Einst
war sie die bedeutendste
unter den
Künsten

Geschichte der Gartenkunst

Band I

- Kleine Stilkunde -

Bert Beitmann

www.gartenkunst-beitmann.de

Bert Beitmann, Kottenbrink 65, 32052 Herford-Elverdissen

Die Gartenkunst gehört zu den bildenden Künsten
weil es zu ihren Aufgaben gehört
„in ihren Bildungen das Große, Edle und Höhere in der Natur,
von dem individuellen Geist des Künstlers durchdrungen,
schöpferisch darzustellen,
wie die übrigen Künste den Sinn für das Schöne zu wecken,
und gleich diesen als Bildungs- und Erziehungsmittel
für das Volk zu dienen“.

(Lenné, 1849)

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort 5
2. Weshalb Gartenkunst ? 8
3. Der Garten als Kunstwerk 11
4. Gestaltungsformen in der Gartenkunst 16
5. Gesamtübersicht über die Stile der Gartenkunst 18
6. Römische Gärten 26
7. Vorläufer der römischen Gärten 31
   - vorderasiatische (babylonische), 31
   - ägyptische, 33
   - griechische Einflüsse. 35
8. Das Sinnliche (Erotische) in der römischen Gartenkunst 38
9. Die antike Götterwelt 40
10. Der arabisch-islamische Garten 43
11. Die frühen Gärten des Mittelalters 46
12. Die Gärten der Ritterzeit 48
13. Die italienische Renaissance 50
   - Frührenaissance, 51
   - Hochrenaissance, 52
   - Der Belvedere-Garten in Rom, 53
   - Spätrenaissance, 54
   - Manierismus, 54
   - Frühbarock in Italien. 55
14. Deutsche Renaissancegärten der Bürger 56
15. Deutsche Renaissancegärten der Fürsten 59
16. Der „Hortus Palatinus“ 62
17. Italienische Einflüsse auf die französische Gartenkunst 64
18. Der französische Barockgarten 65
19. Versailles 69
20. André le Nôtre 71
21. Gartenfeste 73
22. Orangerien 76
23. Der holländische Barockgarten 79
24. Deutsche Versuche Versailles zu übertrumpfen 82
25. Der deutsche Barockgarten 83
26. Rokoko 90
27. Skulpturen 93
28. Die Entstehung des Landschaftsgartens in England 97
29. Stowe 100
30. Lancelot Brown 101
31. Die Kritik an Brown und dessen Nachfolger 102
32. Der späte Landschaftsgarten in England 104
33. Sammlergärten 106
34. Die Vorläufer des Landschaftsgartens in Deutschland 108
35. Wörlitz 110
36. Staffagen 112
37. Frühe Landschaftsgärten in Deutschland 114
38. Christian Cay Laurenz Hirschfeld 115
39. Begeisterung und Kritik 117
40. Der “reife” Landschaftsgarten in Deutschland 119

41. Der „Englische Garten“ in München 120
42. Der „späte“ Landschaftsgarten in Deutschland 122
43. Teppichbeete 123
44. Die Potsdamer Kulturlandschaft (Lenné) 125
45. Muskau und Branitz (Pückler) 127
46. Texte von Pückler und Meyer 129
47. Die „ornamental Farm“ 131
48. Der Stadtpark 133
49. Der Biedermeiergarten 136
50. Reformansätze in England (Robinson, Jekyll) 139
51. Reformansätze in Deutschland vor dem 1. Weltkrieg (der Architekten) 141
52. Reformgarten in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg (der Gärtner) 145
53. Der „nationalsozialistische“ Garten 148
54. Der Bauerngarten 153
55. Die deutsche Gartenkunst nach dem 2. Weltkrieg 155
56. Der Naturgarten 158
57. Deutsche Bestrebungen der letzten Jahrzehnte 161
58. Internationale Entwicklungen in der Gartenkunst 165
59. Ausblicke 169
60. Literaturempfehlungen 171
61. Quellenverzeichnis 172
62. Inhaltsverzeichnis 178
- Personenverzeichnis 178
- Ortsverzeichnis
- Sachwortverzeichnis

Vorwort

Der Hauptgrund für das Schreiben dieses Buches waren jahrzehntelange Mangelerlebnisse. Trotz einer großen Bibliothek und dem Sammeln aller einschlägiger Arbeiten, konnte nie eine befriedigende Antwort darauf gefunden werden,

