändert. Archivalische Belege oder technische Untersuchungen, die eine genaue Datierung des Stucks ermöglichen würden gibt es nicht. Anhand der Angaben aus den Textquellen, der dort enthaltenen Grundrisse und der Erkenntnisse von Walter Achilles kann dennoch ein Bild der Ausstattung in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts gezeichnet werden.

Zur Distribution im Innern gibt Horstig an, dass es sich um ein großes Gebäude handele und bemängelt, dass die Aufteilung der Räume nirgends eine Reihe von Zimmern aufweise.[84] Zwar gebe es eine Regelmäßigkeit, jedoch keine Symmetrie im Innern des Gebäudes.[85] Raumfolgen und Säle scheinen ungeordnet angelegt zu sein und verfügen über unterschiedliche Größen:

> *„Säle und Zimmerabtheilungen liegen durch einander, aber nirgends auf Kosten der Gemächlichkeit, überall zum Vortheile des Vergnügens. Jene sind groß, aber in den schönsten Verhältnissen angelegt. Diese sind von einer mittleren Größe: einige darunter*

[84] Für die Rekonstruktion der Innenausstattung wird im Rahmen dieser Arbeit auf die deutsche Fassung des Buches „Söder" von Horstig zurückgegriffen.
[85] Horstig 1799, S.9

bestehen aus drey, die mehrsten aus zwey und wenige nur aus einem einzigen Zimmer."[86]

Die Betrachtung des Grundrisses des Erdgeschosses (Abb.13) bestätigt die Aussage: Während das Corps de logis mit Vestibül und Saal auf einer Mittelachse liegend, sowie mit Kabinett und Ruhezimmer vier große bzw. mittelgroße Räume beinhaltet, herrscht im Ostflügel bei den herrschaftlichen Appartements eine Aneinanderreihung von insgesamt 12 Räumen unterschiedlichster Größe vor. Der Westflügel dagegen enthält nur ein Kabinett, den großen Ballsaal und die Kapelle.

- Die Räume des Erdgeschosses

Vestibül:

Horstig beginnt seine Beschreibung mit dem Eingangsbereich des Schlosses; dieser wurde durch eine zweiläufige Treppe und das Vestibül gebildet, welches dem Saal axial vorgelagert war und durch eine Enfilade den Blick bis zur Gartenseite Richtung Süden frei gab. In diesem Zusammenhang erwähnt Horstig geschliffene abgerundete Glastafeln, mit denen alle Fenster und Türen im Schloss versehen waren und die durch den Einfall des gebrochenen Lichts den Räumen eine „heitere" Wirkung verleihen sollten.[87]

Im Vestibül, dessen Wand- und Fußbodengestaltungen nicht überkommen sind, befanden sich zwei gegenüber liegende Nischen an den Längsseiten des Raumes, in denen jeweils eine Bronzesäule mit Marmorkapitell aufgestellt war.[88] Sie finden im Grundriss ihre Entsprechung. Die Wände waren in Scagliola-Technik gestaltet und entsprachen damit der ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gängigen Technik zur Imitation von Stein bzw. Marmor.[89] Horstig nennt hier die

[86] Horstig 1799, S.9
[87] Horstig 1799, S.11
[88] Horstig 1799, S.11
[89] Die Scagniola-Technik beschreibt eine Einlegearbeit aus verschiedenen in der Masse gefärbten, geschliffenen und polierten Stuckpasten (Stuckmarmorintarsia), vgl. dazu Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Bd.1, Stuttgart 1984, S.274

Imitation von *„grauadrigen Marmor*".[90] Die Wandgestaltung war gekennzeichnet durch eine klassische Formensprache; Pilaster trugen ein Kranzgesims, das nach oben den Abschluss zur Stuckrahmendecke bildete.[91] Die Imitation von grauem Marmor für den gesamten Raum und die wenigen klassischen Gestaltungselemente lassen auf einen kühl wirkenden, fast nüchternen Raumeindruck schließen. Für den Fußboden nennt Horstig eine mosaikartige Prägung:

> *„Man tritt in diesem Vorsaale auf eine Art von Mosaik, die zu Venedig besonders gebräuchlich unter dem Namen Pavimento di pasta bekannt ist*."[92]

Beachtenswert ist die erhaltene Stuckrahmendecke, die in vier runden Stuckrahmen Porträts als Reliefs enthält, die Achilles für vorgefertigte Arbeiten hält, welche der Stuckateur Angelo Tadey möglicherweise übernommen hat.[93] Bei Horstig hingegen werden die Arbeiten nicht erwähnt, der Autor spricht lediglich von einer *„sehr schön gearbeiteten Kunstdecke*".[94] Die rechteckige Deckenfläche wird eingefasst von umlaufenden Zierleisten. In der Mitte des Plafonds befinden sich ein Kranz aus Akanthusblättern sowie die vier Bildnisse in den jeweiligen Ecken. Die Porträts zeigen Profile von bedeutenden historischen Personen, die als Vertreter einer aufgeklärten Geisteshaltung gesehen werden können (Abb. 18-21): Der reformierte Pfarrer, Philosoph und Schriftsteller Johann Caspar Lavater (1741-1801), der protestantische Theologe Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709-1789), der Staatstheoretiker und Schriftsteller Charles de Secondat Baron de Montesquieu (1689-1755) und der bedeutende römische Dichter Horaz (65 v. Chr.-8. v. Chr.).

---

[90] Horstig 1799, S.11
[91] Horstig 1799, S.12
[92] Als „pavimentum" werden im allgemeinen mosaikartig gestalteten Fußböden bezeichnet, wobei es innerhalb der Technik Unterschiede gibt, vgl. hierzu Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S.405
[93] Achilles 1987, S.67
[94] Achillles 1987, S.67 und Horstig 1799, S.12

Exkurs: Die geistige Haltung des Friedrich Moritz von Brabeck

Um deutlich zu machen, wie ungewöhnlich die Platzierung dieser Porträts im Eingangsbereich des Schlosses eines katholischen Adeligen und ehemaligen Mitglieds des Hildesheimer Domkapitels für die damalige Zeit war, sei an dieser Stelle kurz auf die Geisteshaltung des Moritz von Brabeck hingewiesen.

Friedrich Moritz von Brabeck war ein gebildeter Mann, der Reisen nach England, Frankreich, in die Niederlande und die Schweiz sowie nach Italien unternahm. Zusammen mit den Domherren Franz Cölestin, Joseph Anton Sigismund von Beroldingen, Engelbert August von Weichs-Sarstedt und Franz Wilhelm Spiegel bildete er eine der Aufklärung verpflichtete Gruppe.[95] Er gehörte trotz eines Verbotes des Fürstbischofs Friedrich Wilhelm von Westphalen (1727-1789) seit 1779 der Hildesheimer Freimaurer-Loge an.[96] Friedrich Moritz war ein Beispiel für eine Person aus einer *„hoch entwickelte Domherrenkultur*", in der eine *„auf hohem Niveau stehende, adelig orientierte Lebensführung*" erkennbar war und in der die Pflege der Künste und der Wissenschaft eine zunehmend bedeutende Rolle spielte.[97]

Da er nach dem Tod seines Bruders Hermann Werner von Brabeck der letzte lebende Sohn seines Stammgeschlechts geworden war, trat er in den weltlichen Stand zurück und gehörte damit dem Stand der Ritterschaft an. Aufsehen erregend war die von ihm 1799 veröffentlichte Schrift *Einige Bemerkungen dem gesamten Corps der Hildesheimischen Ritterschaft in ihrer Versammlung am 20. April 1799 zur Prüfung und Beherzigung vorgelegt,* in der er Reformen für die Hildesheimer Ritterschaft vorschlug und Kritik an der sozialen Situation der Landstände übte.[98] Außerdem forderte er den Adel auf, für eine Förderung von Kunst,

---

[95] Dylong 1997, S.391

[96] ebenda

[97] Geschichte Niedersachsens, Bd.3, Teil 1, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft von der Reformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, hrg. von Christine van den Heuvel und Manfred von Boetticher, Hannover 1998, S.793

[98] Weiterführend: Herbert Obenaus, Versuche einer Reform der Hildesheimer Ritterschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert. Über eine Schrift des Freiherrn Moritz von Brabeck, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte Bd.37, 1965, S.75-121

Wissenschaft, Handel und Industrie einzutreten.[99] Da Fürstbischof Franz Egon von Fürstenberg (1737-1825) die von Brabeck verfasste Schrift als Schmähung gegen sich selbst auffasste wurde Friedrich Moritz von Brabeck wegen Majestätsbeleidigung angeklagt und wider Erwarten frei gesprochen.[100]

Zwei weitere Schriften bringen die aufgeklärte Haltung des Schlossherrn zum Ausdruck, in denen er sich zu Erziehung, Bildung und Religion äußert: *Nachricht an das katholische Publikum Deutschlands den kath. Religionsunterricht in dem Philantropinum zu Dessau betreffend (Hildesheim 1777)* und *An das Hildesheimer Publikum das Philantropinum zu Dessau und desselben pädagogische Monatsschrift betr. (von einem Cosmopoliten).* Friedrich Moritz von Brabeck sprach sich darin für das Institut Philanthropinum in Dessau aus, das in katholischen Kleriker- und Adelskreisen mit Zurückhaltung betrachtet wurde. Auch finanziell unterstützte er das Institut, in dem Ideen der Aufklärung und einer „neuen" Pädagogik vorherrschten.[101] Laut Hermann Engfer war es Ziel des Instituts, mit verbesserten Lehrmethoden, einer milderen Unterrichtspraxis und Werkunterricht, sowie unter Ablehnung jedes bekenntnismäßigen Religionsunterrichts die Schüler auszubilden.[102]
1795 gründete Friedrich Moritz von Brabeck wie bereits erwähnt ein Kupferstecherinstitut in Dessau mit dem Namen „*Fürstlich Anhalt-Dessauische chalkographische Gesellschaft*", welches der Ausbildung junger Künstler dienen sollte.[103] Eine Erhöhung seiner sozialpolitischen

---

[99] Dylong 1997, S.391
[100] vgl. dazu Adolf Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd.2, Hildesheim 1916
[101] Ein Hinweis auf das finanzielle Engagement des Friedrich Moritz von Brabeck findet sich bei Erhard Hirsch, Dessau-Wörlitz, Moritz von Brabeck- Söder. Biographische Verbindungen und kunstgeschichtliche Gegebenheiten, in: Vernunft und Bildung, Beiträge zur historischen Bildungsforschung, Bd.18, hrg. von Johannes Köhler und Josef Nolte, Köln, Weimar 1997, S.33-44, hier S.37
[102] Hermann Engfer, Die Aufklärung im Hildesheimer Domkapitel, in: Alt-Hildesheim, Bd.29, 1958, S.29-24, hier S.29f , vgl. außerdem Hirsch 1997, S.37f und Walter Achilles, Moritz von Brabeck und die theologische Seite der Aufklärung - eine Skizze, in: Die Diözese Hildesheim, Jahrbuch des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim, Jg 54, 1986, S.117-138
[103] Dylong 1997, S.392. Weiterführend: Erhard Hirsch, Die Chalkographische Gesellschaft zu Dessau und die übrigen bildenden Künste zu Lebzeiten Erdmannsdorffs, in: Erhard Hirsch. Aufklärung und Frühklassik, „Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts", hrg. von Christian Antz, Dössel, 2006, S.123-130

Stellung erhielt Friedrich Moritz von Brabeck 1803, als ihn der preußische König Friedrich Wilhelm III. in den erblichen Grafenstand erhob.[104]

Die Porträts im Vestibül von Schloss Söder können vor dem Hintergrund des sozialpolitischen Engagements des Schlossherrn als eine Art Stellungnahme zur Aufklärung interpretiert werden. Die bewusste Platzierung der Werke im Eingangsbereich, einem öffentlich zugänglichen und repräsentativen Raum, unterstreicht dies. Der Besucher sieht sich zugleich mit historischen Persönlichkeiten konfrontiert, die individuell für „neues" Gedankengut, eine kritische Haltung gegenüber Obrigkeiten oder eine aufgeklärte Bildungspolitik stehen. Bedeutungsvoll ist im Zusammenhang mit der kritischen Haltung des Friedrich Moritz von Brabeck der katholischen Kirche gegenüber auch die bewusste Auswahl zweier Protestanten: Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem und Johann Caspar Lavater. Jerusalem war protestantischer Theologe und nahm innerhalb der deutschen Aufklärung eine bedeutende Rolle ein. 1742 folgte er einem Ruf an den Braunschweiger Hof, wo er als Hofprediger und Erzieher des Erbprinzen Karl Wilhelm Ferdinand wirkte. Ihm wird als Berater des Herzogs Karl I. einen großen Einfluss auf die Bildungspolitik des Herzogtums Braunschweig zugeordnet. Lavater war Theologe, Philosoph und Schriftsteller. 1762 veröffentlichte er eine Schrift gegen die Regierung eines Landvogts, welche großes Aufsehen und zugleich Kritik der Züricher Aristokratie zur Folge hatte. Er besuchte Schloss Söder und besichtigte die Gemäldegalerie, wie ein Eintrag in das Gästebuch dokumentiert.[105]

Für eine Distanz zur Obrigkeit bzw. zur Allianz von absolutistischer Monarchie und katholischer Kirche trat auch Charles de Secondat Baron de Montesquieu ein. Der französische Schriftsteller und Staatstheoretiker fragte unter anderem nach anthropologischen, sozialen und kulturellen

[104] Dylong 1997, S.392
[105] Eintrag am 4. Juni 1793 im Gästebuch der Galerie, PSö, Sö IX 1

Bedingungen der politischen Entwicklung und wollte eine auf naturgegebenen Gesetzlichkeiten beruhende Erklärung für geschichtliche Abläufe finden. Mit Horaz ist im Vestibül eine weitere Persönlichkeit dargestellt, die in ihrem literarischen Werk überwiegend Umstände kritisierte, die zu sozialen Unfrieden führen konnten oder menschliche Beziehungen beeinträchtigten, wie Habgier, Ehebruch oder Aberglaube.

Die Ausleuchtung des Vestibüls mit einem großen Leuchter dürfte die auffällige Wirkung der Porträts noch verstärkt haben. Horstig beschreibt den Leuchter als

„(…) Recipienten, der von acht kleinern eingeschlossen wird. Alle sind mit in Feuer vergoldetem Kupfer bekleidet, und werden von Ketten zusammengehalten und getragen, die mit Kristallen verziert sind."[106]

Gartensaal/Speisesaal:

An das Vestibül schließt sich zur Gartenseite ein Saal an, den Horstig als Speisesaal benennt (Abb.13 Erdgeschoss Raum 2). Im Inventar von 1814 wird der Raum als *„grüner Speisesaal*" bezeichnet, der mit 18 Stühlen aus Mahagoniholz, einem Tisch und einem Kronleuchter ausgestattet ist.[107] Die Bezeichnung *„grüner Speisesaal*" gibt wohlmöglich einen Hinweis auf eine grüne Wandbespannung, die dem Raum eine heitere Wirkung verleihen sollte oder auf die Nähe zum Garten verwies, der vom Speisesaal her zugänglich war. Für eine Funktion als repräsentativer Raum spricht der Hinweis Horstigs zur Ausstattung mit zwei großen Kaminen aus Marmor, den er als *„Breche d' alep*" bezeichnet, über denen großformatige Spiegel angebracht waren.[108] Horstig gibt sie nach Pariser Maß mit 95 Zoll in der Höhe und mit 53 Zoll in der Breite an. Achilles schließt daraus, die Spiegel seien ca. drei Meter hoch und 1,70 Meter breit.[109] Über die Gestaltung der Kamine werden jedoch keine Angaben gemacht.

---

[106] Horstig 1799, S.12
[107] Inventar 1814, S.29, DBHI Hs 552 d
[108] Horstig 1799, S.12
[109] Achilles 1987, S.67

Die Ausstattung des Speisesaals mit korrespondierenden Kaminen und großen Spiegeln folgte dem zeitgenössischen Geschmack im 18. Jahrhundert. Der Kamin bildete den zentralen Punkt des Raumes, auch wenn sich seine Gestaltung im Detail während der architektonischen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts veränderte und gegen Ende des Jahrhunderts die Gestaltung der Kamine tendenziell schlichter wurde. Peter Thornton merkt in seinem Werk zur Innenarchitektur dazu an:

> *„Bleibt der Kamin auch nach wie vor im Brennpunkt eines Raumes, so sprang er doch nicht mehr so sehr in die Augen wie ehedem - zumindest in Frankreich und überall dort, wo man dem französischen Vorbild folgte. Die Öffnungen wurden nun kleiner gehalten, die Proportionen niedriger. Auch die große ornamentale Komposition in der Kaminwand entfiel. An ihre Stelle trat gewöhnlich eine große Spiegelglasfläche, die durch Form und Rahmung eindeutig als Teil der Wanddekoration deklariert wurde*."[110]

Frank Druffner verweist in einem Aufsatz über Kamine und Öfen im Schlossbau auf den Kamin als Symbol für die finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers:

> *„Mit der übrigen Raumausstattung gehört der Kamin nunmehr zum Repertoire der Zeichen für die finanziellen Möglichkeiten und den Geschmack des Auftraggebers*."[111]

Für Friedrich Moritz von Brabeck dürfte die Ausstattung mit großen Spiegeln ebenfalls eine Frage des Prestiges und der Repräsentation gewesen sein, was durch die Aussage Horstigs über die Qualität der Spiegelglasflächen deutlich wird:

> *„Auf diese Weise wurden Glastafeln zum Vorschein gebracht, die sowohl in Ansehung der Schönheit als der Größe mit allen Glastafeln*

---

[110] Peter Thornton, Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtungen nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920, deutsche Ausgabe, Herford 1985, S.97

[111] Frank Druffner, Vom Brennpunkt zum Blickfang: Kamin und Ofen im Schlossbau, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd.3, München/Berlin 2006, S.253-264, hier S.258

wetteifern können, die man in den Manufacturen zu Paris bewundert."[112]

Über zwei der drei Türen des Speisesaals, an den Längsseiten neben den Kaminen, befinden sich Supraporten mit stuckierten Putten-Darstellungen und dem Allianzwappen der Familien Brabeck und Weichs (Abb.22). Aus einer klassisch antik anmutenden Säule meißeln zwei Putten die Wappenschilde der Familien des Schlossherrn und seiner Frau, während eine andere Putte eine Fruchtgirlande um die Säule spannt. Neben der Säule sind weitere Putten zu sehen; eine zeichnet, zwei weitere studieren eine menschliche Figur, die eine der Putten auf der Handfläche trägt. Sie hält außerdem einen Fuß und eine Hand an einem Band befestigt. Hierbei kann es sich um eine allegorische Darstellung der Forschung und Lehre handeln, denen der Hausherr in besonderem Maße zugetan war. Ungewöhnlich erscheint allerdings die Platzierung dieser Allegorie in einem Speisesaal und nicht in einem Raum für private Studien, wie zum Beispiel der Bibliothek oder einem privaten Kabinett. Das Wappen, das die Putten herausmeißeln, symbolisiert als Zeichen herrschaftlicher Repräsentation die Allgegenwärtigkeit der Familie auf dem Schloss und weist Schloss Söder als Familiensitz aus. Darüber hinaus kann es auch symbolisch auf Friedrich Moritz von Brabeck als Bauherrn des erweiterten Schlosses und als Erschaffer von etwas „Neuem" verweisen.

Eine andere Supraporte zeigt ebenfalls eine Gruppe von Putten (Abb.23). Insgesamt sechs Figuren sind vor einem Hintergrund mit Vegetation und Architektur dargestellt. Drei Putten sind um einen Block mit Papier gruppiert, auf dem eine Figur etwas auszuzirkeln scheint. Eine andere hält in ihrer Hand einen langen schmalen Stab, bei dem es sich vermutlich um ein Messgerät handelt. Eine weitere Figur kauert auf dem Boden und hantiert mit einem Winkel. Auf der anderen Seite der Dreiergruppe halten zwei Putten eine Tafel fest, auf der eine der beiden etwas zeichnet oder schreibt. Wohlmöglich handelt es sich hierbei um eine

[112] Horstig 1799, S.13

Allegorie der Architektur, die inhaltlich im Bezug steht zur symbolischen Darstellung des Hausherrn und Bauherrn des „neuen" Hauses.

Die Decke des Speisesaals ist laut Horstig ausgestattet mit *„Amoretten-Darstellungen"* und einem Kronleuchter.[113] Die heute erhaltene Decke dürfte demnach in ihrer Gestaltung auf die ursprüngliche Konzeption zurückzuführen sein. Wie die Abbildung 24 deutlich zeigt wird der Plafond bestimmt durch ein ovales Feld mit breitem Rand und stuckiertem Flechtband. An das Mittelfeld schließen sich strahlenförmige gerahmte Felder an, die bis an den äußeren Fries des Deckenfeldes heranreichen. Im Zentrum des Plafonds befinden sich auf Wolken sitzend Amorettenfiguren, die in ihren Händen Bänder halten. Die Figuren wirken flach und wenig plastisch und unterscheiden sich dadurch von der übrigen Stuckierung der Decke. Während die Verwendung von Putten und Amoretten in der Raumgestaltung als künstlerisches Element des Barock bzw. Spätbarock gilt, lässt sich die übrige Gestaltung der Decke mit ihrer starren geometrischen Gliederung durch gerahmte Felder dem Formenkanon der klassizistischen Raumgestaltung zuordnen, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der zeitgenössischen Mode durchsetzte und vermehrt Elemente der klassischen antiken Baukunst aufgriff.[114]

Ruhezimmer/chinesisches Zimmer:

Westlich an den Speisesaal schließt sich ein rechteckiger Raum mit zwei Fenstern an, den Horstig als Ruhezimmer bezeichnet (Abb.13 Raum 3). Im Inventar von 1814 wird dieser Raum vermutlich als chinesisches Zimmer ausgewiesen und an beweglicher Ausstattung werden genannt:

„Zwei Kanapees von Eschenholz mit Mahagony furniert mit

[113] Horstig 1799, S.12. Der Begriff Amoretten beschreibt kleine geflügelte nackte Knabenfiguren, die auf Amor, den römischen Liebesgott, zurückgehen und als Darstellung des Liebesgottes in der Kunst des 18. Jahrhunderts weit verbreitet waren.

[114] Die geschwungenen und bewegten Formen des Spätbarock und des Rokoko, wie sie bis dahin verbreitet waren, verschwanden zunehmend aus den Ausstattungen der Schlösser und Wohnhäuser (s. Kapitel 3.1), Thornton 1985, S.138

chinesischer Arbeit, zwei Vasen von Porzellan vergoldet und gemalt, zwei Spiegel, zwei Nachttische mit Auszügen".[115]

Die Funktion des Raumes als Ruhezimmer wird durch die Beschreibung Horstigs bestätigt. Er benennt ebenfalls zwei Sofas aus Mahagoniholz mit kunstvollen Schnitzereien, die nach Belieben in Betten verwandelt werden können und mit chinesischer Seide bespannt sind.[116] Darauf dürfte auch die Bezeichnung „*chinesische Arbeit*" im Inventar abzielen. Die Ruhemöbel sind in einem Alkoven aufgestellt, der als separater Bereich des Raumes im Grundriss erkennbar ist. Dieses Zimmer könnte mit der Aufstellung des Ruhebettes in der Nische in Anlehnung an die französische Tradition als Privatkabinett gedient haben.

Weitere Angaben über die Ausstattung des Raumes werden nicht gemacht. Zwei Supraporten sind aus diesem Raum überkommen, die laut Auskunft des heutigen Schlossbesitzers zur Ausstattung unter Moritz von Brabeck gehören sollen.[117] Sie zeigen zum einen eine Frauenfigur mit einem Saiteninstrument, begleitet von einer Putte (Abb.25) sowie eine Szene mit antiker Architektur und Vegetation, in der eine männliche Figur in einer nachdenklichen Pose dargestellt ist. Bei der Frauenfigur könnte es sich um die Darstellung der Muse Erato handeln, die Muse der Lyrik und der Liebesdichtung, die häufig mit einem Saiteninstrument als Attribut dargestellt wird.[118] Die Szene mit der nachdenklich wirkenden männlichen Figur könnte eine Darstellung des Hausherrn als Philosoph und Denker sein. Ebenfalls erhalten ist die Decke, die gestaltet ist mit weiteren Puttendarstellungen aus Stuck. Diese, auf einer Wolkengruppe sitzend, halten Blätterranken in den Händen (Abb.26).

---

[115] Inventar 1814, S.29, DBHI Hs 552 d
[116] Horstig 1799, S.13
[117] Diese Information gab freundlicherweise Herr Jobst-Heinrich Lampe, 2009.
[118] vgl. hierzu Ausführungen bei Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, um den Bildteil gekürzte Ausgabe nach der 6. erw. und erg Aufl., Hamburg 1974, S.262

Kabinett:

Auf das Ruhezimmer folgt ein Raum, den Horstig als „*Cabinet*" bezeichnet (Abb.13 Raum 4) und den Hinweis gibt, er sei „(…) *von der vornehmlichen Art mit Persischem Stoffe meublirt*", womit vermutlich die Bespannung der Wände gemeint ist.[119] Im Inventar von 1814 werden als Ausstattungsstücke ein Kanapee aus Eschenholz mit Mahagonifurnier und Stühle genannt. Auch Supraporten werden erwähnt, leider jedoch über ihre Gestaltung keinerlei Angaben gemacht. Betrachtet man die Lage des kleinen Raumes innerhalb der Distribution könnte der Raum zusammen mit dem Ruhezimmer ebenfalls als Privatkabinett gedient haben, in das man sich nach dem Essen zurückziehen konnte. Eine Funktion als Vorzimmer zum Ballsaal ist auszuschließen, da dieser nur von außen über die Gartenseite zugänglich war.

Ballsaal:

Horstig beschreibt den Überraschungseffekt den der separate Zugang des Ballsaales (Abb.13 Raum 11) für Besucher des Schlosses haben konnte:

> „*Wenn man das ganze Gebäude durchgangen ist, und nun alles gesehen zu haben glaubt, wird man auf die große Terrasse geführt, die längs der Mittagsseite des Schlosses hinläuft. Man tritt hierauf in den Saal durch eine auf der vorspringenden Seite des Flügels angebrachte Tür.*"[120]

Ungewöhnlich ist, dass der Saal im Inventar von 1814 keine Erwähnung findet. Zwar wird ein Gesellschaftssaal genannt, da dieser jedoch mit acht Rollos und acht weißen Gardinen ausgestattet ist, also demnach über acht Fenster verfügte und der Ballsaal im Grundriss sechs Fenster zur Gartenseite aufweist, handelt es sich hierbei wohl eher um den Billardsaal in der ersten Etage (Abb.13 Grundriss der zweiten Etage Raum 1).

Der Ballsaal, den Horstig in seiner Gestaltung dem Stuckateur Angelo Tadey zuspricht, stellt sich als Rechteck dar, das über eine Höhe

[119] Horstig 1799, S.13f
[120] Horstig 1799, S.38

von 23 Fuß verfügt (ca. 7 Meter) und vom Kellergeschoss bis an die obere Etage heranreicht.[121] Der Zugang des Saales liegt tiefer als die anderen Räume. Über der Tür an der Gartenseite war nach Horstig eine Inschrift angebracht, die nicht überkommen ist: „AMICIS", die er wie folgt interpretiert:

> *„Nur von der Freundschaft kann eine ländliche Gesellschaft Reitze borgen.*"[122]

Die Wandgestaltung des Saales war durch die Verwendung klassischer Formen geprägt; Pilaster der korinthischen Ordnung mit stuckierten Kapitellen trugen ein umlaufendes Kranzgesims aus Stuck, welches den Übergang zum Spiegelgewölbe bzw. zur Decke bildete. Der unter dem Kranzgesims liegende Fries war aus einfarbigem Marmor, ebenso wie die übrige Wandfläche. Akanthuslaub, das in allen vier Ecken des Raumes über dem Kranzgesims angebracht war, reichte in die Wölbung der Decke hinein und war vermutlich ebenfalls aus Stuck. Zur Decke äußert sich Horstig nur wenig:

> *„In der Mitte schließt eine Raute eine längliche Rose ein, von welcher die Kette sich herunter lässt, die einen Kronleuchter trägt*."[123]

Von der ursprünglichen Wand- und Deckengestaltung sind im oberen Teil der Wand die Pilaster und in der Mitte des Deckenspiegels der Stuckkranz mit Rosette erhalten (Abb.27).

Insgesamt gab es vier Supraporten, eine über der Tür an der Gartenseite sowie jeweils eine über drei Blindtüren des Raumes, die in den Schmalseiten angebracht waren, so dass sich an jeder Schmalseite zwei Türen gegenüber lagen. Sie sind im Grundriss des Raumes deutlich erkennbar. Horstig spricht bei den Türstücken von *„flachem Bildwerk in grau gemahlt*", wobei hier Grisaillen gemeint sind.[124] Laut der Beschreibung handelt es sich um vier Motive aus der römischen und

---

[121] Horstig 1799, S.38 und Achilles 1987, S.70
[122] ebenda
[123] Horstig 1799, S.40
[124] ebenda

griechischen Mythologie: Das Opfer an Hymenaios, den griechischen Hochzeitsgott, das Opfer an Diana, die römische Mondgöttin oder griechische Jagdgöttin und Beschützerin der Frauen, das Urteil des Paris mit der Wahl der Schönsten der drei Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite sowie der Triumph des Gottes Bacchus mit der Rückkehr aus dem kultisch unterworfenen Asien bzw. der Verbindung mit der sterblichen kretischen Prinzessin Ariadne. Horstig schreibt die Supraporten, die nicht erhalten sind, Johann August Nahl d. J. (1752-1825) zu und lobt pathetisch dessen künstlerische Leistung:

> *„Die vier Stücke sind von Herrn Nahl aus Cassel ausgeführt und gereichen dem Talente dieses Künstlers zur größten Ehre. Man findet hier durchgehends das tiefe Studium und den reinsten Styl der Antike. Man muß durchgehends die leichte Form, die correcte Zeichnung und die weise Anordnung gleich stark bewundern."*[125]

Mit der Wahl von Motiven aus der griechischen und römischen Mythologie folgte die Ausstattung des Ballsaales in Verbindung mit der übrigen Gestaltung des Raumes der zeitgenössischen Antikenrezeption.

An der westlichen Schmalseite des Raumes befanden sich zwischen den Türen zwei großformatige Bildnisse des Hausherrn Friedrich Moritz von Brabeck und seiner Gattin Franziska, die Horstig und Achilles dem Maler Johann Joseph Friedrich Langenhöffel (1750-1807) zuschreiben.[126] Über den Porträts hielten Genienfiguren, die hier als persönliche Schutzgeister fungierten, die Wappenschilde der Eheleute.[127] Die Werke, die nicht erhalten sind, symbolisierten, wie das Wappen im Speisesaal, die ständige Präsenz der Schlossbesitzer und galten als Instrumente herrschaftlicher Selbstdarstellung.

---

[125] Horstig 1799, S.40
[126] Horstig 1799, S.39 und Achilles 1987, S.70
[127] In der griechischen und römischen Mythologie funktionierte der so genannte Genius als unsichtbarer persönlicher Schutzgeist, vgl. dazu Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 3. unveränd. Aufl., Wien 1959, S.118

Schlosskapelle:

Die Schlosskapelle im Westflügel findet ungewöhnlicherweise bei Horstig keine Erwähnung. Es ist aber anzunehmen, dass der Autor die Räumlichkeiten vor Ort kannte. Vermutlich wird er nicht aus Unkenntnis den Raum verschwiegen haben, sondern weil die Kapelle nach den Erweiterungsarbeiten noch über ein wenig repräsentatives Erscheinungsbild verfügte. Die Schriftstellerin Caroline Schlegel (1763-1809), die vermutlich um 1800 Schloss Söder besuchte, bezeichnete den Zustand der Kapelle als *„in Ungestalt verblieben*", was die Vermutung unterstreicht.[128]

Über die Raumkonzeption der Kapelle lassen sich keine und zur Ausstattung nur spärliche Angaben finden. Die Kapelle wurde wie bereits erwähnt im 20. Jahrhundert unter Curt Graf von Schwicheldt in den Ostflügel verlegt, so dass ihre ursprüngliche Konzeption zur Zeit des Friedrich Moritz von Brabeck nicht überkommen ist. Wie der Grundriss (Abb.13 Raum 10) zeigt dürfte es sich ursprünglich um einen schmalen rechteckigen Raum gehandelt haben, der vom Vestibül her zugänglich war und über acht Fenster verfügte.

Im Inventar von 1814 werden an Ausstattungsgegenständen neben den vasa sacra *„5 Stück große gemalte Wandbilder, 2 kleine gemalte Bilder über der Orgel, 1 Fresco*" genannt.[129] Unklar ist, ob diese bereits aus der Zeit von Jobst Edmund III. von Brabeck stammen und später übernommen wurden. Auch in weiteren Inventaren der Schlosskapelle werden fünf Gemälde erwähnt; in einem Inventar von 1825 werden sie als Ölgemälde beschrieben, die von dem Maler Joseph Gregor Winck (1710-1781) stammen sollen: *„Fünf längliche Oel-Gemälde von Wink gemalt*".[130] Um was für Bilder oder dargestellte Themen es sich handelt ist nicht angegeben. Ein anderer Eintrag in einem Inventar von 1836 ist ebenfalls

[128] Caroline Schlegel, Caroline. Briefe aus der Frühromantik, nach Georg Waitz, hrg. von Erich Schmidt, Bd. 2, Leipzig 1913, S.7ff, vgl. dazu Achilles 1987, S.71
[129] Inventar 1814, S.29ff, DBHI Hs 552 d
[130] Inventar der Schlosskapelle zu Söder 1825, BGV Handakten Bau

nicht erhellend: *„Fünf Ölgemälde an der Wand. Von Winck*."[131] Im ältesten der Inventare von 1773 wird ein Künstler hingegen nicht genannt: *„5 große gemalte Wandbilder*".[132] Erwähnt wird ein Deckenfresko, welches nur archivalisch überliefert ist: *„Plavon en Fresco gemalt in der Kirche.*"[133] Ob diese Decke von dem Künstler Joseph Gregor Winck gefertigt wurde, der auch für Clemens August I. von Bayern in Liebenburg tätig war, und mit dem dortigen Bauleiter und Drosten Jobst Edmund III. von Brabeck bekannt gewesen sein dürfte, bleibt an dieser Stelle unklar.[134]

Im Rahmen der Umlegung der Schlosskapelle vom West- in den Ostflügel wurde eine katholische Marienkapelle am Ortsrand von Söder eingerichtet, in der Teile der ursprünglichen Ausstattung aus der Schlosskapelle aufgestellt wurden. Darunter befinden sich vier großformatige Gemälde, bei denen es sich um die Werke handeln könnte, die vielfach in der Forschung Winck zugeschrieben werden und zur ursprünglichen Ausstattung der Kapelle aus den 50er bis 80er Jahren des 18. Jahrhunderts gehören können. Laut dem jüngsten Kunstinventar der Marienkapelle von 1999 handelt es sich demnach um Darstellungen der Heiligen Johannes von Nepomuk, Joseph (mit Christuskind), Antonius von Padua und Felicitas (Abb.28-31).[135]

Winterspeisesaal:

Der so genannte kleine Winterspeisesaal (Abb.13 Raum 5), der sich an der östlichen Seite des Gartensaals bzw. des Sommerspeisesaals befindet entspricht in seiner Disposition spiegelbildlich dem Ruhezimmer. Aus dem Grundriss ist ersichtlich, dass der Raum zwei Türen besaß, die auf der Enfilade der Gartenseite lagen sowie zwei korrespondierende Öfen oder

---

[131] Inventar der Schlosskapelle zu Söder 1836, BGV Handakten Bau
[132] Inventar der Schlosskapelle zu Söder 1773, BGV Handakten Bau
[133] ebenda
[134] Winck fertigte das Deckengemälde in der Schlosskapelle Liebenburg, vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. von Ulrich Thieme, Felix Becker, hrg. von Hans Vollmer, Lizenzausg., unveränd. Nachdruck der Orig.- Ausg. Leipzig 1907-1950, München 1992, hier Bd.35/36, S.58
[135] Kunstinventar Holle-Henneckenrode, St. Joseph und Waisenhaus, mit Marienkapelle Holle-Söder, S.115 BGV Handakten Bau

Kamine. Horstig geht auf diesen Raum nicht näher ein, er nennt ihn lediglich als Pendant zum Speisesaal bzw. Gartensaal: „*Speisesaal im Sommer ein andrer für den Winter*".[136] Im Inventar von 1814 werden für diesen Raum einige Gegenstände genannt:

> „*Ein runder Esstisch, zwei halbrunde Tische, ein Kronleuchter aus Glas mit vergoldetem Kelch, Öfen, 16 Stück Bilder hinter Glas, mit vergoldetem Rahmen, größtentheils illuminate Kupferstiche verschiedenen Inhalts*".[137]

Hinweise auf Stuck oder sonstige Auszierung werden in beiden Quellen nicht gegeben. Eine überkommene Stuckdecke des Raumes ist nicht eindeutig zu datieren bzw. einzuordnen (Abb.32 und 33). Sie weist jedoch mit den dargestellten Putten mit Früchten und den Wolken in ihrer Mitte eine stilistische Ähnlichkeit zu den vorherigen Puttendarstellungen auf, so dass diese wohl zur ursprünglichen Ausstattung unter Friedrich Moritz von Brabeck gehören könnten. Das übrige Deckenfeld zeichnet sich aus durch eine schlichte Gestaltung mit Zierleisten und rahmenden Blätterranken.

Appartement des Hausherrn:

Östlich an das Vestibül schließt sich das Appartement des Hausherrn an (Abb.13 Räume 8). Horstig benennt dafür drei Räume, die im Grundriss ihre Entsprechung finden: Salon, Kabinett und Schlafzimmer. Welcher Raum welche Funktion besaß, kann nur durch die unterschiedliche Größe der Räume vermutet werden. Demnach dürfte es sich bei dem größten Raum um den Salon handeln, es folgen Kabinett und Schlafzimmer. Im Inventar von 1814 wird das Appartement des Friedrich Moritz von Brabeck ebenfalls erwähnt und um eine Bedientenkammer ergänzt, eine genaue Zuordnung der Räume bleibt auch hier aus:

---

[136] Horstig 1799, S.39f
[137] Inventar 1814, S.26f, DBHI, Hs 552 d

„Zimmer des verstorbenen Grafen mit anschließendem Kabinett, Schlafzimmer des Grafen Moritz mit Waschgemach, ein sich anschließendes Wohnzimmer und eine Bedientenkammer.[138]

An Ausstattung werden für *„das Zimmer des verstorbenen Grafen*", bei dem es sich vermutlich um den von Horstig genannten Salon handelt, genannt: Ein Kanapee mit Schnitzereien, sechs Stühle aus Mahagoniholz und Intarsienarbeiten, ein Schreibschrank mit Schubladen und einem Aufsatz mit gläsernen Türen und Schnitzereien, ein runder Klapptisch aus Eschenholz und Mahagoni, ein Schreibtisch, drei Tische von denen einer mit einer Porzellanplatte versehen ist, drei lackierte Speikästen, 18 Kupferstiche hinter Glas teils mit vergoldetem Rahmen, teils Tierstücke, Landschaften, Porträts und ein Leuchter mit vergoldeter Leuchterschale.[139] Horstig gibt den Hinweis, dass der Salon außerdem mit einem Ofen ausgestattet war. Dieser wurde flankiert von zwei Säulen mit Stuckfiguren und Laubranken. An beweglichem Mobiliar nennt er außerdem: *„Bureau, Commode, Bücherschrank, Tische, Canapes, Stühle*".[140]

Die Wandgestaltung wurde geprägt durch stuckierte Paneele, über denen im oberen Teil der Wand stuckiertes Eichenlaub angebracht war.[141] Ob es sich bei der überkommenen Stuckierung um diese ursprüngliche Ausstattung handelt ist nicht eindeutig. Da die Räume des Appartements des Friedrich Moritz von Brabeck im 20. Jahrhundert baulich verändert wurden- es entstanden aus zwei Räumen drei- könnte der Stuck ebenfalls verändert oder nachträglich eingefügt worden sein. Stuckierte Eichenblätter sind dennoch im oberen Abschnitt der Wand erkennbar geblieben und akzentuieren das sonst schlichte Wandfeld (Abb.34). Außerdem erwähnt Horstig Kupferstiche und Zeichnungen, die *„zweireihig untereinandergestellt*" waren.[142] Bei den Kupferstichen handelte es sich

[138] Inventar 1814, S.27f, DBHI, Hs 552 d
[139] Inventar 1814, S.27f, DBHI, Hs 552 d
[140] Horstig 1799, S.14
[141] ebenda
[142] ebenda

um Motive der Gemälde aus der Galerie des Hausherrn, die in vergoldeten Rahmen die Ausstattung des Raumes veredeln sollten.[143]

Des weiteren gab es Supraporten, über die der Autor lediglich aussagt, sie seien *„grau en gouaches*" gemalt und würden Seestücke oder Landschaften darstellen.[144] Auch zum Fußboden macht Horstig nur knappe Angaben und beschreibt ihn als Holzboden mit Intarsienarbeiten. Die erhaltene Stuckierung der Decke, eine Blütenform aus vier Akanthusblättern, eingefasst durch Rahmen aus Flechtband und Laub, unterscheidet sich stilistisch von dem Eichenlaub an der Wand, so dass es sich hierbei vermutlich nicht um Stuck der ursprünglichen Ausstattung unter Friedrich Moritz von Brabeck, sondern um eine jüngere Ergänzung handelt(Abb.35).

Das angeschlossene Kabinett, dessen Ausstattung nicht überkommen ist, dürfte nach der Beschreibung Horstigs ebenfalls über eine Gliederung der Wandfläche durch stuckierte Paneele verfügt haben, wobei im oberen Teil Widderköpfe mit Laubwerk angebracht waren. Auch hier befanden sich an den Wänden Zeichnungen und Kupferstiche sowie über den Türen Supraporten. Im Inventar von 1814 werden verschiedene Gegenstände genannt, darunter vier Tische teils mit Marmorplatten, ein Kanapee aus Mahagoniholz, vier Stühle mit Schnitzereien, eine Kommode und eine Toilette.[145] Weiter werden 24 Bilder erwähnt, die an den Wänden aufgehängt sind:

> *„(…) wovon neunzehn hinter Glas, alle mit vergoldeten Rahmen, theils Gemälde, theils Zeichnungen, theils Kupferstiche*".[146]

Horstig beschreibt das Schlafzimmer als *„klein und wohl angelegt*", was die Vermutung unterstützt, dass es sich bei diesem Raum um den kleinsten der mit der Nummer 8 bezifferten Räume handelt.[147] Auch die Ausstattung dieses Raums ist nicht überkommen. Der Autor beschreibt

---

[143] ebenda
[144] Horstig meint hier eine Maltechnik, die sich durch einen sehr deckenden Farbauftrag auszeichnet, Horstig 1799, S.14
[145] Inventar 1814, S.27, DBHI, Hs 552 d
[146] ebenda
[147] Horstig 1799, S.15

„drapierte Lanzen", die eine Art Alkoven bildeten, in dem ein Bett aus Mahagoniholz aufgestellt war. Gegenüber der Tür befand sich ein Wandspiegel. Eine Supraporte zeigte ein Gemälde, welches laut Horstig Amor und Venus darstellte und von dem Maler Wilhelm Böttner (1752-1805) stammen soll.[148] Die Darstellung von Amor als römischen Gott der Liebe und Venus als römische Göttin der Liebe und der Schönheit zählte zu einem häufig verwendeten Motiv in der Malerei des 18. Jahrhunderts und deutete hier den privaten Charakter des Raumes an.

Das Inventar von 1814 nennt neben dem Schlafzimmer noch ein Waschzimmer. Die Distribution des Grundrisses umfasst als Appartement des Hausherrn nur drei Zimmer mit der Nummer 8, so dass die Zuordnung der Bedientenkammer und des Waschzimmers nicht anhand des Grundrisses erfolgen kann. Es könnte sich bei diesen Räumen um die beiden unnummerierten Zimmer im Grundriss handeln, die östlich neben dem Vestibül bzw. dem Winterspeisesaal liegen. Auch die Nennung der Anzahl von Gardinen oder Rollos im Inventar, von der man auf die Anzahl der Fenster für den jeweiligen Raum schließen könnte, ermöglicht eine klare Zuordnung nicht. Ungewöhnlich ist auch, dass im Inventar von 1814 kein Bett genannt wird, dafür eine Reihe von Waschtischen und Schränken, eine Kommode sowie acht gerahmte Bilder.[149]

Appartement der Hausherrin:

Den Räumen des Ostflügels, die sich an den Winterspeisesaal anschließen werden bei Horstig und im Inventar von 1814 unterschiedliche Funktionen zugeschrieben. Horstig ordnet sie zum Teil als Räume der Hausherrin ein, wobei eine exakte Raumzuordnung offen bleibt und die Funktionsfrage der übrigen Räume nicht geklärt wird. Im Inventar von 1814 werden zwei Räume des östlichen Flügels als Kupferstichzimmer mit Bibliothek beschrieben, was darauf hinweist, dass die Räume nun fünfzehn Jahre nach der Beschreibung Horstigs nicht mehr als Appartement der

[148] Horstig 1799, S.15
[149] Inventar 1814, S.29, DBHI, Hs 552 d

Hausherrin dienten, sondern als Räume *„des jungen Grafen"* und *„der Gräfin"* für die Kinder des Hausherrn fungierten. Es lässt sich jedoch nicht nachvollziehen, um welche Räume es sich dabei handelt.

Dies betrifft ebenfalls die Räume der oberen Etage des Westflügels; auch sie werden im Inventar nur kurz beschrieben und mit *„Rosenzimmer"* oder *„kleines Blumenzimmer"* benannt. Da die Nennung der Gegenstände aus dem Inventar einer Rekonstruktion der einstigen Ausstattung dieser Räume nicht dienlich ist, wird an dieser Stelle darauf verzichtet.

Laut Horstig waren die Zimmer der Hausherrin (Abb.13 Räume 9) ebenfalls mit einer Stuckausstattung versehen, die sich jedoch von der in den Räumen des Hausherrn unterschied:

> *„Dort war alles ernsthaft, hier ist alles leicht und anmuthsvoll*."[150]

Der Salon war mit Blumengirlanden an den Wänden ausgestattet, über denen Gemälde oder Stiche angebracht waren. Vermutlich bildete ein Kranzgesims den Übergang zur Decke, die ebenfalls mit Stuck versehen war:

> *„Geschmackvoll hingeworfene Blumenketten füllen die obern Abtheilungen. Ein kleiner Fries trennt sie von dem darüber befindlichen Raume, dessen Füllungen mit verschieden schönen Zeichnungen bekleidet sind."*[151]

Die Dekoration mit feingliedrig wirkenden Blätter- und Blütenornamenten entsprach nach der zeitgenössischen Mode der üblichen Dekoration der privaten Räume für die Frau des Hauses. Für die Räume des Hausherrn waren Dekorationselemente verbreitet, die die „typischen" Eigenschaften des „starken Geschlechts" symbolisierten wie zum Beispiel das Eichenlaub.[152] Horstig erwähnt außerdem drei Supraporten mit Gemälden, die er dem Künstler Langenhöffel zuschreibt, macht zu den dargestellten Sujets jedoch keine Angaben.[153] Der Raum verfügte demnach über drei Türen, so dass es sich bei dem Salon der Hausherrin um den zweiten

---

[150] Horstig 1799, S.15
[151] ebenda
[152] s. Handbuch der Ornamentik, hrg. von Franz Sales Meyer, unveränd. Nachdruck der 12. Aufl., Leipzig 1983, S.67
[153] Horstig 1799, S.15

Raum von rechts in der Reihe der mit 9 nummerierten Räume im Grundriss gehandelt haben dürfte (Abb.13). Die drei Türen finden hier ihre Entsprechung. Bei der erhaltenen Stuckausstattung kann davon ausgegangen werden, dass sie trotz einer wahrscheinlichen Erneuerung auf die einstige Gestaltung nach 1788 zurückgeht, da die Konzeption der Wände darauf hinweist (Abb.36). Die von Horstig erwähnten „*Blumenketten*" im oberen Wandabschnitt lassen sich ebenso wieder finden wie der darunter liegende Fries und die erwähnten Supraporten (Abb.37).

Horstig setzt seine Beschreibung mit dem Kabinett fort, welches ebenso über eine Stuckausstattung verfügte. Weinreben bestimmten den oberen Teil der Wand, während im Mittelteil Gemälde und Stiche aufgehängt waren.[154] Der kleine Raum rechts neben dem Salon (Abb.13 der erste Raum in der Raumfolge von rechts) verfügt über erhaltenen goldfarbigen Stuck, so dass es sich hierbei wahrscheinlich um das einstige Kabinett handelt. Auch wenn die Ausstattung dieses Raumes vermutlich restauriert oder erneuert wurde und über die einstige Farbigkeit bei Horstig keine Angaben gemacht werden, spricht die Gliederung der Wandfläche mit eindeutig erkennbaren Weinlaub im oberen Teil für die ursprüngliche Raumkonzeption unter Friedrich Moritz von Brabeck (Abb.38). Die Farbigkeit könnte jüngeren Datums sein, ein eindeutiger Beleg ist nicht zu finden. Achilles vermutet ebenfalls, dass die Vergoldung auf Curt Graf von Schwicheldt zurückgeht und begründet dies mit im Schlossarchiv befindlichen Belegen über Ausgaben für Bildhauer-, Maler-, Vergolder- und Tapezierarbeiten.[155]

Über das bewegliche Mobiliar in den Räumen der Hausherrin sagt Horstig aus, dass es eine „*kunstreichste Arbeit von hölzernem Schnitzwerke*" sei. Dabei betont er das Bett als eine Meisterarbeit der Schreinerarbeit und Schnitzkunst.[156]

---

[154] Horstig 1799, S.15f
[155] Achilles 1987, S.67f, PSö, Sö III.9
[156] Horstig 1799, S.16

- Die Räume der oberen Etage

Bei der Beschreibung der Räume der oberen Etage hebt Horstig besonders den Festsaal hervor (Abb.13 obere Etage Raum 3), der zusammen mit einem Vorraum die Mittelfiguration der oberen Etage bildet. Das Inventar von 1814 enthält hingegen keine Beschreibung des stattlichen Raumes, nur einen kurzen Vermerk über darin befindliche Bilder.[157]

Außer des Festsaales befindet sich in der oberen Etage westlich neben der Treppe ein Billardsaal, an den sich zur Gartenseite sechs fast gleich großen Zimmer anschließen, über die Horstig schreibt:

> *„Rechter Hand führt sie (Anmerkung der Verfasserin: Gemeint ist die Treppe im Vestibül) in einen schönen Billardsaal, hinter welche sich noch mehrer, mit Einfalt und Geschmack meublirte Zimmer finden, die wegen der schönen Geräthe, womit sie verziert sind, immer merkwürdig genug seyn können*."[158]

Billardsaal/ Gesellschaftssaal:

Der Billardsaal wird im Inventar von 1814 als Gesellschaftssaal bezeichnet und verfügte über acht Gardinen und acht Rollos, einen großen Spiegel mit Goldrahmen, einen Tisch, 12 Stühle mit ledernen Kissen, 22 Gemälde ohne Glas mit goldenen Rahmen von verschiedener Größe, einen Kronleuchter und zwei Supraporten mit goldenem Rahmen.[159]

Festsaal:

Bei dem zweigeschossigen Festsaal handelt es sich um einen rechteckigen repräsentativen Raum mit drei Fenstern an der Gartenseite (Abb.13). Insgesamt verfügt der Saal über vier Türen, von denen zwei, sich gegenüber liegend, auf der Enfilade der Gartenseite angeordnet sind. Eine Glastür verbindet den Saal mit einem zur Hofseite angeordnetem Vorraum (Abb.13 Raum 4). An den Längsseiten des Saales befanden sich korrespondierende Kamine, die im Grundriss als Nischen erkennbar sind.

---

[157] Inventar 1814, S.86f, DBHI, Hs 552 d
[158] Horstig, 1799, S.17
[159] Inventar 1814, S.47f, DBHI, Hs 552 d

Der Saal verfügt zudem über eine umlaufende Galerie, die hofseitig in einen kleinen Raum mündet, der ebenso wie der Festsaal bis in das Dachgeschoss hineinreicht und über dem Vorraum der oberen Etage liegt. Hier wurden laut Horstig die Musiker platziert:

> *„Man gelangt auf der Nordseite in den Saal durch eine Glasthüre, welche an einen kleinen Saal stößt, der für das Orchester bestimmt ist. Dieser kleine Saal ist so wie der obere Theil des größern, wo die Gallerie befindlich ist, in dem Dachstocke angebracht*."[160]

Der Saal zeichnete sich aus durch eine reiche Stuckausstattung. In rechteckigen Wandfeldern waren in Anlehnung an Trophäendarstellungen in Bündel zusammengefasste Gegenstände angebracht, die emblematisch Musik und Tanz darstellten.[161] Horstig bezeichnet sie als *„Trophäen, die auf die Felder hingeworfen sind*" und als *„Attribute der Musik, des Tanzes und des ländlichen Vergnügens*".[162] Die Darstellungen können als Symbole für das ländliche Leben in Schloss Söder gesehen werden, das hier in romantischer Weise thematisiert wird.

Die heutige Wandgestaltung lässt die Konzeption nach 1788 erkennen und ist gekennzeichnet durch rechteckige Paneele und stuckierte Zierleisten sowie die emblematischen Darstellungen. Abbildung 39 zeigt das Emblem der Musik mit einer Darstellung einer Kithara, einem Saiteninstrument der griechischen Antike.[163]

Weitere repräsentative Gestaltungselemente sind die zwei Kamine mit großformatigen Spiegeln. Laut Horstig sind sie aus Carrara-Marmor gefertigt und weisen eine Ähnlichkeit zu den Kaminen im Garten- bzw. Speisesaal des Erdgeschosses auf.[164] Über das Aussehen der Kamine macht der Autor keine weiteren Angaben, so dass an dieser Stelle offen

---

[160] Horstig 1799, S.17
[161] Die Trophäe ist Zeichen des Triumphes und ein Siegeszeichen über eine Person, eine Sache oder einer Bedrohung; als antikes Siegeszeichen wurde sie nach einer erfolgreichen Schlacht auf dem Schlachtfeld aufgestellt und enthielt ursprünglich Waffen und Rüstungsteile, vgl. dazu Edgar Lein, Das große Lexikon der Ornamente. Herkunft, Entwicklung, Bedeutung, Leipzig 2004, S.68ff
[162] Horstig 1799, S.17
[163] vgl. Alexander Buchner, Handbuch der Musikinstrumente, Hanau 1985
[164] Horstig 1799, S.17

bleibt, ob es sich bei den überkommenen Exemplaren im Festsaal um die ursprüngliche Ausstattung handelt. Die Kamine werden von zwei schlichten Säulen mit dorischen Kapitellen flankiert und tragen ein Gebälk, über dem sich die Spiegelglasplatten mit schlichten Stuckrahmen befinden, die mit Blattornamenten verziert sind. Die Spiegel reichen an das Kranzgesims mit Eierstab heran und werden im oberen Teil der Wand flankiert von zwei Konsolen mit stuckiertem Eichenlaub (Abb.40).

Für die Türen erwähnt Horstig jeweils *„eine halbvertiefte Arbeit, welche Kinderbacchanalien vorstellt."*[165] Der Begriff Bacchanalien bezeichnet aus der römischen und griechischen Antike stammende Feste zu Ehren des Gottes Bacchus, die von den Teilnehmern, den Bacchanten und Bacchantinnen, oft ausgelassen zelebriert wurden.[166] Thematisch passen diese Darstellungen, bei denen es sich um stuckierte Halbreliefs handelt, zum Raumprogramm des Festsaales, das unter anderem das ländliche Vergnügen thematisiert. Bei den heute vorhandenen Supraporten handelt es sich demnach um die ursprüngliche Ausstattung bzw. Konzeption unter Friedrich Moritz von Brabeck. Wie in Abbildung 41 zu erkennen ist, tragen die Bacchanten einen Kantharos, ein Trinkgefäß für Wein sowie Füllhörner, die hier als Verweis auf den Gott Bacchus gelten können und sind in einer tanzenden Körperhaltung dargestellt.

Die umlaufende Galerie, die ebenfalls erhalten geblieben ist, bezeichnet Horstig als ein sich

> *„(…) vorwerfendes Gesims, von Bogenpfeilern unterstützt, die mit Akanthuslaub umwunden sind. Rings um das Gesims läuft eine Gallerie herum, die sich bey vorkommenden Gelegenheiten mit Zuschauern füllen kann."*[167]

Kannelierte Konsolen, die mit einer kleinen Volute abschließen, tragen die Galerie. Sie sind abwechselnd angeordnet mit den quadratischen Stuckfeldern der kassettierten Unterseite der Empore der Galerie, die

---

[165] Horstig 1799, S.17
[166] Bacchus entspricht in der Mythologie dem griechischen Weingott Dionysos, dessen Feste, die Dionysen, ländliche Weinlesefeste oder größere Frühlingsfeste sein konnten, vgl. Hunger 1959, S.110f
[167] Horstig 1799, S.17

jeweils mit einer Rosette gefüllt sind. Ein umlaufender Eierstab bildet den Abschluss der Wand zur Unterseite der Empore bzw. der Galerie. Die Decke, die an den Seiten gewölbt und im Mittelfeld eben ist, verfügt in ihrer Wölbung über rechteckige stuckierte Felder mit Blätterranken (Abb.42).

Der Deckenspiegel wird dominiert von einem ovalen Gemälde, das Horstig Wilhelm Böttner zuschreibt (Abb.43).[168] Dieses zeigt eine Figurengruppe aus einer männlichen Figur und drei weiblichen. Horstig interpretiert sie als Apoll mit drei Musen, wobei er nur zwei davon benennt:

> *„Es wird überaus wohl beleuchtet und stellt den Apoll, die Thalie und Terpsichore vor*."[169]

Zu Recht bemängelt Achilles die fehlende Erwähnung der dritten Frauenfigur, stimmt aber mit Horstigs Interpretation der Figuren als Apoll und eine der Musen, Terpsichore überein.[170]

Das Gemälde zeigt Apoll als Herr der Musen mit einer Kithara. Er ist bekrönt mit einem Kranz, vermutlich aus Lorbeeren, und bekleidet mit einem Umhang. Apoll thront auf einer Wolke etwas erhöht über den drei Frauenfiguren, von denen die Stehende auf der rechten Seite als Terpsichore, die Muse des Tanzes, durch das für sie typische Attribut, die Lyra, identifiziert werden kann. Die neben ihr auf einer Wolke sitzende weibliche Figur lässt sich nicht eindeutig erkennen. Die Frauengestalt hält in ihrer rechten Hand einen länglichen Gegenstand, bei dem nicht greifbar ist, um was es sich dabei handelt. Es könnte sich um Polyhymnia handeln, die Muse des ernsten, instrumental begleiteten Gesangs, die überwiegend ohne Attribute dargestellt wird oder selten mit einer Buchrolle. Eine ernste, sinnende Haltung ist für sie kennzeichnend. Die dritte Frauenfigur trägt einen Krummstab in der Hand, so dass es sich hierbei um Thalia, die Muse der Komödie handelt, der Attribute wie Krummstab, komische Maske

---

[168] Horstig 1799, S.17. Das Gemälde wurde in jüngster Zeit restauriert.
[169] Horstig 1799, S.17
[170] Achilles 1987, S.69

und Efeukranz zugeordnet werden.[171] Das Deckengemälde wird flankiert von zwei Leuchtern, deren Aufhängung an der Decke scheinbar von zwei Figuren gehalten wird. Horstig benennt sie als

> *„Zephyren, die man mit Geschmack in halbvertiefter Arbeit an der Decke schwebend vorgestellt hat*."[172]

Es handelt sich um Halbreliefs, die eine Windgottheit aus der griechischen Mythologie darstellen. Der Zephyr verkörperte demnach den Westwind und brachte als warmer und feuchter Wind den Frühling.

Das Thema des Deckengemäldes steht in einem weiteren Sinne für die geistige Haltung des Hausherrn Friedrich Moritz von Brabeck und ist als Würdigung der bildenden Künste zu verstehen. Darüber hinaus könnte in einer Art Apotheose Friedrich Moritz von Brabeck symbolisch als Apoll in seiner Funktion als Herr der Musen und Förderer der Künste dargestellt sein. Unter Berücksichtigung der übrigen Dekorationen kann das Raumprogramm des Saales als Würdigung des romantisch interpretierten ländlichen Lebens verstanden werden, das zudem das Selbstverständnis des Hausherrn als gebildeter aufgeklärter Landedelmann und Förderer der Künste zum Ausdruck bringt.

Über die Ausstattung mit beweglichem Mobiliar gibt Horstig an, dass sich vier Sofas und 12 Stühle aus Orangen- und Mahagoniholz in dem Raum befunden hätten.[173] Für ihn ist die Ausstattung des Festsaales der Funktion entsprechend angemessen:

> *„Man hat in diesem Saale das Einfache mit dem Schönen, das Edle mit dem Anmuthsvollen zu verbinden gewusst. Alles ist durchaus in einem vortrefflichen Style gearbeitet und seiner Bestimmung vollkommen angemessen*."[174]

---

[171] Zu den Attributen der einzelnen Musen: vgl. Hunger 1959, S.262f
[172] Horstig 1799, S.17
[173] ebenda
[174] ebenda

Die Galerieräume:

Horstigs Beschreibung ist zu entnehmen, dass sich in sechs Räumen die Gemäldegalerie des Schlosses befand. Das Inventar von 1814 verzeichnet dafür sieben Räume, der Festsaal, der Billard- bzw. Gesellschaftsraum sowie ein Raum des Westflügels werden dabei eingeschlossen. Angaben zur Ausstattung werden nicht gemacht, lediglich die jeweiligen Kunstwerke werden protokollarisch aufgeführt. Dabei orientierte man sich offensichtlich an einem existierenden Katalog der Gemäldegalerie.[175]

Nach der Beschreibung Horstigs waren für die gesammelten Werke des Hausherrn an der Gartenseite vier Räume vorgesehen (Abb.13 Räume 5 und 6) und an der Hofseite zwei (Abb.13 Räume 4), die vom Festsaal und vom Vorraum aus zu betreten waren. Die Räume sollten durch ihre Ausstattung Bezug aufeinander nehmen:

> *„Man wollte in der Bezeichnung der Verschiedenheiten dieser sechs Abtheilungen eine gegenseitige Beziehung der einen auf die andre blicken lassen*".[176]

Ausgestattet waren die Räume mit *„Kunstdecken*", deren Gestaltung von den Holzböden mit Intarsienarbeiten aufgegriffen wurde. An den Fenstern waren bestickte Vorhänge angebracht. Tische und Stühle waren aus verschiedenen Hölzern gefertigt und ebenso wie die Konsolen mit bronzenen Beschlägen verkleidet, wie die Beschreibung Horstigs vermuten lässt:

> *„Alle Zimmergeräthschaften, Tische, Stühle, Consolen u.s.w. sind überall mit dem ernsten Bronze bekleidet*."[177]

Außer der Verzierung der Decken und Böden stellte sich die übrige Dekoration schlicht dar und folgte dem Prinzip der Reduktion, vermutlich um die ausgestellten Werke in ihrer Wirkung zu unterstreichen:

> *„Aber hier sieht man nichts mehr von dem Reichthume der Ornamente, den man anderwärts bemerkt. Alles ist einfach und edel*."[178]

---

[175] Inventar 1814, S. 84f, DBHI, Hs 552d
[176] Horstig 1799, S.52
[177] ebenda

Es gab nur wenig bewegliches Mobiliar, auf den Tischen befanden sich laut Horstig keinerlei Ziergegenstände:

> *„Sie sehen weder Tische noch Consolen mit Vasen und kleinen Figuren von Marmor, Bronze und Elfenbein überladen, wie man sie gewöhnlich in den Gallerien findet*."[179]

Bei der Beschreibung der Räume hebt der Autor besonders den Raum hervor, in dem sich die *„Kabinetstücke*" befanden, kleinformatige Werke, die sich durch ihre besondere Verarbeitung, den Materialwert oder durch Kuriosität auszeichneten. Horstig beschreibt den Raum als

> *„(…) in Form eines Hufeisens angelegt, welches sich in der Tiefe ein wenig erweitert, um sich in einem Vierecke zu endigen, vor welchem zwey Corinthische Säulen einen Theil des Gesimses tragen*."[180]

Demnach verfügte der Raum über einen kleinen Alkoven, der von zwei korinthischen Säulen flankiert wurde. Diese Konzeption findet sich heute in einem Raum an der Gartenseite (Abb.13 Raum 6 neben 3), so dass es sich bei diesem baulich gering veränderten Zimmer um den ehemaligen Saal der Kabinettstücke handelt. Zwei schlanke schlichte Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen ein umlaufendes Gesims mit Fries. Hinter den Säulen erweitert sich der Raum in einen kleinen Alkoven (Abb.46). An den Seiten des Alkovens markieren Lisenen mit korinthischen Kapitellen die Öffnung zum verbleibenden Raum. Die kassettierte Decke des Alkovens ist ausgestattet mit stuckierten quadratischen Feldern und Rosetten. Die rückwärtige Wand wird gegliedert durch korinthische Pilaster und drei schmale rechteckige Felder mit Stuckleisten, in denen jeweils ein ovales Gemälde in Grisaillemalerei, eingefasst von Blätterranken, angebracht ist. Darüber schließt ein umlaufender Fries mit feingliedrigem Laubwerk nach oben ab. Laut Horstig, der die drei Gemälde Langenhöffel zuschreibt, handelt es dabei um Allegorien der Malerei, Bildhauerei und Architektur:

---

[178] Horstig 1799, S.52
[179] ebenda
[180] Horstig 1799, S.79

„Man erblickt hier drey falsche ovale Fenster, die durch artige in grau schattierte Oelgemählde auf Tafft verdeckt sind, worin man die Mahlerey, die Bildhauerey und Baukunst an ihren Attributen erkennt."[181]

In dem Alkoven waren laut Horstig ein Sofa und Stühle aus Mahagoniholz aufgestellt, wobei der Autor die Füße des Sofas als *„unvergleichliches Werk der Bildhauerkunst*" hervorhebt.[182] Gegenwärtig befinden sich über den Türen zwei Supraporten, die Horstig nicht erwähnt. Auf ihren Bildflächen sind Globus, Maß, Zirkel und Winkel dargestellt, die als Embleme der Wissenschaft und Technik gelten können (Abb.44 und 45).[183] Ob sie zur ursprünglichen Ausstattung um 1788 gehören ist nicht bekannt. Ungewöhnlich ist, dass sich diese Embleme in einem Galeriezimmer finden, in dem eher Darstellungen der Künste bzw. der Malerei zu erwarten wären. Möglicherweise hat Friedrich Moritz von Brabeck diesen Raum auch als persönliches Studierzimmer genutzt und die Supraporten verweisen auf diese weitere Funktion des Raumes. Die Ausstattung des Saals der Kabinettstücke hatte für den Hausherrn vermutlich eine besondere Bedeutung, wie die Raumkonzeption noch heute erahnen lässt. Ein nachträgliches Einsetzen der Supraporten in jüngeren Jahren erscheint daher eher als unwahrscheinlich.

Fußboden und Decke des Raumes schienen durch ein einheitliches Muster zu korrespondieren:

„Der Fußboden und die Decke, nach einer und der nehmlichen Zeichnung verfertigt, sind, wie in den andern Zimmern, von vortrefflicher Arbeit."[184]

Horstig lobt die Gestaltung dieses Raumes besonders und betont dabei *„die Reinheit des Styls*". Für ihn ist der Saal der Kabinettstücke der ansprechendste im ganzen Schloss:

---

[181] Horstig 1799, S.79. Eine Sichtung der Werke vor Ort durch die Verfasserin war bisher nicht möglich, so dass eine Überprüfung der Interpretation Horstigs an dieser Stelle offen bleibt.
[182] Horstig 1799, S.80
[183] vgl. Zuordnung bei Sales Meyer 1983, S.129
[184] Horstig 1799, S.79f

„Man kann in dem Schlosse viele schöne Zimmer sehen, aber reizendere wird man nirgends finden. Der Saal ist einfach, wie die andern. Seinen ganzen Reiz verdankt er blos der Reinheit des Styls und der Leichtigkeit seiner Verzierungen, aber keinen überflüssigen Nebensachen."[185]

Der Raum zeichnet sich noch heute durch seine schlichte, der klassischen Architektur verpflichteten Formgebung aus.

Erhaltener Stuck befindet sich in vier weiteren Räumen des Ostflügels, jedoch ist auch hier aufgrund fehlender Angaben und der baulichen Veränderungen eine Zuordnung bzw. Datierung nicht möglich. Im Raum neben dem Saal der Kabinettstücke (Abb.13 Raum 6 neben Raum 7), in dem Gemälde mit architektonischen Motiven ausgestellt waren, befinden sich zwei Supraporten mit einem Emblem der Musik sowie einem Jagd- bzw. Kriegsemblem (Abb.47 und 48). An der Decke ist als Halbrelief eine Wolkengruppe dargestellt, auf der zwei Tauben zu sehen sind, neben ihnen Pfeil und Bogen (Abb.49). Stilistisch weist diese Stuckatur große Ähnlichkeit zu den Wolken der Decken im Gartensaal, im Ruhezimmer und im Winterspeisesaal des Erdgeschosses auf, so dass es sich hier vermutlich um einen Teil der Ausstattung nach 1788 handelt. Der im Osten angrenzende Vorraum zur Treppe enthält an der Decke Stuckrosetten und im oberen Wandabschnitt Festons aus Blättern und Bändern (Abb.13 Raum 7). Stuckaturen in Form von feingliedrigen Blätterranken befinden sich auch an dem Deckenspiegel eines südlich an der Gartenseite liegenden Raumes (Abb.13 Raum 8 zweiter Raum von rechts). Ein Kranz aus Eichenlaub bestimmt die Decke eines anderen Raumes, der sich östlich an die Treppe anschließt (Abb.13 Raum 8 links neben der Treppe). Blätterranken finden sich hier im oberen Teil der Paneele.

Auch im Vorraum des Festsaales sind drei Supraporten erhalten. Diese werden ebenfalls von Horstig nicht erwähnt. Sie enthalten als

[185] Horstig 1799, S.79f

Halbreliefdarstellungen Szenen des ländlichen Lebens im weiteren Sinne, der Jagd und der Fischerei (Abb.50-52). Eine Zuordnung der Werke zur ursprünglichen Ausstattung unter Friedrich Moritz von Brabeck bleibt auch hier offen. Aufgrund stilistischer Unterschiede der Figuren im Vergleich zu den anderen figürlichen Darstellen, den Putten und Amoretten, könnte es sich um Arbeiten jüngeren Datums handeln, die im Zuge weiterer Umgestaltungen entstanden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es für die Innenausstattung des 18. Jahrhunderts in Schloss Söder kein spezielles Vorbild gibt. Es werden mit Spiegeln, Kaminen, Deckengemälden, Supraporten, figürlichen Dekorationen wie Putten und Amoretten sowie Stuckornamenten Gestaltungselemente aufgegriffen, die allgemein verbreitet waren. Gemäß der zeitgenössischen Mode des 18. Jahrhunderts weisen die Räume mit repräsentativer Funktion, wie zum Beispiel Gartensaal und Ballsaal im Erdgeschoss, als auch der Festsaal im Obergeschoss, eine der Funktion entsprechende Ausstattung auf.

Die Funktionen der Räume insgesamt werden durch Gestaltungselemente wie Farbgebung, Ornamentik, Embleme und allegorische Darstellungen betont. Die Decken- und Wandgestaltungen der Räume zeichnen sich fast überwiegend durch eine klare, symmetrische, fast strenge Gliederung der Flächen aus und zeigen mit der Verwendung von Formen, die an die klassische Architektur angelehnt sind, eine klassizistische Raumgestaltung, die besonders im Obergeschoss im Saal der Kabinettstücke ausgeprägt ist.

Wie sehr die Intentionen des Schlossherrn die Ausstattung bestimmte zeigt sich besonders im Erdgeschoss. Hier wird im Vestibül durch die gezielte Verwendung der Porträts die kritische Haltung des Friedrich Moritz von Brabeck zu sozialpolitischen Fragen seiner Zeit deutlich. Instrumente herrschaftlicher Selbstdarstellung finden sich in den großformatigen Porträts der Eheleute Brabeck und den Wappen der Familien in den repräsentativen Räumen des Erdgeschosses wieder.

Anhand bestimmter Dekorationen und Gestaltungselemente wird zudem wiederkehrend symbolisch verwiesen auf den Hausherrn als „aufgeklärten Denker", als Kenner und Mäzen der Künste, als Erschaffer von etwas Neuem in Zusammenhang mit der Erweiterung des Schlosses und der Neueinrichtung der repräsentativen Galerie.

Exkurs - Die Galerie des Friedrich Moritz von Brabeck

Die Erstellung einer umfassenden Rekonstruktion der bisher wenig erforschten Galerie von Schloss Söder im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der einstigen Innenausstattung würde einen eigenen Forschungsschwerpunkt bilden, der im Rahmen dieser Arbeit nicht thematisiert werden soll und kann. Dennoch soll im Folgenden kurz auf die Sammlung des Hausherrn eingegangen werden, die laut der Lokalliteratur über Werke renommierter Künstler verfügt haben soll.

Eine Beschreibung der Galerie von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757-1822) aus dem Jahr 1792 enthält bekannte Namen wie Correggio, Raphael, Leonardo da Vinci, Carl van Mander, Rembrandt und Peter Paul Rubens.[186] Auch Horstig nennt in seiner Beschreibung der Galerieräume Namen wie Anthonis van Dyck, Tizian, Caravaggio, Rubens oder Rembrandt und stellt die Gemäldesammlung des Friedrich Moritz von Brabeck auf eine Stufe mit den fürstlichen Sammlungen in Dresden und Kassel.[187] Es existieren zur Galerie mehrere Kataloge, die einen Überblick über die einst ausgestellten Werke geben und in der Anzahl der Werke variieren.[188] In dem von Ramdohr verfassten Katalog werden 266 Werke

[186] Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabeck zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über die Kunst das Schöne in den Gemälden der Niederländischen Schule zu sehen. Von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr aus Hoya, Hannover 1792. Ramdohr war zeitweise praktizierender Jurist in Dresden, Schriftsteller und Diplomat, studierte bedeutende Kunstsammlungen Europas und besuchte vermutlich auf einer Bildungsreise nach Dänemark Schloss Söder erstmals am 14.3.1791, s. Gästebücher der Galerie PSö, Sö IX 1 und Achilles 1987, Anmerkung 30

[187] Horstig, 1799, S.43f

[188] Ramdohr 1792, Anmerkung 127 sowie u.a. Catalogue de la Galerie de Soeder en public Octobre 1799, Stein 1991 Anmerkung 57 3) und Catalogue de la Galerie de Soeder par le proprietaire le conte de –Avis-A Soeder pres Hildesheim (Royaume de Westphalie) en Aout 1809, StAHI, „Verzeichnis der in der Galerie zu Soeder befindlichen Gemälde. Geschrieben im Jahr 1814", Braunschweig 1821, „Verzeichnis der in der Galerie zu Söder

angegeben, ein Katalog von 1814 verzeichnet hingegen 364 Werke. Die Provenienz und die Zuschreibung der Werke lassen sich heute nicht mehr überprüfen. Die in den Katalogen angegebenen Zuordnungen bleiben daher offen und dürften vor dem Hintergrund heutiger Provenienzforschung sicherlich in vielen Fällen neu vorgenommen werden. Eine Differenzierung hinsichtlich der Echtheit und der Zuordnung zu einer Werkstatt, einem Umfeld, einem Schüler oder einer Schule würde wahrscheinlich der Fall sein.

Sicher ist jedoch, dass es sich um eine recht umfangreiche Sammlung gehandelt haben dürfte, deren Entstehung und Anfänge in der Forschung kontrovers diskutiert werden. Über die Anschaffung und die Herkunft der Werke sind keine Quellen bekannt. Die erhaltenen Gästebücher der Galerie dokumentieren das Bestehen einer Gemäldesammlung erstmals ab 1779.[189] Zu diesem Zeitpunkt befand sich die Sammlung des Friedrich Moritz von Brabeck noch in Hildesheim, wie die Beschriftung des ersten Bandes verrät.[190] Laut Helga Stein waren die Werke von 1776 bis 1778 in dem Haus des Hofkommissars Nicolaus Goffaux am Alten Markt/Ecke Burgstrasse und ab dem 12.4.1795 in Schloss Söder ausgestellt.[191] Über den Verbleib der Werke von 1778 bis 1795 äußert sich die Autorin nicht. Der zweite Band des Gästebuchs der Galerie trägt die Beschriftung *„Verzeichnis aller, welche das Schloss und die Gemaehlde- Gallerie des Freiherrn von Brabeck zu Soeder besehen haben. Soeder 1795*", was belegt, dass ab 1795 die Gemäldegalerie auf Schloss Söder zu sehen war.[192]

---

befindlichen Gemälde. Geschrieben im Jahr 1814", 5. Aufl. mit Nachträgen, Hannover, Schlütersche Hofbuchdruckerei 1856, Stein 1991 Anmerkung 53 8)

[189] Es gibt insgesamt sieben Bücher, die in den Zeitraum von 1779-1860 zu datieren sind, PSö, Sö IX

[190] PSö, Sö IX 1a Teil 1: „Verzeichnis derer welche die Gemaehlde Sammlung des Dhom-Herrn Moritz von Brabeck besehen haben. Hildesheim 1779"

[191] Stein 1991, S.41 und 44, für die Datierung 12.4.1795 wird keine Quelle angeführt. Für die Unterbringung der Sammlung im Haus des Nicolaus Goffaux: s. Achilles 1987, Anmerkung 30

[192] PSö, Sö IX 1b Teil 2

Engfer sieht im Gegensatz zu Stein die Anfänge der Galerie in Hildesheim in der so genannten Brabeckschen Kurie am Domhof.[193] Leider gibt der Autor keinerlei Quellen an, so dass sich seine Angaben nicht verifizieren lassen. Ob die Werke ab 1778 bis zu ihrem Verbleib auf Schloss Söder dort untergebracht waren, ist daher nicht zu überprüfen. Laut Engfer sollen sie für einen Zeitraum in den Ortschaften Jerstedt und Bredelem im Kreis Goslar ausgelagert gewesen sein.[194]

Eine handschriftliche Bemerkung des Friedrich Moritz von Brabeck, die er 1804 im Zusammenhang mit einem geplanten Verkauf der Galerie verfasste, dokumentiert, wie lange der Schlossherr an der Zusammenstellung seiner Sammlung gearbeitet hatte:

> *„(…) dass ich meine Galerie nicht unter 200 000 rthlr habe anschaffen können, da ich 28 Jahre daran gesammelt(…)".*[195]

Engfer vermutet, dass sich Friedrich Moritz von Brabeck auf Auslandsreisen in die Metropolen Europas bildete und auf das Erstellen einer Sammlung vorbereitete.[196]

Der 1804 geplante Verkauf der Galerie kam nicht zustande. Friedrich Moritz von Brabeck verfügte daraufhin in seinem 1811 verfassten Testament, dass nach seinem Ableben die Galerie als Einheit verkauft werden sollte, falls die Erben nichts anderes bestimmen sollten.[197] Da seine Kinder früh verstarben kam die Galerie in den Besitz des Andreas Henning Graf von Stolberg, der mit Philippine von Brabeck verheiratet war. Dieser entschloss sich zum Verkauf der Sammlung, die schließlich 1859 in Hannover im Museum für Kunst und Wissenschaft versteigert und in ihrer Gesamtheit aufgelöst wurde.

Beachtenswert ist, dass Friedrich Moritz von Brabeck eine Aufstellung der Gemälde veranlasste, die sich nicht an den jeweiligen

---

[193] Hermann Engfer. Die ehemalige Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim, Bd.26, 1955, S.33
[194] Engfer 1955, S.35
[195] Handschriftliche Bemerkung im Nachlass des Friedrich Moritz von Brabeck, in dem sich sein Testament von 1811 sowie das Inventar des Schlosses von 1814 befinden, DBHI, Hs 552 d
[196] Engfer 1955, S.33
[197] s. Testament im Nachlass von 1814, S.180f, DBHI, Hs 552 d

Schulen orientierte, sondern der eine Aufteilung nach Gattungen zu Grunde lag. Horstig merkt dazu an:

> *„Eben so zeichnet sich auch die Gallerie durch eine neue Vertheilung aus. Die Gemählde sind hier nicht nach den verschiedenen Schulen, sondern nach ihren verschiedenen Gattungen klassizifiziert. Historische Gemählde, Landschaften, Bildnis, Kabinetstücke - alles ist von einander abgesondert*."[198]

Ein Plan der Gemäldegalerie von 1808 aus einem Katalog, auf den vermutlich im Inventar von 1814 Bezug genommen wurde, zeigt eine Einteilung der Werke in die Bereiche Kabinettstücke, Architektur- und Perspektivansichten, Tierstücke, Landschaften, Porträts, Historienmalerei und verschiedene Genre (Abb.53).[199]

Laut Horstig zählte für Friedrich Moritz von Brabeck bei der Zusammenstellung seiner Sammlung nicht die Quantität, sondern die Qualität:

> *„Fest entschlossen, die Mannigfaltigkeit von Gemählden, die man anderwärts bemerkt, in seiner Sammlung zu vermeiden, wollte er überhaupt nur wenige Meisterstücke von jedem Künstler besitzen*."[200]

---

[198] Horstig 1799, S.44

[199] PSö, Sö IX 2 „Katalog der Brabeckschen Gemäldegalerie" 1808. Die Verwendung der im Plan eingezeichneten Buchstaben und der Bezeichnungen der Räume im Inventar von 1814 sprechen dafür, dass vorliegender Plan die Grundlage darstellte, vgl. Inventar 1814, S.94f und S.262f, DBHI, Hs 552 d

[200] Horstig 1799, S.44

2.2.3 Beteiligte Künstler

Die lückenhafte Quellenlage zur Baugeschichte von Schloss Söder erschwert eine Zuschreibung der Ausstattung an bestimmte Künstler. Das Buch „Söder" in der im Rahmen dieser Arbeit verwendeten deutschen Übersetzung von Horstig bietet als Quelle Hinweise auf die Beteiligung verschiedener Künstler. Auch das im Schlossarchiv erhaltene mehrbändige Gästebuch der Galerie des Friedrich Moritz von Brabeck kann als Quelle fungieren.