- was überhaupt „Gartenkunst“ sei?
- weshalb es die „Gartenkunst“ selbst im Bewusstsein des dafür zuständigen Berufsstandes überhaupt nicht gibt (obwohl sie vor 200 Jahren von vielen Menschen, als die bedeutendste aller Künste angesehen wurde)?
- weshalb diese Situation nur in Deutschland so extrem ist?
- wie die einzelnen Gartenstile, Gartenepochen sich möglichst klar von einander abgrenzen lassen?
- wie die Geschichte der Gartenkunst kontinuierlich bis heute verläuft (und nicht um 1900 oder vor 1933 endete)?
- welche einengenden Auswirkungen der Nationalsozialismus bis heute auf die berufliche Orientierung hat?

Die ursprünglich „kleine Stilkunde“ wuchs wegen der Stofffülle zu einer umfassenden Arbeit aus. Ihre frühere Konzeption ist in Ansätzen vielleicht noch in der Stilübersicht erkennbar.

Diese Arbeit wendet sich hauptsächlich an den kunstinteressierten Liebhaber. Für den Fachmann geht sie nicht ausreichend auf die einzelnen Details ein, bleibt sie immer noch zu oberflächlich und für den Wissenschaftler ist sie zu wenig quellenorientiert. Dabei tritt besonders das Problem auf, dass niemand mehr in voller Breite eine Grundlagenforschung leisten kann und deshalb selber viele Aussagen bewusst oder unbewusst unüberprüft übernehmen muss, und diese Aussagen dann, selbst wenn sie falsch sind, durch die gesamte Literatur sich ziehen. Der ideologisch verbrämte Bauerngarten ist ein solches Beispiel (gemeint ist fast immer der Bürgergarten der 1. Hälfte des 19. Jhrdts). Dieses Buch will dem durchschnittlichen Garten- und Kunstinteressierten nur ein allgemeines Orientierungsgerüst geben, wenn er sich in einem Kunstwerk oder einem Kulturdenkmal Garten aufhält. Es möchte neugierig machen, Anregungen bieten, Diskussionen auslösen und auf engem Raum möglichst viele Informationen vermitteln.

Da die Stofffülle anders kaum zu bewältigen ist, sind viele Kapitel lexikalisch knapp gehalten und um ihren Orientierungswert zu erhöhen, wurden sie inhaltlich und optisch stark strukturiert. Diese Form haben besonders Schüler geliebt, wenn sie sich auf Prüfungen vorbereiteten. Dieses Buch will bewusst kein „coffeetablebook“ sein, dass als reich bebildertes Verlegenheitsgeschenk in den Bücherschrank wandert, um dort nie wieder angesehen zu werden. Seine Aufgabe sieht es darin, ein neues Gartenbewusstsein zu schaffen, das das bestehende ergänzt und anregt, ihm eine neue Orientierung bietet. Eine Voraussetzung dafür ist eine neue Diskussion in der Öffentlichkeit. Erreicht soll sie werden durch eine vermehrte Diskussion gartenkünstlerischer Fragen, bzw. eine verstärkte Sensibilisierung der kunstinteressierten Bevölkerung. In der Würzburger Schloßarchitektur hätte man z.B. eine solche Stilfälschung wie sie durch die Rosenbeete im Schlossparterre erfolgte, bei einem größeren Stilverständnis der Besucher nicht gewagt. Alle Kunstverständigen hätten dagegen weltweit protestiert.

Diskutiert müsste auch die Erneuerung des Heidelberger Schlossgartens (Hortus Palatinus) werden, dessen ursprüngliche Pläne noch alle vorhanden sind und dessen bauliche Grundanlagen nach weitgehend stehen. Einst einer der bedeutendsten manieristischen Gärten Europas (als achtes „Weltwunder“ beschrieben), ist es nicht einzusehen, weshalb sein kulturhistorischer Wert geringer sein sollte als der des Kölner Domes oder der Dresdener Frauenkirche. Keine Gartenschau kann für den Berufsstand auch nur eine annähernd große Ausstrahlung haben wie die Wiedererschaffung dieses Gartens.