Michel Angelo Tadey:
Im Zusammenhang mit den Stuckarbeiten im Schloss nennt Horstig den Namen Tadei:

> *„Seine Wahl fiel auf Herrn Tadei von Lugano, der als Stucatore sein Talent in Italien angebaut und vervollkommt hatte, und der es jetzt mitten in Deutschland mit dem besten Erfolge ausüben sollte*."[201]

Der Autor nennt zwar keinen Vornamen, jedoch zeigt ein Eintrag ins Gästebuch der Galerie, dass sich 1793 ein Angelo Tadey aus Lugano eingetragen hat.[202] Hierbei handelt es sich vermutlich um den aus der Schweiz stammenden Stuckateur Michel Angelo Tadei, der sich häufig auch nur Angelo nannte. Der Eintrag im Gästebuch zeigt die Schreibweise Tadey, bei einer Signatur einer Stuckdekoration im Festsaal des Schlosses Gelting (Schleswig-Holstein) aus den 1770er Jahren, die ebenfalls Michel Angelo Tadei zugeschrieben wird, ist die Schreibweise Tadei zu beobachten: „Tadei fecit".[203] Über diesen Stuckateur ist wenig bekannt. Er

---

[201] Horstig 1799, S.34
[202] PSö, Sö IX 1 a Teil I 1793: „Angelo Tadey nativo di lugano abitante a Gandria havendo il Giorno 15 di Ottobre 1793 veduto con grande piacere la Galeria del ilustrissimo Signore Barone di Brabeck" (Anmerkung der Verfasserin: "Angelo Tadey, geboren in Lugano, wohnhaft in Gandria hat am Tag 15. Oktober 1793 mit großer Freude die Galerie des berühmten Baron von Brabeck gesehen")
[203] vgl. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler/Georg Dehio, begr. vom Tag für Denkmalpflege 1900, Neubearbeitung durch die Dehio-Vereinigung, München u.a. 1964ff, hier Hamburg und Schleswig-Holstein, 3. durchg. und erg. Aufl., 2009, S.312 und Peter Hirschfeld, Herrenhäuser und Schlösser in Schleswig-Holstein, 5.verb. und erw. Aufl., München, Berlin 1980, S.196

stammte aus einer Stuckateurenfamilie, die in Gandria ansässig war, wurde vermutlich 1752 oder um 1755 in Lugano geboren, lebte unter anderem in Gandria und verstarb dort 1831.[204] Ein unveröffentlichtes Manuskript von Karl Tadey im Schlossarchiv aus dem Jahr 1986 nennt das Geburtsjahr 1752. Der Autor, ein Nachkomme der Stuckatorenfamilie Tadei, fasst in diesem Manuskript die Erkenntnisse seiner Familienforschung zusammen und bezieht sich bei der Angabe des Geburtsjahres auf eine ihm vorliegende Geburtsurkunde.[205] Da in diesem Text viele Quellenangaben fehlen lassen sich nicht alle Angaben des Autors verifizieren.

Michel Angelo Tadeis Arbeiten sind in Schleswig-Holstein und Dänemark nachgewiesen.[206] Neben einem großen Stuckrelief im Festsaal von Schloss Gelting wird ihm eine Beteiligung an den Stuckdekorationen im Kuppelsaal von Schloss Rundhof (Kreis Schleswig-Flensburg) zugeschrieben sowie Arbeiten im Herrenhaus Wulfshagen (bei Gettorf, Dänemark), im Herrenhaus Lundsgaard (Nordangeln, Kreis Schlewig-Flensburg) und in Schloss Augustenburg auf Alsen (Dänemark).[207]

Für Schloss Söder ist anzunehmen, dass Michel Angelo Tadei alle neu zu gestaltenden Räume für Friedrich Moritz von Brabeck ausgestattet oder durch Entwürfe geprägt hat. Horstig lobt die Leistung des Künstlers und verweist darauf, dass Tadei mehrere Arbeiten in Söder fertigte:

> *„Alle seine Werke, die das Schloß von Söder ausfüllen, rechtfertigen den Vorzug, den man ihm vor mehrern Concurrenten zuerkannt hat, und verdienen in jeder Rücksicht die größten Lobeserhebungen. Die Zeichnungen dieses Künstlers, die mit Geschmack entworfen, mit wahrem Kunstsinne ausgeführt, und mit kluger Beurtheilung an den*

---

[204] Das Geburtsjahr um 1755 wird angegeben in: Thieme/Becker 1992, Bd.32, S. 394

[205] PSö, Sö III.1 c: Unveröffentlichtes Manuskript von Karl Tadey, Bramsche 1987, S.4

[206] vgl. dazu: Henning von Rumohr, Schlösser und Herrenhäuser im Herzogtum Schleswig, 3. überarb. Aufl., Würzburg 1987, Hirschfeld 1980, Irmgard Schlepps, Stuckornamentik und Raumgestaltung in Schleswig-Holstein vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis ca. 1815, Diss. Kiel, 1945, Dehio 2009, Hamburg und Schleswig-Holstein

[207] Thieme/Becker 1992, Bd.32, S.394, Dehio 2009, Hamburg und Schleswig-Holstein, S.292 und 341. Rumohr verweist außerdem auf Arbeiten Michel Angelo Tadeis in Drült und Knoop (Schlesiwg-Holstein), Rumohr 1987, S.68

verschiedenen Orten, die sie verschönern sollen, angebracht sind, machen ein reiches, unbeschreiblich mannigfaltiges Ganze aus, welches bald durch seine Leichtigkeit, bald durch die Erhabenheit und Würde des Styls, bald durch seine edle Einfalt gefällt."[208]

Eine weitere Aussage des Autors spricht für eine umfangreiche Arbeit Tadeis:

„Aber der Stücke sind so viele, und sie sind zu männigfältig, als daß man sie beschreiben könnte."[209]

Tadei führte nicht nur Stuckaturen aus, scheinbar lieferte er auch Entwürfe und nahm so Einfluss auf den künstlerischen Prozess. Laut Horstig wurde der Ballsaal im Erdgeschoss vollständig nach den Entwürfen von Tadei ausgeführt.[210] Achilles sieht den Stuckateur ebenfalls verantwortlich für die Ausführung von umfangreichen Arbeiten:

„Im Schloß hatte Tadey ein umfangreiches Programm abzuwickeln. Darin eingeschlossen ist im Obergeschoß das Kabinett, in dem die sogenannten Kabinettstücke der Gemäldesammlung aufgehängt werden sollten."[211]

Im Dehio-Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler von 1992 werden die Stuckarbeiten ebenfalls Tadei zugeschrieben:

„Nur wenige Zimmer mit klassizistischem Raumdekor; verantwortlich für den Stuck A. Tadey, Lugano (…)".[212]

In einem Reisebericht von Susanna Horstig, der 1799 erschien, werden die Stuckaturen in Söder Tadei, der hier als italienischer Stuckateur bezeichnet wird, zugeschrieben:

"(…) und die Stuckatur seines Schlosses ist die einzige Verzierung, welche durch Italienische Hände verfertigt wurde. Tadei arbeitete hier in einem Geschmack, den wir selten so rein und unverdorben wieder finden, weil er durch den Besitzer darauf geleitet wurde, und

---

[208] Horstig 1799, S.35
[209] ebenda
[210] Horstig 1799, S.37f
[211] Achilles 1987, S.67, s. auch: Reden-Dohna 1995, S.182
[212] Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler/ Georg Dehio, Bremen/Niedersachsen 1992, S.1210

alles geschmacklose Gepränge, wodurch Verzierungen den Beyfall des gemeinen Haufens erhalten, hier ganz verbannen musste."[213]

Da die Galerie des Friedrich Moritz von Brabeck in Söder wahrscheinlich 1795 eröffnet wurde, ist anzunehmen, dass Tadei nach dem 15. Oktober 1793 mit den Vorbereitungen und Arbeiten zur Ausstattung des Schlosses begann und diese 1795 zumindest im Obergeschoss abgeschlossen waren, da der Hausherr seine repräsentative Galerie den Gästen sicherlich nicht in unvollendeten Räumen präsentieren wollte. Die Angabe, dass Tadei 1786 endgültig wieder in seine Heimat zurückging, wie sie beispielsweise von Peter Hirschfeld oder im Lexikon der Bildenden Künstler von Thieme/Becker gemacht wird, kann durch den Eintrag Tadeis 1793 ins Gästebuch widerlegt werden.[214]

Vergleicht man die Stuckarbeiten an den Wandfeldern des Festsaales in Schloss Söder (Abb.39 und 40) mit früheren Arbeiten Tadeis im Festsaal von Schloss Gelting, lassen sich trotz ihrer unterschiedlichen Entstehungsjahre bei der Darstellung der Embleme der Musik und des Tanzes stilistische Ähnlichkeiten feststellen, die eine Beteiligung Tadeis in Schloss Söder betätigen können. Beachtenswert ist dabei die Ähnlichkeit der Schleifen, die die Trophäen bekrönen und die Ausführung der einzelnen Gegenstände, wie Hüte und Instrumente (Abb.54 und 55). Deutlich wird dies auch im Vergleich mit der Supraporte des ursprünglichen Galeriezimmers der Architekturstücke im Obergeschoss in Schloss Söder mit einem Emblem der Musik (Abb.47). Die kleinen Blütenknospen, die in den Geltinger Emblemen zu sehen sind lassen sich ebenfalls in Schloss Söder in verschiedenen Räumen wiederfinden, zum Beispiel im hofseitigen Eckzimmer des Ostflügels im Obergeschoss

---

[213] Der Name der möglichen Autorin ist als handschriftliche Notiz in einem Exemplar der gedruckten Ausgabe von Über Söder, den Landsitz des Hrn. von Brabeck im Hildesheimischen. (Auszug aus einem Briefe) aufgeführt, in: Der neue teutsche Merkur, hrg. von C.M. Wieland, Weimar, Leipzig 1799, S.175-180, hier S.176. Es handelt sich bei der Autorin um die Ehefrau von C.G. Horstig; Susanna Horstig (1768-1845, seit 1794 verheiratet mit Carl Gottlieb Horstig, Nachweis: Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform 1764-1817, hrg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv in Kooperation mit dem Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Bd.1ff, Weimar 1980ff, hier Bd.6),

[214] vgl. Hirschfeld 1980, S.196 und Thieme/Becker 1992, Bd.32, S.394

(Abb.13 Raum 8, Abb.56), was ebenfalls für eine Ausführung der Stuckaturen in Schloss Söder durch Tadei spricht.

Johann Joseph Friedrich Langenhöffel:

Ein weiterer Künstler, den Horstig nennt ist der Maler und Radierer Johann Joseph Friedrich Langenhöffel (1750-1807).[215] Das Gästebuch der Galerie weist 1795 einen Eintrag eines „Joh. Jos. Langenhöffel" auf, so dass eine Beteiligung dieses Künstlers an der Ausstattung von Schloss Söder wahrscheinlich ist.[216] Laut Horstig schuf Langenhöffel die Gemälde für drei Supraporten im Salon der Hausherrin, zwei großformatige Porträts des Ehepaares Brabeck für den Ballsaal im Erdgeschoss des Westflügels und drei Gemälde mit Allegorien der Malerei, Bildhauerei und Architektur für den Salon der Kabinettstücke im Obergeschoss (Abb.46).[217] Im Lexikon von Thieme/Becker wird eine Beteiligung Langenhöffels in Söder nicht erwähnt, lediglich im Dehio-Handbuch findet sich ein kurzer Verweis:

> *„(…) verantwortlich (…) für die malerischen Arbeiten Langenhöffel(…)".*[218]

Mit Langenhöffel engagierte Friedrich Moritz von Brabeck einen Maler, der Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie war, und der dort Studien nach der Antike und Landschaftszeichnungen betrieb. 1782 wurde Langenhöffel Hofmaler in Mannheim und erhielt Aufträge vom Haus Oranien in Den Haag. 1787 nahm er an einer Ausstellung der Berliner Akademie teil, ein Jahr später reiste er nach London, wo er mit fünf Werken an einer Ausstellung der Royal Academy teilnahm. 1795 wurde er Technischer Direktor der Chalkografischen Gesellschaft in Dessau, wo er 1799 ganz im Sinne der Kunstförderung des Moritz von Brabeck das erste Heft eines geplanten mehrbändigen Werks herausgab: *„Studien für akad. Zeichner nach klass. Originalen gez. und in Crayon-Manier bearbeitet"*.[219]

---

[215] Thieme/Becker 1992, Bd.22, S.333
[216] PSö, Sö IX 1 b Teil 2
[217] Horstig 1799, S.15, S.39 und S.79, Achilles 1987, S.68
[218] Thieme/Becker 1992, Bd.26, S.333f
[219] Thieme/Becker 1992, Bd.26, S.333f, Dehio 1992 Bremen/Niedersachsen, S.1210f

Wilhelm Böttner:

Mit Wilhelm Böttner nennt Horstig einen weiteren Künstler. Ein Eintrag ins Gästebuch vom 27. Juni 1796 dokumentiert die Anwesenheit des Künstlers in Schloss Söder.[220] Es handelt sich dabei um den aus Hessen stammenden Maler Wilhelm Böttner (1752-1805), der unter Anleitung von Johann Heinrich Tischbein (1722-1789) in Kassel studierte. Auf Auslandsreisen nach Paris und Rom machte sich Böttner unter anderem mit den Werken Raffaels vertraut, erlangte mit dem Gemälde „Jupiter und Ganymed" (1780) öffentliche Aufmerksamkeit und erhielt von der Akademie in Parma eine Auszeichnung. 1782 wurde er in Kassel Hofmaler und Akademieprofessor; schließlich 1789 Direktor der dortigen Akademie.[221]

Laut Horstig fertigte Böttner für das Schlafzimmer des Friedrich Moritz von Brabeck das Gemälde der Supraporte mit dem Motiv der liegenden Venus, die von Amor umgeben wird, an:

„*Ueber diesem Eingange erblickt man mit Vergnügen, wo nicht mit Erstaunen ein Gemählde neuerer Zeit, welches bemerkenswürdig ist. Es stellt eine liegende Venus vor, die mit Amor spielt. Nichts gesuchtes und erzwungenes in der Stellung, ein simpler und naiver Ausdruck, ein ernsthafter Styl, ein weites Gewand, eine reine Zeichnung und eine schöne Fleischgebung sind die sprechendsten Beweise von dem Verdienste dieses Gemählides, welches dem Künstler Ehre macht, der es verfertigt hat*."[222]

Das Deckengemälde mit der Darstellung von Apoll und den Musen im Festsaal des Obergeschosses in Schloss Söder schreibt Horstig ebenfalls Böttner zu (Abb.43).[223] Ein kurzer Eintrag im Dehio-Handbuch erwähnt Böttners Autorenschaft für ein Deckengemälde, das nicht näher

[220] PSö, Sö IX 1 b Teil 2
[221] Thieme/Becker 1992, Bd.4, S.211f
[222] Horstig 1799, S.15
[223] Horstig 1799, S.17

beschrieben wird, bei dem es sich aber vermutlich um das von Horstig beschriebene Werk handelt.[224]

Johann August Nahl d.J.:

Ebenso nur kurz erwähnt wird im Dehio-Handbuch Johann August Nahl d.J. als verantwortlicher Künstler für die malerischen Arbeiten im Schloss.[225] Horstig nennt Nahl im Zusammenhang mit dem Ballsaal im Erdgeschoss des Westflügels, für den er die Supraporten fertigte:

„Ueber den Thüren findet man flaches Bildwerk in grau gemahlt. Diese ernste Mahlerey ist die einzige, die sich mit dem umgebenden Marmor verträgt. Die vier Stücke sind von Herrn Nahl aus Cassel ausgeführt und gereichen dem Talente dieses Künstlers zur größten Ehre."[226]

Zwar nennt der Autor nicht den Vornamen des Künstlers und der Eintrag vom 27. Juni 1796 ins Gästebuch der Galerie verzeichnet auch nur den Namen Nahl, jedoch ist davon auszugehen, dass es sich um Johann August Nahl d.J. (1752-1825) handelte, da Johann August Nahl d.Ä. bereits 1782 verstarb.[227] Achilles verweist auf die besondere Würdigung Nahls durch Friedrich Moritz von Brabeck, in dem der Hausherr dafür sorgte, dass Nahl (der sich zeitgleich mit Böttner eintrug) auf der Seite des Buches einen besonderen Platz einnahm und sich nachfolgende Besucher mit einigem Abstand zu Nahl eintrugen.[228]

Wie Böttner hatte Nahl in Kassel bei Johann Heinrich Tischbein studiert. Auch er widmete sich dem Studium der Antike und der Alten Meister, ging 1772 nach Paris, reiste mehrfach nach Rom, wo er unter anderem Werke von Guido Reni studierte und kopierte und mehrere Akademiepreise erhielt.[229] 1781 reiste er über Kassel nach England. 1792

[224] Dehio 1992 Bremen/Niedersachsen, S.1210f
[225] ebenda
[226] Horstig 1799, S.40
[227] PSö, Sö IX 1 b Teil 2
[228] Achilles 1987, S.69
[229] Thieme/Becker 1992, Bd.25, S.333

kehrte er zurück nach Kassel, wurde Professor und schließlich 1815 Direktor der dortigen Akademie.

Joseph Gregor Winck:

Eine exakte Aussage zur Beteiligung des Malers Joseph Gregor Winck (1710-1781) an der Ausstattung in Schloss Söder lässt sich, wie bereits in Kapitel 2.2.2. angedeutet, nicht machen. Bei Horstig wird der Künstler nicht erwähnt, ein Eintrag ins Gästebuch der Galerie dokumentiert jedoch den Besuch eines „Joseph Winck, Fresco Mahler in Hildesheim" am 9. April 1779.[230] Der 1710 in Deggendorf geborene Maler arbeitete seit 1744 in Hildesheim, wo er unter anderem den Rittersaal des Domes mit Fresken ausstattete und 1752 für die Schlosskirche in Liebenburg ein Deckengemälde fertigte.[231] Der Künstler verstarb 1781 in Hildesheim.

Im Dehio-Handbuch von 1992 werden vier Gemälde in der am Ortsrand von Söder gelegenen katholischen Kapelle dem Künstler zugeschrieben, während bei Thieme/Becker nur ein Werk Winck zugeschrieben wird:

> *„Erhaltene Tafelbilder: Die makkabäische Mutter (Kapelle zu Söder bei Hildesheim)".*[232]

Achilles nimmt an, Winck könne aufgrund seines Ablebens 1781 nur im Ursprungsbau von 1742 tätig gewesen sein, negiert jedoch eine Beteiligung des Künstlers an der Ausstattung des Corps de logis, da Carl de la Tour in seiner Beschreibung auf die Konstruktion der Decke hinweise, die eine Auszierung mit Malerei oder Stuck unmöglich mache.[233] Den Ostflügel habe Winck nach Meinung des Autors nicht gestaltet, da in diesem Bedienstete untergebracht gewesen seien und diese Tatsache eine reiche Auszierung der dortigen Räume verbiete. Mit Bezug auf unkorrekte Angaben von Nagler und Meusel schließt Achilles eine Ausmalung eines

---

[230] PSö, Sö IX 1 a Teil 1

[231] vgl. zu Joseph Gregor Winck: Thime/Becker 1992, Bd.36, S.58f

[232] Im Dehio-Handbuch sind dies die Werke Makkabäische Mutter, Hl. Antonius von Padua mit Kind, Hl. Nepomuk, Hl. Josef mit Kind, vgl. Dehio 1992 Bremen/Niedersachsen, S.1208f

[233] Achilles 1987, S.65f

Saales in Schloss Söder aus. Hätte Winck einen solchen ausgestaltet, so wäre es wahrscheinlich, dass Friedrich Moritz von Brabeck das bestehende Kunstwerk des Malers zur Neugestaltung des Schlosses übernommen hätte und Horstig in seiner Beschreibung des Schlosses ein solches erwähnt hätte. Es bleibt also mit Verweis auf die überkommenen Werke in der heutigen Kapelle in Söder nur zu vermuten, dass Winck an der Ausstattung der Schlosskapelle maßgeblich beteiligt war.

Sicher ist jedoch, dass Friedrich Moritz von Brabeck Wert darauf legte, die Ausstattung seines Schlosses von renommierten zeitgenössischen Künstlern ausführen zu lassen, wie die genannten Beispiele der nachzuweisenden Künstler zeigen. Ganz im Sinne seiner Einstellung zur Förderung von Kunst und Künstlern wandte sich der Hausherr an Maler und Bildhauer, die ihm bekannt waren und seine Haltung teilten: Langenhöffel zum Beispiel wurde Direktor der von Friedrich Moritz von Brabeck initiierten Chalkografischen Gesellschaft.

- Die unbekannten Ofenentwürfe

Ungeklärt ist die Autorschaft von drei Blättern mit Entwurfszeichnungen für drei Öfen, die im Schlossarchiv Söder existieren. Es gibt keine Hinweise, dass die Entwürfe zur Ausführung gelangten. Die Zeichnungen sind undatiert und unsigniert, tragen aber die Unterschrift Jobst Edmunds III. von Brabeck, so dass die Blätter in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu datieren sind und vermutlich um 1750, zur Zeit der Entstehung der Baurelation des Carl de la Tour und der ersten Baumaßnahmen am Schloss, entstanden. Im Archivalienverzeichnis des Archivs findet sich eine Notiz zu den Entwürfen, nach der ein Ofen für die Orangerie, vermutlich der größte der drei, entworfen wurde und in der Baurelation des Carl de la Tour Erwähnung fände.[234] Zwar spricht de la Tour von einem zum Heizen aufgestellten Ofen, beschreibt diesen aber nicht, so dass eine Zuordnung anhand der Zeichnungen nicht erfolgen kann.

[234] PSö, Sö III.1 i: „Söder, Entwürfe (derjenige für die Orangerie wird in der Baurelation von Carl de la Tour erwähnt, die von Brabeck besaßen in Westfalen Eisenhütten)"

Die Blätter zeigen drei Entwürfe für verschieden große Öfen. Sie variieren in Größe und in der Anordnung der Ornamente und Schmuckelemente, der symmetrische Aufbau ist hingegen identisch. Wie die Abbildungen 57 und 58 zeigen bestehen die Kompositionen aus einem, das Bildzentrum einrahmenden symmetrischen Gerüst, in welches Einzelmotive wie Masken, figürliche Darstellungen, Tiere, Kartuschen oder Wappen gesetzt sind. Hinzu kommen mit rahmender Funktion Bandelwerk aus flachen linearen Bändern mit C-Spangen und Schwüngen sowie Rankenwerk und Festons. Die Kompositionen erinnern durch ihren der Symmetrie verpflichteten Aufbau und die Verwendung des Bandelwerks sowie der Einzelmotive wie Festons, Masken und Figuren an Entwürfe nach den Prinzipien der Grotesken. Diese wurden von Künstlern seit dem 16. Jahrhundert verarbeitet, in eigenständigen Kompositionen variiert und in ornamentalen Vorlageblättern verwendet. Durch eigenständige Formenschöpfungen wie Roll- und Beschlagwerk entstand zudem ein Kanon an umfangreichen ornamentalen Gestaltungsmöglichkeiten der bis ins 19. Jahrhundert Verwendung fand.[235] Ein Beispiel für einen strengen symmetrischen Aufbau einer Komposition und die Einrahmung des Bildzentrums durch Bänder mit C- und S- Schwüngen stellt eine in Abbildung 59 angeführte groteske Wanddekoration des französischen Hofkünstlers Jean Bèrain (1637-1711) aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert dar.[236]

Die Entwürfe für Schloss Söder zeigen außerdem das für das 18. Jahrhundert gebräuchliche Dekorationselement der Kartusche sowie das seit dem 17. Jahrhundert wieder häufiger verwendete Motiv des Akanthus. Als Zeichen der herrschaftlichen Repräsentation lässt sich das

---

[235] Weiterführend: Michaela Völkel, Kunst für das Gewerbe: Graphische Vorlagen für Kunsthandwerker Deutschland, 18. Jahrhundert, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg anlässlich der Ausstellung vom 30. März bis 20. Mai 2001, Hamburg 2001, Rudolf Berliner und Gerhard Egger, Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, 2. erweit. Aufl., Bd.1-3, München 1981

[236] Zur Bedeutung des Stil Bérain für die Innendekoration und das Kunsthandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts: Eva-Maria Hanebutt-Benz, Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel Sammlung für Buch- und Schreinerkunst, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main 1983, S.100f und S.119f

Allianzwappen verstehen, das im unteren Teil der Entwurfszeichnung zu sehen ist (Abb.57). Es wird von zwei stehenden Löwenfiguren gehalten; der Löwe kann hier als König der Tiere verstanden werden, dem die Eigenschaften Mut, Stärke und Edelsinn zugeschrieben werden.[237] Bei dem Wappen handelt es sich um das Allianzwappen der Familien Brabeck/Kerckrinck, wobei das linke Wappen mit den drei Wolfsangeln der Familie von Brabeck zuzuordnen ist und das Wappen daneben mit den drei Rosenblüten auf dem schräg-rechts-Balken der Familie von Kerckrinck zugeordnet werden kann. Bei dieser handelt es sich um eine westfälische Adelsfamilie, aus der die zweite Ehefrau Jobst Edmunds III. von Brabeck stammte, Maria Felizitas Freiin von Kerckrinck, die er 1736 heiratete. Über dem Allianzwappen befindet sich als Rang- und Würdezeichen eine Rangkrone mit acht Perlen, von denen fünf sichtbar sind, so dass es sich um die Adelskrone handelt.[238] Beachtenswert ist auch die Darstellung einer weiblichen Figur auf einem Podest, die eine Hand über dem Kopf erhoben hat und in der anderen einen Bogen trägt, der sie als Diana, die Göttin der Jagd ausweist. Ihre Darstellung kann im Zusammenhang mit einer romantischen Vorstellung des ländlichen Lebens und der Würdigung eines solchen gesehen werden.

Der dritte Entwurf für den Ofen der Orangerie, der in Abbildung 58 zu sehen ist, beinhaltet ebenfalls die Rang- und Würdezeichen, das Wappen und die Adelskrone. Bei der hier zu erkennenden Figur handelt es sich wahrscheinlich um eine Darstellung der Athene. Neben dem Vorhandensein der für sie charakteristischen Rüstung mit Helm, Speer und Schild, können vor allem die angedeuteten Gesichtszüge auf dem Schild dafür sprechen, dass es sich dabei um die mit dem Gorgonenhaupt verzierte Aigis handelt.[239] Neben einer Deutung ihrer Darstellung im allgemeineren Sinne als Kriegsgöttin bzw. Friedensgöttin und Patronin der

[237] vgl. Sales Meyer 1983, S.76
[238] vgl. Sales Meyer 1983, S.571
[239] vgl. dazu Reclams Lexikon der Antike, hrg. von M.C. Howatson, Stuttgart 1996, S.91f und Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 8. erw. Aufl. Wien 1988, S.87f

urbanen Künste und Verkörperung der Weisheit könnte Athene hier, als wehrhafte Kriegerin, auf die Mitgliedschaft des Hausherrn in der Ritterschaft hinweisen und zugleich betonen, dass sich die Schlossbewohner der Pflege der mittelalterlichen Tradition verpflichtet fühlten.

2.3. Garten- und Parkanlagen von Schloss Söder

Um das Bild der ursprünglichen Garten- und Parkanlagen von Schloss Söder im 18. Jahrhundert zeichnen zu können stehen die Beschreibung Horstigs, eine undatierte Federzeichnung mit einer Ansicht des Schlosses und ein erhaltener Plan der Ländereien der Familie von Brabeck um ca. 1800 zur Verfügung.

- Der Klappenberg

Aus Horstigs Schilderungen geht hervor, dass Friedrich Moritz von Brabeck die umliegende Umgebung des Schlosses in Anlehnung an den zeitgenössischen Stil des Landschaftsgartens gestalten ließ. Staffagebauten, sich schlängelnde Wege sowie Denkmäler und Monumente für bedeutende Personen bestimmten die Gestaltung des so genannten Klappenbergs, einem hügeligen bewaldeten Gebiet, das südwestlich außerhalb des inneren Schlossbezirks lag. Der Autor verweist in seiner Beschreibung auf den noch unansehnlichen und unvollkommenen Zustand der Garten- und Parkanlagen von Schloss Söder im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Gärten, die sich den neuen „modernen" Stil zu Eigen gemacht hatten:

> *„Söder hat nichts von dieser Annehmlichkeit. Von der so anziehenden Seite der Gärten ist hier noch nichts im Großen unternommen worden. Eine glückliche Lage des Orts bietet überall schöne Parthieen dar; aber sie sind zerstreut. Die Natur hat alles gethan. Die Kunst hat beynahe noch gar nichts versucht."*[240]

Eine Allee, die auf einer Achse mit der Zufahrt zum Schlosshof lag und die noch heute überkommen ist (Abb.2), führte auf die Anhöhe des Klappenberges. Sie durchschnitt dort ein Wäldchen, in dem sich Staffagebauten befanden. Einige dieser Bauten erachtet Horstig als überflüssig:

[240] Horstig 1799, S.94

„Aber es giebt unter den letztern einige, die man nach meiner Meinung ohne Nachtheil des Interesse hätte weglassen können. Es scheint mir wenigstens, dass man sich vom Strome der Gewohnheit habe hinreißen lassen, den reinen Geschmack und die Simplicität, die man im Schloss bewundert, hier ein wenig aufzuopfern."[241]

Der Autor nennt zum Beispiel einen künstlichen Baum, der von innen begehbar war und als Aussichtspunkt genutzt werden konnte.[242] Des weiteren befanden sich auf dem Hügel eine Hütte aus Astwerk, Gedenksteine und Urnen, eine Einsiedelei, ein so genannter Freundschaftstempel, ein „gotischer" Turm sowie die Staffage einer scheinbar baufälligen Bauernhütte.[243]

Als eine dieser Staffagen ist der am Rande des Wäldchens liegende Freundschaftstempel überkommen, der sich heute als stark baufälliges Gebäude in Form eines Oktogons mit kleiner Kuppel und vorgeblendetem Peristyl präsentiert. Das Äußere wirkt schlicht, während sich im Inneren Stuckaturen befinden. Friedrich Moritz von Brabeck hatte den Bau seiner Gemahlin gewidmet.[244] Mit diesem Bau beschäftigt sich erstmals 2001 Carolin Krumm ausführlich in ihrer Publikation, in der sie den Tempel als *„typischen Vertreter des Frühklassizismus"* einordnet.[245] Horstig beschreibt den Bau als

„(…) lachenderes Gebäude, welches die traurigen Eindrücke wieder verscheucht, die uns die Einsamkeit eingeflößt hat(…). Es ist eine Rotonde, deren Peristyl ein von zwey Dorischen Säulen getragener Fronton erhebt. Dieser mit Kunst angelegte und mit Geschmack verschönerte Tempel ist inwendig in Stuk gearbeitet, der den Granit nachahmt. Sechzehn Säulen tragen den obern Vorsprung und einen

---

[241] Horstig 1799, S.94
[242] Horstig 1799, S.95
[243] Horstig 1799, S.95f
[244] Rolf Kirsch, Frühe Landschaftsgärten im niedersächsischen Raum, Diss. Göttingen, 1.Aufl. 1993, S.48
[245] Carolin Krumm, Das „Aus" für ein hochwertiges Baudenkmal? „(…) comme un agreable promenade que comme un jardin(…)"- Der klassizistische Freundschaftstempel im Landschaftspark zu Söder/Gemeinde Holle, in: Niedersächsische Denkmalpflege: Veröffentlichung des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd.16, Hameln 2001, S.290-307

schönen Kranz. Acht Fenster dienen zur Erleuchtung. Die Decoration ist einfach aber gefällig und schlank."[246]

Über dem Eingang des Tempels ist eine lateinische Inschrift angebracht, die die Intentionen des Bauherrn von einem „rechtschaffenden" Leben in Einklang mit der Natur wiedergibt:

„Felix ille animi, Divisque simillimus ipsis,
Quem non mendaci resplendens gloria fuco
Sollicitat, non fastosi mala gaudie luxus;
Sed tacitos sinit ire dies, et paupere cultu
Exigit innocuae silentia vietae."[247]

Auch auf die Nutzung des Tempels gibt Horstig einen Hinweis:

„Die Form ist zur weiten Fortpflanzung des Tons so gut gewählt als man sich nur denken kann. Wenn man hier ein Musikchor versammelt, so kann man die Annehmlichkeit der Musik in einer ziemlich weiten Entfernung genießen."[248]

Der Freundschaftstempel war also nicht nur Staffage, sondern diente auch als Ort des bewussten Rückzugs, der gesellschaftlichen Zusammenkunft und des Austauschs über Bildung und Kunst.

In der Einsiedelei die Horstig erwähnt, gab es eine Eremitenfigur aus Holz und verschiedene lateinische Inschriften, die unter anderem das Leben im Verborgenen als Idealzustand propagierten.[249] Friedrich Moritz von Brabeck hatte sich diesen Ort selbst gewidmet und wählte vermutlich die Darstellung des Eremiten, um dadurch sich selbst als „einsamen" Belesenen zu präsentieren:

„Der Herr von Brabeck hat sie sich selbst gewidmet. Ueber dem Eingang liest man die Worte: Mauritius sibi. Der lesende Eremit, der

---

[246] Horstig 1799, S.97

[247] Krumm gibt die Übersetzung wie folgt an: „Glücklich jener, ja den Göttern selbst am Ähnlichsten, den nicht der Ruhm, der doch nur in intrigerischer Falschheit strahlt, reizt, nicht die üblen Freuden eines prachtvollen Lebens in Luxus, sondern der seine Tage ruhig dahingehen lässt und für sich mit bescheidenem Aufwand die beschauliche Stille eines rechtschaffenden Lebens wählt.", Krumm 2001, S.296

[248] Horstig 1799, S.97

[249] Der lateinische Spruch „Amo nesciri", den Horstig als Beispiel angibt, bedeutet sinngemäß: „Lebe im Verborgenen oder Ziehe es vor unbekannt zu bleiben", Horstig 1799, S.97

sich mit seinen Armen auf den Tisch lehnt und sehr gut in Holz gearbeitet ist, hat viele Aehnlichkeit mit dem, der sich diese Einsamkeit zugeeignet hat."[250]

Überkommen ist neben dem Freundschaftstempel am Ende der Allee ein Freundschaftsstein, der als Ehrenmal für den italienischen Kardinal Giovanni Battista Caprara (1733-1810), einen Freund des Friedrich Moritz von Brabeck, fungiert. Horstigs Bericht ist zu entnehmen, dass der Kardinal Schloss Söder besuchte:

„Als der Cardinal von Caprara das glückliche Italien verließ, um die Wohnung seines Freundes Brabeck im Norden zu besuchen, fand er hier bey seiner Ankunft ein kleines Denkmal, welches die Freundschaft ihm errichtet hatte. Zwey Säulen tragen einen Fronton, der über einer Art von flacher Nische steht, worin eine einfache Inschrift die Gefühle ausdrückt, welche diese kleine Architecturstück geschaffen haben."[251]

Eine Inschrift des Steins, die Krumm in ihrem Aufsatz angibt, weist auf das Datum des Besuchs des Kardinals in Schloss Söder am 29. Juni 1810 hin.[252]

Weitere Ehrenmale waren laut Horstig ein für den italienischen Künstler Raffael errichtetes Denkmal sowie ein Ehrenmal für Friedrich den Großen, welches vermutlich nach 1919 verschollen ist.[253]

Das Wäldchen auf dem Klappenberg schloss sich an weitere Gehölze oberhalb des Hügels an, auf dessen Kuppe ein dreistöckiger Aussichtsturm mit an gotische Architektur angelehnten Architekturelementen platziert war.[254] Im Süden des Wäldchens führte ein Weg zurück in Richtung des Schlosses und endete vor dem Schlossgraben, der den Übergang zum inneren Schlossbezirk markierte. Entlang dieses Weges befand sich ein scheinbar baufälliges Bauernhaus aus Fachwerk, das im Innern über eine

[250] Horstig 1799, S.96
[251] ebenda
[252] Krumm 2001, S.295
[253] Horstig 1799, S.98 und Krumm 2001, S.295
[254] Horstig 1799, S.98

solide Einrichtung verfügte und zum längeren Verweilen konzipiert war. Horstig merkt dazu an:

> *„Man fürchtet sich, in diesen Trümmern einzudringen: aber auf einmal findet man einen kleinen Salon, dessen ganzer Schmuck in seiner Einfalt besteht. Hier ist alles solide, alles ist reinlich, alles verkündet Wohlstand. (…) Das ist genug für die Gesellschaft, die hier ihren Nachmittag zubringen will. Zu einer andern Zeit hätte man einen Bacchustempel daraus gemacht: jetzt unterhält man sich hier, man lieset hier, man nimmt Thee oder Eis."*[255]

Beachtenswert ist auch die Angabe Horstigs, dass Tiere in der Nähe dieses Hauses weideten, offenbar sollte dem romantischen Eindruck einer ländlichen Idylle Rechnung getragen werden:

> *„Eine Kuh, einige Schafe weiden um diese kleine Hütte und beleben die Aussicht."*[256]

Horstig erwähnt in seiner Beschreibung darüber hinaus ein Gasthaus, das an der Landstrasse nach Hildesheim errichtet worden war. Scheinbar ließ Friedrich Moritz von Brabeck dieses gezielt dort erbauen, um Reisende die Schloss Söder besuchen wollten, eine Unterkunft bieten zu können:

> *„Man sieht auf der Straße nach Hildesheim ein neues, ziemlich ansehnliches Gebäude. Es ist ein Gasthaus, welches zur Bequemlichkeit für Reisende, die hierher kommen, um Söder zu sehen, vor Kurzem erbaut worden ist."*[257]

Es zeigt außerdem wie professionell Friedrich Moritz von Brabeck die „Vermarktung" seiner bedeutenden Galerie betrieb.

---

[255] Horstig 1799, S.99
[256] ebenda
[257] ebenda

- Der innere Schlossbezirk

Lassen die Angaben Horstigs zum Klappenberg ein Bild über die einstige Gestaltung entstehen, so sind die Angaben des Autors zum Garten des inneren Schlossbezirks wenig aufschlussreich. Horstig erwähnt die Gräften, die den Bereich begrenzen und die Schlossbrücke, die auf den Hof führt. Scheinbar befand sich irgendwo dort eine durch Vegetation abgeschirmte Bademöglichkeit, die der Autor recht vage beschreibt:

> *„Die fliegende Brücke führt in den weiten Umfang des Schlosses zurück, den der Canal begrenzt: und dieser Raum umfasst unter den lachenden Promenaden auch noch ein Bad, zu welchem der Eingang durch ein Dickicht von Bäumen und Buschwerk versteckt und gleichsam verboten ist*."[258]

Eine undatierte Federzeichnung aus dem Privatbesitz Schloss Söder zeigt anschaulich die Schlossanlage mit der Gartenfassade und den Gräften sowie den Blick hinauf zum Klappenberg (Abb.60). Gut erkennbar sind dort der Freundschaftstempel, dargestellt rechts im Bild als sehr schlichter Bau, und der „gotische" Turm auf der höchsten Stelle des Klappenberges. Vor der Gartenfassade des Schlosses befindet sich ein ovaler Garten mit Rasenfläche, an den das Wasser der Gräften heranreicht. Die Allee ist auf der Darstellung nicht zu erkennen, dafür eines der Wirtschaftsgebäude auf der Hofseite.

Einen Eindruck der Gesamtanlage gibt ein geometrischer Plan der Ländereien um 1800 aus dem Privatbesitz Schloss Söder wieder (Abb.61). Gut zu erkennen sind das Schloss mit den davor gelagerten trapezförmig angeordneten Wirtschaftgebäuden und Pavillonbauten sowie der Schlosshof. An der Gartenfassade des Schlosses schließt sich die Terrasse an, von der aus man in den Garten gelangt. Dieser ist gekennzeichnet durch ein großes ovales Feld, das axial auf die Schlossanlage Bezug nimmt und bis in den Schlossgraben, den so genannten Hausgraben hineinreicht. An den Seiten dieses Ovals, das durch Wege eingefasst wird, befindet sich die übrige Gartenfläche, in der weitere Wege zu erkennen sind. Die

[258] Horstig 1799, S.101

gesamte Schlossanlage wird auf allen Seiten von Wasser umgeben, das hofseitig in den schmalen Schlossgraben mündet. Gut sichtbar ist ebenfalls die axial auf das Schloss ausgerichtete Allee, die einerseits als Pendant zum Rasenoval gelten kann und andererseits die Verbindung zum Klappenberg und den dort landschaftlich gestalteten Bereichen herstellt.

Der Garten des inneren Schlossbezirks unterschied sich in seiner Gestaltung von dem auf dem Klappenberg erkennbaren Versuch der Landschaftsgestaltung im Sinne der zeitgenössischen Mode. Es herrschten hier Gestaltungsmerkmale vor, die im Sinne einer barocken Gartengestaltung prägend waren. Besonders die axial auf die Schlossanlage ausgerichtete Allee symbolisierte, wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch verbreitet, die zentrale Bedeutung des Schlosses innerhalb der Gesamtanlage. Der seit dem Mittelalter vorhandene Schlossgraben bestimmte zudem die Größe des inneren Schlossbereichs und schränkte dadurch die Gestaltungsmöglichkeiten ein. Die axial auf die Schlossarchitektur ausgerichtete Konzeption von Rasenoval und Allee, die eine korrespondierende Funktion hatte, wurde vermutlich unter Jobst Edmund III. von Brabeck umgesetzt.

Insgesamt zeigte also die Gestaltung der Garten- und Parkanlagen von Schloss Söder die Einbeziehung von bereits Bestehendem und die Tendenz einer Adaption von neuen Elementen der „modernen" Landschaftsgestaltung, die auf die eigenen Gegebenheiten übertragen wurden, in dem bisher agrarisch genutzte Fläche auf dem Klappenberg in die Konzeption von Friedrich Moritz von Brabeck integriert wurde. Die dort landschaftlich gestalteten Bereiche zeigen den Versuch, Natur als bildhafte Kulisse zu inszenieren. Sie weisen mit der Verwendung der Einzelelemente von Staffagebauten, Schlängelwegen und Gedenksteinen Merkmale früher Landschaftsgärten auf. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Anlagen Niedersachsens, wie zum Beispiel den Gärten der Residenzstädte Hannover und Braunschweig oder anderen Anlagen, die in deren kulturellen Einflussbereich entstanden, stellt sich Söder nicht als

Landschaftsgartenanlage im engeren Sinne dar, wie auch Rolf Kirsch in seiner Dissertation von 1993 deutlich macht. Die Gartengestaltung von Schloss Söder ist eher als eine durch Kunstwerke verschönerte Naturlandschaft ohne explizites Konzept zu verstehen, deren inhaltlicher Bezug zum Ideengut der Aufklärung aber eindeutig erkennbar ist.[259]

Exkurs - Der Landschaftsgarten

Der Landschaftsgarten entstand in seinem Ursprung zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England und wurde Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich rezipiert. Wilfried Hansmann begründet in seinem Werk zur Geschichte der Gartenkunst 2006 die Entwicklung dieses Gartentyps durch die geistesgeschichtliche und politische Revolution des 18. Jahrhunderts.[260] Die bisherige hierarchische Staats- und Weltordnung wurde dabei in Frage gestellt und Ideen des aufgeklärten Humanismus setzten sich durch. In diesem Sinne galt die bis dahin gängige Gartengestaltung, die durch eine strenge Reglementierung der Natur gekennzeichnet war, als überholt. Ausdruck der neuen freiheitlichen Vorstellungen waren die Konzeptionen des Landschaftsgartens, die gekennzeichnet waren durch die Aufhebung des Prinzips der Symmetrie, durch Mannigfaltigkeit und Abwechslung. Die Grundelemente der Gestaltung Land, Wasser, Vegetation und Architektur waren in ihrer Anordnung nicht mehr auf das Schloss ausgerichtet, sondern scheinbar zufällig angelegt. Es sollte Abwechslung entstehen; der Besucher eines Landschaftsgartens sollte durch immer neue Ausblicke und Dinge überrascht werden. Dazu Hansmann:

> „*Dem Gartenbesucher sollten Botschaften übermittelt werden, seine Einbildungskraft sollte angeregt und Empfindungen sollten in ihm ausgelöst werden*."[261]

---

[259] Zur Einordnung Söders in den Kontext früher Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts in Niedersachsen: Kirsch 1993, S.47f

[260] Wilfried Hansmann, Kerstin Walter, Geschichte der Gartenkunst. Von der Renaissance zum Landschaftsgarten, Köln 2006, S.9

[261] Hansmann/Walter 2006, S.10

In England durchlief die Entwicklung des Landschaftsgartens bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts mehre Entwicklungsstadien, die in zeitgenössischen Theorien und Diskussionen thematisiert wurden.[262] In Deutschland hingegen wurden Mitte des 18. Jahrhunderts häufig Stilformen übernommen, die in England bereits als überholt galten oder die unreflektiert als rein ideale Gestaltungselemente Verwendung fanden.[263]

Als frühes Beispiel für die Konzeption eines Landschaftsgartens in Deutschland gelten unter anderem die Garten- und Parkanlagen des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz. Die Anlagen, die zwischen 1764 und 1800 entstanden, bestehen aus fünf unregelmäßigen und individuellen Teilen, die durch Sichtachsen, Ackerflächen, Obstbäume, Schlängelwege, Teiche, heimische und ausländische Gehölze, Nutzpflanzen, Weidetiere und Bau- und Kunstwerke bestimmt werden.[264] Im Idealfall bestand ein Landschaftsgarten aus einem weitläufigen, welligen Gebiet, in dem weite Rasenflächen, geschlängelte Wege, Teiche, Seen mit geschwungenen Uferlinien, Baumgruppen, Gedenksteine, Urnen, Tempelbauten nach antiken Vorbildern, Einsiedeleien oder Ruinen angelegt waren. Frank Maier-Solgk und Andreas Greuter beschreiben den Landschaftsgarten in ihrem Werk 1997 als

> *„(…) Stück idealisierte Natur, in dem die malerischen Facetten der natürlichen Landschaft gesteigert und in konzentrierter Form zusammengefasst sind.“*[265]

Der Landschaftsgarten sollte ein Stück ideale Natur sein, ein künstlerisch gestaltetes Ensemble, in dem der Betrachter zurückversetzt

---

[262] Eine Übersicht über einzelne britische Anlagen gibt Ray Desmond in: Bibliography of British Gardens, Winchester 1984 und Bibliography of British and Irish Gardens, Winchester, Hamsphire 1996

[263] s. Kirsch 1993, S.15f

[264] Weiterführend: Thomas Weiss, Alex Reinhard, Das Gartenreich Dessau-Wörlitz: Kulturlandschaft an der Elbe und Mulde, 5. überarbeit. Aufl., Hamburg 2009, Erhard Hirsch, Annette Scholtka: Dessau und das Dessau-Wörlitzer Gartenreich, Dössel 2008

[265] Frank Maier-Solgk, Andreas Greuter, Landschaftsgärten in Deutschland, Stuttgart 1997, S.36f

wurde in die Ideallandschaften der Antike, die durch „schöne" Architekturen und „wilde" Naturen geprägt waren. Dabei besaßen die Gestaltungselemente bestimmte Funktionen: Durch sich schlängelnde Wege beispielsweise erschien der Park größer und bot dem Besucher verschiedene Perspektiven dar. Wasser als variables Element konnte stürmisch, fallend, springend oder ruhend sein. Die Staffagebauten konnten in ihren Stilformen variieren und Architekturen aus unterschiedlichen Zeiten oder Ländern repräsentieren. Sie symbolisierten gleichzeitig die Weltanschauung des jeweiligen Bauherrn oder galten als Ausdruck des Respekts der jeweiligen Kultur oder Auffassung. Gedenksteine und Urnen dienten als Andenken an bedeutende Personen und Tempelbauten, meist in klassischer Formensprache, verdeutlichten die Huldigung der Antike.[266] Als eine Art der naturverbundenen Geschichtsauffassung konnten Einsiedeleien und Ruinen verstanden werden, die oft als Imitationen einfacher Bauernhäuser ein Ausdruck der Wertschätzung des simplen Landlebens waren oder dem Wunsch des Menschen nach Einkehr und Besinnung entsprechen sollten.

In diesem Ensemble künstlerisch gestalteter Natur verlor das Schloss seine bisher dominierende Stellung und war nun nicht mehr der zentrale Punkt des Gartens oder Parks, sondern eine optische Bereicherung, die aus verschiedenen Perspektiven im Park wahrgenommen werden konnte.[267] Das Thema der Verherrlichung des Bauherrn, wie es in der barocken Gartengestaltung gängig war, trat zurück. Die Natur selbst war nun inhaltlicher Gegenstand. Maier-Solgk und Greuter merken dazu an:

> „*Thematische Klammer ist grundsätzlich nur noch die Natur selbst als Symbol der Freiheit*."[268]

Die Gestaltung des Landschaftsgartens besaß darüber hinaus eine assoziative Funktion und eine symbolische Aussagekraft; das Ideengut der Aufklärung sollte sinnbildlich zum Ausdruck gebracht werden:

---

[266] Maier-Solgk/Greuter 1997, S.36f
[267] ebenda
[268] Maier-Solgk/Greuter 1997, S.48

„Die konkreten Inhalte, die im Landschaftsgarten darüber hinaus symbolisch zur Sprache gebracht werden, kreisen um Werte, die dem aufgeklärten Humanitätsdenken der Zeit angehören: Toleranz, Bildung und eine Moralität, die sich in edler Hilfsbereitschaft manifestiert."[269]

Unter diesen Aspekten ist auch die landschaftliche Gestaltung des Klappenberges durch Friedrich Moritz von Brabeck zu verstehen. Die Einstellung des Bauherrn, das Leben in angemessener Zurückhaltung und im Einklang mit der Natur zu führen, wird durch den Freundschaftstempel verdeutlicht. Die dafür gewählte architektonische Formensprache ist zwar repräsentativ, aber im Sinne der Aufklärung noch angemessen bescheiden. Die Lage des Tempels am Rande des Wäldchens hatte zur Folge, dass nun nicht mehr das Schloss der unmittelbare zentrale Punkt des Ausblicks war, sondern das umliegende als Ackerflur genutzte Umland. Sicherlich wurde die Lage des Tempels bewusst gewählt, und so die Natur als thematischer Gegenstand wie auch das Alltägliche auf dem Land betont. Der repräsentative Eingang des Tempels, der ebenfalls auf den Wald ausgerichtet war, unterstreicht dies.[270] Auf der anderen Seite war der Tempel vom Schloss aus durch die Anordnung der Wirtschaftsgebäude und der Bäume nicht sofort zu erkennen. Der Charakter des Tempels als Rückzugsort wurde dadurch ebenfalls zum Ausdruck gebracht.

Auch die Einsiedelei kann in diesem Zusammenhang gesehen werden. Das Leben im Verborgenen, der Wunsch des Bauherrn nach Rückzug und Besinnung findet hier symbolisch einen Ausdruck, der durch die Inschriften und die Figur des Eremiten besonders hervorgehoben wird. Als eine Wertschätzung des ländlichen Lebens kann die Bauernhütte interpretiert werden, die besonders durch die von Horstig erwähnten Tiere die Illusion des friedlichen erfüllenden Landlebens verdeutlichen soll.

---

[269] Maier-Solgk/Greuter 1997, S.48
[270] s. auch Krumm 2001, S.295f

Die Wichtigkeit von persönlichen Beziehungen und Freundschaften für Friedrich Moritz von Brabeck kam durch die aufgestellten Gedenk- und Ehrensteine zur Geltung. Auch die Tatsache, dass Friedrich Moritz von Brabeck mit Fürst Franz von Anhalt-Dessau persönlich verbunden war wird die Gestaltung des Klappenberges als Landschaftsgarten beeinflusst haben. Neben zeitgenössischer Literatur zur Gartenkunst, wie zum Beispiel das Werk von Christian Cay Lorenz Hirschfeld „Theorie der Gartenkunst" (erschienen 1775, 1779-85), welches Friedrich Moritz von Brabeck mit Sicherheit kannte, werden die Garten- und Parkanlagen in Wörlitz den Bauherrn von Schloss Söder inspiriert haben. Berücksichtigt man darüber hinaus die Gestaltung im Innern des Schlosses, an der ebenfalls die aufgeklärte Geisteshaltung des Schlossherrn abzulesen ist, erscheint der Versuch einer Garten- bzw. Parkgestaltung im Stile des zeitgenössischen Landschaftsgartens für Schloss Söder als logische Konsequenz.

2.4. Zur Funktion von Schloss Söder

Schloss Söder erfüllte im 18. Jahrhundert praktische und ideelle Funktionen, die sich jeweils im gestalterischen Konzept der Gesamtanlage manifestierten.

Um 1742 fungierte der Bau noch als Sommersitz der Familie und bot einen Rückzugsort vom offiziellen Leben des Jobst Edmund III. von Brabeck. Der Grundriss von 1742 zeigt deutlich in seiner Distribution die Nutzung des Baus als Sommersitz: Es gab einige wenige Räume, die den Bewohnern und Gästen zur Verfügung standen und auf einen zeitweiligen Aufenthalt ausgerichtet waren. Im Keller befanden sich die hauswirtschaftlichen Räume sowie die Küche, die zur Versorgung des überschaubaren Haushalts der Herrschaft notwendig waren.

Mit der Funktion Söders als ständiger Familiensitz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich auch die Distribution, wie der Grundriss des Schlosses nach 1788 veranschaulicht. Die in der Baurelation des Carl de la Tour um 1750 angegebenen Verbesserungsvorschläge sind bereits im Hinblick auf die Schaffung eines repräsentativen Familiensitzes zu verstehen. Eine vermehrte Anzahl an Personen sowie eine größere und permanente Haushaltsführung erforderten eine bauliche Erweiterung des bestehenden Baus. Die Ausdehnung der Ost- und Westflügel führte zur Schaffung neuer Räume, die insgesamt nun neben einer privaten Nutzung auch für offizielle Zwecke zur Verfügung stehen sollten. In diesem Zusammenhang ist auch die Errichtung der Wirtschaftsgebäude im Schlosshof zu sehen, die zum einen notwendig geworden waren durch den vergrößerten Haushalt und die agrarische Nutzung der im Besitz der Familie befindlichen Ländereien. Zum anderen sollten die Gebäude aber auch Wirtschaftsbereiche aufnehmen, die nun aus dem repräsentativen Wohnbereich ausgelagert werden sollten.

Neben diesen praktischen Funktionen erfüllte Schloss Söder auch ideelle Aufgaben. Als Architektur verwies der Bau auf den hohen sozialen Status seiner Bewohner, der mit der Reichskirche bzw. der

Landesherrschaft in Verbindung stand. Der Bau spiegelte das Selbstverständnis der Familie von Brabeck wider, die sich als katholische Adelige, einflussreiche Mitglieder des Domkapitels und der Ritterschaft, als bedeutende Amts- und Würdenträger im Fürstbistum Hildesheim selbstbewusst und im Falle des Friedrich Moritz von Brabeck als aufgeklärt präsentieren wollten. Darüber hinaus stellte Schloss Söder im ländlichen Kontext ein Zentrum der Grundherrschaft und der agrarisch geprägten Lebensweise dar, es bildete einen Bezugspunkt für die ländliche Bevölkerung und war besonders durch die bedeutende Gemäldesammlung ein kultureller Brennpunkt.

Die praktischen und ideellen Funktionen von Schloss Söder bzw. die Intentionen der Bauherren sowie das Formenrepertoire, das der ausführende, leider unbekannte Architekt verwendete, hatten einen maßgeblichen Einfluss auf die Gestaltung der Schlossanlage. Hinzu kam, dass durch den bereits bestehenden mittelalterlichen, von Wasser umgebenden Bau, der Aktionsradius für bauliche Erweiterungen eingeschränkt war. Neben finanziellen Gründen waren sicherlich traditionsbezogene Aspekte bestimmend für die Übernahme des bestehenden Baus und für die Entscheidung gegen einen Neubau. Es galt in der Gestaltungsfrage des Schlosses also eine Lösung zu finden, die formal-ästhetisch im Hinblick auf die ideellen Funktionen der Architektur zufrieden stellend war und zugleich die praktischen Aufgaben im Sinne der genannten Nützlichkeitsanforderungen erfüllen konnte. Dies führte zu einer Adaption von zeitgenössischen, als ideal empfundenen architektonischen Elementen unter Berücksichtigung der bereits vorhandenen baulichen Gegebenheiten.

3. Architektonische Einflüsse für die Gestaltung von Schloss Söder

3.1. Zur Entwicklung der für die Gestaltung von Schloss Söder maßgeblichen zeitgenössischen Architektur

Ein expliziter Vorbildbau, der für die Gestaltung von Schloss Söder maßgeblich war, ist nicht nachzuweisen. Vielmehr läßt sich bei der inneren und äußeren Gestaltung des Baukörpers, bei der Anlage des Grundrisses und der Konzeption der Gesamtanlage eine Orientierung an zeitgenössischer Architektur bzw. architektonischen Idealen feststellen.

Dabei handelt es sich um den englischen Landsitz des späten 17. und 18. Jahrhunderts, der in enger Verbindung zu den italienischen Villen des Andrea Palladio steht, um die in Frankreich im 18. Jahrhundert verbreitete Auffassung von Raumanordnungen im Profanbau, bei dem die Bequemlichkeit und die Forderung an eine Architektur nach commodité im Vordergrund steht, sowie um die Schlossbauten des westfälischen Architekten und Hildesheimer Landbaumeisters Justus Wehmer, die in Kapitel 3.2 vergleichend herangezogen werden.

Die architektonische Entfaltung Englands im 17. und 18. Jahrhundert war gekennzeichnet durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Palladios und bildete in diesem Zusammenhang mit dem repräsentativen Landhaus einen neuen Typus heraus, der basierend auf den von Palladio entwickelten Villenschemata, die Verkörperung eines neuen „antibarocken" und dem Klassizismus verpflichteten Gestaltungsempfinden darstellte. Rezeptionsgrundlage waren dabei unter anderem Palladios „Quattro libri dell`architettura" aus dem Jahr 1570, in denen dieser ausgehend von der maßgeblichen antiken Architektur seine Auffassung von einer „erneuerten" Architektur demonstrierte und eine Vermittlung und Erlernbarkeit von Architektur anhand fester Regeln verfolgte. Dabei standen für den italienischen Architekten die Proportionsverhältnisse eines Baus im Vordergrund, sie bestimmten

ebenso wie die landschaftliche Umgebung des Baus, die Lage und Größe des Grundstückes eine Einteilung, die nach Palladio für die Architektur maßgebend war.

Darüber hinaus spielte der Begriff der commodità, der Nützlichkeit bzw. der Funktion, für Palladio eine wichtige Rolle: Funktionale und ästhetische Erwägungen sollten in einer Architektur miteinander verbunden werden. Besonders deutlich wird dies anhand der Villen-Entwürfe Palladios, bei denen jeder Bau in Größe und Ausgestaltung den finanziellen Verhältnissen und dem sozialen Status des Auftraggebers angepasst wurde. Palladios Villen im Veneto des Quattrocento entsprachen als Wohnstätten der Grundbesitzer dem Wunsch nach einem neuen Typ des Landhauses, der Aspekte der Repräsentation und der Ökonomie berücksichtigte.[271] Landhäuser waren bisher simple Zweckkonstruktionen, die ohne einen erkennbaren Zusammenhang und funktionale Kriterien aus einer Ansammlung von Gebäuden bestanden. Durch Palladios Systematisierung der Architektur entstand ein neuer Typus, zu welchem Guido Beltramini in seinem Aufsatz über palladianische Villen anmerkt:

> *„Palladio greift diese unförmige Ansammlung von Bauten auf und verleiht ihr ein eigenes Gesicht und eine Hierarchie. In dem er sie organisiert und systematisiert, ruft er einen neuen Typus ins Leben, in welchem die praktischen Bedürfnisse der Landwirtschaft sich in neuartigen Formen und in einer neuen, von der antiken Architektur angeregten Sprache ausdrücken*."[272]

Dies erklärt auch die Popularität dieses Typus` und die bis in die darauf folgenden Jahrhunderte anhaltende Rezeption der palladianischen Villen-Entwürfe.

Funktional sollten diese Bauten als Refugium zur Erholung, zur Jagd und als Rückzugsort vom „ungesunden" Stadtleben dienen. Gleichzeitig

---

[271] Howard Burns, Andrea Palladio (1508-1580): Die Entwicklung einer systematischen, vermittelbaren Architektur, in: Palladio- Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa. Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 30. Mai bis 31. August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997, S.40-48, hier S.45

[272] Guido Beltramini, Die Villa Visani in Lonedo bei Vicenza, in: Palladio- Bauen nach der Natur (…), Ostfildern 1997, S.78-98, hier S.78

waren sie aber auch eine Möglichkeit zur sozialen und politischen Behauptung der eigenen Position auf dem Land.[273] Hanno-Walter Kruft nennt dies in seinem Werk zur Architekturtheorie landwirtschaftliche Rentabilität, physische Kräftigung und die Verbindung von Studium und Kontemplation.[274] Darüber hinaus erfüllten die Bauten weitere Aufgaben: Als herrschaftlicher Landsitz waren sie auch politischer Bezugspunkt, um den sich unterschiedliche Parteien gruppierten, sowie ein Finanzzentrum, das unter den Bauern die Funktion eines kleinen, inoffiziellen Kreditgebers einnehmen konnte.[275]

Palladio ordnete die Bereiche der Villa funktional zu. Demnach befanden sich im Herrenhaus, einem zentralen Mittelbau bzw. kubischen Baukörper, im unteren Geschoss die Haushalts- und Wirtschafträume wie Küche, Vorratsräume, Waschküche und Kellerräume. Das Piano nobile als Hauptgeschoss wurde von der Familie und Gästen bewohnt und beherbergte die repräsentativen Räume wie Loggia und Saal und bildete eine Mittelachse. Von dieser, links und rechts symmetrisch angeordnet, gingen die übrigen Zimmer ab, die sich in einer Reihenfolge festgelegt erst als große rechteckige Räume darstellten, auf die dann mittelgroße folgten. An diese schlossen sich kleine rechteckige Räume an, die als Bibliothek oder Verwaltungsräume genutzt werden konnten. Der Dachboden des Hauses wurde zur Lagerung von Getreide verwendet. Darüber hinaus befanden sich in einem eingefriedeten Kernbereich die Nebengebäude, die das Herrenhaus flankierten und in denen Unterkünfte für Bedienstete sowie Stallungen, Käsereien, Keltereien, Backstuben oder Taubenhäuser untergebracht waren. An den Fassaden der palladianischen Villen waren häufig, als Zeichen der Macht und auf dem ebenen Land gut sichtbar, die Wappen der Besitzer angebracht.

Die Villa verwies in ihrer Formensprache auf die antike Tempelfront und avancierte, wie Renato Cevese in seiner Publikation zur

[273] Burns 1997, S.45ff
[274] Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, Studienausgabe, München 1991, S.100
[275] Beltramini 1997, S.78

architektonischen Auffassung Palladios anmerkt *„(…) zum Symbol der wiedergefundenen Klassizität*".[276]

Vor allem in England gewann die Architekturströmung des Palladianismus an Popularität. Entstanden war sie bereits im 17. Jahrhundert und setzte sich verstärkt in den protestantisch und anglikanisch geprägten Ländern Nord- und Westeuropas während des 18. Jahrhunderts fort. Dabei handelte es sich weniger um eine einheitliche Schule, als vielmehr um ein Nebeneinander verschiedener und verwandter Entwicklungen, die zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Formen hervorbrachten. Dennoch verbindend war eine gestalterisch strenge architektonische Haltung, die historischen Vorbildern verpflichtet war und sich an der maßgeblichen klassischen Formensprache der römischen Antike orientierte. Es ging dabei nicht nur um die bloße Nachahmung der Architektur Palladios, sondern um ihre Rezeption und die Verarbeitung in individuelle Ausdrucksformen. Der Palladianismus unterschied sich durch strenge klassizistische Formen vom als katholisch empfundenen römischen Barock und verzichtete in seinem Formenrepertoire auf konkav-konvexe Fassadengestaltungen oder bewegte Umrisse. Hier stand die Verwendung von klassischen Formen, Tempelfronten, der Kolossalordnung oder des Palladio-Motivs im Vordergrund. Inigo Jones (1573-1652) setzte sich intensiv mit Palladios Werk auseinander und prägte bereits im 17. Jahrhundert die architektonische Entwicklung des englischen Landhauses. Er entwickelte eine Formensprache, die schlicht und klassizistisch war, ohne Säulen auskam und überdies für kleinere Profanbauten verwendet werden konnte.[277] Der säulenlose Stil von Jones, *„das Modell des säulenlosen Palladianismus*" wurde durch Londoner Baumeister und Architekten verarbeitet und führte zur Entstehung des Typs des kompakten dreiteiligen giebelgeschmückten Hauses, ohne Gliederung

[276] Renato Cevese, Einführung in die Ideenwelt Palladios, in: Palladio- Bauen nach der Natur (…), Ostfildern 1997, S.50-53, hier S.50

[277] Für Giles Worsley, der sich in seinem Aufsatz mit palladianischen Bauten in England beschäftigt, führte Jones mit der Errichtung von Bauten wie Banqueting House in Whitehall (1619) und St. Paul´s Church am Covent Garden (1631) den Palladianismus in England ein, Giles Worsley, Der Palladianismus in England, in: Palladio- Bauen nach der Natur (…), Ostfildern 1997, S.100-116, hier S.102

durch Säulenordnungen, dafür häufig ergänzt durch seitliche Wirtschaftstrakte.[278] Dies entsprach den Erfordernissen der damaligen Architektur, da der Adel zunehmend als „architektonischer Schrittmacher" fungierte und sich liberale Landbesitzer vermehrt dem Bau von Landhäusern im Stile Palladios zuwandten.[279] Dabei war die Adaption des palladianischen Villen-Motivs prägend und der wohnliche Landsitz, der nach den Formen antiker Architektur konzipiert war und somit den Regeln des „guten Geschmacks" folgte, das architektonische Ideal im England des 18. Jahrhunderts.

Mit der ersten vollständigen englischen Übersetzung der „Quattro libri" von Palladio, die 1715 veröffentlicht wurde, erlangte das Werk Palladios neue Aufmerksamkeit. Zeitgleich dazu veröffentlichte der Architekt Colen Campbell (1676-1729) die ersten beiden Bände seines dreiteiligen Werks „Vitruvius Britannicus", in welchem er in der Tradition Palladios und Jones` zahlreiche Entwürfe für Landhäuser präsentierte und dabei einem strengen klassizistischen Formenkanon folgte.[280] Für die Konzeption seiner Bauten ging er von einem geschlossenen Baukörper aus. Die Fassadengestaltung wurde bestimmt durch die Gleichbehandlung der Geschosse, ohne eine Betonung im Sinne eines Piano nobile oder einer Beletage, und durch die Verwendung eines Portikus, den er, in Anlehnung an den Villen-Typus von Palladio, variierte, wobei die Verwendung des Portikus konstant blieb. Das angeführte Beispiel von Belton House aus dem frühen 18. Jahrhundert zeigt diese Art der Fassadengestaltung (Abb.62). Im dritten Band des „Vitruvius Britannicus" 1725 wurden weitere Entwürfe verschiedener Architekten für Landhäuser

[278] Worsley 1997, S.102
[279] Worsley 1997, S.105. Weiterführend zur ländlichen Whig-Aristokratie und zum Landadel in England: Kruft 1991, S.167ff, weiterführend zum Palladianismus in England: Ruhl 2003, weiterführend zum englischen Landsitz: Adrian von Buttlar, Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs, in: Studia Iconologia, Bd.4, Mittenwald 1982
[280] Weiterführend: Colen Campbell (1676-1729) Vitruvius Britannicus, in: Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, 89 Beiträge zu 117 Traktaten, mit einem Vorwort von Bernd Evers, in Zusammenarbeit mit der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Köln 2003, S.412f

aufgenommen.[281] Sie waren gekennzeichnet durch strenge palladianische Proportionen, eine Zurücknahme der Fensterflächen und eine Hervorhebung der Wandflächen, die Verwendung palladianischer Grundrisse und Aufrisse, die strikte Anwendung der Säulenordnungen sowie den regelmäßigen Gebrauch einer Reihe palladianischer Motive wie der Serliana, der diokletianischen Fenster, der Rustika und der rustizierten Portal- und Fensterrahmungen.[282]

Vor allem aber zeigten die Entwürfe die Tendenz zum gebrauchsbezogenen Umgang mit Architektur im Sinne einer versatzstückhaften Verwendung von architektonischen Formen und Motiven. Die optische Ästhetik trat in den Vordergrund, die theoretischen Grundlagen, auf denen Architektur fußte und die seit der Renaissance Gegenstand zahlreicher Traktate und Abhandlungen waren, gerieten jetzt langsam, anders als zum Beispiel in Frankreich in den Hintergrund.[283] Dies kann das Fehlen grundlegender englischer Architekturtheorien bei gleichzeitigem Vorhandensein zahlreicher englischer architektonischer Musterbücher erklären.

Diese propagierten in den Entwürfen für englische Landsitze eine an Italien orientierte formale Grundauffassung bzw. als Ideal die palladianische Villa, die entgegen jeglicher Anlehnung an den französischen Absolutismus, als Bautypus dem Selbstverständnis des englischen Adels im 18. Jahrhundert entsprach und die, häufig losgelöst von ihrem ursprünglichen agrarischen Bezug, jetzt den „edlen" und „guten" Geschmack ihres Besitzers symbolisierte.

In Frankreich hatte sich ungefähr zeitgleich zur architektonischen Entwicklung des Palladianismus in England eine Auffassung von systematisierten Raumanordnungen im Profanbau durchgesetzt, bei der Aspekte der Bequemlichkeit, eine fließende Raumabfolge und eine

---

[281] Für Worsley markierte dies den Durchbruch des von ihm so genannten Neopalladianismus, der einen Versuch darstelle, auf der Grundlage des Werks von Palladio und Jones ein überzeugendes architektonisches Gesamtkonzept zu entwickeln, Worsley 1997, S.109f

[282] ebenda

[283] Worsley 1997, S.113

effektive Raumnutzung im Vordergrund standen. Die italienische Architektur war auch in Frankreich lange Zeit prägend gewesen, jedoch hatten französische Architekten die Anregungen aus Italien in individuellen Formen verarbeitet und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Stil entwickelt, der im Hinblick auf eine Verwendung barocker (im Sinne italienischer römischer Bauten) und klassischer Formen als barocker Klassizismus bezeichnet werden kann. Der ovale Raum, bisher in elliptischen Grundrissen italienischer Kirchen- und Palastbauten verbreitet, wurde als Motiv in die französische Architektur aufgenommen.[284]

Im Zuge des Absolutismus organisierte Frankreich zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine streng zentralisierte Verwaltung des Staatsapparates, dessen Autorität allein durch die Person des Königs repräsentiert werden konnte. Im Rahmen dieser Reglementierung und der Kräftigung des Absolutismus wurde auch die Kunst den Normen unterworfen, die vom König und seinen Ministern vorgeschrieben wurden, was durch die 1671 gegründete Acadèmie Royale d`architecture gewährleistet werden sollte.[285] Die Errichtung prachtvoller Bauwerke in dieser Zeit war nicht nur eine Maßnahme der Arbeitsbeschaffung, sondern bildete gleichzeitig den unbedingt notwendigen Rahmen für die Repräsentation von Hof und Staat. Verbunden mit den Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens waren nun gehobene Ansprüche des Adels und der reichen Kaufmannschaft an den Wohnhausbau. Diese zählten jetzt neben dem König auch zu den bedeutenden Auftraggebern der Architekten. Für die neuen Bauherren, die in ihren gesellschaftlichen Stellungen unterschiedlich angesiedelt waren, galt es architektonische Reglements zu finden, die den gehobenen Ansprüchen gerecht werden konnten und dem jeweiligen

[284] Das Landschloss Vaux-le-Vicomte (begonnen 1657) des Architekten Louis Levau, ein Bau mit wenig vortretenden Seitenflügeln und einem ovalen Saal im Mittelpavillon, ist ein bedeutendes Beispiel dafür.

[285] Hier wurden außerdem in regelmäßigen Sitzungen durch die vom König berufenen Mitglieder Themen der Architektur diskutiert und eine gemeinsame Lektüre früherer Architekturtheoretiker betrieben. Aufgabe der Akademie war es, eine verbindliche Architekturlehre aufzustellen, die in öffentlichen Lesungen verbreitet werden sollte und die Ausbildung von Architekten zu systematisieren.

gesellschaftlichen Rang eine entsprechende architektonische Lösung gaben. Die in diesem Zusammenhang von französischen Architekturtheoretikern als Convenance bezeichnete soziale Angemessenheit einer Architektur war daher ein bedeutendes Thema im zeitgenössischen architektonischen Diskurs. Die äußere Erscheinung einer Architektur, ihre innere Nutzung und ihre Dekoration sollten in gleicher Weise angemessen und aufeinander abgestimmt sein.

Die Wandlung im französischen gesellschaftlichen Leben hatte für die Anordnung der Räume im Profanbau eine komplizierte Einteilung zur Folge, bei der dennoch eine den menschlichen Bedürfnissen und der Bequemlichkeit entsprechende Organisation vorhanden sein sollte. Auch die Proportionierung und die geometrische Gestaltung eines Bauwerkes, die theoretisch für die Schönheit einer Architektur dieser Zeit als maßgeblich galten, sollten gegeben sein. Die französischen Architekten strebten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts danach diese theoretischen Anforderungen an eine Architektur zu vereinen, was in der praktischen Umsetzung allerdings differenziert geschah.

Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich im französischen Profanbau ein Typus des Wohnhauses entwickelt, der den praktischen Wohnproblemen und den Forderungen nach immer raffinierteren Raumanordnungen und Raumwirkungen sowie nach Repräsentation Rechnung tragen sollte. Die ideale Ausführung dieses Typs, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts weiter entwickelte, war das allein stehende Stadthaus, das so genannte Pariser Hôtel. Es besaß einen gegen die Straße durch eine Mauer abgeschirmten Cour d`honneur, zwei Seitenflügel mit Wirtschafträumen und Stallungen und das Corps de logis als eigentliches Wohnhaus im zurückliegenden Mittelbau.[286]

Es entstanden weitere Bauten dieses Typs, deren Grundrisse zunehmend kurvige Formen aufwiesen, was jedoch im Laufe der Regentschaft Ludwigs XIV. auf Unmut stieß und besonders bei der

[286] Als einen ersten Höhepunkt in der Entwicklung dieses Typus kann das Hôtel Lambert (erbaut 1639-44) von Louis Levau gelten, das über einen Hof mit zwei abgerundeten Ecken verfügte und ein ovales Vestibül besaß, Nikolaus Pevsner, Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. erweit. Aufl., München 1997,S.294f

Verwendung im Außenbau als geschmacklos galt. Symmetrie war in der Architektur noch immer maßgeblich und so sollte die sowohl nach dem Cour d`honneur gelegene Vorderseite eines Wohnhauses sowie die zum Garten liegende Rückseite in sich symmetrisch gegliedert sein, ungeachtet dessen, dass aus Gründen der inneren Raumaufteilung beide Fassaden häufig nicht auf einer Achse liegen konnten.[287] In diesem Zusammenhang entstanden während des 18. Jahrhunderts immer vielfältigere Grundrisslösungen im französischen Profanbau, die die Forderung nach Symmetrie zu berücksichtigten suchten und zugleich die Gesichtspunkte der Bequemlichkeit und des Wohnkomforts aufnahmen.

Idealerweise enthielt ein Wohnhaus in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei Wohnungen, bestehend aus einem Appartement de societé und einem Appartement de parade, wobei die erste Wohnung privaten Zwecken diente, während die zweite Wohnung die Prunkgemächer beinhaltete, die für offizielle Anlässe genutzt wurden. Im oberen Stock befanden sich weitere Empfangsräume und Appartements.[288] Das in Abbildung 63 angegebene Beispiel für ein Modellhaus in Frankreich um 1740 von J. F. Blondel zeigt eine solche Aufteilung der unterschiedlichen Funktionsbereiche: Die mit A bezeichneten Räume umfassen das Appartement de société, die mit B gekennzeichneten Räume beinhalten die Prunkgemächer und bilden das Appartement de parade. Weitere mit dem Buchstaben C bezeichneten Räume gehören zu einem Appartement de commodité, welches eine private Rückzugsmöglichkeit bot.[289]

Ein Beispiel aus der Fülle von theoretischen Abhandlungen, die in diesem Zusammenhang entstanden, ist die Veröffentlichung von Charles-Etienne Briseux (1660-1754), der 1728 ein zweibändiges Werk zum

[287] Pevsner 1997, S.296
[288] Thornton 1985, S.95
[289] Thornton 1985, S.95, Abb.115

Wohnhausbau herausbrachte.[290] Darin führte Briseux exakte Vorlagen und technische Anweisungen auf und richtete sich an private Bauherren. In seinen Entwürfen, die ausschließlich auf Pariser Stadthäuser ausgerichtet waren, versuchte Briseux in den Grundrisslösungen die Gegebenheiten der Grundstücke mit den Bauordnungen in Übereinstimmung zu bringen. Dabei entwickelte er für die mehrgeschossigen Häuser jeweils einen Erdgeschossgrundriss und einen einheitlichen Grundriss für die oberen Geschosse. Außerdem berücksichtigte er die verschiedenen sozialen Positionen der Adressaten und kombinierte Wohn- und Geschäftshäuser. Bedeutend ist, dass die von Briseux angegebenen Grundrisslösungen in der Formensprache zurückhaltend sind und eine funktionale Ausrichtung haben, die Aufgabe eines jeden Raumes wird durch eine Texterläuterung präzisiert.

Weitere bedeutende Bauaufgaben des französischen Profanbaus dieser Zeit stellten neben der repräsentativen Residenz das Lustschloss, das Landschloss bzw. der Landsitz dar, deren Entwicklungen bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedingt wurden durch das neue Bewusstsein des Königs und des Adels in Bezug auf eine klare Trennung von Stadt- und Landleben.[291] Daraus resultierende bedeutende Elemente, die den französischen Schlossbau noch über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus bestimmten, waren die Distribution mit Vestibül und Festsaal auf einer Mittelachse, die sich an beiden Seiten an den Festsaal anschließenden Appartements mit Vorzimmer, Zimmer und Kabinett, die Ausbildung eines Appartement double, die Enfilade an der Gartenseite und die Funktion des réz-de-chausée als Hauptgeschoss.[292] Die Veränderung in Bezug auf das Hauptgeschoss, das bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in

---

[290] Charles-Etienne Briseux, L`Architecture moderne, ou l`Art de bien bâtir pour toutes sortes des personnes, 2 Bde, Paris 1728

[291] Bedeutende theoretische Werke in diesem Zusammenhang sind die Veröffentlichungen von Briseux 1743 sowie von Jacques-François Blondel (1705-1774) 1737: Charles-Etienne Briseux, L`Art de bâtir des maisons de champagne, ou l`on traite de leur distributions, de leur construction, & de leur décoration, 2 Bde, Paris 1743, 1761, Jacques-François Blondel, De la Distribution des Maisons de Plaisance, et de la Décoration des édifices en general, 2 Bde, Paris 1737-1738

[292] s. dazu ausführlich bei Karin Elisabeth Zinkann, Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun, in: Schlaunstudie Bd.4, ;Münster 1989, S.17ff

Frankreich und Italien im ersten Obergeschoss als Piano nobile oder Beletage positioniert war, ergab sich mit der Ausbildung des Typus der Maison de plaisance durch das Verhältnis von Wohnbereich und Garten, wobei der Wohnbereich nun als eine Erweiterung in die gestaltete Natur verstanden wurde.[293]

Im Bereich der Dekoration gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, parallel zum bestehenden klassischen Formenkanon, eine Entwicklung die die kurvigen Formen der italienischen barocken Architektur wieder aufnahm und als Dekorationsstil des Rokoko um 1750 einen Höhepunkt fand. Die Wohnkultur dieser Zeit zeichnete sich aus durch eine einheitliche Auffassung von Raum und Dekor, komplizierte Raumgliederungen, fließende und ineinander übergehende Raumabfolgen, die der commodité folgten, der Forderung nach Bequemlichkeit, welche in den Schriften der französischen Architekten als unentbehrlich gesehen wurde. Als Reaktion auf das Rokoko zeigte sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Verwendung von architektonischen Formen eine Neigung zu strengeren klassischen Formen ab, die sich schließlich in der Architekturströmung des Klassizismus manifestierte.