Das Kapitel „Nationalsozialismus“ führte bei manchen Erstlesern des Manuskriptes zur Ablehnung. Es wurde Befangenheit unterstellt und verlangt, dass nach Hinweisen auf ideologische Überformungen, der Naturgarten, Bauerngarten und die Kriterien der Pflanzenverwendung besondern hervorgehoben werden. Die geforderten Kapitel gab es aber bereits. Dabei sind das Problem des Nationalsozialismus (für die Gartenwelt gab es ihn kaum, da er bis zum Kriege nur sechs Jahre bestand) nicht die Bauern- und Naturgärten gewesen, sondern die Art der nachfolgenden Verwissenschaftlichung, um die eigene Betroffenheit besser verdrängen zu können. In keinem anderen Land der Welt ist die Gartenkunst als Kunstdisziplin so aus dem Bewusstsein der Menschen gedrängt worden wie in Deutschland. Dafür muss es Ursachen geben. Das Ergebnis einer Diskussion um die Gartenkunst im Nationalsozialismus ist eine Diskussion um eine Ergänzung der Ingenieurwissenschaft Gartengestaltung um die Gartenkunst. Die Ausführungen dazu, sollen nur die Notwendigkeit einer solchen Diskussion begründen.

Oft wird gesagt, dass die Gartenkunst als Kunstdisziplin im Augenblick ihrer Vergärtnerung unterging. Man kann aber auch sagen, dass damit erst ihre eigentliche Zeit begann. Erst jetzt kam es zur Vereinigung von Kultur (= Stil) und Natur unter der entscheidenden Erweiterung des Naturfaktors um das Element Pflanze. Unser Problem dabei ist, dass die Pflanze heute weitgehend nur als ein Dekorations- und nicht als ein Stilmittel eingesetzt wird, d.h. als gärtnerisches und nicht als Kunstelement.

Während die Architektur ihre Kunstwerke in Räume hineinstellt, ist die Gartenkunst die Disziplin, die erst die Räume dafür schafft. Sie ist die Raumkunst schlechthin. Einer der Gründe, weshalb sich heute immer wieder Künstler aus anderen Disziplinen in ihr versuchen.

Nie hat es eine saubere Abgrenzung gegeben, was Gartenkunst überhaupt ist. In früheren Zeiten zählte man alles zu ihr, was keinen Nutzgartencharakter besaß. Später sprach man dann lieber von Kulturdenkmälern, Gartendenkmälern, historischen Gärten oder Gartenerbe. Dadurch wurde man unangreifbar. Doch hinterließ dies immer ein unbefriedigendes Gefühl. Innerhalb der Architektur gab es kaum eine vergleichbare Diskussion. Niemand dürfte dem Kölner Dom oder heute dem „Jüdischem Museum“ in Berlin seinen Kunstcharakter absprechen, d.h., dass es dort eine Differenzierung gibt. Niemand im Bereich der Architektur käme auf die Idee eine gewöhnliche Garage dagegen als ein Kunstwerk zu sehen (was sie unter bestimmten Umständen durchaus sein könnte). In der Gartenkunst ist die Situation vergleichbar. Genauso wenig wie jedes Wohnhaus ist auch nicht jeder Garten ein Kunstwerk. Um ein solches zu sein, müsste er zwei Bedingungen erfüllen:

- Es müsste hinter seiner Gestaltung ein geistiger Gehalt stehen (damit würde er auch zu einem Ausdruck seiner Zeit).
- Er müsste das Ergebnis einer ästhetischen Auseinandersetzung in vierfacher Hinsicht sein:
    1. in Hinblick auf den Raum (damit steht die Gartenkunst der Architektur nahe),
    2. in Hinblick auf die Natur (damit steht sie der Malerei nahe: Vordergrund, Hintergrund, Farbe u.ä.),
    3. in Hinblick auf die sinnlichen Bedürfnisse des Menschen (damit steht sie der Musik nahe),
    4. in Hinblick auf den Gebrauch, der Funktionalität (damit steht sie dem Design nahe).

So gesehen, ist die Gartenkunst eine der anspruchvollsten Disziplinen unter den Künsten. Dies gilt sowohl für ihre Erstellung wie auch für deren Betrachtung.