Trotz unterschiedlicher Positionen der einzelnen Architekten und Theoretiker im damaligen architekturtheoretischen Diskurs und ihrer verschiedenen Auffassungen in Bezug auf die Verwendung von Dekoration oder die Definition von Begrifflichkeiten wie Schönheit, Funktion oder Regelhaftigkeit, waren die zahlreichen Grundrisslösungen des französischen Profanbaus des 18. Jahrhunderts darauf ausgerichtet, anhand der Anordnung von Vorzimmer, Kabinett, Garderobe und kleinen Wirtschaftseinheiten ein reibungsloses Funktionieren des Haushaltes zu

[293] Weiterführend u.a.: Dorothea Lehner, Architektur und Natur. Zur Problematik des „Imitatio-Naturae-Ideals" in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, München 1987, Heiko Laß, Jagd- und Lustschlösser: Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006, Katharina Krause, Die Maison de plaisance: Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730), München 1986, Dietrich von Frank, Die „maison de plaisance": Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland dargestellt an ausgewählten Beispielen, München 1989, Monika Hartung, Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung. Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland, Diss. Aachen 1988

gewährleisten und die zahlreichen Ecken und toten Winkel der Räume, die sich durch die kurvigen Umrisse der Zimmer ergaben, als Degagements sinnvoll zu nutzen.[294] Dabei stand die Raumreihe als grundlegendes Element des französischen Profanbaus dem italienischen Architekturprinzip der Raumgruppe entgegen. Auch die Positionierung der Treppe spielte dabei eine Rolle. Sie sollte vom Vestibül und den Wirtschaftsräumen aus gut zu erreichen sein, ohne jedoch die fließende Raumabfolge der Wohn- und Paradezimmer zu stören oder die repräsentativen Durchblicke der Enfilade zu unterbrechen. Treppen wurden daher häufig seitlich angeordnet und ihre repräsentative Funktion, die in der deutschen Architektur eine bedeutende Rolle spielte, wurde den maßgeblichen Aspekten des Wohnkomfort und der Bequemlichkeit untergeordnet.[295]

Die Raumprogramme des französischen Profanbaus des 18. Jahrhunderts wurden auch in Deutschland rezipiert, wo Einflüsse aus der französischen und italienischen Architektur aufgenommen und individuell verarbeitet wurden. Während im südlichen Teil des Landes und in Österreich die Adaption von römischer barocker „katholischer" Architektur zu einer Vielzahl von prunkvollen Schloss- und Kirchenbauten mit bewegten kurvigen Formen führte, zeichnete sich die Architektur des Nordens, des Nordwestens bzw. der protestantischen Gebiete überwiegend durch die Verwendung eines klassischen Formenrepertoires aus, das im Sinne einer der antiken Architektur verpflichteten Gestaltung als klassizistisch und schlicht zu bezeichnen ist. Hier waren es weniger römische barocke als mehr englische, holländische oder französische Einflüsse, die in der Architektur verarbeitet wurden. Diese unterschiedliche architektonische Entwicklung äußerte sich nicht anhand einer exakten Trennungslinie, sondern zeigte sich vielmehr als Tendenz in der Verwendung architektonischer Formen. Im Hinblick darauf zeigte sich auch in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Interesse an

[294] vgl. Pevsner 1997,S.297
[295] Vor allem die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland entstandenen barocken Schloss- und Kirchenbauten verdeutlichen die repräsentative Funktion der Treppe. Ein Überblick über die Entwicklung verschiedener Treppenanlagen und Treppenformen findet sich bei Pevsner 1997, S.245f

einer „praktikabel verwendbaren" Architektur, wie dies in Frankreich und England der Fall war. Ein bedeutendes Werk ist in diesem Zusammenhang die von Nikolaus Goldmann (1611-1665) verfasste Publikation „Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst" von 1696, die durch den Herausgeber Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) eine Folge von Bearbeitungen, Erweiterungen und Neuauflagen erfuhr und die wie Jörg Biesler in seiner Arbeit zur deutschen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts deutlich macht, an Popularität gewann, da die Architekten und Bauherren um 1700 weniger an innovativen Ideen interessiert waren, als an praktisch umsetzbaren Maßgaben und Regeln.[296]

Daraufhin bildete sich in Deutschland ein Typus des Architekturbuchs aus, in welchem die theoretische Behandlung von Architektur mit praktischen Anleitungen verbunden wurde. Neben zahlreichen Lehrbüchern existierten auch auf Abbildungen ausgerichtete Lehrwerke, die unterschiedlichen Interessen dienen sollten, wie zum Beispiel das zweiteilige, auf die Verwendung des Ornaments ausgerichtete Stich-Werk „Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis" von Paul Decker (1677-1713).[297]

[296] Jörg Biesler, BauKunstKritik: Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert, Berlin 2005, S.40f

[297] Biesler 2005, S.40 f, Paul Decker, Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis: wie grosser Fürsten und Herren Palläste (…) anzulegen und (…) auszuzieren, 2 Teile, Augsburg 1711-1716, Reprint Hildesheim, New York 1978

3.2 Die Adaption von Elementen zeitgenössischer Architektur bei der Gestaltung von Schloss Söder

Der Wunsch nach einer praktikablen und auf die eigenen Bedürfnisse anzuwendenden Architektur dürfte auch bei der im 18. Jahrhundert vorgenommenen Gestaltung von Schloss Söder eine Rolle gespielt haben. Man bediente sich dafür Elemente zeitgenössischer „idealer" Architektur und adaptierte sie zu einem individuellen Konzept, wie anhand der Betrachtung von Grundriss, Raumanordnung, Fassade und der Gesamtanlage im Folgenden deutlich wird.

Der Grundriss:
Der quadratische Umriss des corps de logis von 1742 erinnert an die Würfel- oder Kubusform bzw. an die Auffassung des geschlossenen Baukörpers, die kennzeichnend war für die klassische Architektur Italiens und die von Palladio häufig verwendet wurde. Auch die Einteilung im Erdgeschoss wies mit einer Mittelachse aus Vestibül mit Treppenhaus und Saal im Sinne eines Piano nobile sowie der symmetrischen Anordnung der Räume im Obergeschoss, abgehend von der Mittelachse, eine italienische Grundstruktur auf, die an die Einteilung palladianischer Villen erinnert. Auf diese Grundstruktur zielte vermutlich auch die Bemerkung des Carl de la Tour, das corps de logis sei *„auf die art eines italiänischen Sommerpalais"* ausgeführt. Auch während der Umbaumaßnahmen unter Friedrich Moritz von Brabeck sollte diese Grundstruktur beibehalten werden, wie aus dem ausgeführten Grundriss nach 1788 hervorgeht. Sie sollte jedoch zusammen mit einer Erweiterung des Corps de logis im Sinne einer französischen Distribution und der damit verbundenen Forderung nach Wohnkomfort zu einer Einheit verbunden werden. Die Verbesserungsvorschläge aus der Baurelation des Carl de la Tour lassen demnach den Versuch erkennen, die Raumanordnungen in Schloss Söder im Sinne der Raumprogramme des französischen Profanbaus des 18. Jahrhunderts und der damit verbundenen Forderung nach commodité zu

verändern: Der Autor schlägt im Erdgeschoss eine Verkürzung des Saales und eine Vergrößerung des Vestibüls zu einem großzügigen repräsentativen Eingangsraum vor. Auch die Verlegung der Treppe an die rechte Seite des Vestibüls sollte eine verbesserte Verbindung von Wohn- und Wirtschaftsräumen gewährleisten. Die Erweiterung der seitlichen Flügel und die dadurch entstandene Enfilade auf der Gartenseite tragen der idealen französischen Raumanordnung Rechnung. Unter Beibehaltung der italienischen Grundstruktur der Disposition sollte also das für Schloss Söder realisierbare Maß an „moderner" Raumfolge umgesetzt werden.

Die Raumanordnung:

Die hauswirtschaftlich genutzten Räume waren in Schloss Söder um 1742 in den Kellerräumen des Corps de logis untergebracht, wo sich auch die Küche befand. Diese Lage wäre in Frankreich als unpassend erachtet worden, für Schloss Söder ergibt sie sich vermutlich durch die relative Nähe zum Speisezimmer und durch die Tatsache, dass die Haushaltsführung des als Sommersitz genutzten Schlosses weniger deligiert werden musste, als zum Beispiel die eines ständigen Wohnsitzes, so dass bis dato eine weitläufigere Ausgliederung der Wirtschaftsräume nicht notwendig war. Unter Friedrich Moritz von Brabeck verfügte das Schloss zwar über eine größere Haushaltsführung, die Lage der Küche wurde dennoch, vermutlich aus den genannten Gründen beibehalten.

Die zu diesem Zeitpunkt errichteten Wirtschaftsgebäude nahmen einen Teil der ausgelagerten Wirtschaftsbereiche auf und verdeutlichten überdies eine Trennung des herrschaftlichen Bereiches von der Ökonomie. Dennoch war diese ein Teil der Gesamtkonzeption der Anlage und betonte die agrarisch geprägte Lebensgrundlage der Schlossbewohner. Damit erinnert dieses Konzept an die bereits erwähnten palladianischen Villen-Entwürfe, die durch eine Einbeziehung der Ökonomie in das Gesamtkonzept und durch eine klare Zuweisung der jeweiligen Funktionsbereiche gekennzeichnet waren.

Die repräsentativen Räume in Schloss Söder befanden sich um 1742 im Erdgeschoss, das sich auszeichnete durch eine Mittelfiguration aus Vestibül, Treppenhaus und Gartensaal. Da Schloss Söder über Kellerräume verfügte, die sich außen als hohes Sockelgeschoss zeigten, wurde die Verbindung vom Saal zum Garten durch eine Treppe hergestellt. Der Bezug zum Garten als erweiterter Wohnbereich kann als eine Anlehnung an die französische Distribution verstanden werden, die auch während der folgenden Umbauarbeiten beibehalten wurde. Ließ die Raumfolge des Corps de logis von 1742 eine Tendenz zur Betonung des Erdgeschosses erkennen, so zeigte der Bau nach 1788 eine weniger deutliche Gewichtung der beiden Geschosse in ihren Bedeutungen. Auf beiden Etagen befanden sich nun repräsentative Räume: Im Erdgeschoss die beibehaltene Mittelfiguration aus vergrößertem Vestibül und Saal, im Obergeschoss der zweigeschossige Festsaal und die stuckierten Räume der Galerie des Friedrich Moritz von Brabeck. Die seitlich an der Hofseite angelegte Treppe konnte durch ihre fehlende repräsentative Wirkung das Obergeschoss nicht im Sinne eines Piano nobile oder einer Beletage betonen, sondern fungierte wie bereits deutlich gemacht, als Verbindungsglied zwischen den Stockwerken.

Die Querdehnung des Corps de logis durch die Erweiterung der seitlichen Flügel schaffte die Möglichkeit private Räume der Bewohner in die seitlichen Bauteile zu verlagern. Damit ist der Versuch erkennbar, im französischen Sinne die Räume der Hausherrin von denen des Hausherrn zu trennen, allerdings nicht wie im Idealfall üblich, bei dem die privaten Räume der Eheleute in den sich gegenüberliegenden Flügeln, abgehend von dem mittig angeordneten Salon, untergebracht waren. Aufgrund der bereits angelegten Kapelle und des Ballsaals im Westflügel kann hier nur im eingeschränkten Maße den Forderungen der französischen Distribution Rechnung getragen werden. Schon als mittelalterlicher Bau verfügte Schloss Söder über eine Hauskapelle, deren Lage übernommen wurde. Zudem war die Einbeziehung der Kapelle in den Wohnbereich in Deutschland im 18. Jahrhundert nicht unüblich.

Ungewöhnlich dagegen war die Lage des Ballsaals im Erdgeschoss des Westflügels, der unter Friedrich Moritz von Brabeck entstand und vermutlich aufwendig ausgestattet war. Der separate Zugang von der Gartenterrasse zeigt deutlich die Bezugnahme des Raumes auf den Garten. Auch die sechsachsige Fensterfront zur Gartenseite und die Bezeichnung durch Horstig als Ballsaal können auf eine ursprüngliche Funktion dieses Raumes als Tanz- und Vergnügungssaal hinweisen.

Der zweigeschossige Festsaal, dessen Ausmaße bis in den Dachstuhl hineinreichen, dominiert das obere Geschoss des Corps de logis und findet in der Hoffassade durch das Mezzaningeschoss des Mittelrisalits eine Entsprechung. Laut Klaus Püttmann existiert außerhalb Deutschlands kein Vorbild für dieses Raumgebilde, das in seinem Ursprung auf die Funktion als Thron- und Kaisersaal zurückgeht:

> *„So ist dieser Raum zunächst als Thronsaal zu verstehen, als Fest- und Ruhmeshalle eines fürstlichen Herrschers. Und nur die barocke Kleinstaatenwelt des Deutschen Reiches ermöglichte, dass es durch die große Zahl von Residenzen zu einer solchen Vervielfältigung absolutistischer Selbstverherrlichung kam, wie sie in Frankreich allein dem König vorbehalten war*."[298]

Nach Meinung des Autors kann hier weder der Mittelsaal italienischer Prägung, abgeleitet vom Innenhof, noch der französische ebenerdige Salon als konstituierendes Element angegeben werden. Durch das Vorhandensein eines solchen Festsaales wollten deutsche Fürsten ihren herrschaftlichen Anspruch und ihre landesherrliche Unabhängigkeit darstellen. Der Raum fungierte in diesem Zusammenhang als Empfangs- und Zeremoniensaal, der innerhalb der Raumfolge besonders betont werden sollte. Durch die Einrichtung als zweigeschossiger Raum konnte das Dachgeschoss genutzt werden und die Raumfolge des unteren Geschosses unberührt bleiben.

Die Familie von Brabeck als landsässige Adelsfamilie konnte sicherlich, abgesehen von dem vormaligen Bischofsamt ihres Verwandten,

[298] Püttmann 1986, S.111

keine landesherrlichen Ansprüche geltend machen und daher ist der Festsaal in Schloss Söder nicht direkt im Sinne der Bedeutung von Thron- und Kaisersälen zu verstehen. Vielmehr kann er hier als eine Art Denkmal interpretiert werden, mit dem dargestellt werden sollte, dass sich die Bewohner des Schlosses als Teil eines gesellschaftspolitischen Systems verstanden und ihr Anteil an der Macht dieses Systems auf einer Teilhabe an Privilegien und Vorzügen basierte. Die Einrichtung eines Festsaales sollte den Besuchern des Schlosses außerdem deutlich machen, dass die Hausherren aufgrund ihres gesellschaftlichen Ranges einen repräsentativen Saal in Anspruch nehmen konnten. Darüber hinaus drückte der Festsaal in Söder durch sein Dekorationsprogramm einmal mehr die Intentionen des Friedrich Moritz von Brabeck aus, die auf eine Förderung der bildenden Künste und die Darstellung des Hausherrn als gebildeten, aufgeklärten Edelmannes abzielten. Die gesamte formale Gestaltung des Festsaales wurde bestimmt durch einen architektonisch gegliederten Wandaufbau, der für die Gestaltung zeitgenössischer Fest- und Zeremoniensäle verbreitet war. Pilaster, Postamente und das umlaufende Gesims bzw. die Galerie bestimmen in Schloss Söder den Raumeindruck. Die korrespondierenden Kamine in der Mitte des Raumes entsprechen der in der Architekturtheorie geforderten Gestaltung für Festsäle.[299]

Die Fassade:

Die Gestaltung der Fassade zeichnete sich um 1742 durch ihre Schlichtheit aus. Carl de la Tour erwähnt eine schlichte, aus massiven Steinen ausgeführte Fassade und bemängelt zugleich fehlende Schmuckelemente. Lediglich Eckquaderungen bildeten einen Akzent, womit die Fassade an die schlichte Gestaltung italienischer Palast- und Villenbauten erinnerte. Auch nach 1788 stellte sich die Fassade des Schlosses schlicht dar und wurde bestimmt durch Eckakzentuierungen mit gequadertem Werkstein und eine

[299] So auch bei Johann Friedrich Penther , Bauanschlag oder richtige Anweisung In zwei Beyspielen (…), Augsburg 1743

horizontale Reihung der Fenster, die noch heute das Erscheinungsbild des Baus prägt. Das System des Grundrisses lässt sich am Außenbau durch den hervortretenden Teil des Mittelrisalits erahnen. Durch die dominierenden Fensterachsen erscheint die Fläche der Fassade fast statisch und steht dadurch im Widerspruch zu der Fassadengestaltung zeitgenössischer französischer Bauten, die anhand großer Fensterflächen und geringer Mauerfläche weniger statisch wirkten. Die erwähnte Gleichbehandlung der Geschosse zeigt sich auch in der Fassade; sie erinnert dabei an Bauten zeitgenössischer englischer Landhausarchitektur, die wie das erwähnte Beispiel von Belton House aufzeigte, eine Gleichbehandlung der Geschosse in der Fassadengestaltung thematisierte.
Das Corps de logis von Schloss Söder als bedeutender Teil des Baus wird in der Fassadengestaltung betont durch einen dreiachsigen Mittelrisalit, der an der Hof- und Gartenfassade jeweils mit einem Segementbogengiebel bekrönt ist. Die Überhöhung des Risalits durch das Mezzaningeschoss und den Giebel bewirkt eine Betonung der Hauptachse bzw. der Mittelfiguration des Grundrisses innerhalb der Fassade. Auch das separate hoch aufragende Dach des Mittelbaus verstärkt diesen Eindruck. Zudem erinnert es in seiner Eigenständigkeit an das französische Pavillonsystem. Der Giebel bzw. Portikus, ein Motiv der klassisch orientierten Architektur, lässt sich auch wie aufgezeigt wurde, als konstantes Element in der Gestaltung englischer Wohnhausarchitektur des späten 17. und 18. Jahrhunderts wiederfinden, wo er unter anderem von Campbell thematisiert wurde.

Die Gesamtanlage:
Die Brücke und der Wassergraben, der das Schloss noch heute an drei Seiten umgibt, können als Rudimente vergangener Wehrhaftigkeit des mittelalterlichen Rittersitzes gesehen werden. Als fortifikatorische Elemente, die bei dem Gestaltungskonzept des 18. Jahrhunderts berücksichtigt wurden, stellen sie eine Anbindung an die Tradition der Wehrhaftigkeit dar, wobei ihre Schutzfunktion nicht mehr von Bedeutung

ist. Ihre Beibehaltung kann als Versuch interpretiert werden innerhalb des gestalterischen Konzepts der Gesamtanlage die Ansprüche der Bewohner auf Tradition und gesellschaftspolitische Privilegien auszudrücken. Auch die Existenz der beiden Pavillonbauten an der Einfriedung des Schlosshofes kann in diesem Zusammenhang gesehen werden. Sie funktionieren nicht mehr im wehrtechnischen Sinne, sondern können symbolisch als Darstellungen eines herrschaftlichen Selbstbewusstseins gesehen werden, indem sie Besucher der Schlossanlage auffordern, durch die vorgegebene Eingangssituation zu schreiten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Gesamtanlage von Schloss Söder als gewachsenes Individuum präsentiert, dessen Mittelpunkt der Schlossbau als Sitz der Familie ist. Dieser wird hervorgehoben durch den axialen Bezug der Zufahrt auf die Hof- und Gartenseite. Der Garten hinter dem Schloss und der von Friedrich Moritz von Brabeck gestaltete Bereich auf dem Klappenberg bilden einen repräsentativen Bestandteil adeliger Wohnkultur und heben dadurch den Familiensitz deutlich von der agrarischen Umgebung ab. Die Wirtschaftsgebäude bilden einen Bestandteil der Gesamtkonzeption, sie stehen in inhaltlicher Beziehung zum Schloss und betonen seine herrschaftliche Bedeutung. In dem Vorhandensein wehrtechnischer Elemente, die den zeitgenössischen Architekturvorstellungen Frankreichs widersprachen, kann der Versuch gesehen werden, Traditionen zu erhalten und zu pflegen. Die Einbindung der mittelalterlichen Bausubstanz und die an die eigenen Bedürfnisse angepasste Verwendung von Elementen zeitgenössischer und als ideal erachteter Architektur macht dies ebenfalls deutlich. Dies erklärt auch, warum Schloss Söder nicht als Neubau nach der Disposition französischer Lustschlösser konzipiert wurde, was Achilles im Hinblick auf die fast zeitgleiche Existenz der nach französischen Vorbildern errichteten Jagd- und Sommerschlösser des

Clemens August I. von Bayern im Fürstbistum Hildesheim, Schloss Liebenburg und Schloss Ruthe, bemängelte.[300]

Darüber hinaus erfüllte Schloss Söder als repräsentativer Familiensitz auf dem Lande, als Rittersitz und Zentrum des Grundbesitzes und der agrarisch geprägten Lebensweise seiner Bewohner sowie als Ausdruck des Selbstverständnisses und der liberalen und aufgeklärten Haltung des Friedrich Moritz von Brabeck andere ideelle Funktionen und praktische Anforderungen, die Einfluss auf die Form des Grundrisses und die Gestaltung der Gesamtanlage nahmen.

[300] Achilles 1987, S.61f

3.2.1 Schloss Söder im Vergleich mit Schlossbauten der Umgebung

In der Konzeption der Gesamtanlage von Herrenhaus bzw. Schloss und zugeordneten Wirtschaftsgebäuden unterschied sich Schloss Söder kaum von vielen anderen ländlichen Familiensitzen Niedersachsens, die häufig auf einem seit dem Mittelalter bestehenden Rittersitz basierten.[301] Lediglich durch die Größe der Gesamtanlage hob sich Schloss Söder von diesen ab. Formale Ähnlichkeiten bestanden in der Fassadengestaltung, was auf das im Norden und Nordwesten des Landes allgemein verbreitete, der klassischen Architektur verpflichtete Formenrepertoire, sowie auf die übereinstimmende Nutzung und Funktion der jeweiligen Bauten zurückzuführen ist.

Beispiele dafür sind die im Landkreis Hildesheim gelegenen Schlossbauten Brüggen (1693 errichtet von Hermann Korb) und Wrisbergholzen (1740-1745, nach Plänen der Gebrüder Bütemeister). Auch hier handelt es sich um rechteckige Baukörper, deren schlichte Fassaden Elemente klassischer Architektur aufweisen (Abb. 64 und 65). Beide Bauten besitzen einen Mittelrisalit, der von einem Dreiecksgiebel bekrönt ist. Ihre Fassaden sind wie die von Schloss Söder gekennzeichnet durch eine horizontale Reihung der Fenster und eine gleichwertige Behandlung der Geschosse, die auch hier die Baukörper statisch erscheinen lassen. Schloss Brüggen, ein zweigeschossiger Bau mit Mezzaningeschoss und dreiachsigem Mittelrisalit, verfügt zudem über eine vertikale Gliederung durch Lisenen. Schloss Wrisbergholzen stellt sich dagegen als zweigeschossiger Bau mit fünfachsigem Mittelrisalit und vorgeschobenen Seitenflügeln dar. Schloss Söder ähnelt diesen Bauten in der Verwendung des klassischen Formenrepertoires, unterscheidet sich aber durch seine Dachkonstruktion, die dem Corps de logis und den Seitenflügeln jeweils ein separates Dach zuweist.

[301] Eine ausführliche Übersicht über die einstigen Rittersitze im Fürstbistum Hildesheim bei Reden-Dohna 1995

Von den Jagd- und Sommerschlössern Liebenburg und Ruthe, die fast zeitgleich in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts im Rahmen der Bautätigkeit für den Landesherrn Clemens August I. von Bayern im Fürstbistum Hildesheim begonnen wurden, unterschied sich Schloss Söder durch den Grundriss und die praktischen und ideellen Funktionen. Liebenburg und Ruthe waren landesherrliche Bauten, die als Jagd- und Sommersitze des Landesherrn und als Aufenthaltsorte während seiner Besuche dienten. Außerdem waren sie Amts- und Wohnsitze seiner Stellvertreter während seiner Abwesenheit.

Das im heutigen Landkreis Goslar gelegene erhaltene Schloss Liebenburg wurde zwischen 1750 und 1760 errichtet und diente als Amtssitz des Drosten Jobst Edmund III. von Brabeck, der auch als Baudirektor fungierte. Wie das nicht mehr erhaltene Schloss Ruthe verfügt es über eine Grundrisskonzeption, die bestimmt wird durch den achteckigen Salon, der nach außen vorkragt und die Mittelachse betont, sowie durch die Anordnung der Kapelle in einem Teil und des Wohnbereiches im anderen Teil seitlich der Mittelachse (Abb.66). Unklar ist die Zuschreibung des Baus an einen ausführenden Architekten, da die Archivalien zu Schloss Liebenburg durch einen Brand weitestgehend vernichtet wurden. Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten wie des konkav geschwungenen Mittelrisalits zu Bauten von Johann Conrad Schlaun, der dieses Element zum Beispiel am Erbdrostenhof in Münster verwendete und für Clemens August I. von Bayern vielfältig tätig war sowie 1727 als Gutachter in Hildesheim weilte, kann möglicherweise ein Einfluss auf die Planungen zu Schloss Liebenburg durch die Schlaunwerkstatt bestanden haben.[302]

Inwieweit dadurch die Entwürfe für Schloss Söder beeinflusst wurden, ist nicht nachzuweisen. Festzustellen ist jedoch, dass die Fassade

[302] vgl. Florian Matzner, Ulrich Schulze, Johann Conrad Schlaun 1695 -1773. Das Gesamtwerk, Bd.2, hrg. von Klaus Bußmann, Stuttgart 1995, S.842 und Hans Reuther, Die Schlosskapellen von Kurfürst Clemens August als Fürstbischof von Hildesheim, in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Heft 9/10, 1964, S.301-310, hier S.310. Die Anwesenheit Schlauns in Hildesheim thematisiert Manfred Hamann: Die Hildesheimer Bischofsresidenz, in: Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte Bd.36, 1964, S.28-65, hier S.55f

von Schloss Liebenburg durch ihre Regelmäßigkeit und die einheitliche Wirkung der überkommenen Fassade von Schloss Söder ähnelt. Auch Schloss Liebenburg zeichnet sich aus durch eine horizontale Gliederung der Fassadenfläche durch die Fensterreihung (Abb.67). Es handelt sich hier ebenfalls um einen zweigeschossigen Baukörper mit hohem Sockelgeschoss, dessen Mitte betont wird durch einen dreiachsigen Risalit mit Mezzaningeschoss und Dreiecksgiebel. Wie in Söder weist die Fassade hier auch auf die Gleichwertigkeit der beiden Geschosse hin. Einzige Akzente in der statisch wirkenden Fläche bilden die Eckquaderungen, die sich ebenfalls bei Schloss Söder wieder finden lassen.

Auch die Fassadengestaltung für Schloss Ruthe in einem Entwurf von Justus Wehmer weist eine Ähnlichkeit zum Äußeren von Schloss Söder auf. Der signierte Entwurf Wehmers entstand, wie zwei weitere Entwurfszeichnungen eines unbekannten Architekten und des Johann Georg Ludwig Höfer, für den Amtssitz des Drosten von Ruthe, Hermann Werner von der Asseburg. Der Bau wurde 1751 bis 1755 durch Höfer ausgeführt und ist aufgrund eines Brandes im Jahr 1891 nicht überkommen.[303] Wie die Abbildung 68 zeigt, zeichnet sich Wehmers Entwurf durch eine einheitliche Fassadengestaltung aus, die ähnlich wie die von Schloss Söder gekennzeichnet ist durch die horizontale Reihung der Fenster. Der Bau von Schloss Ruthe ist als zweigeschossiger Baukörper mit Sockelgeschoss und vortretenden Seitenflügeln angegeben. Ein dreiachsiger Mittelrisalit mit Dreiecksgiebel und Mezzaningeschoss betont die Mitte des Baus. Eine zweiläufige Treppe führt zum Portal. Der rechte Seitenflügel weist durch den aufgesetzten Turm des Daches auf die innen liegende Schlosskapelle hin. Eckquaderungen betonen die Seitenteile und den Mittelrisalit. Die Auffassung der Geschosse als gleichwertige Etagen, ablesbar an der Fassade, lässt sich bei Schloss Söder ebenso wiederfinden wie die strenge Gliederung der Fläche durch

[303] Weiterführend: Püttmann 1986, S.32f, Berthold Haferland, Die Odyssee der Wrisbergholzener Fliesen aus dem Schloss Ruthe, in: Jahrbuch des Landkreises Hildesheim, Jg. 1994, S. 111-136 und in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.55, 1987, S.141-156

die Fensterachsen, der dreiachsige Mittelrisalit, das Sockelgeschoss, die zweiläufige Freitreppe sowie die Eckquaderungen aus Werkstein.

3.3 Zum Einfluss auf die Gestaltung von Schloss Söder durch den westfälischen Architekten Justus Wehmer

Justus Wehmers Entwurf für Schloss Ruthe, der vor 1751 entstand, könnte Einfluss auf die Erweiterungsarbeiten an Schloss Söder gehabt haben. Neben den aufgezeigten stilistischen Ähnlichkeiten in der Fassadengestaltung spricht dafür, dass Wehmer als Landbaumeister des Hildesheimer Domkapitels mehrere Aufträge westfälischer Adelsfamilien für die Errichtung ländlicher Familiensitze erhielt und sicherlich mit der Familie von Brabeck bekannt war. Zudem waren Jobst Edmund III. von Brabeck als Droste des Landesherrn Clemens August I. von Bayern die Arbeiten Wehmers wahrscheinlich vertraut.

Über Justus Wehmer ist nur wenig bekannt. Püttmann gibt erstmals einen Überblick über die aktuelle Forschung zu Wehmer.[304] Demnach sind Geburtsort und Geburtsdatum des Baumeisters unbekannt und die Schreibweise seines Namens variiert: Weimer, Wemer und Wehemer. 1718 erwarb Wehmer bei dem Kurfürstlichen Braunschweig-Lüneburgischen Proviantverwalter Sudfeld Vick in Hannover Kenntnisse in der Baukunst und wurde dort ansässig. Püttmann geht davon aus, dass sich Wehmer außerdem durch die Werke des in Hannover tätigen Architekten Louis Remy de la Fosse (um 1659-1726), der in der Residenzstadt zwischen 1706 und 1714 ansässig war, weiterbildete. Die Arbeiten von Louis Remy de la Fosse zeichneten sich aus durch eine der klassischen Tradition verpflichteten Architektur.

Als früheste Arbeit Wehmers in Hildesheim ist die Kapelle des Michaelisklosters von 1709 zu belegen, für die er Gestaltungsvorschläge für die Decke lieferte.[305] Es folgten Untersuchungen zur Bausubstanz des Doms 1717 und Entwürfe für die Kirche St. Andreas 1719-1722 durch

[304] Püttmann 1986, S.19f
[305] Julius Seiters, Justus Wehmer. Baudirektor des Domkapitels und erster Landbaumeister im Fürstbistum Hildesheim, in: Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim, Bd.74, Hildesheim 2006, S.275-305, hier S.283

Wehmer.[306] Außerdem erhielt er Aufträge von den Hildesheimer Domherren, zum Beispiel vom Domdechanten und Weihbischof Maximilian Heinrich Joseph von und zu Weichs, der ihn 1721 mit der Stuckierung der Kapelle seiner Kurie beauftragte.[307] Bedeutend waren auch die Planungen zur Erneuerung der bischöflichen Residenz am Domhof, mit denen Wehmer 1728 betraut wurde, die jedoch 1753 durch Johann Georg Ludwig Höfer durchgeführt wurden[308]. Dies und die Übernahme der weiteren Planungen und Maßnahmen für Schloss Ruthe durch Höfer deuten darauf hin, dass Wehmer 1750 oder 1751 verstarb.

Die Auftraggeber Wehmers stellten in erster Linie die Hildesheimer Domherren dar. Das Fürstbistum Hildesheim wurde unter Clemens August I. von Bayern neben den Bistümern Münster, Osnabrück und Paderborn zum „Nebenland" und die Residenz am Domhof verwaiste zunehmend. Dies führte dazu, dass statt weiterer umfangreicher landesherrlicher Projekte die Bauten des landständischen westfälischen Adels im Vordergrund standen, der im Hildesheimer Domkapitel und der Ritterschaft vertreten war.[309] Die bedeutende politische Stellung dieser Familien manifestierte sich in den veränderten Ansprüchen an Wohnraum und Lebensstil, was eine vermehrte Bautätigkeit des Landadels zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach sich zog.[310] In diesem Zusammenhang wurden zahlreiche Landsitze erneuert oder umgebaut, was Wehmer für die Durchführung vieler Bauprojekte nach Westfalen führte. Hier herrschte zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Auseinandersetzung mit barocker Architektur, in deren Zusammenhang der bisherige Einfluss überwiegend niederländischer Architekten, die ihrerseits Impulse von italienischen und französischen Architekten erhielten, durch die Prinzipien des französischen Schlossbaus abgelöst wurde. Karin Elisabeth Zinkann, die sich mit der Architektur Johann Conrad Schlauns beschäftigt, sieht den Einfluss

[306] Seiters 2006, S.288
[307] Seiters 2006, S.290
[308] ebenda
[309] Püttmann verweist in diesem Zusammenhang auf Wehmers Titel als Landbaumeister und auf seine Funktion als Architekt des Landes und des ländlichen Adels, Püttmann 1986, S.37.
[310] ebenda

französischer Architektur und den Wechsel in der Orientierung anhand der Anlage von Schloss Nordkirchen (Kreis Coesfeld, errichtet zwischen 1703 und 1734 von Gottfried Laurenz Pictorius bzw. Johann Conrad Schlaun) bestätigt.[311] Für sie wurde diese Entwicklung in Westfalen angeregt durch die Bautätigkeit unter Clemens August I. von Bayern, die sicherlich in enger Verbindung zu dem umfassenden Werk Schlauns gesehen werden muß, welches innerhalb der Entwicklung der Architektur im Norden und Nordewesten im 18. Jahrhundert eine bedeutende Stellung besitzt.[312] Laut Püttmann traten neben diese Neuorientierung auch Adaptionen aus der italienischen Architektur, die unter Beibehaltung traditioneller einheimischer Elemente zu einer klassizistisch orientierten Architektur verschmolzen.[313]

Die ausführliche Untersuchung Püttmanns der für den westfälischen Adel konzipierten Wehmerschen Bauten lässt ein umfassendes Bild dieser Schlösser entstehen.[314] Demnach zeichneten sie sich aus durch ein geschlossenes Konzept, dem eine H-förmige Grundrissbildung zu Grunde lag. Die Basis für die Raumeinteilung stellt eine Doppelsymmetrie dar, die zu einer Zentrierung innerhalb des Grundrisses führt und durch die Gleichbehandlung der sich gegenüberliegenden Fassaden aufgegriffen wird. Püttmann leitet die Grundrisskonzeption aus der italienischen Architektur der Renaissance ab und verweist auf die Übereinstimmung mit englischen Landsitzen, die ebenfalls eine an Italien orientierte Grundauffassung rezipierten. In der Raumdistribution erfolgt eine Anknüpfung an die italienische Grundrisslösung, aber gleichzeitig wird

---

[311] Zinkann 1989, S.30ff

[312] Dennoch soll dieses Thema aufgrund seiner Komplexibilität an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden, zur Bautätigkeit in Westfalen unter Clemens August I. von Bayern und zu Schloss Nordkirchen: Zinkann 1989, S.30ff. Die Autorin verweist hier zudem auf die erstaunliche Größe der Anlage in Nordkirchen. Weiterführend zu Schlaun u.a.: Hans-Peter Boer u.a., Johann Conrad Schlaun: Sein Leben, seine Zeit, sein Werk, Münster 1995, Johann Conrad Schlaun 1695-1773: Das Gesamtwerk, hrg. von Florian Matzner,Klaus Bußmann, Stuttgart 1995, Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster 7. Mai-6. August 1995, hrg. von Klaus Bußmann, Florian Matzner, Ulrich Schulze, Stuttgart 1995

[313] Püttmann 1986,S.130ff

[314] ebenda

durch die Querdehnung des Baus in der Distribution eine Reihung von Räumen erreicht, die die Grundlage der französischen Appartementfolge bildet. Die Nutzung der Räume lässt die spezifischen Anforderungen an den Landsitz und eine Abgrenzung der einzelnen Bereiche erkennen. Die Fassaden der Wehmerschen Bauten werden durch ausgeglichene Proportionen bestimmt, die mit der Achsenverteilung im Innern korrespondieren. Des weiteren zeichnen sich die Fassaden aus durch die Verwendung des klassischen Formenkanons. Die Konzeption der Gesamtanlage der Wehmerschen Bauten beruht auf die Einbeziehung mehrerer Aspekte, wie zum Beispiel die Integration der Wirtschaftsgebäude, der ursprünglich wehrtechnischen Elemente und des Ausdrucks herrschaftlicher Selbstdarstellung bzw. der Repräsentation der Bewohner.

Einige der erwähnten Merkmale lassen sich desgleichen bei der Gestaltung von Schloss Söder wiederfinden: Zwar besitzt das Schloss keinen H-förmigen Grundriss, aber auch hier liegt ein quadratischer Umriss des Corps de logis vor, der nach einer Querdehnung über weitere, aneinander gereihte Räume verfügt. Zudem werden die einzelnen Bereiche, entsprechend der Nutzung der Räume klar voneinander getrennt. Die Konzeption der Gesamtanlage von Schloss Söder berücksichtigt ebenfalls die Wirtschaftseinheiten und damit die agrarische Lebensgrundlage der Bewohner und bezieht die ursprünglich fortifikatorischen Elemente als Ausdruck der Tradition mit ein.

Mit dem Vergleich von Schloss Körtlinghausen (Kreis Soest), einem exemplarischen Beispiel für die hier aufgezeigte Konzeption Wehmerscher Landsitze und Schloss Söder kann einmal mehr die Möglichkeit einer Einflussnahme auf die Gestaltung Söders durch Wehmer bzw. seine Architektur aufgezeigt werden.

Bauherr des repräsentativen Landsitzes Körtlinghausen war Franz Otto von Weichs zu Körtlinghausen (1679-1739), der ein mittelalterliches Gutshaus unterhalb der Stadt Kallenhardt in einen repräsentativen Bau

erweitern lassen wollte.[315] Durch eine Empfehlung von Burghardt Matthias von Weichs zu Körtlinghausen, Domkapitular in Hildesheim und Bruder des späteren Auftraggebers, erhielt Wehmer den Auftrag Entwürfe für dieses Projekt zu fertigen. Außer ihm wurden mehrere Architekten konsultiert, unter anderem Peter Pictorius d.J. (1673-1735).[316] Man begann 1714 mit dem Bauvorhaben, welches auf einer Konzeption Wehmers basierte.[317] Bis 1731 wurden nach Wehmers Entwürfen bis auf das westliche der beiden schmalen Vorgebäude das Hauptgebäude und der Ökonomiehof fertig gestellt.[318] Vermutlich erfolgte dann eine Ablösung Wehmers durch den Paderborner Hof- und Landbaumeister Franz Christoph Nagel (1699-1764), was damit begründet werden kann, dass Wehmer nach 1730 nicht mehr außerhalb des Bistums Hildesheim tätig war und sich Nagel durch seinen Standort näher am Bauprojekt aufhielt.[319]

Wehmers Konzeption der Gesamtanlage für Körtlinghausen zeichnete sich aus durch die Übernahme der historischen herrschaftlichen Anlage, die von Wasser umgeben war, die Errichtung von Wirtschaftsgebäuden und einen Schlossbau mit einem H-förmigen Grundriss. Das Schloss war konzipiert als zweigeschossiger Baukörper mit vortretenden Seitenteilen und einem Sockelgeschoss (Abb.69). Ein dreiachsiger zweigeschossiger Mittelrisalit mit Mezzaningeschoss kragt aus der Hoffront des Corps de logis hervor und ist mit einem steilen Dreiecksgiebel bekrönt. Auf der Gartenseite weist die Fassade dagegen einen flachen Dreiecksgiebel auf; der Mittelrisalit ist hier zweigeschossig ohne Mezzanin angegeben (Abb.70). Dachgaupen mit kleinen Dreiecksgiebeln gliedern die Fläche des Daches. Die Risalite und Seitenteile werden durch Lisenen aus gequadertem Werkstein akzentuiert. Die Fassaden wirken in ihrer Gesamtheit einheitlich und schlicht, die Geschosse werden gleichbehandelt, lediglich die Hauptachse des Baus

[315] Seiters 2006, S.284
[316] Püttmann 1986, S.40
[317] Püttmann 1986, S.41
[318] Püttmann 1986, S.42
[319] ebenda

wird durch die Freitreppen und die Portale betont. Die Treppen sind aus Quadersteinen gefertigt und verfügen über ein Geländer mit Balustern.

Für das Portal der Hofseite liegt ein Plan Wehmers vor, der vermutlich auch zur Ausführung kam und das heutige Erscheinungsbild prägt (Abb.71). Der Entwurf zeigt eine Tür, die durch eine strenge Feldereinteilung der Fläche gekennzeichnet ist und von Pilastern gerahmt wird. Die ursprüngliche Portalkonzeption Wehmers für die Gartenseite mit Säulenaufbau und Freitreppe ist nicht zur Ausführung gekommen; man verwendete hier eine schlichte Treppe.[320] Ähnlich dem Entwurf Wehmers enthält die Gartenfront eine Kellertür und Fenster in abgewandelter Form.

Gestalterische Elemente aus der Konzeption Wehmers für die Fassaden von Körtlinghausen lassen sich auch in den zwei unsignierten Aufrisszeichnungen für Schloss Söder wieder finden, die der Baurelation des Carl de la Tour beigefügt wurden (Abb.6). Wie in Körtlinghausen verfügt die Aufrisszeichnung der Hoffront Schloss Söders über einen Dreiecksgiebel, der in seiner Form an die Gartenseite Körtlinghausens erinnert. Der dreiachsige Mittelrisalit der Hoffassade von Schloss Söder ist akzentuiert durch gequaderte Ecksteine, die sich wie in Körtlinghausen auch an den Abschlüssen der Seitenflügel finden. Die Freitreppe des Portals der Hofseite weist ebenfalls eine zweiläufige Führung auf und ist mit Balustern angegeben. Die Tür erinnert in ihrer geometrischen Felderaufteilung an den Entwurf Wehmers für das Portal der Hofseite in Körtlinghausen. Darüber hinaus findet sich auch in Schloss Söder ein Sockelgeschoss wieder, das an der Hofseite über drei Eingänge verfügt. Die Fenster der Hoffassade erinnern in ihrer eckigen Form an die Fenster Körtlinghausens. Auch in Söder weisen die kleinen Dachgaupen einen kleinen dreieckigen Giebel auf. Die Gartenseite von Schloss Söder unterscheidet sich von der Fassadenkonzeption Körtlinghausens in der Gestaltung des rechten Seitenflügels und der Verwendung eines segementbogigen Giebels, der später an beiden Fassaden Söders zur Ausführung kommen sollte. Dennoch finden sich auch hier gequaderte

[320] Püttmann 1986, S.56

Ecklisenen und grade Fensterabschlüsse sowie ein zweigeschossiger Mittelrisalit, dem ebenfalls wie in Körtlinghausen ein Mezzaningeschoss fehlt.

Die hier nachgewiesenen formalen Ähnlichkeiten der Pläne im Schlossarchiv Söder zu der Konzeption von Justus Wehmer für Schloss Körtlinghausen können die Vermutung einer Einflussnahme auf die Gestaltung Söders durch den westfälischen Architekten untermauern und lassen auf eine Verarbeitung der von ihm verwendeten architektonischen Elemente innerhalb der Fassadengestaltung von Schloss Söder schließen. Auch die Konzeption der Gesamtanlage von Schloss Körtlinghausen mit der Einbeziehung der Wirtschaftsgebäude, die auf das Hauptgebäude bezogen sind sowie der Beibehaltung des Schlossgrabens erinnert an die Konzeption der Anlage von Schloss Söder und spricht ebenfalls für einen Einfluss der Wehmerschen Architektur auf die dortige Gestaltung.

4. Resümee

Schloss Söder präsentiert sich als individueller Bau dessen Gestaltung beeinflusst wurde durch unterschiedliche Faktoren. Dazu zählen neben dem bereits vorhandenen mittelalterlichen befestigten Bau vor allem die Funktion des Schlosses als repräsentativer Familiensitz und die damit verbundenen Intentionen der Bauherren. Auch das gewählte Formenrepertoire des verantwortlichen unbekannten Architekten ist in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen. Als Sommersitz und später ständiger Wohnsitz der Familie von Brabeck war Söder nicht nur eine Wohnstatt mit privaten und repräsentativen Räumen, sondern erfüllte zugleich die ideelle Funktion, das herrschaftliche Selbstverständnis der Familie zum Ausdruck zu bringen. Durch ihre Mitgliedschaft im Hildesheimer Domkapitel und in der Ritterschaft sowie als Amtsträger im Dienst des Kurfürsten und Fürstbischofs verfügten die Hausherren von Schloss Söder über verschiedene Privilegien und einen politischen Einfluss, die die Familie durch einen aufwendigen Bau zum Ausdruck bringen wollte. So lässt sich denn auch die Dekoration im Innern des Schlosses als Symbol für das herrschaftliche Selbstverständnis verstehen; besonders Friedrich Moritz von Brabeck drückte hier seine der Aufklärung verpflichtete Geisteshaltung aus. Ausnehmend deutlich ist dies durch die bewusste Platzierung der als politische Aussage zu verstehenden Porträtmedallions im Vestibül zu beobachten.

Insgesamt besaßen die Raumprogramme bzw. Dekorationen in Schloss Söder in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen intendierten Aussagegehalt; sie waren ausgerichtet auf die Darstellung des Friedrich Moritz von Brabeck als gebildeten Hausherrn eines Landschlosses, der den Künsten sowie der Wissenschaft zugetan war und sich als Mäzen für die Förderung von Kunst einsetzte. Gleichzeitig lassen die Dekorationen auch ein gewisses Maß an herrschaftlicher Selbstdarstellung erkennen, die Friedrich Moritz von Brabeck für sich in

Anspruch nahm, wie die großformatigen Porträts des Hausherrn und seiner Gemahlin im Ballsaal des Westflügels deutlich machen.
Bei der Auswahl von beweglicher und unbeweglicher Ausstattung folgte man mit der Verwendung von Kaminen, Spiegeln, Deckengemälden, Supraporten, figürlichen Darstellungen und Stuckornamenten der zeitgenössischen Mode und griff auf allgemein verbreitete Elemente des 18. Jahrhunderts zurück, die in ihrer Ausführung den jeweiligen Funktionen der Räume entsprachen. Insgesamt herrschten bei der Ausstattung klare Formen vor, die der klassischen Architektur verpflichtet waren.

Die Disposition des Schlosses wurde im Zuge seiner Erweiterung zu einem repräsentativen Familiensitz und in Bezug auf die damit verbundenen ideellen und praktischen Funktionen durch die selbstbewusste Adaption zeitgenössischer „idealer" Architektur durch die Bauherren bzw. der oder die Architekten bestimmt. In diesem Zusammenhang erfolgte bei der Gestaltung des Schlosses eine Verarbeitung italienischer, englischer und französischer architektonischer Elemente, die der Funktion des Baus und den daraus resultierenden Ansprüchen an die Architektur entsprechend angepasst wurden.

Als Konsequenz daraus entstand eine Gesamtanlage, dessen Mittelpunkt durch das Schloss gebildet wurde. Darauf ausgerichtet waren die Wirtschaftsgebäude, die die agrarische Lebensgrundlage der Hausherren verdeutlichten und zugleich die herrschaftliche Stellung des Schlosses betonten. Als ursprünglich wehrtechnische Elemente verwiesen der das Schloss umgebende Graben und die Pavillonbauten an der Einfriedung des Hofes symbolisch auf die Tradition des Rittersitzes und ihre Pflege. Der Garten ist als bedeutender Bestandteil adeliger Wohnkultur zu sehen, der das Schloss von der agrarischen Umgebung abhob und Teil der Gesamtkonzeption war. Die aufgeklärte Haltung des Friedrich Moritz von Brabeck kam hier durch die an frühe Landschaftsgärten orientierte Gestaltung des Klappenberges wiederholt zum Tragen.

In der Konzeption von Schloss und Wirtschaftsgebäuden unterscheidet sich Schloss Söder kaum von anderen niedersächsischen zeitgenössischen Anlagen seiner Art, bildet jedoch durch die Größe der Gesamtanlage eine Ausnahme. Formale Übereinstimmungen zu ähnlichen Anlagen Niedersachsens finden sich in der Fassadengestaltung, die auf das im Norden und Nordwesten des Landes verbreitete Formenrepertoire zurückzuführen sind, welches überwiegend Formen der klassischen Architektur beinhaltete.

Für eine mögliche Beeinflussung der Gestaltung von Schloss Söder durch den westfälischen Architekten und Baumeister des Hildesheimer Domkapitels Justus Wehmer spricht neben einer anzunehmenden Bekanntschaft mit der Familie von Brabeck, die in Söder wiederzufindende Übereinstimmung mit der von Wehmer häufig verwendeten Konzeption für westfälische Landsitze mit Einbeziehung der Wirtschaftsgebäude, ihrem Bezug auf das Schloss sowie der Beibehaltung des Schlossgrabens. Darüber hinaus weisen die im Schlossarchiv Söder vorhandenen Pläne der Baurelation des Carl de la Tour formale Ähnlichkeiten zu den von Justus Wehmer konzipierten Landschlössern Ruthe und Körtlinghausen auf. Eine Übernahme architektonischer Elemente aus den Baukonzepten Wehmers für die Fassadengestaltung von Schloss Söder kann daher angenommen werden.

5. Anhang

5.1 Abbildungen

Abb.1: Schloss Söder, Blick auf den Schlossgraben und die Zufahrt, moderne Aufnahme

Abb.2: Schloss Söder, Luftaufnahme, 2008

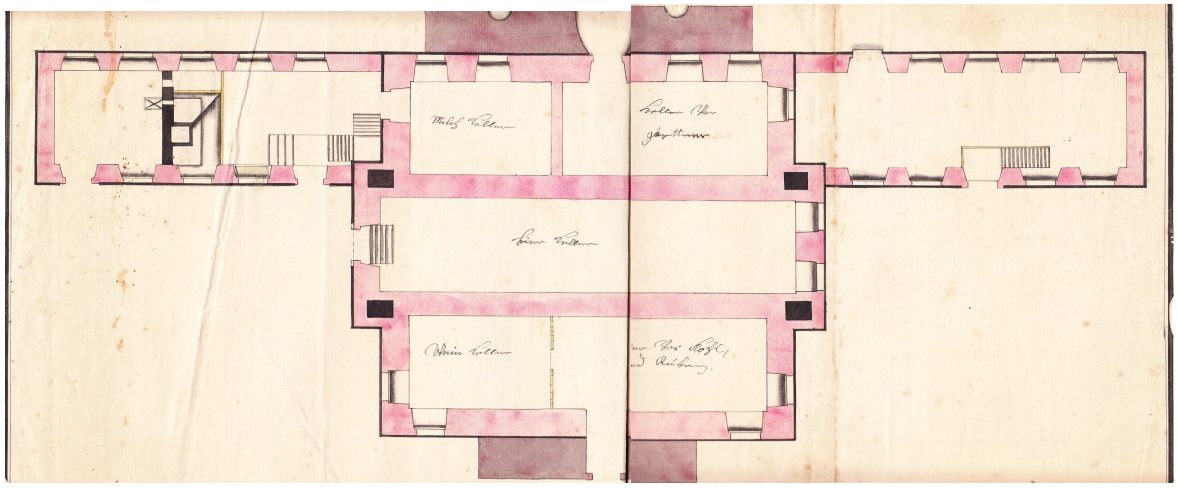

Abb.3: Schloss Söder, Grundriss des Kellergeschosses, o.A., vermutl. um 1742, PSö

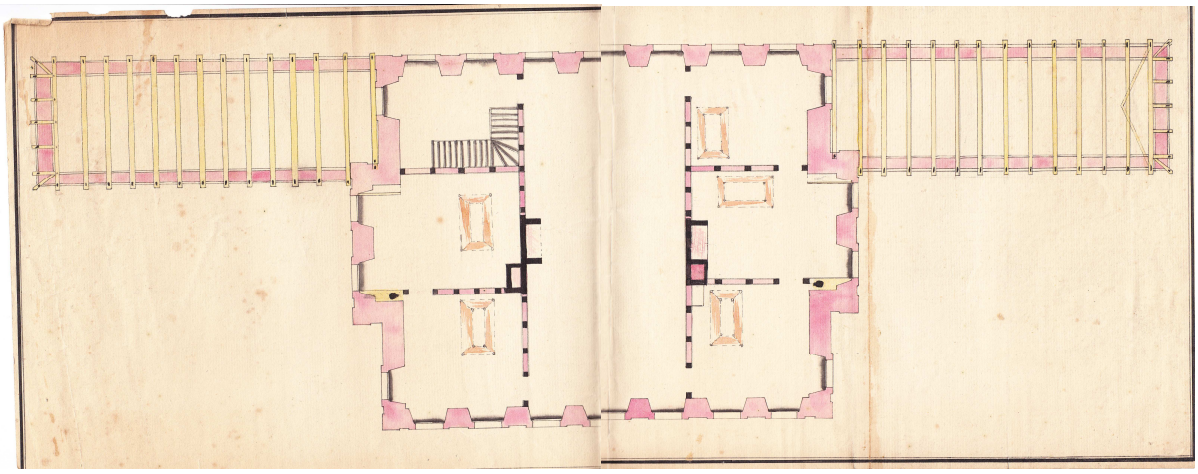

Abb.4: Schloss Söder, Grundriss des ersten Geschosses bzw. des Dachstuhls, o.A., vermutl. um 1742, PSö

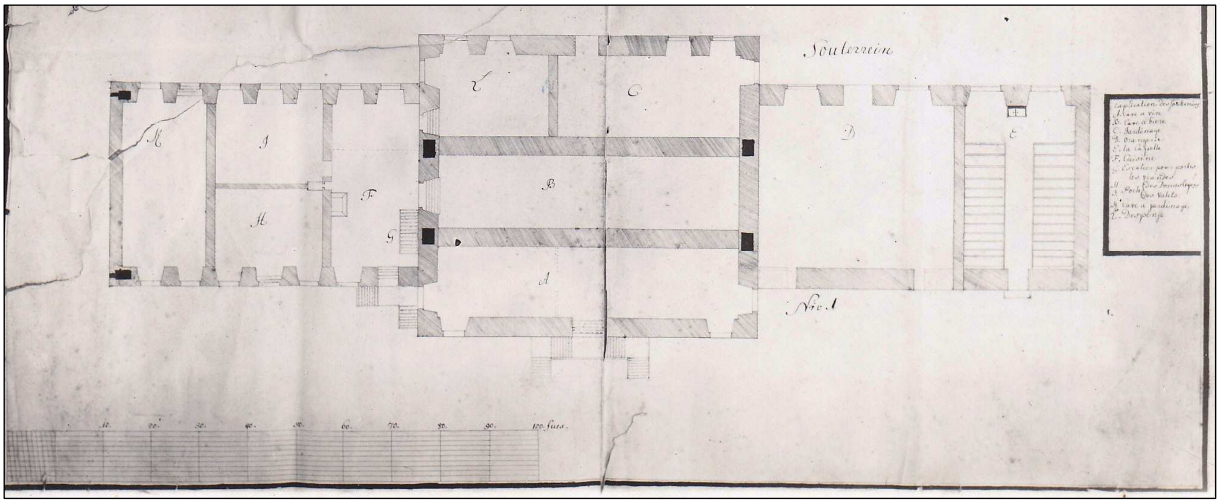

Abb.5: Schloss Söder, Grundriss des Kellergeschosses, o.A., vermutl. um 1750, PSö

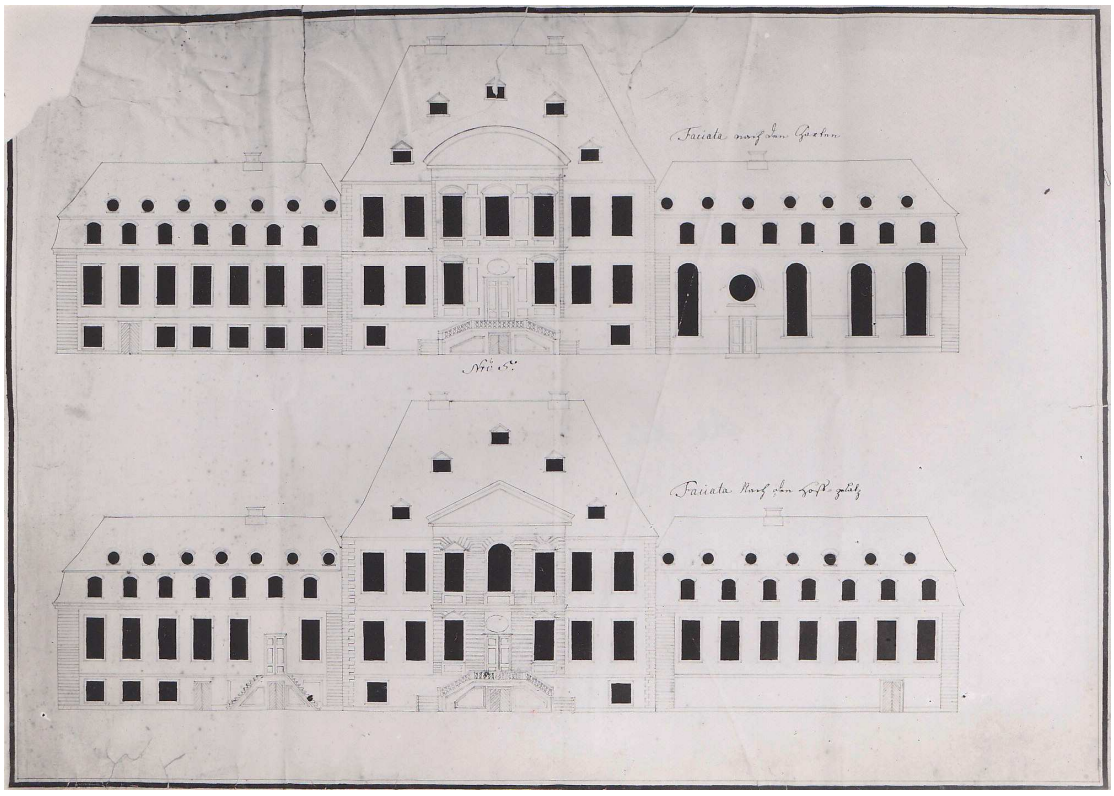

Abb.6: Schloss Söder, Entwurf der Hof- und Gartenfassade mit zweiläufiger Freitreppe, o.A., vermutl. um 1750, (Hoffassade unten), PSö

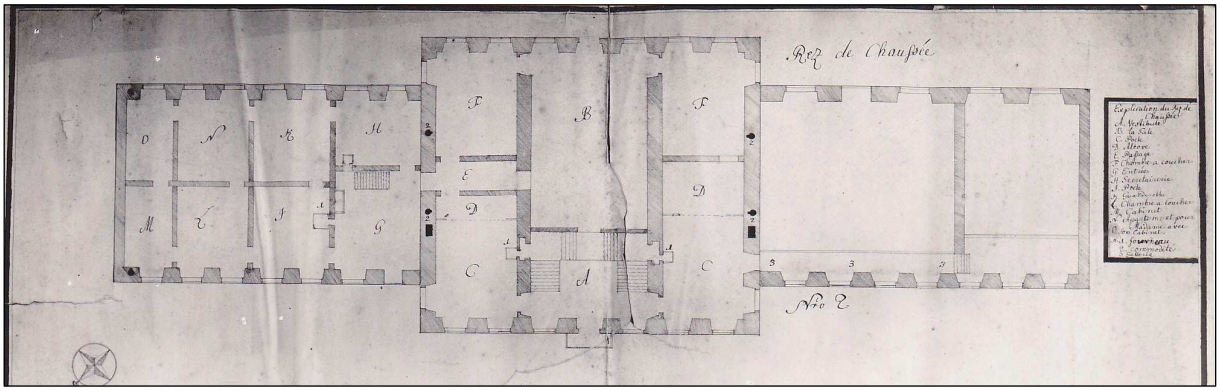

Abb.7: Schloss Söder, Grundriss des Erdgeschosses mit eingezogener Wand im Saal, o.A., vermutl. um 1750, PSö

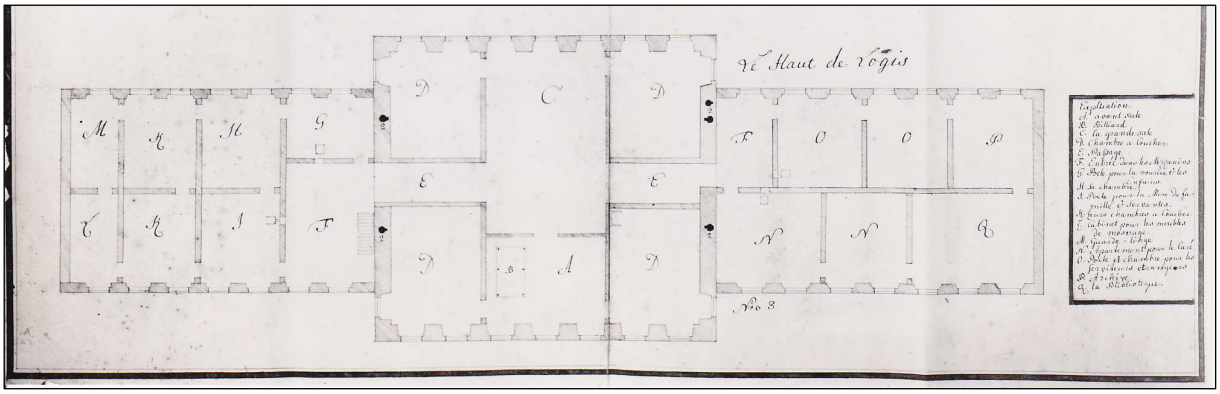

Abb.8: Schloss Söder, Grundriss des ersten Geschosses, o.A., vermutl. um 1750, PSö

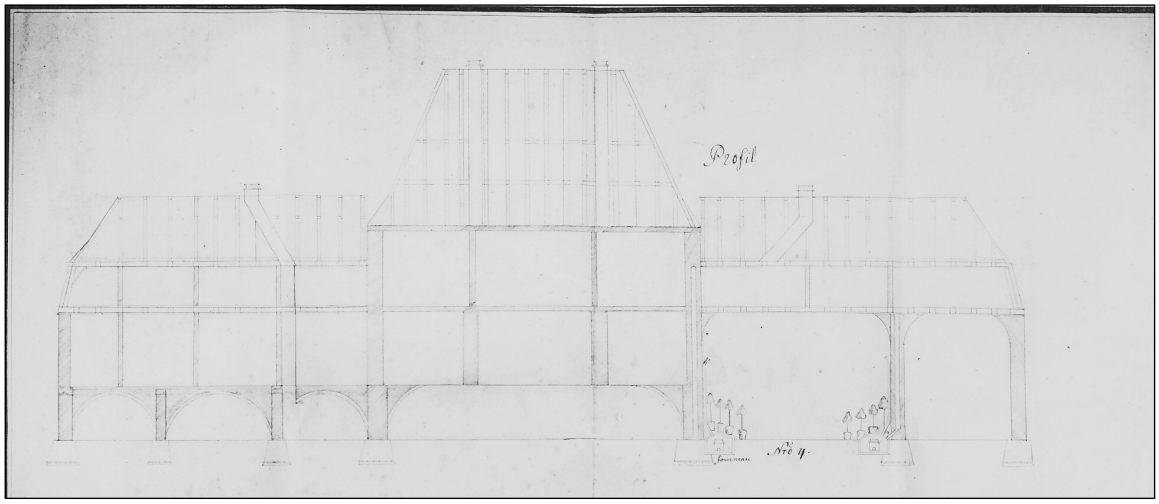

Abb.9: Schloss Söder, Profilschnitt des Corps de logis, o.A., vermutl. um 1750, PSö

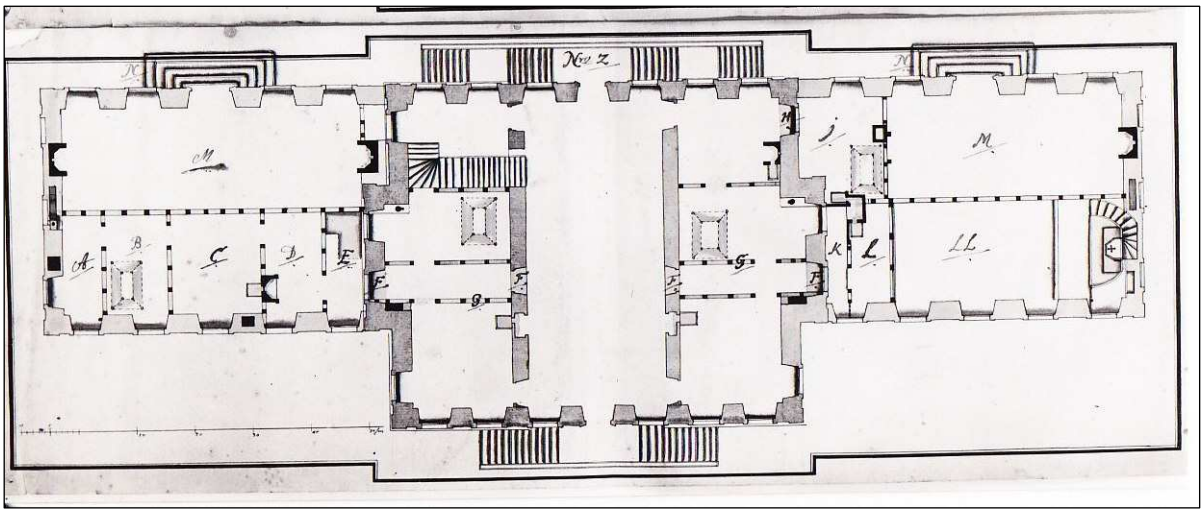

Abb.10: Schloss Söder, Entwurf für das Erdgeschoss mit verbreiterten Flügeln, o.A., vermutl. ab 1788, PSö

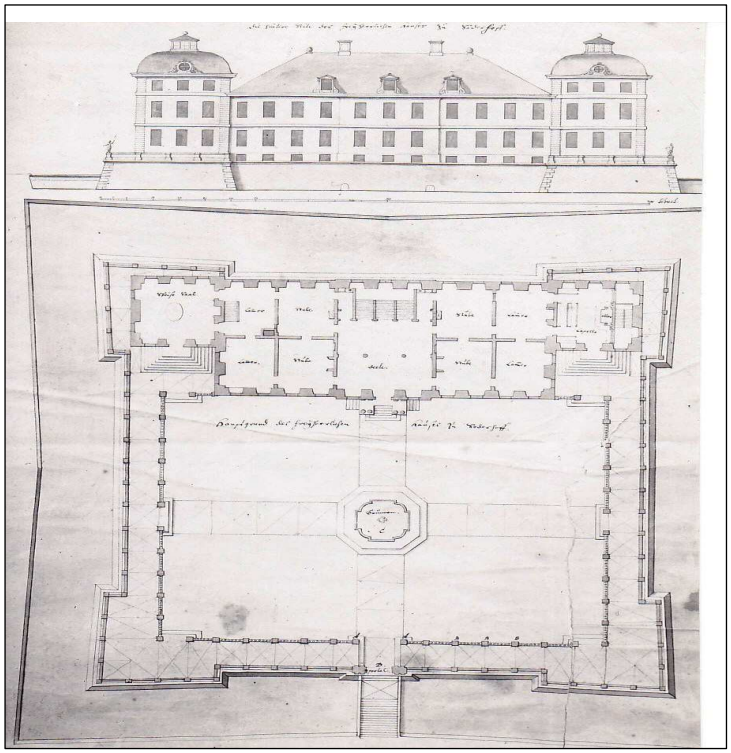

Abb.11: Haus Söderhof, Ansicht der Gartenfassade und Grundriss des Erdgeschosses, o.A., PSö

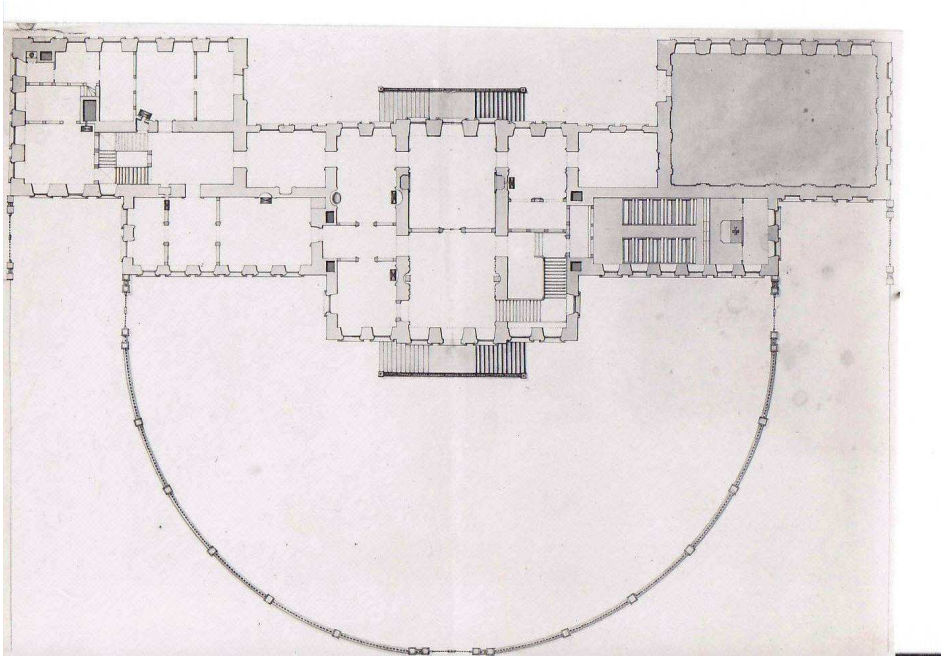

Abb.12: Schloss Söder, Grundriss des Erdgeschosses in endgültiger Ausführung, o.A., vermutl. nach dem bis 1796 beendeten Umbau durch Friedrich Moritz von Brabeck, PSö

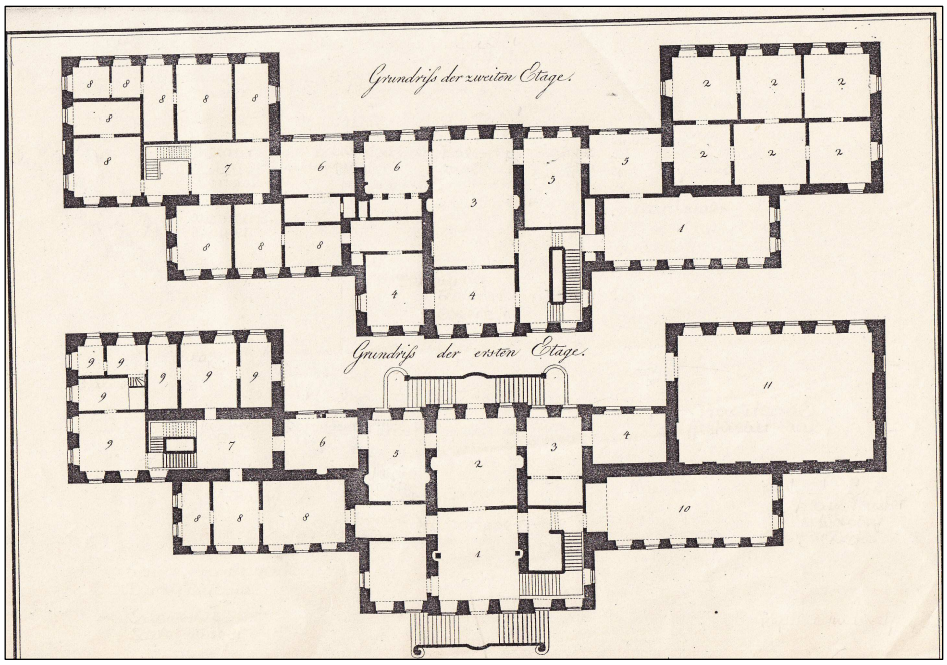

Abb.13: Schloss Söder, Grundrisse des Erdgeschosses und der oberen Etage nach dem 1796 beendeten Umbau (auf der Grundlage des Plans nach Charles-Antoine de Saqui-Sannes in dem Buch „Söder" von 1797 bzw. der deutschen Ausgabe von 1799)

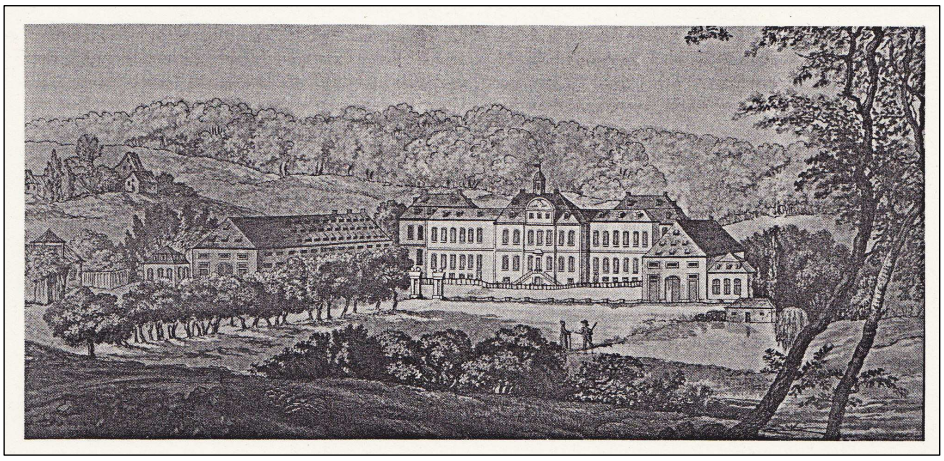

Abb.14: Schloss Söder um 1799, Ansicht der Hoffassade, Stich von François Aubertin (nach Charles-Antoine de Saqui-Sannes, „Söder", 1797)

Abb.15: Schloss Söder, Ansicht der Hoffassade, Aufnahme 2009

Abb.16: Schloss Söder, Ansicht der Gartenfassade, Aufnahme 2009

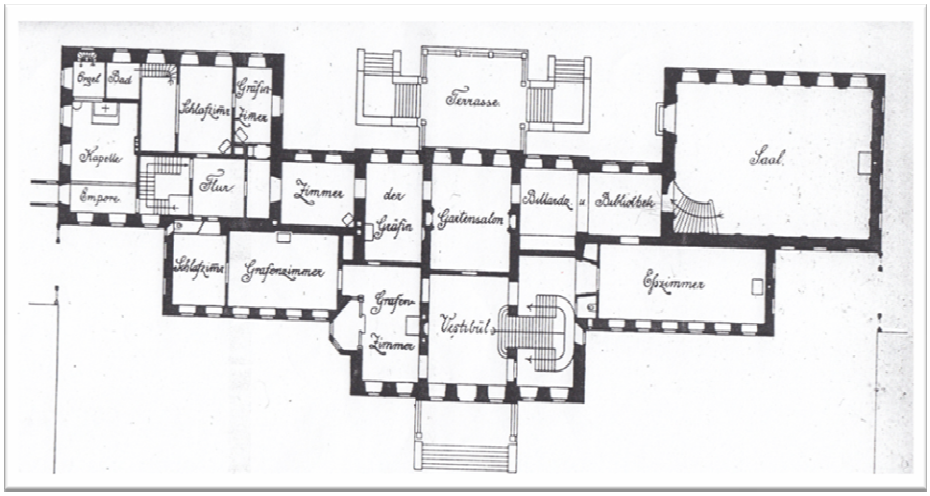

Abb.17: Schloss Söder, Grundriss des Erdgeschosses nach dem Umbau unter Curt Graf von Schwicheldt 1902-1907

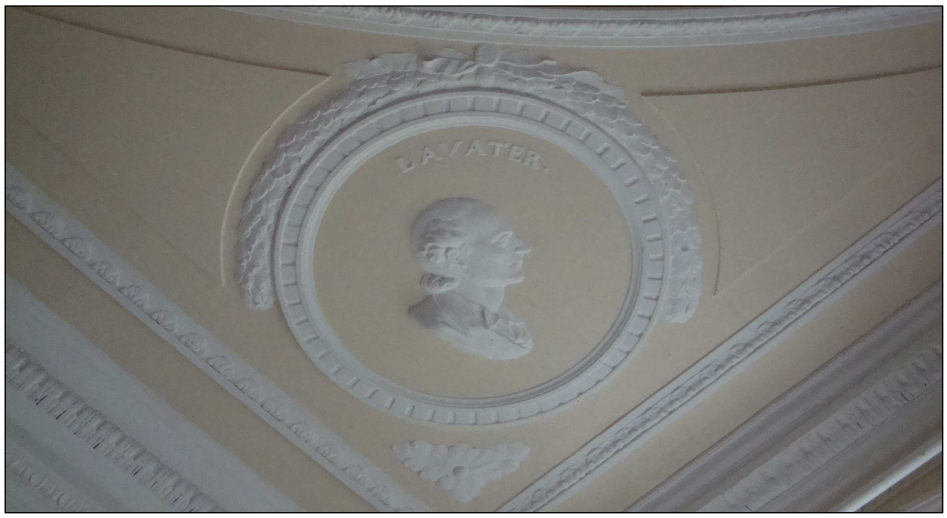

Abb.18: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Johann Caspar Lavater, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.19: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.20: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Charles de Secondat Baron de Montesquieu, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

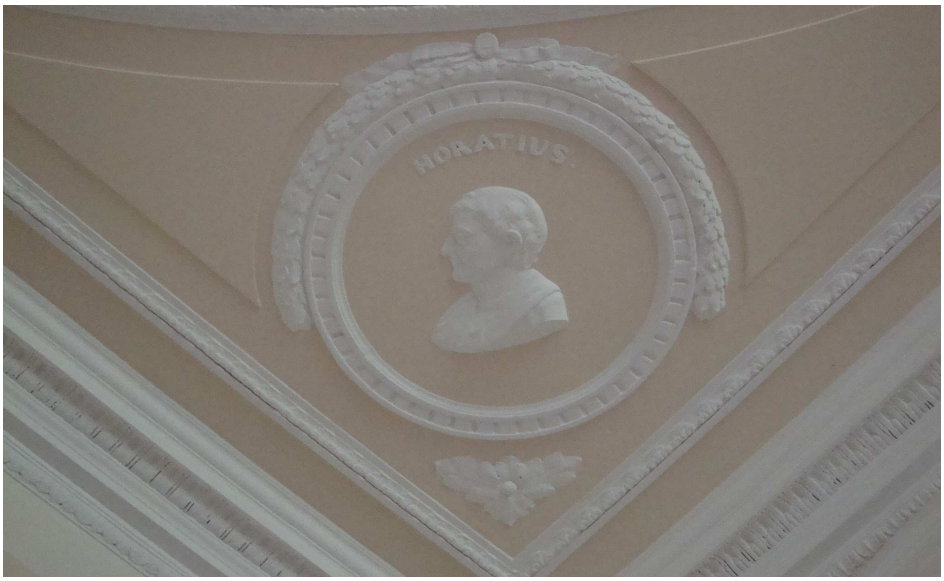

Abb.21: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Horaz, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.22: Schloss Söder, Supraporte im Gartensaal mit Allianzwappen der Familien Brabeck und Weichs, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.23: Schloss Söder, Supraporte im Gartensaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.24: Schloss Söder, Decke im Gartensaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.25: Schloss Söder, Supraporte im Ruhezimmer, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.26: Schloss Söder, Decke im Ruhezimmer, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.27: Schloss Söder, Decke im Ballsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.28: (links) Söder, Marienkapelle, Heiliger Johannes von Nepomuk, Ölgemälde, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutl. 2. Hälfte 18. Jhd., moderne Aufnahme

Abb.29: (rechts) Söder, Marienkapelle, Heiliger Joseph mit Christuskind, Ölgemälde, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutl. 2. Hälfte 18. Jhd., moderne Aufnahme

Abb.30: (links) Söder, Marienkapelle, Heiliger Antonius von Padua, Ölgemälde, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutlich 2. Hälfte 18. Jhd., moderne Aufnahme

Abb.31: (rechts) Marienkapelle Söder, vermutl. Heilige Felicitas, Ölgemälde, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutlich 2. Hälfte 18. Jhd., moderne Aufnahme

Abb.32: Schloss Söder, Decke im Winterspeisesaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.33: Schloss Söder, Decke im Winterspeisesaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.34: Schloss Söder, Wandgestaltung im ehemaligen Salon des Friedrich Moritz von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