Das Denken in Stilkategorien führt oft zu Verallgemeinerungen und sogar zu subjektiver Überbewertung einzelner Kriterien und damit zu Verfälschungen. Doch ist es für den Durchschnittsmenschen die einzige Möglichkeit einer geistigen Teilnahme an der Geschichte der Gartenkunst. Erst eine mögliche Orientierung erlaubt einen Dialog und damit auch eine tatsächliche soziale Aufwertung der Gartenkunst. Eine Beschränkung auf eine kleine Gruppe von Wissenden sichert diesen zwar eine gewisse Stellung, doch eine Stellung, die sozial kaum einen Wert besitz (Was man kaum empfindet, da man unter sich bleibt). Auch die Gartenkunst braucht ein allgemein bekanntes Orientierungsgerüst, wenn sie nicht ein Spezialgebiet für wahrscheinlich weniger als hundert Personen sein will. Die allgemeine Unkenntnis ihrer Gestaltungselemente sichert diesem Kreis zwar einen relativ unanfechtbaren Expertenstatus, aber einen Expertenstatus der sozialen Bedeutungslosigkeit.

In unseren heutigen Gärten ist das Gespür für „Stil“ weitgehend verloren gegangen. Die Verwendung von Pflanzen ist dafür nicht verantwortlich. Verantwortlich ist dafür eher unsere allgemeine Unsicherheit gegenüber der modernen Kunst wie auch gegenüber der Natur. Je weniger wir selber in ihr arbeiten, um so fremder stehen wir ihr gegenüber und um so mehr sind wir auf allgemeine Orientierungshilfen angewiesen. Da wir die Kompliziertheit unserer kulturellen Zusammenhänge kaum noch durchschauen, nutzen wir oft quasiwissenschaftliche Antworten als Hilfen. Esoterische Angebote durchziehen die gesamte Gartenliteratur unserer Gegenwart. Ein Auszug aus den Schriften Rudolf Steiners mag für die Extreme, die sich dahinter verbergen, als Beispiel dienen.

Ohne einen Konsens in unserer Einstellung gegenüber der Natur, die ihre Grundlagen in der europäischen Kultur hat, geraten wir in eine Welt gestalterischer Beliebigkeit. Dies mag im ersten Augenblick positiv erscheinen, da es einem in der Arbeit eine grenzenlose Freiheit suggeriert. Doch dieser Freiheit fehlt die soziale Anerkennung aus der das Individuum in unserer Kultur über eine Bestätigung sich selber findet. Eine konsenslose Arbeit ist in der Regel nicht dialogfähig.

Es scheint so zu sein, dass Menschen verschiedene archetypische Zugangsweisen zu Gärten besitzen, z.B. eine mehr rationale, die klare Strukturen bevorzugt und der Welt kritisch gegenübersteht oder eine sinnlich-

emotionale, die der Umwelt mehr ganzheitlich gegenübertritt und die ihren Schwerpunkt in einem Gefühl und metaphysischem Umweltbezug hat. Beide Seiten haben in der Geschichte der Kultur verschieden stark dominiert. Je nach persönlicher Veranlagung besitzt der einzelne damit auch einen unterschiedlichen Zugang zu den Stilen. Bei Marie-Luise Gothein z.B. ist immer wieder ihr geringer Zugang zum Landschaftsgarten zu beobachten.Dieser archetypisch verschiedene Naturbezug ließ sich schon bei den alten Klosteranlagen beobachten. Es schien Mönche zu gegeben zu haben, die als Aufenthaltsort Höhen mit weiten Ausblicken bevorzugt haben (Benediktiner) und andere, die die Geborgenheit eines Tales vorzogen (Zisterzienser). Bei den Römern war es Lucull, der seine Villa auf dem Pincio errichtete und Sallust, der die seine im Tale baute.

Landschaftsgärten erfordern ein eigenes Auge, wenn sie dem Betrachter nicht langweilig erscheinen sollen. Hinter der besonderen Anordnung der Bäume, der Blickschneisen und der Ausblicke verbirgt sich eine besondere ästhetische Sehweise, die in früheren Zeiten die gesamte bildenden Kunst beherrscht hat. Sie drückte eine eigene Befindlichkeit aus, die auszudrücken Menschen ihr ganzes Leben gewidmet und ihr Vermögen geopfert haben. Die bekanntesten unter ihnen waren wohl Beckford in England und Fürst Pückler in Deutschland. So wie wir auch heute bestimmte Bilder „sehen“ lernen müssen, gilt dies auch für die Stile der Gartenkunst. Für das Sehen einer modernen Gartenstils fehlt uns ein brauchbares Orientierungskonzept, um sie als Kunst, als einen kulturellen Wert unserer Zeit überhaupt sehen zu können.