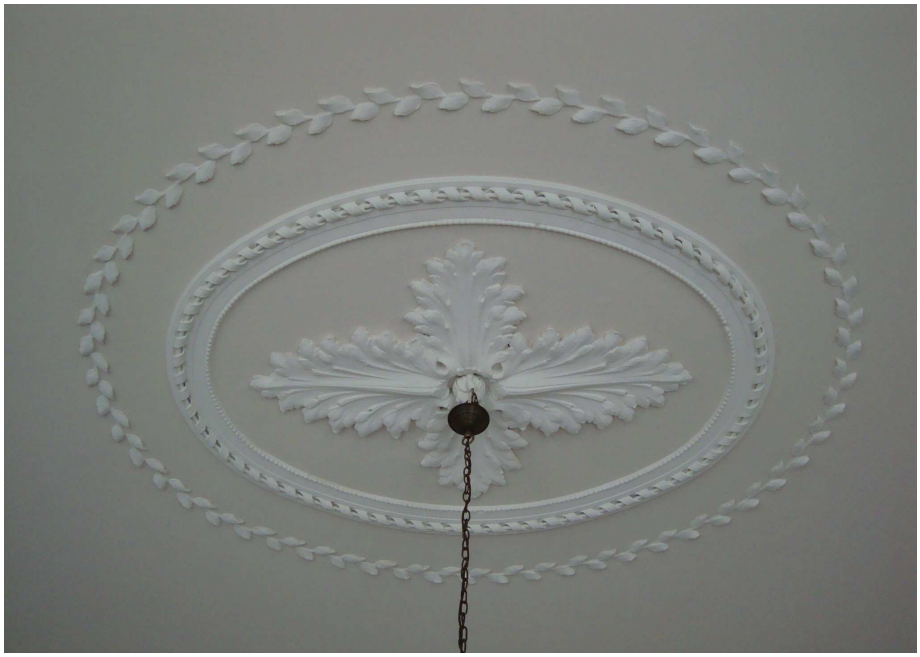

Abb.35: Schloss Söder, Decke im ehemaligen Salon des Friedrich Moritz von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.36: Schloss Söder, Decke im ursprünglichen Salon der Franziska von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.37: Schloss Söder, Wandgestaltung im ursprünglichen Salon der Franziska von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.38: Schloss Söder, Wandgestaltung im ursprünglichen Kabinett der Franziska von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.39: Schloss Söder, Emblem der Musik, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

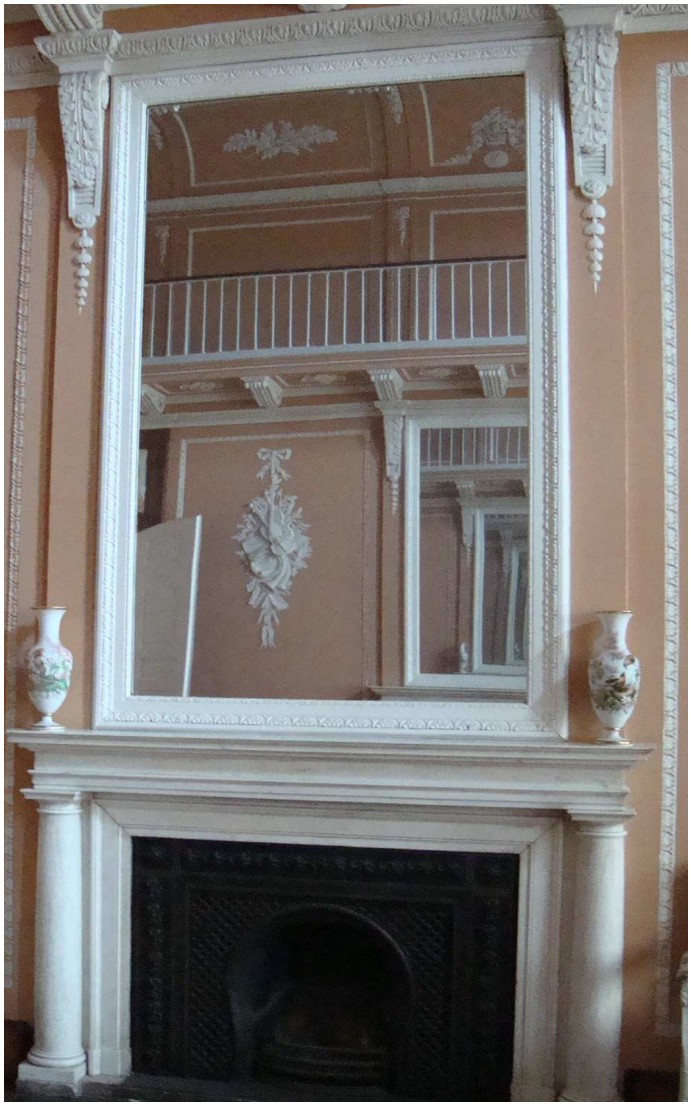

Abb.40: Schloss Söder, Kamin im Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.41: Schloss Söder, Supraporte im Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.42: Schloss Söder, Galerie im Festsaal, Aufnahme 2009

Abb.43: Schloss Söder, Deckengemälde im Festsaal, Zuschreibung an Wilhelm Böttner, vermutl. 2.Hälfte 18. Jhd., Aufnahme 2009

Abb.44: Schloss Söder, Supraporte im Saal der Kabinettstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.45: Schloss Söder, Supraporte im Saal der Kabinettstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.46: Schloss Söder, Alkoven im Saal der Kabinettstücke, Aufnahme 2009

Abb.47: Schloss Söder, Supraporte mit einem Emblem der Musik im Saal der Architekturstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.48: Schloss Söder, Supraporte mit einem Jagd- und Kriegsemblem im Saal der Architekturstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.49: Schloss Söder, Decke im Saal der Architekturstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.50: Schloss Söder, Supraporte im Vorraum zum Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.51 : Schloss Söder, Supraporte im Vorraum zum Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.52: Schloss Söder, Supraporte im Vorraum zum Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

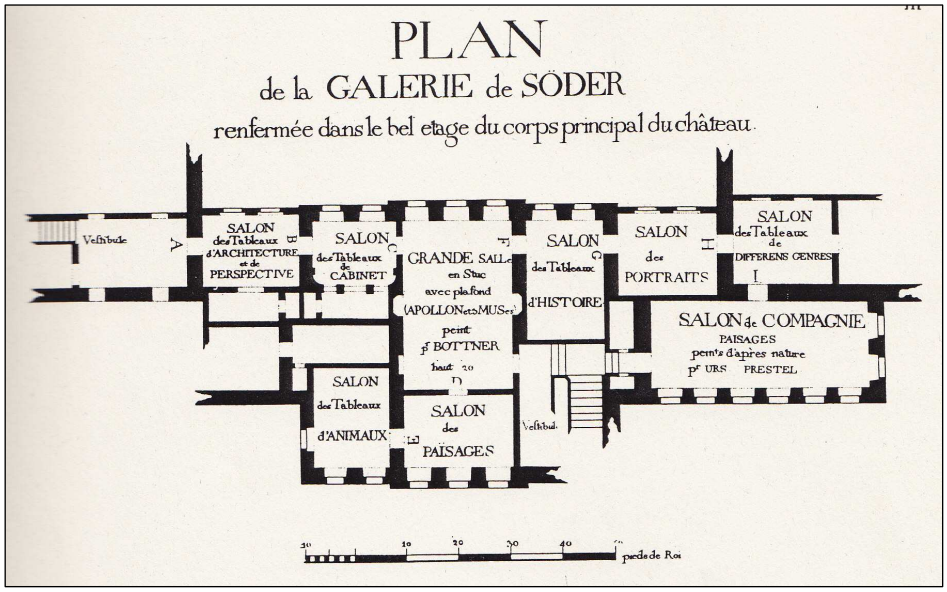

Abb.53: Schloss Söder, Plan der Galerie von 1808

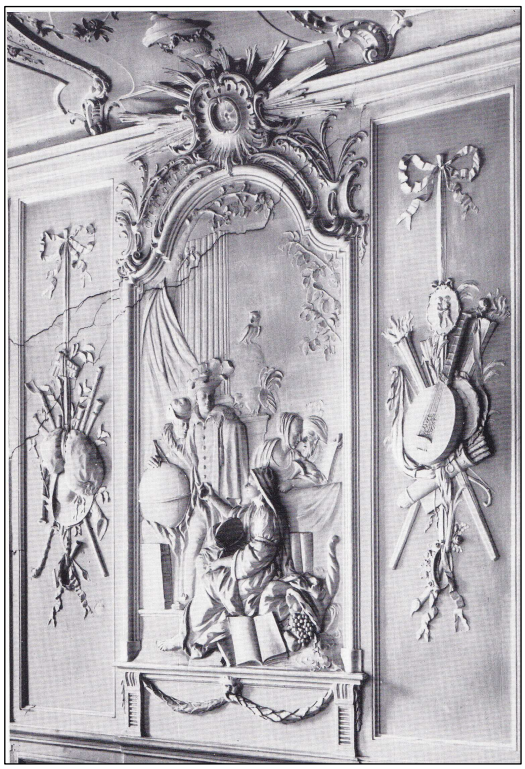

Abb.54: Schloss Gelting, Stuckrelief im Festsaal, 1777-1783, Michel Angelo Tadei, moderne Aufnahme

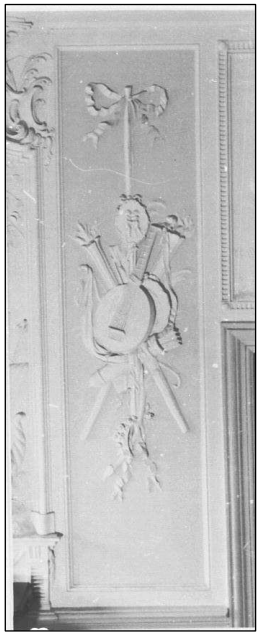

Abb.55: Schloss Gelting, Ausschnitt Stuckrelief, Emblem der Musik, 1777-1783, Michel Angelo Tadei, moderne Aufnahme

Abb.56: Schloss Söder, Deckenstuck im Eckzimmer des Ostflügels der oberen Etage, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

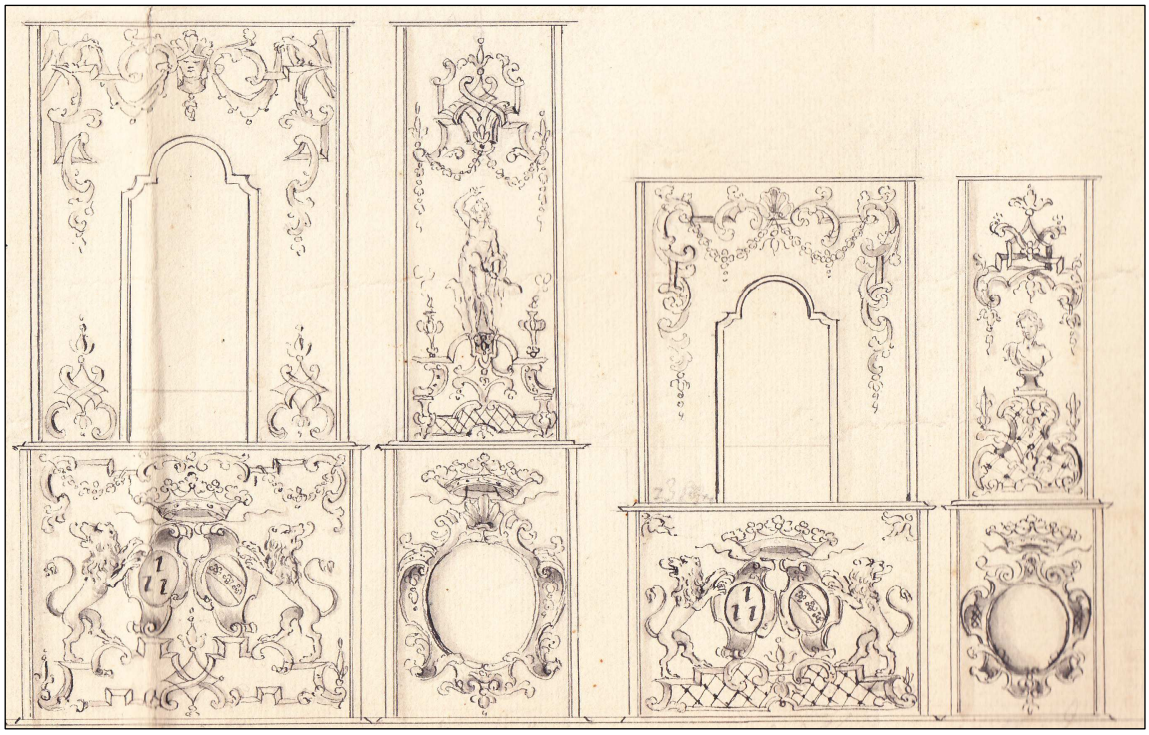

Abb.57: Entwurfszeichnungen für zwei Öfen, o.A., vermutl. Mitte 18. Jhd, PSÖ

Abb.58: Entwurfszeichnung für einen Ofen in der Orangerie, o.A., vermutl. Mitte 18. Jhd., PSö

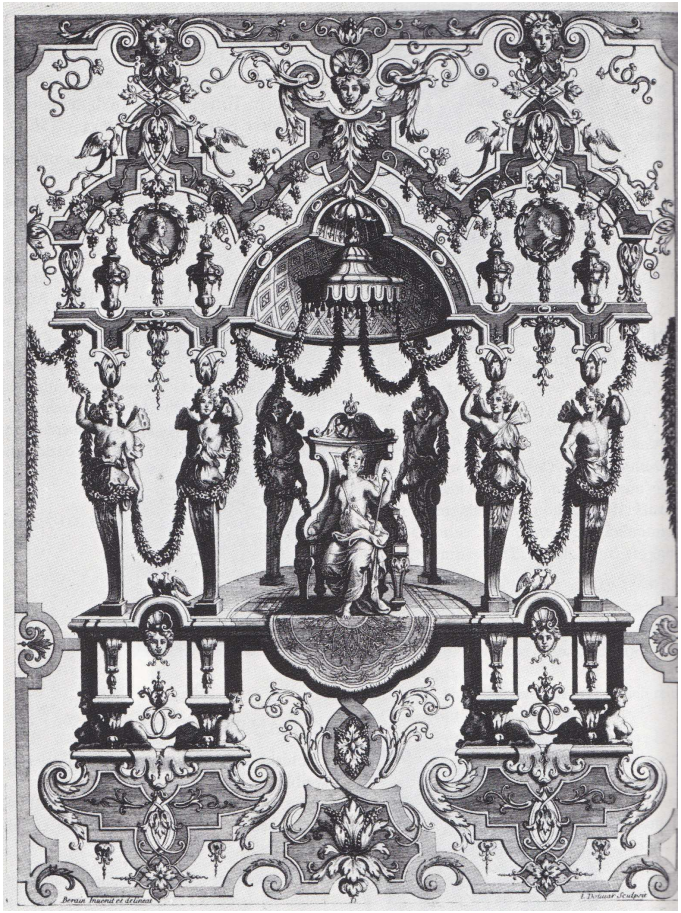

Abb.59: Jean Berain d.Ä., Groteske Wanddekoration mit thronender weiblicher Figur, um 1690

Abb.60: Schloss Söder, Ansicht der Gartenfront und des Klappenberges, Federzeichnung, o.A., Privatbesitz Schloss Söder

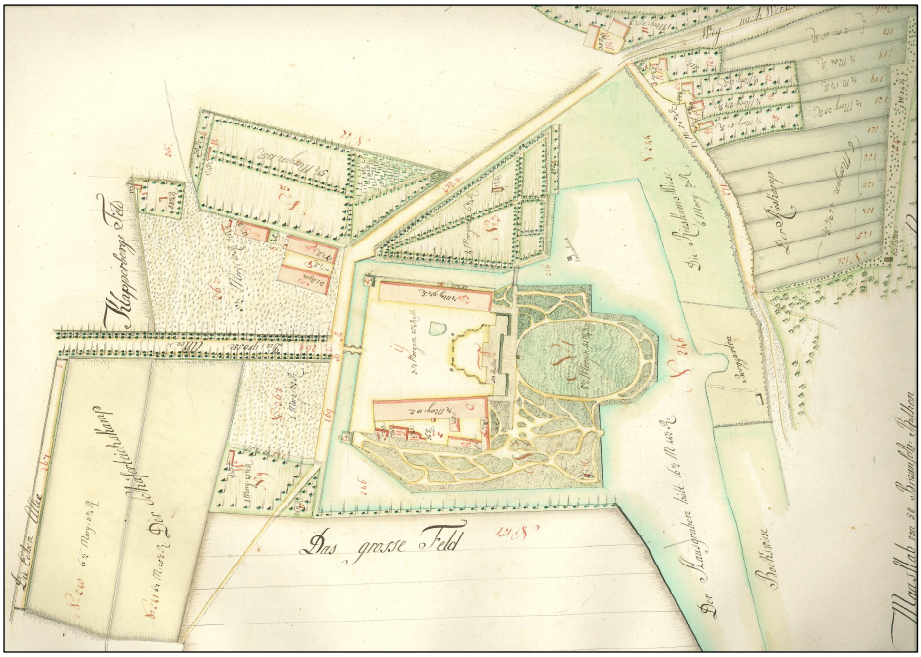

Abb.61: Plan von Schloss Söder und umliegenden Ländereien, um 1800, Johann Heinrich Bader, PSö

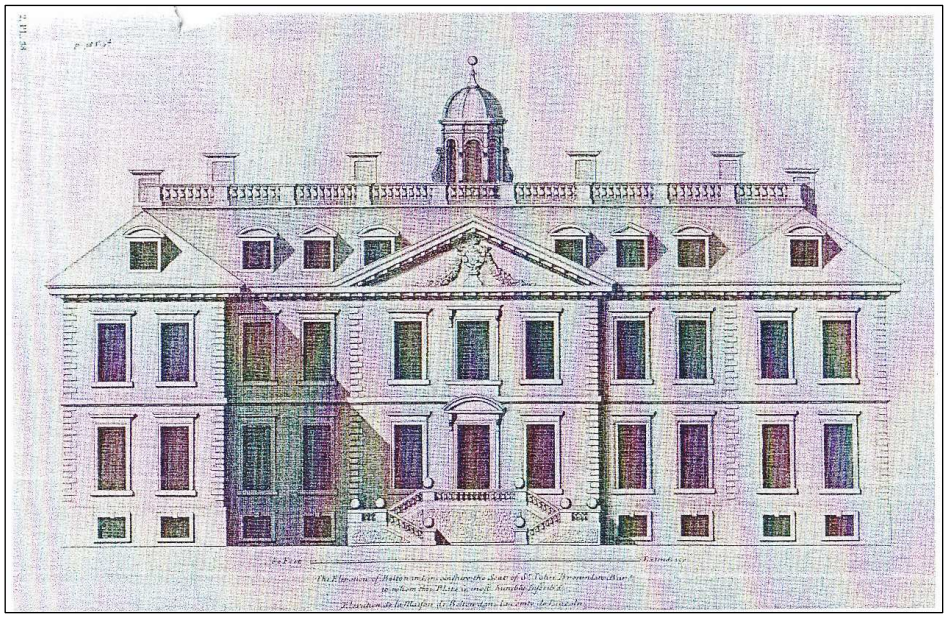

Abb.62: C. Campbell, Aufriss für Belton House (Vitruvius Britannicus Vol. II, 1717)

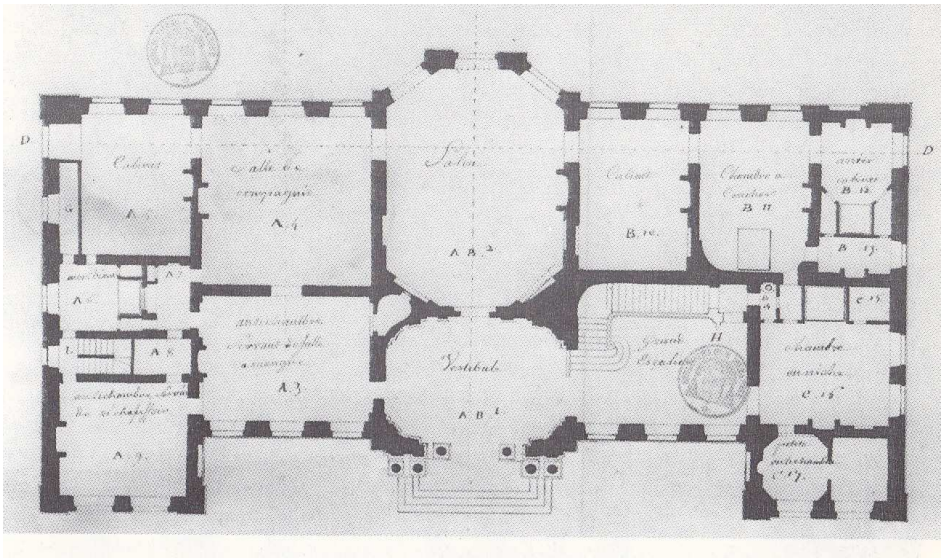

Abb.63: J.F. Blondel, Modellhaus, Frankreich, um 1740 (Abrégé d`Architecture concernant la distribution, la décoration, et la construction des bâtiments civils, Paris, um 1740)

Abb.64: Schloss Brüggen, Ansicht der Hoffront, moderne Aufnahme

Abb.65: Schloss Wrisbergholzen, Ansicht des Hauptportals, moderne Aufnahme

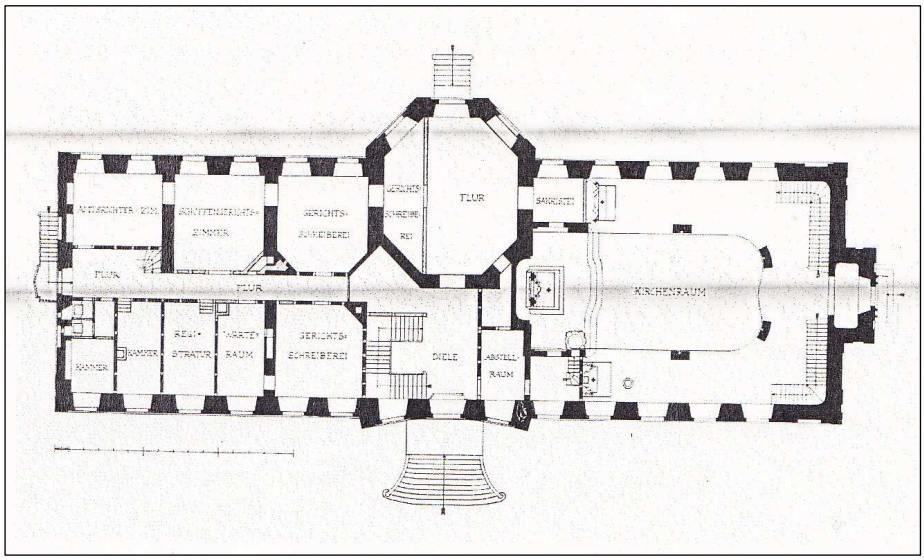

Abb.66: Schloss Liebenburg, Grundriss des Erdgeschosses, moderne Bauaufnahme

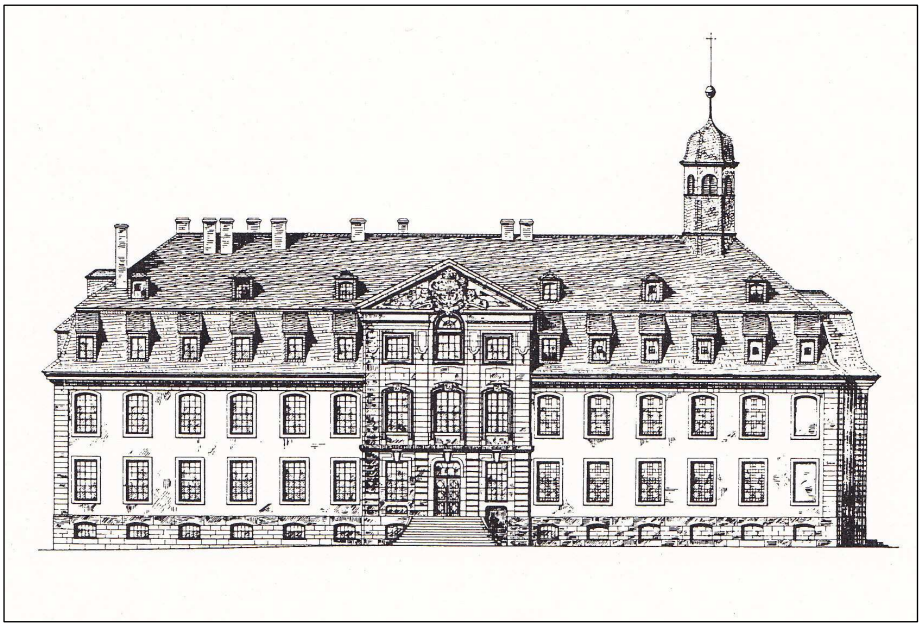

Abb.67: Schloss Liebenburg, Aufriss der Hauptfassade, moderne Bauaufnahme

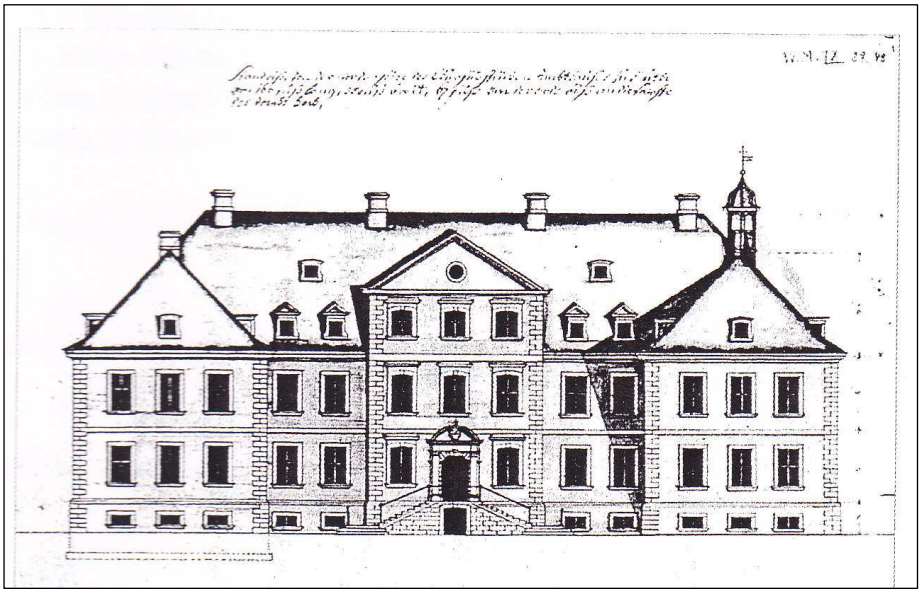

Abb.68: Schloss Ruthe, Aufriss von Justus Wehmer, Ansicht der Hoffront, um 1750

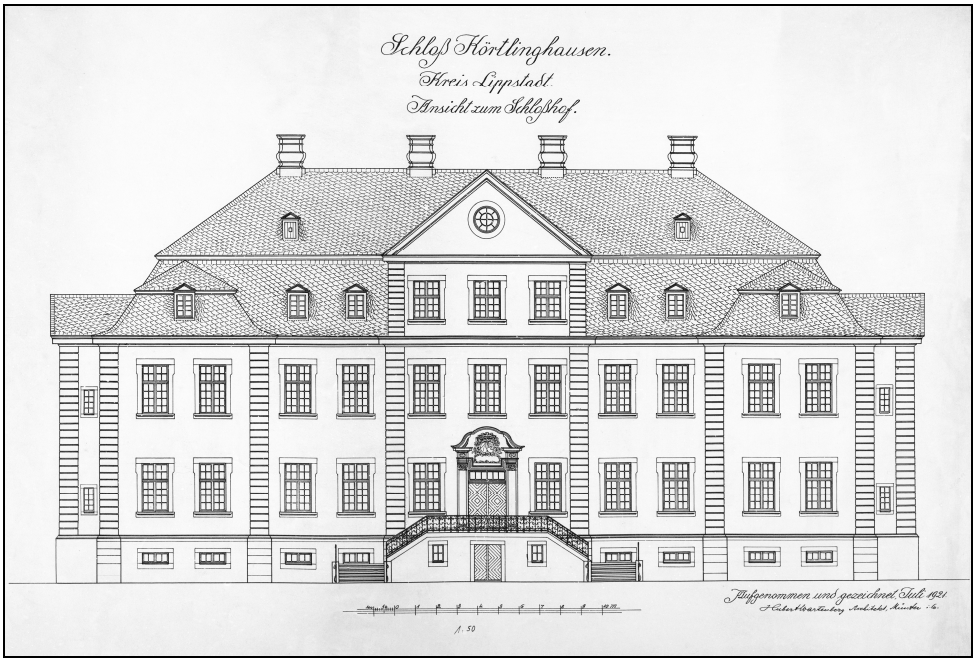

Abb.69: Schloss Körtlinghausen, Ansicht der Hoffront nach einer Bauaufnahme 1921

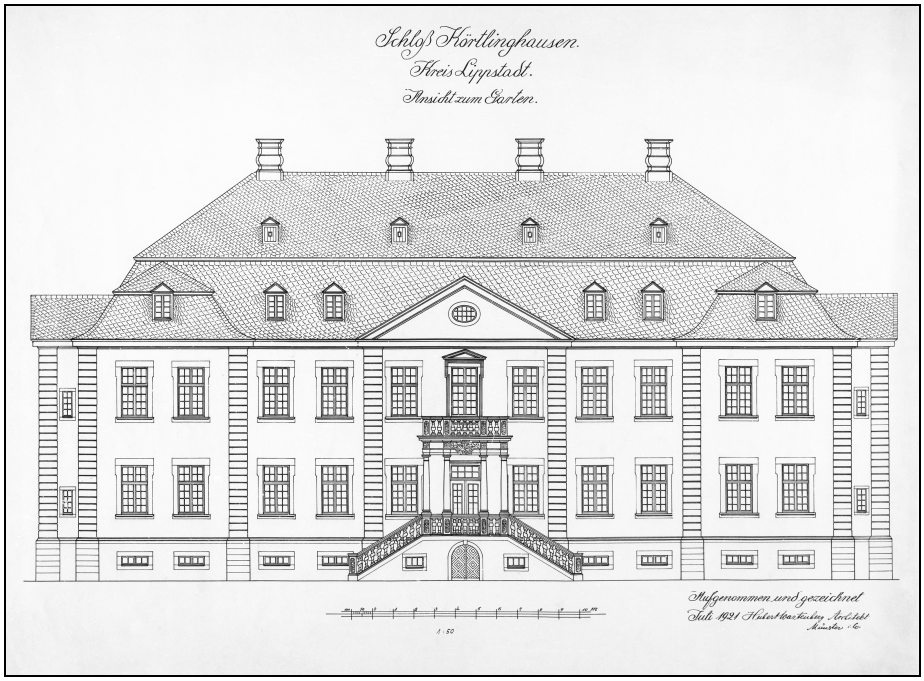

Abb.70: Schloss Körtlinghausen, Ansicht der Gartenfront nach einer Bauaufnahme 1921

Abb.71: Schloss Körtlinghausen, Ansicht der Hoffront, moderne Aufnahme

5.2 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Schloss Söder, Blick auf den Schlossgraben und die Zufahrt, moderne Aufnahme

Abb.2: Schloss Söder, Luftaufnahme, 2008

Abb.3: Schloss Söder, Grundriss des Kellergeschosses, o.A., vermutl. um 1724, PSö

Abb.4: Schloss Söder, Grundriss des ersten Geschosses bzw. des Dachstuhls, o.A., vermutl. um 1742, PSö

Abb.5: Schloss Söder, Grundriss des Kellergeschosses, o.A., vermutl. um 1750, PSö

Abb.6: Schloss Söder, Entwurf der Hof- und Gartenfassade mit zweiläufiger Freitreppe, o.A., vermutl. um 1750, (Hoffassade unten), PSö

Abb.7: Schloss Söder, Grundriss des Erdgeschosses mit eingezogener Wand im Saal, o.A., vermutl. um 1750, PSö

Abb.8: Schloss Söder, Grundriss des ersten Geschosses, o.A., vermutl. um 1750, PSö

Abb.9: Schloss Söder, Profilschnitt des Corps de logis, o.A., vermutl. um 1750, PSö

Abb.10: Schloss Söder, Entwurf für das Erdgeschoss mit verbreiterten Flügeln, o.A., vermutl. ab 1788, PSö

Abb.11: Haus Söderhof, Ansicht der Gartenfassade und Grundriss des Erdgeschosses, o.A., PSö

Abb.12: Schloss Söder, Grundriss des Erdgeschosses in endgültiger Ausführung, o.A., vermutl. nach dem bis 1796 beendeten Umbau durch Friedrich Moritz von Brabeck, PSö

Abb.13: Schloss Söder, Grundrisse des Erdgeschosses und der oberen Etage nach dem 1796 beendeten Umbau (auf der Grundlage des Plans nach Charles-Antoine de Saqui-Sannes in dem Buch „Söder" von 1797 bzw. der deutschen Ausgabe von 1799)

Abb.14: Schloss Söder um 1799, Ansicht der Hoffassade, Stich von François Aubertin (nach Charles-Antoine de Saqui-Sannes aus dem Buch „Söder", 1797)
Abb.15: Schloss Söder, Ansicht der Hoffassade, Aufnahme 2009
Abb.16: Schloss Söder, Ansicht der Gartenfassade, Aufnahme 2009
Abb.17: Schloss Söder, Grundriss des Erdgeschosses nach dem Umbau unter Curt Graf von Schwicheldt 1902-1907
Abb.18: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Johann Caspar Lavater, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.19: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.20: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Charles de Secondat Baron de Montesquieu, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.21: Schloss Söder, Vestibül, Porträtrelief mit Horaz, ab 1788, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.22: Schloss Söder, Supraporte im Gartensaal mit Allianzwappen der Familien Brabeck und Weichs, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.23: Schloss Söder, Supraporte im Gartensaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.24: Schloss Söder, Decke im Gartensaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.25: Schloss Söder, Supraporte im Ruhezimmer, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.26 Schloss Söder, Decke im Ruhezimmer, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.27: Schloss Söder, Decke im Ballsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.28: (links) Söder, Marienkapelle, Heiliger Johannes von Nepomuk, Ölmalerei, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutl. 2. Hälfte 18.Jhd., moderne Aufnahme

Abb.29: (rechts) Söder, Marienkapelle, Heiliger Joseph mit Christuskind, Ölmalerei, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutl. 2. Hälfte 18.Jhd., moderne Aufnahme

Abb.30: (links) Söder, Marienkapelle, Heiliger Antonius von Padua, Ölmalerei, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutl. 2. Hälfte 18.Jhd., moderne Aufnahme

Abb.31: (rechts) Söder, Marienkapelle, Heilige Felicitas, Ölmalerei, 259 x 135 cm, Zuschreibung unklar, vermutl. 2. Hälfte 18. Jhd., moderne Aufnahme

Abb.32: Schloss Söder, Decke im Winterspeisesaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.33: Schloss Söder, Decke im Winterspeisesaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.34: Schloss Söder, Wandgestaltung im ehemaligen Salon des Friedrich Moritz von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.35: Schloss Söder, Decke im ehemaligen Salon des Friedrich Moritz von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.36: Schloss Söder, Decke im ursprünglichen Salon der Franziska von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.37: Schloss Söder, Wandgestaltung im ursprünglichen Salon der Franziska von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.38: Schloss Söder, Wandgestaltung im ursprünglichen Kabinett der Franziska von Brabeck, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.39: Schloss Söder, Festsaal, Emblem der Musik, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.40: Schloss Söder, Kamin im Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009

Abb.41: Schloss Söder, Supraporte im Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.42: Schloss Söder, Galerie im Festsaal, Aufnahme 2009
Abb.43: Schloss Söder, Deckengemälde im Festsaal, Zuschreibung an Wilhelm Böttner, vermutl. 2. Hälfte 18. Jhd., Aufnahme 2009
Abb.44: Schloss Söder, Supraporte im Saal der Kabinettstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.45: Schloss Söder, Supraporte im Saal der Kabinettstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.46: Schloss Söder, Alkoven im Saal der Kabinettstücke, Aufnahme 2009
Abb.47: Schloss Söder, Supraporte mit einem Emblem der Musik im Saal der Architekturstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.48: Schloss Söder, Supraporte mit einem Jagd- und Kriegsemblem im Saal der Architekturstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.49: Schloss Söder, Decke im Saal der Architekturstücke, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.50: Schloss Söder, Supraporte im Vorraum zum Festsaal, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.51: ebenda
Abb.52: ebenda
Abb.53: Schloss Söder, Plan der Galerie von 1808
Abb.54: Schloss Gelting, Stuckrelief im Festsaal, 1777-1783, Michel Angelo Tadei, moderne Aufnahme
Abb.55: Schloss Gelting, Ausschnitt Stuckrelief, Emblem der Musik, 1777-83, Michel Angelo Tadei, moderne Aufnahme
Abb.56: Schloss Söder, Deckenstuck im Eckzimmer des Ostflügels der oberen Etage, Zuschreibung unklar, Aufnahme 2009
Abb.57: Entwurfszeichnungen für zwei Öfen, o.A., vermutl. Mitte 18. Jhd., PSö

Abb.58: Entwurfszeichnung für einen Ofen in der Orangerie, o.A., vermutl. Mitte 18. Jhd., PSö
Abb.59: Jean Berain d.Ä., Groteske Wanddekoration mit thronender weiblicher Figur, um 1690
Abb.60: Schloss Söder, Ansicht der Gartenfront und des Klappenberges, Federzeichnung, o.A., Privatbesitz Schloss Söder
Abb.61: Plan von Schloss Söder und umliegenden Ländereien, um 1800, Johann Heinrich Bader, PSö
Abb.62: C. Campbell, Aufriss für Belton House (Vitruvius Britannicus Vol.II, 1717)
Abb.63: J.F. Blondel, Modellhaus, Frankreich, um 1740 (Abrégé d´Architecture concernant la distribution, la décoration, et la construction des bâtiments civils, Paris, um 1740)
Abb.64: Schloss Brüggen, Ansicht der Hoffront, moderne Aufnahme
Abb.65: Schloss Wrisbergholzen, Ansicht des Hauptportals, moderne Aufnahme
Abb.66: Schloss Liebenburg, Grundriss des Erdgeschosses, moderne Bauaufnahme
Abb.67: Schloss Liebenburg, Aufriss der Hauptfassade, moderne Bauaufnahme
Abb.68: Schloss Ruthe, Aufriss von Justus Wehmer, Ansicht der Hoffront, um 1750
Abb.69: Schloss Körtlinghausen, Ansicht der Hoffront nach einer Bauaufnahme 1921
Abb.70: Schloss Körtlinghausen, Ansicht der Gartenfront nach einer Bauaufnahme 1921
Abb.71: Schloss Körtlinghausen, Ansicht der Hoffront, moderne Aufnahme

5.3 Carl de la Tour, Relation und Bericht des Haußes Söder alss der beykommenden Abrisse

(Kopie der Handschrift, PSö, Sö III 1a)

Relation und Bericht sowohl des Hauses Söder als der beykommenden Abrisse.

Das Hauß Söder betreffend, so ist zu wißen, wie solches in einen ziemlich niedrigen grunde belegen, dergestalt, daß man nach ausgegrabener 3 fuß Erde schon waßer findet, dahero die Souterreins und Keller nicht wohl tiefer als gemeldete fuß=zahl angeleget werden können: der Grund aber unter der Erden ist leimicht und etwas Key oder Pottfrdig mit einigen Sandt untermischet, dahero wohl darauf zu bawen, und mit weiniger Pillotage der grund=baw angelegt werden kan; wie dan die daselbst befindliche gebäwde mit solcher nicht versehen seyndt.

Das Corps de logis nun an sich betreffend, so ist solches recht starck und massiv von steinen auf=geführt, es ist 18 fuß breit, und 61 fuß tieff, Unter denselben befinden sich drey gewölbe zu Kellern aptirt, wie in denen Rißen zu ersehen ist; Sie liegen aber, weilen das waßer wie erwehnt bald entspringet, nur 3 fuß in der Erde, und kommen ad 9 fuß hoch über derselben; dahero man genöthiget wird, in die untere Etage durch eine treppe von 13 tritt so nach den hoffe vor den Hauße angeleget ist, von beyden Seiten zu gelang. Diese treppe ist etwas incommode dahero solche wie in Schemate Nro 105 zu ersehen zur bequemlicher Steigung gebrochen angegeben.

Waß nun die faciata dieses ziemlich starcken gebäwdes betrifft, so ist solche ohne einiger

Außziehrung

Außziehrung außer der Erwehnten frey-treppe,
und denen an den Ecken befindlichen Bossagen auf-
geführt.

Ob nun zwarn bey einen Landguthe unnöthiger prach
und die Kosten zu vieler außziehrung der gebawde
wohl verminden werden; So gedünket es mir aber
gahr zu Simple, wan ein ansehnliches Corps de logis,
welches von Eben einer solcher Herrschafft bewohnet
wird, ohne den gringsten embellissement darstehet
dahero ohne vorgreiflich in den Sub Nro. 5 Entwor-
nen Standrißen die faciata auf zweyerle façon gen-
dert und angegeben, das vordern ist mit einer Ris-
lita, Bossagen und fronton, wie dan das andern mit
blinden angeordnet; die frey-treppe aber zu
Commoderen Aufgang gebrochen und mit balustr
außgeziert.

Das Corps de logis ist auf die art eines Italiänischen
Sommer palais angegeben und erbawet; in der mitten
deßelben gehet ein Saal durch und durch an beyden
Enden mit thüren und zwey fenstern versehen, wo
durch man über die frey-treppen in den Hof und
garten gelanget, der Saal ist 24 funs breit und 61 fu
tieff oder lang, dahero in der mitten dieses großen
Zimmers wegen der länge daß licht etwas benom-
men wird. Ich hielte es dahero für dienlicher,
wan solcher auf eine gewiße distance mit einer
Scheidewandt getheilet, und der vordern Theil
nach den Hofe zur Vestibule "wie Sub. lit. A. Nro. 2" worin die trepp

"umb

umb zur der Obern Etage zu gelangen, welche
anitzo die annehmlichste Zimmer nach den Garten occu
füglich angeordnet werden können; angesehen da ohn
dem denen Sählen genugsahme größe und der ange
nembste prospect nach den garten und wäldern
conservirt bleibet. In diesen ansehnlichen und
großen Palais befinden sich ohne die 2 Sähle nicht
mehr in der untern Etage alß 2 Stuben und
2 Schlaff-Kämmerg, in der Obern aber nur 5
Zimmer in allen, welche aber zu bewohnung der
herschafft, und logirung der zu zeiten ankomme
den frembden nicht allerdings bastand genug
seyen wollen. Dahero man resolvirt die an beyd
Seiten befindliche flügel, welche nur 20 fuß bre
Seyndt, zu extendiren, und den einen zur bei
wohnung der Gnädigen herschafft, und deren bed
ten; den andern aber zu einer Capelle, Orang
für logirung des Capellani und frembder herr
bedienten zu aptiren.

Behuefft dessen dan Ermeldete flügel wie
Plans in mehreren Anzeigen auff 40 fuß ex
tendirt werden, solchergestalt aber ange
ordnet seyend, daß das Corps de logis, sowo
nach den hofe alß nach den garten diesen flüge
auff zehen fuß vorspringe;

Der flügel versus Orientem worin die her
schafft zu logiren vorhabens, ist mit gewölbeten
Souterreins versehen; worin eine Küche, eine
Stube für die Acker-Knechte, und eine für d
diener, welche mit einen offen Erwarmet

" werden

werden, den einen Keller worinnen aller ~~Lig~~ Hand
Garten gewächse aufbehalten werden soll, angeordnet
ist; In der Küche sub lit F. ist ein ort punctiret
welcher mit einer wand zu abwasch- und Reinigung
der gefäße, abgesondert werden, oder zu Erhaltung
mehreres licht offen bleiben kan: wie dan die in der
selben befindliche treppe, die Communication, mit
den gantzen gebawde mittheilet.

Die Untere Etage dieses flügels kombt in gleicher
höhe mit den Corps de logis von den grund erhoben,
ist mit einem Vorzimmer, 2 Stuben 2 Kammern
eine guarderobbe, 2 Cabinets und benöthigter commo-
dité zur bequemen bewohnung der gnädigen Herr-
schafft aptirt.

In den Dachstuhl oder Mezzaninen, wohin man auf
den Untern geschöß, durch die daselbst befindliche Stie-
ge gelanget, seyend abermahl 2 Stuben, 3 Schlaff-
zimmer, für die Haushalterin und mägde, nebst 2
Kämmergen, worin das hausgeräth, so nicht täglich
gebraucht wird, sambt den Linnen geräthe asservirt werden
kan, angegeben.

Der Obere Dachstuhl könte zwar etwas niedriger ge-
macht werden, weilen man aber den boden zu auf-
schüttung der früchte und Maltz zumachen, gebrauchen muß,
so seyend zu deßelben perpendiculair höhe 13 fuß genom-
men worden.

Da nun wie Ehrwenht durch Extendirung der flügel ein
breiterer raum genommen wird, so ist es inevitabel daß den
2 zwey mittelern Cammern in den Corps de logis das
licht nicht benommen werden solte, damit nun ~~diesen~~ dem hauße
an der zahl der Cammern nichts abgehe, so habe die hinter

Cammern

Cammern welche anjetzo zu der Treppen und
Passage nach der Capelle andienen, dannoch den
schönsten Prospect haben, zu ordentliche Zimmer
eingetheilet, die vordern Stuben etwas extendiren
und mit einen alcoven versehen der übrige raum,
sub lit. E. bleibet zur Passage und dienet zur comm-
nication aller in gebäude befindlichen gemächer.
Der flügel versus Occasum ist den vorigen gleich a
Höhe und breite, hatt aber keine Souterrein, sondern es
seyend die daselbst angelegte Orangerie und Capelle
bis unter den dachstuhl durchgebrochen, daß ihre Höhe
ad 22 fuß in lichten bekommen. Der boden aber ist
ad 2 fuß über den Hofplatz erhöhet, von welchen man
auff drey tritt in die Capelle lit E. Nro 1. hinein
gehet. Die Capelle wird auff beyden seiten mit
bäncken und Stühlen versehen in der mitte aber
bleibet ein durchgang von 6 fuß breit, da mit dann in
solcher über 100 menschen Commode sitzen und den gott-
dienst abwarten können.
Wan auch auff den gut Söder Eine magnifique
und numerose Orangerie vorhanden, so ist das
orangerie Hauß damit es die völlige mittags Sonne
genieße, hart an der Capelle gegen Süd oest angelegt.
Diese Orangerie hatt nur 2 fenster, nebst einen con-
dirten oeill de boeuf über der thür, ermeldete fenster
aber seyend 7 fuß breit, und nebst der condirung
16 fuß hoch damit die Sonne auch die hintersten
gewächse bestrahlen können. Die Orangerie ist
35 und 40 fuß in lichten lang, und breit daß
also die Orangerie in ordentliche alleen eingetheilet

oder

Oder wan die Orange bäume vier reyhen hintereinander an die wände rangirt werden über 200 bäume an den seiten wohl placirt werden könne, da dan in letztern fall der zwischen raum noch ad 22 fuß breite behält welcher zur angenehmen Promenade, zu zeiten zum speise Saal, oder Sonsten in den gewächs hauße eingetheilet werden mag.

Durch dieses gewächs hauß gehet die gallerie N. 3 behuff welcher die herrschafft so wohl in die Orangerie eintretten, alß a couvert in die Capelle zum gottesdienst gelangen kan.

Diese Gallerie ist ohnedem den gewächshauße sehr dienlich: weilen sie die wand gegen mitternacht desto beßer wieder Näße und Kälte der Nordwinde bewahret. Unter derselben liegen zwey ~~große~~ gewölber, worinnen offen zum Einheitzen angelegt: damit nun die nahe bey solchen stehende gewächse nicht zu viel hitze außstehen, und die entfernete nicht zu viel der wärme entbehren dörffen, sondern damit die von der Einheitzung kommende wärme, sich überall zu gleich außbreite und mehr fuhren werde; seyend darin röhren angelegt wordurch dieselbe sich fast zugleich überall extendiren könne.

Über die Orangerie und Capelle seyend in den gebrochen dach stuhl daß appartement für den Capellan, eine bibliotheque, das archiv, und Zimmer für frembder herrn Bediente wie der Riß Nro 2. sub lit. N. O. P. Q. anweiset, angeordnet.

Gleichwie aber die Scheidewände daselbst auff die bloße balcken ohne die gringste unterstützung geleget werden: So ist höchst nöthig daß alle balcken daselbst mit eisernen Boltzen durchstochen, und bevestiget, auch die wände damit sie die darunter befindliche träger nicht zu sehr

drücken

drücken und Einbigen sämblich mit Hängewercken
versehen werden.

Das Corps de logis ist unter den boden mit 9 trägern
versehen und bewahret; welches mir aber sehr un-
anständig für Kombt: angesehen dardurch die außzie-
rung der decken gehemmet wird; da nun eine solche
Stärcke an trägern unnöthig befinde. So halte dar-
vor daß die Halbscheid derselben wohl removirt
werden können; damit die decken destobeßer
mit Einigen gemälden und bildern, die bleiben-
de träger aber mit gesimbsen von giebts und
Stucatur arbeit zur beßerer Splendeur der
Zimmer außgeziehrt werden können.

Es ist ferner zu mercken wie die Secrete zwar auff
eine sehr gute Manier in denen Mauren angeordnet
seyen, angesehen dieselbe keine Mißstandt in den
Zimmern verursachen, sondern alle miteinander ver-
deckt und Compendiös placirt worden: wan aber
darbey considerirt wird, daß dieselbe unten keinen
abfluß haben, sondern das unten befindliche undeicht
ablauffende waßer durch den dahinfallenden Koht
faul und stinckend, ja bey veränderung des wetters
~~aber~~ der geruch noch vermehret wird: So wäre
meine ohnvorgreifliche Meynung daß oben der sitz
etwas räumicher aptirt würde, damit sich daselbst
so wenig der Urin alß anderer Unrath ansetzen
können, hingegen unten längst denen Mauren in
der Erde Canale außgemauert würden, wor-
durch das von denen dächern und von hoffen
fallende frische waßer durch einen gnugsamen starcken

Durchzug

Durchzug dem Koht in den im garten würcklich befindlichen Canal abführen können: wordurch dan die gemächer von solchen Übell und incovenientzen völlig befreyet werden könten.

Daß dach des Haubtgebawdes hat über 30 fuß perpendiculair Höhe, wordurch dan das gesicht sehr choquirt wird. Ungesehen Meines geringen davor haltens nach allen Reguln der Simetrie das haubt die größe des Körpers nicht wohl Excediren darf. Ich überlaße es dahero einer vernünfftigern dijudicatur. wan dieses gahr zu hohe dach denen flügeln egalisirt und zu einen gebrochenen Dach-Stuhl verändert würde ob alßdan das gebawde nicht ein mehreres lustre bekommen und daßelbe dardurch das ansehen des schönsten palais in gantzen lande erhalten würde,

Welches dan auff Gnädig mir ertheilte Commission und befehl anzuführen und ohnvorgreiflich zu Erinnern nicht ermanglen wollen; mit aller Devotion verharrend.

Ew. Hochwohlgeb. Freyherr.
Gnaden

gehorsamster Knecht

Carl de la Tour

5.4 Abkürzungsverzeichnis

DBHI:	Dombibliothek Hildesheim
Hs:	Handschrift
StAHI:	Stadtarchiv Hildesheim
BGV:	Bischöfliches Generalvikariat Hildesheim
PSö:	Privatarchiv Schloss Söder
Abb.:	Abbildung
Aufl.:	Auflage
bearb.:	bearbeitet
begr.:	begründet
bzw.:	beziehungsweise
ca.:	circa
ders.:	derselbe
erw.:	erweitert
erg.	ergänzt
hrg.:	herausgegeben
Jhd.:	Jahrhundert
korr.	korrigiert
o.A.:	ohne Angaben
u.a.:	unter anderem
unveränd.:	unverändert
verb.	verbessert
vermutl.:	vermutlich

5.5 Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Bischöfliches Generalvikariat Hildesheim Abteilung Bau (BGV):

Handakten Söder

Kunstinventar der Schlosskapelle Söder 1763

Kunstinventar der Schlosskapelle Söder 1886

Kunstinventar der Schlosskapelle Söder 1999

Dombibliothek Hildesheim (DBHI):

Hs 552 d: Inventar der Nachlassenschaft des am 8. Januar 1814 verstorbenen Grafen Friedrich Moritz von Brabeck zu Soeder. Aufgestellt 1814 vom Notar Hübner in Hildesheim. Enthält den Nachlaß an unbeweglichen und beweglichen Gütern, Bibliothek und Gemäldesammlung zu Söder, nebst Testament und verschiedenen Anlagen

Privatarchiv Schloss Söder (PSö):

Archiv derer von Brabeck, Schloss Söder, Holle bei Hildesheim

Sö I, Sö III, Sö IX

Sö III 1 a: Carl de la Tour. Relation und Bericht des Haußes Söder alss der beykommenden Abrisse (Anhang 5.3)

Gedruckte Quellen und Literatur

- Ausstellungskataloge:

Clemens August - Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen, Katalog zu einer kulturhistorischen Ausstellung aus Anlass des 250jährigen Jubiläums von Schloss Clemenswerth, hrg. vom Landkreis Emsland, Meppen/Sögel, Bramsche 1987

Clemens August - Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung im Schloss Augustusburg zu Brühl 1961, hrg. vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Köln 1961

Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, Bd.2 Louis Remy de la Fosse, Katalog zur Ausstellung Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko vom 09.06. bis 11.09.1980, hrg. vom Magistrat der Stadt Darmstadt, Darmstadt 1980

Dessau und Weimar: Zum 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe, Ausstellung im Floratempel der Wörlitzer Anlagen, 28. August -31. Oktober 1999, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung, Bd.6, hrg. von Thomas Weiss, Wörlitz 1999

Die fürstliche Tafel: Das Silberservice des Hildesheimer Fürstbischofs Friedrich Wilhelm von Westfalen, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Roemer und Pelizaeus- Museum Hildesheim vom 14. Mai bis 14. August 1995, hrg. von Manfred Boetzkes und Lorenz Seelig, Hildesheim (u.a.) 1995

Ego sum Hildensemensis: Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim 815 bis 1810, Katalog des Dom-Museums Hildesheim, Bd.10, hrg. von Ulrich Knapp, Hildesheim/Petersberg 2000

Historische Gärten in Niedersachsen: Katalog zur gleichnamigen Landesausstellung vom 10. bis 29. Juni 2000 im Niedersächsischen Landtag Hannover, hrg. vom Heimatbund Niedersachsen, 2. korr. Aufl., Hannover 2002

Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster 7. Mai bis 6. August 1995, hrg. von Klaus Bußmann, Florian Matzner, Ulrich Schulze, Stuttgart 1995

John Flaxman: Mythologie und Industrie, Katalog zu einer Ausstellung des British Council und der Hamburger Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle 20. April bis 3. Juni 1979, hrg. von Werner Hofmann, München 1979

Palladio - Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische

Geschichte, 30. Mai bis 31. August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997

„Verwaist steht unsere Kirche ohne Hirten da": Sedisvakanz-Zeiten im Bistum Hildesheim, Katalog zur Ausstellung des Bistumsarchivs Hildesheim und des Dom-Museums Hildesheim im Dom-Museum Hildesheim, hrg. von Michael Brandt, Thomas Scharf-Wrede, Hildesheim (u.a.) 2004

- Lexika und Handbücher:

Allgemeine Deutsche Biographie, hrg. durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 2. unveränd. Aufl. - Neudruck der 1. Aufl., Leipzig 1875-1912, Berlin 1967-1971= 1875-1912 , Bde.35, 36 Berlin 1971= 1893

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrg. von Hans Vollmer, Lizenzausgabe, unveränd. Nachdruck der Originalausg. Leipzig 1907-1950, München 1992= 1907-1950, Bd.1 (1992)- Bd.37 (1992)

Buchner, Alexander. Handbuch der Musikinstrumente, Hanau 1985

Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1996

Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler/ Georg Dehio, begr. vom Tag für Denkmalpflege 1900, Neubearbeitung durch die Dehio-Vereinigung, München (u.a.) 1964ff

Handbuch der Ornamentik, hrg. von Franz Sales Meyer, unveränd. Nachdruck der 12. Aufl., Leipzig 1983

Hunger, Herbert. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 3. unveränd. Aufl., Wien 1959

ders. 1974. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur

Gegenwart, um den Bildteil gekürzte Ausgabe nach der 6. erw. und erg. Aufl., Hamburg 1974

ders. 1988. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 8. erw. Aufl., Wien 1988

Lein, Edgar. Das große Lexikon der Ornamente: Herkunft, Entwicklung, Bedeutung, Leipzig 2004

Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Künste, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, begr. von Gerhard Strauss, hrg. von Harald Olbrich, Band 1-7, Leipzig 1987f

Meusel, Johann Georg, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler, nebst einem Verzeichnis sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland/ verfertiget von Johann Georg Meusel, Theil 1 1778, Theil 2 1779, Lemgo 1778/79

Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiten etc., bearb. von Georg Kaspar Nagler, Bd.1-25, unveränd. Abdruck der 1. Aufl. 1835-1852, Leipzig 1924

Neue Deutsche Biographie, hrg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953ff

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), begr. von Otto Schmidt, hrg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 1973ff

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.1 Stuttgart 1984 und Bd.2 Stuttgart 1990

Reclams Lexikon der Antike, hrg. von M.C. Howatson, Stuttgart 1996

Saur allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begr. von Günther Meißner, München 1992f

- *Inventare:*

Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II. Regierungsbezirk Hildesheim, 3. Der Kreis Marienburg, Hannover 1910

Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, II. Regierungsbezirk Hildesheim, 5. Stadt Hildesheim, Bürgerliche Bauten, Hannover 1912

Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, II. Regierungsbezirk Hildesheim, 9. Landkreis Hildesheim, Hannover 1938

Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig-Holstein, Bd.6, Landkreis Flensburg, München 1952

Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens, Bd.28, Die Kunstdenkmale des Landkreises Goslar, Neudruck der Ausg. Hannover 1937, Osnabrück 1979

Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens, Bd.24, Die Kunstdenkmale des Kreises Marienburg, Osnabrück 1979

Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens, Bd.30, Die Kunstdenkmale des Kreises Hildesheim, Neudruck der Ausg. Hannover 1938, Osnabrück 1980

Mithoff, Wilhelm. Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen, Bd.3. Fürstenthum Hildesheim, Hannover 1875

- *Literatur:*

Achilles, Walter. Bilder aus dem alten Hochstift Hildesheim, Bd.1, Hildesheim und der Nordteil, Hildesheim 1977

ders. 1986. Moritz von Brabeck und die theologische Seite der Aufklärung– eine Skizze, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Jg.54, 1986, S.117-138

ders. 1987. Schloss Söder - Anmerkungen zur Baugeschichte, in: Alt-Hildesheim, Bd.58, 1987, S.57-74

ders. 1993. Die Persönlichkeit des Grafen Ernst Friedrich Herbert zu Münster im Spiegel seiner Agrarpolitik, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd.65, 1993, S.161-212

Amerio-Tardito, Rosalba. Italienische Architekten, Stukkatoren und Bauhandwerker der Barockzeit in den welfischen Ländern und im Bistum Hildesheim, Göttingen 1968

Appuhn, Horst. Großfliesen für Kurfürst Clemens August von Köln, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd.26, 1972, Berlin, S.43-62

Architektur-Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart: 89 Beiträge zu 117 Traktaten, mit einem Vorwort von Bernd Evers, in Zusammenarbeit mit der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Köln 2003

Aschoff, Hans-Georg. Das Bistum Hildesheim zur Regierungszeit Clemens Augusts, in: Clemens August – Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen. Katalog zu einer kulturhistorischen Ausstellung aus Anlass des 250jährigen Jubiläums von Schloss Clemenswerth, hrg. vom Landkreis Emsland, Meppen/Sögel, Bramsche 1987, S.47-60

ders. 2000. Das Bistum Hildesheim von seiner Gründung bis zur Säkularisation- Ein Überblick, in: Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim 815 bis 1810, Katalog des Dom-Museums- Hildesheim, Bd.10, hrg. von Ulrich Knapp, Hildesheim/Petersberg 2000, S.11-24

ders. 2004. Die „bischofslose Zeit." Sedisvakanz, „sedes impedita" und Koadjutorie im Bistum Hildesheim während der Frühen Neuzeit, in: hrg. von Michael Brandt, Thomas Scharf-Wrede, Hildesheim (u.a.) 2004, S.19-77

Beltramini, Guido. Die Villa Visani in Lonedo bei Vicenza, in: Palladio - Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa. Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 30. Mai bis 31. August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997, S.78-98

Berliner, Rudolf, Egger, Gerhard. Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, 2. erw. Aufl., Bd.1-3, München 1981

Bertram, Adolf. Die Geschichte des Bistums Hildesheim, 3 Bände, Hildesheim und Leipzig 1899, 1916, 1925

Biesler, Jörg. BauKunstKritik: Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert, Berlin 2005

Binding, Günther. Architektonische Formenlehre, 4. verb. Aufl., Darmstadt 1998

Blondel, Jacques-François. De la Distribution des Maisons de Plaisance, et de la Décoration des édifices en general, 2 Bde, Paris 1737-1738

Blume, Hermann. Schloss Söder, in: Alt-Hildesheim, Bd.1, 1919, S.64-75

ders. 1951. Wie die Vogtei Ruthe entstand, in: Hildesheimer Jahrbuch, Bd.22, 1951, S.4-6

Böddeker, Jürgen, Königfeld, Peter. Das barocke Deckenbild in der Schlosskapelle Liebenburg, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Beiheft 2 zu Restaurierungen von Kunstdenkmalen-Beispiele aus der niedersächsischen Denkmalpflege, Hannover 1989, S.247-250

Boer, Hans-Peter (u.a.). Johann Conrad Schlaun: Sein Leben, seine Zeit, sein Werk, 2. Aufl., Münster 1995

Brabeck, Friedrich Moritz von. Nachricht an das katholische Publikum Deutschlands den kath. Religionsunterricht in dem Philantropinum zu Dessau betreffend (Hildesheim 1777), Hildesheim 1777

ders. 1799. Einige Bemerkungen dem gesamten Corp der Hildesheimischen Ritterschaft in ihrer Versammlung am 20. April 1799 vorgelegt, Hildesheim 1799

ders. An das Hildesheimer Publikum das Philantropinum zu Dessau und desselben pädagogische Monatsschrift betr. (von einem Cosmopoliten), o.A.

Braun, Hermann. Joseph Gregor Winck, Deggendorf 1710- Hildesheim 1781, Leben und Werk eines Barockmalers in Norddeutschland, in:

Forschungen zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd.2, Hameln 1983

Braunfels, Wolfgang. Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd.2, Die geistlichen Fürstentümer, München 1980

Briseux, Charles-Etienne. L`Architecture moderne, ou l`Art de bien bâtir pour toutes sortes des personnes, 2 Bde, Paris 1728

ders. 1743, 1761. L`Art de bâtir des maisons de champagne, ou l`on traite de leur distributions, de leur construction & de leur décoration, 2 Bde, Paris 1743, 1761

Burns, Howard. Andrea Palladio (1508-1580): Die Entwicklung einer systematischen vermittelbaren Architektur, in: Palladio - Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa. Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 30. Mai bis 31.August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997, S.40- 48

Buttlar, Adrian von. Der englische Landsitz 1715-1760, Symbol eines liberalen Weltentwurfs, in: Studia Iconologica, Bd.4, Mittenwald 1982

Catalogue de la Galerie de Soeder en public Octobre 1799, o.A.

Catalogue de la Galerie de Soeder par le proprietaire le conte- Avis-A Soeder pres Hildesheim (Royaume de Westphalie) en Aout 1809, o.A.

Cevese, Renato. Einführung in die Ideenwelt Palladios, in: Palladio - Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa. Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 30. Mai bis 31. August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997, S.50-53

Cludius, H.H. Söder, Landsitz des Grafen Moritz von Brabeck: Ein mahlerisches Gedicht, Hildesheim 1808

Decker, Paul. Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis: wie grosser Fürsten und Herren Palläste (…) anzulegen und (…)auszuzieren, 2 Teile, Augsburg 1711-1716, Reprint Hildesheim, New York 1978

Desmond, Ray. Bibliography of British Gardens, Winchester 1984

ders. 1996. Bibliography of British and Irish Gardens, Winchester, Hampshire 1996

Dolgner, Dieter. Die Architektur des Klassizismus in Deutschland, Dresden 1971

Dreyer, Herbert. Joseph Gregor Winck 1710-1781. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Norddeutschland, Hildesheim und Leipzig 1925

Druffner, Frank. Gehen und Sehen bei Hofe. Weg- und Blickführungen im Barockschloss, in: Ausstellungskatalog Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hrg. von Klaus Bußmann und Florian Matzner, Münster 1995, S.543-551

ders. 2006. Vom Brennpunkt zum Blickfang: Kamin und Ofen im Schlossbau, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd.3, München/Berlin 2006, S.253-264

Dürr, Renate. Geistlichkeit in der Frühen Neuzeit: Vergleichende Studien über den katholischen und protestantischen Seelsorgeklerus 1550-1750, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.65, 1997, S.255-262

Dylong, Alexander. Das Hildesheimer Domkapitel im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien zur Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd.4, hrg. von Ulrich Faust und Hans-Georg Aschoff, Hannover 1997

Eisold, Norbert. Das Dessau-Wörlitzer Gartenreich. Der Traum von der Vernunft, Köln 1993

Elbern, Victor, Engfer, Hermann, Reuther, Hans. Der Hildesheimer Dom. Architektur, Ausstattung, Patrozinien, 2. verb. Auflage, Hildesheim 1976

Elias, Norbert. Die Höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, 4. Aufl., Frankfurt 1989

Elten, Josef von. Gründung und Aufhebung der Pfarrei Söder, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.63, 1995, S.161-203

Engfer, Hermann. Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim, Bd.26, 1955, S.33-43

ders. 1958. Die Aufklärung im Hildesheimer Domkapitel, in: Alt-Hildesheim, Bd.29, 1958, S.29-42

Frank, Dietrich von. Die „maison de plaisance": Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption Deutschland, dargestellt an ausgewählten Beispielen, München 1989

Friske, Claudia. Landesherrliche Forsthoheit und adelige Markenherrschaft in der westfälischen Grafschaft Limburg: Rechtsansprüche und Rechtspositionen in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Diss. München 2004

Gatzemeier, Friedrich. Sippschaften aus Stadt und Stift Hildesheim, Bd.1 Leipzig 1935 und Bd.2 Marktschellenberg 1940-42

Germann, Georg. Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, 3. Aufl., Darmstadt 1993

Geschichte Niedersachsens, Bd.3 Teil 1: Politik, Wirtschaft und Gesellschaft von der Reformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, hrg. von Christine van den Heuvel, Manfred von Boetticher, Hannover 1998

Goldmann, Nicolas. Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst, hrg. von Leonhard Christoph Sturm, Bd.1-2, Wolfenbüttel 1696, Reprint, Baden-Baden, Straßburg 1962

Gottschalck, Claus. Die Strahlen-Madonna aus Söder, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.62, 1996, S.245-258

Graewe, Richard. Horstigs Tagebuch einer Fußreise nach Hildesheim 1797, in: Alt-Hildesheim, Bd.42, 1971, S.27-35

Haferland, Berthold. Die Odyssee der Wrisbergholzener Fliesen aus dem Schloss Ruthe, in: Jahrbuch des Landkreises Hildesheim, Jg.1994,

S.111-136 und Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.55, 1987, S.141-156

Hahn, Peter Michael, Schütte, Ulrich. Zeichen und Raum: Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, in: Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd.3, hrg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zu Residenzkultur, München 2006

Hahn, Peter Michael. Formen der Visualisierung von Herrschaft: Studien zu Adel, Fürst und Schlossbau vom 16. bis 18. Jahrhundert, Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburgs und des Alten Reiches, Bd.6, 1. Aufl., Berlin 1998

Hamann, Manfred. Das Staatswesen der Fürstbischöfe von Hildesheim im 18. Jahrhundert, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte Bd.34, 1962, hrg. von der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, Hannover 1930f, S.157-193

ders. 1964. Die Hildesheimer Bischofsresidenz, in: Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte, Bd.36, 1964, S.28-65

Hanebutt-Benz, Eva-Maria. Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel- Sammlung für Buch- und Schreinerkunst, Frankfurt am Main, 1983

Hansmann, Wilfried, Walter, Kerstin. Geschichte der Gartenkunst. Von der Renaissance zum Landschaftsgarten, Köln 2006

Harenberg, Hermann. Schloss Söder und seine Geschichte, in: Unser Hildesheimer Land, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart, Bd.4, 1982

Hartung, Monika. Die Maison de plaisance in Theorie und Ausführung: Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland, Diss. Aachen 1988

Heinemann, Wolfgang. Das Bistum Hildesheim im Kräftespiel der Reichs- und Territorialpolitik, Hildesheim 1968

Hennebo, Dieter, Hoffmann, Alfred. Der Architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965

Hinüber, Hartmut von. Die Baugeschichte der Domäne Ruthe, Hannover 1963

Hirsch, Erhard. Dessau-Wörlitz, Moritz von Brabeck- Söder. Biographische Verbindungen und kunstgeschichtliche Gegebenheiten, in: Vernunft und Bildung, Beiträge zur historischen Bildungsforschung, Bd.18, hrg. von Johannes Köhler und Josef Nolte, Köln, Weimar 1997, S.33-44

ders. 2006. Die Chalkographische Gesellschaft zu Dessau und die übrigen bildenden Künste zu Lebzeiten Erdmannsdorffs, in: Erhard Hirsch. Dessau-Wörlitz: Aufklärung und Frühklassik, „Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts", Dössel 2006, S.123-130

Hirsch, Erhard, Scholtka, Annette. Dessau und das Dessau-Wörlitzer Gartenreich, Dössel 2008

Hirschfeld, Peter. Herrenhäuser und Schlösser in Schleswig-Holstein, 5. verb. und erw. Aufl., München, Berlin 1980

Horstig, Carl Gottlieb. Söder, Leipzig 1799

Horstig, Susanna (vermutl.). Über Söder, den Landsitz des Herrn von Brabeck im Hildesheimischen (Auszug aus einem Briefe), in: Der neue teutsche Merkur, hrg. von C.M. Wieland, Leipzig 1799, S.175-180

Humburg, Heinrich. Die eisernen Madonnen der Herren von Brabeck, in: Hildesheimer Heimatkalender 1977, S.47-49

ders. 1992. „Stille Würde" (…) Früherer Hildesheimer Domherr von Brabeck verwandelt Gut Söder in prachtvolles Schloss, in: Aus der Heimat, Jg.1992, 5.Dezember

Kanz, Roland. Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Studien, Bd.5, München 1993

Keck, Rudolf W. (Hrg.). Spätaufklärung und Philanthropismus in Niedersachsen: Ergebnisse eines Symposiums, Hildesheim 1993

Kensche, Hans, Zimmermann, Margret. Burgen und Schlösser im Hildesheimer Land, 2. verb. Aufl., Hildesheim 2001

Kirsch, Rolf. Frühe Landschaftsgärten im niedersächsischen Raum, Diss. Göttingen 1993

Klaube, Manfred. Burgen und Schlösser im Ambergau, 2. Aufl., Hildesheim 1996

Klingebiel, Thomas. Ein Stand für sich? Lokale Amtsträger in der Frühen Neuzeit: Untersuchungen zur Staatsbildung und Gesellschaftsentwicklung im Hochstift Hildesheim und im älteren Fürstentum Wolfenbüttel, Hannover 2002

Kloppenburg, Heinrich. Ruthe, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.8, 1934, S.63-76

Kraas, Heinrich. Ein Lebensbild des Jobst Edmund Freiherr von Brabeck, Fürstbischof von Hildesheim, in: Heimatblätter für Hohenlimburg und Umgebung, Bd.4, Hohenlimburg 1953

Kracht, August. Ein großer Kunstfreund aus westfälischem Geschlecht: Graf Moritz von Brabeck und seine Gemäldegalerie zu Söder, in: Der Märker, Bd.27, Jg. 1978, Heft 4 07/08, S.89-95

Krause, Katharina. Die Maison de plaisance: Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730), München 1996

Kruft, Hanno-Walter. Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart, Studienausgabe, München 1991

Krumm, Carolin. Das „Aus" für ein hochwertiges Baudenkmal? „(…) comme un agreable promenade que comme un jardin (…)"- Der klassizistische Freundschaftstempel im Landschaftspark zu Söder/Gemeinde Holle, in: Niedersächsische Denkmalpflege: Veröffentlichung des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd.16, Hameln 2001, S.290-307

Laß, Heiko. Jagd- und Lustschlösser: Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006

Lehner, Dorothea. Architektur und Natur. Zur Problematik des „Imitatio-Naturae-Ideals" in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, München 1987

Maier-Solgk, Frank, Greuter, Andreas. Landschaftsgärten in Deutschland, Stuttgart 1997

Marioth, Alfriede. Bedeutende Namen aus dem Besucherbuch der Gemäldesammlung des Grafen Moritz von Brabeck, in: Alt-Hildesheim, Bd.40, 1969, S.63-68

Matzner, Florian, Schulze, Ulrich. Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Das Gesamtwerk, hrg. von Klaus Bußmann, Stuttgart 1995

Melzer, Reinhard. Bildende Kunst - Austausch zwischen Dessau und Weimar, in: Dessau und Weimar: Zum 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe, Ausstellung im Floratempel der Wörlitzer Anlagen, 28. August -31. Oktober 1999, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Bd.6, hrg. von Thomas Weiss, Wörlitz 1999, S.58-69

Obenaus, Herbert. Versuche einer Reform der Hildesheimer Ritterschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert. Über eine Schrift des Freiherrn Moritz von Brabeck, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte Bd.37, 1965, S.75-121

Paulus, Helmut-Eberhard. Gartenarchitekturen als Momente fürstlicher Standeserhöhung - Beispiele aus der Thüringer Denkmallandschaft, in: Raumkunst in Burg und Schloss. Zeugnis und Gesamtkunstwerk, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd.8, 2004, 1.Aufl. Regensburg, Rudolstadt 2005, S.137-154

Penkert, Sibylle (Hrg.). Emblem und Emblematikrezeption: Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Darmstadt 1978

Penther, Johann Friedrich. Bauanschlag oder richtige Anweisung In zwei Beyspielen (…), Augsburg 1743

Pevsner, Nikolaus. Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. erw. Aufl., München 1997

Püttmann, Klaus. Die barocken Schlossbauten Justus Wehmers in Westfalen. Zu Bedingungen und Wegen in der Architekturrezeption, Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, Bd.13, Bonn 1986

Rahmdor, Friedrich Wilhelm Basilius von. Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabeck zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über die Kunst das Schöne in den Gemälden der Niederländischen Schule zu sehen. Von Friedrich Wilhelm Basilius von Rahmdor aus Hoya , Hannover 1792

Reden-Dohna, Armgard von. Die Rittersitze des vormaligen Fürstentums Hildesheim, Göttingen 1995

Rensing, Theodor. Baumeister neben und um Schlaun in den Bistümern Münster, Paderborn und Hildesheim, in: Clemens August - Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung im Schloss Augustusburg zu Brühl 1961, hrg. vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Köln 1961, S.282-287

Reuther, Hans. Die Schlosskapellen von Kurfürst Clemens August als Fürstbischof von Hildesheim, in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Heft 9/10, 1964, S.301-310

Rinn, Barbara. Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee, Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Bd.1, Kiel 1999

Roeck, Bernd. Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit: Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich, Göttingen 1999

Rohr, Julius Bernhard. Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen, Berlin 1728 , Reprint Leipzig 1989

Ruhl, Carsten. Palladio bears away the palm. Zur Ästhetisierung palladianischer Architektur in England, Studien zur Kunstgeschichte, Bd.149, Hildesheim (u.a.) 2003

Rumohr, Henning von. Schlösser und Herrenhäuser im Herzogtum Schleswig, 3. überarb. Aufl., Würzburg 1987

Saqui-Sannes, Charles de (S. S. Roland). Söder, Göttingen 1797

Scharf-Wrede, Thomas. Bistum Hildesheim: Geschichte des Bistums Hildesheim in 5 Bänden, Straßburg 1999f

Scheliga, Thomas. „(…) zur Zierde und schmuck angelegt": Beiträge zur frühneuzeitlichen Garten- und Schlossbaukunst, Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd.22, Marburg 1996

Schieferdecker, Konrad. Die Münzen des Bistums Hildesheim unter Fürstbischof Jobst Edmund Freiherrn von Brabeck (1688-1702), in: Alt-Hildesheim, Bd.34, 1963, S.45-72

Schlegel, Caroline. Briefe aus der Frühromantik, nach Georg Waitz, hrg. von Erich Schmidt, Bd.2, Leipzig 1913

Schlepps, Irmgard. Stuckornamentik und Raumgestaltung in Schleswig-Holstein vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis ca. 1815, Diss. Kiel 1945

Schütte, Ulrich. Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig/Wiesbaden 1986

Seiters, Julius. Justus Wehmer. Baudirektor des Domkapitels und erster Landbaumeister im Fürstbistum Hildesheim, in: Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim, Bd.74, 2006, S.275-305

Sievert, Karl. Die Versteigerung der Brabeckschen Gemäldesammlung, in: Aus der Heimat, Jg. 1984, S.15: III

Stein, Helga. Verlorene Kunst- und Naturaliensammlungen in Hildesheim im 19. Jahrhundert, in: Alt-Hildesheim, Bd.62, 1991, S.25-52

Stobbe, Horst. Die Gräflich Stolberg-Brabecksche Bibliothek aus Schloss Söder bei Hildesheim und Bücher aus anderem Besitz, Holzschnittbücher, Kupferwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts, in: Bücherstube, Bd.97, München 1930

Stöhr, Kurt. Hochstiftische und domstiftische Baumeister des Barock im Fürstbistum Hildesheim, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.26, 1957, S.55-64

ders. 1959. Auswärtige Baumeister des Barock im Fürstbistum Hildesheim und in der Residenzstadt Hannover im 17. und 18. Jahrhundert, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.28, Heft 2, 1959, S.156-178

Sturm, Leonard Christoph. Civil-Bau-Kunst nach Nicolai Goldmanns Gründen von Land-Wohnungen und Meyereyen sonderlich vor die von Adel, Augsburg 1721

Tacke, Eberhard. Ein Eisenhüttenprojekt des Fürstbischofs Jobst Edmund von Brabeck im Oberharz (1697), in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, Bd.30, 1961, S.66-67

Thornton, Peter. Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtungen nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920, deutsche Ausgabe, Herford 1985

Tute, Heinz Joachim. Schlossgärten im Hildesheimer Land, in: Niedersachsen. Zeitschrift für Heimat und Kultur, Jg. 94, 1994, Bd.3, S.136-139

„Verzeichnis der in der Galerie zu Söder befindlichen Gemälde, geschrieben 1814“, o.A., Braunschweig Vieweg 1821

„Verzeichnis der in der Galerie zu Söder befindlichen Gemälde, geschrieben im Jahre 1814“, o.A., 5. Aufl. mit Nachträgen, Hannover, Schlütersche Hofdruckerei 1856

Völkel, Michaela. Kunst für das Gewerbe: Graphische Vorlagen für Kunsthandwerker, Deutschland 18. Jahrhundert, hrg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg anlässlich der Ausstellung vom 30. März bis 20. Mai 2001, Hamburg 2001

Warncke, Carsten-Peter. Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005

Weiss, Thomas, Reinhard, Alex. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz: Kulturlandschaft an der Elbe und Mulde, 5. überarb. Aufl., Hamburg 2009

Wittstock, Olaf. Der Hildesheimer Domherr Johann Friedrich Moritz von Brabeck im Lichte seiner verlorenen Bibliothek: mit einer vorläufigen Charakterisierung der Brabeckschen Bibliothek durch Josef Nolte, in: Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim, Bd.77/78, 2009/2010, S.305-386

Worsley, Giles. Der Palladianismus in England, in: Palladio - Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Begleitband zur Sonderausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 30. Mai bis 31. August 1997, hrg. von Jörgen Bracker, Ostfildern 1997, S.100-116

Wothe, Franz-Josef. Die Kapelle von Söder im kirchengeschichtlichen Zusammenhang, in: Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte, Bd.33, 1985, S.121-127

Zinkann, Karin Elisabeth. Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun, Schlaunstudie Bd.4, Münster 1989

Abbildungsnachweis: Abb.1: Verlagsarchiv Gebrüder Gerstenberg Verlag GmbH & Co. KG, Hildesheim, Abb.2-12, 16, 18-27, 32-52, 56-58, 60, 61: Schloss Söder, Abb.13, 14: Nach Carl Gottlieb Horstig, Söder, deutsche Übersetzung, Leipzig 1799, Abb.17, 64-67: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Hannover, Abb.28-31: Bischöfliches Generalvikariat Hildesheim Abteilung Kirchliche Denkmalpflege, Abb.53: Bernward Medien GmbH, Hildesheim, nach W. Achilles 1987, S.70 Abb.54, 55: Otto Vollert, Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Kiel, Abb.59: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Abb.62: Nach C. Campbell, Vitruvius Britannicus Vol.II 1717, Abb.63: Nach P. Thornton, deutsche Ausgabe 1985, S.95 Abb.115, Abb.68: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Abb.69, 70: Bildarchiv Landschaftsverband Westfalen Lippe LWL- Denkmalpflege, Abb.71: A. Brockmann-Peschel, Landschaftsverband Westfalen-Lippe LWL- Denkmalpflege