Wie man überhaupt immer wieder feststellen kann, dass man über sehr viele Dinge sehr viel weiß, während andere, selbstverständliche völlig im Unklaren geblieben sind. Man weiß z.B. bis heute noch nicht die tatsächlichen Funktionen der riesigen kaiserlichen Gärten in Rom. Über die beiden bekanntesten Gärten der Antike wissen wir so gut wie gar nichts. Sowohl der in der Bibel genannte Garten Eden, das Vorbild unserer Paradiesvorstellungen, wie auch die hängenden Gärten von Babylon erweisen sich bei näherer Betrachtung als Mythen ohne einen fassbaren Hintergrund.

Jede kunstgeschichtliche Betrachtung ist das Ergebnis eines Blickwinkels, vorbereitet und begrenzt durch die Filter der Kultur aus der der Betrachtende kommt. Das Problem der heutigen Gartenkunst in Deutschland ist, dass sie in der Bevölkerung als Kunstdisziplin weitgehend aus derem Bewusstsein geraten ist. In einer Welt, in der sie keine Orientierungskriterien mehr besitzt, versucht sie sich gar nicht erst hineinzubegeben, bzw. leugnet deren Existenz. Es ist eine Katastrophe, dass auch der gärtnerische Berufsstand hier nicht weiter sieht. Die Mehrzahl der Bevölkerung kennt einen Garten nur als eine öffentliche Grünanlage oder als Hausgarten. Beide in der Regel auf keinem gestalterisch und geistig anspruchsvollen Niveau. Eine tiefer gehende öffentliche Diskussion findet nicht statt. Aber gerade auf eine solche Diskussion kommt es an. Vielleicht benötigen wir dafür einen neuen „Naturbegriff“, der von der ganzen Gesellschaft getragen wird. Vielleicht befinden wir uns auf der Suche nach ihm und die funktionale Geschlossenheit unserer westlichen Zivilisation mit ihren negativen Folgen und dem Zwang auf sie zu reagieren, wird ihn erzwingen. Es ist damit zu rechnen, dass die Gartenkunst dann wieder als bewusste, geistige und gestalterische Naturformung eines Tages wieder eine Schlüsselstellung zukommen wird. Keine Kultur kann auf Utopien verzichten. Es ist zu erwarten, dass es auch in Zukunft der Garten sein wird, eine solche liefern kann. Kunst ist heute das individuelle, weitgehend handwerkliche Umsetzen einer inneren Wahrnehmung. Kaum ein anderer Bereich eignet sich dafür besser als der Garten.

2. Weshalb Gartenkunst?

Wie jede andere Kunstdisziplin ist auch die Gartenkunst von den jeweiligen geistigen Strömungen ihrer Zeit abhängig. Dabei gibt es keine andere Kunstdisziplin in der der Mensch so intensiv sein Verhältnis zur Natur und damit zu sich selber thematisiert. Als ein zunächst biologisches Wesen steht er sinnlich in einem unmittelbaren Bezug zu seiner Umwelt, einer Umwelt auf die er in seinen Wahrnehmungen und seinem Stoffwechsel im Rahmen seiner Evolution bezogen wurde. Je weiter er sich nun von seiner ursprünglichen Bezugswelt entfernt, um so mehr treten in ihm archetypische Bedürfnisse auf, und er versucht ihnen kulturell in einem Garten zu begegnen. Damit wird dieser zur Projektionsfläche aller seiner Sehnsüchte, sein zeitabhängiges Abbild seiner Paradiesvorstellungen.

In keinem Bereich unserer Kultur werden die Ideale einer Zeit intensiver umgesetzt als in einem Garten. Dies ist auch einer der Gründe, weshalb wir bei ihrer Betrachtung oft eine gewisse Distanz haben, die ein vergleichbares Erleben wie in der Musik oder den anderen Künsten nicht aufkommen lässt. Neben unseren fehlenden Grundkenntnissen nimmt auch die nicht oder nur schwer noch nachzuvollziehende Idealität uns die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugangs. Wir betrachten auch die historischen Gärten durch die Augen unseres heutigen ästhetischen Empfindens und können dadurch ihnen kaum noch gerecht werden.

Die ersten Gärten unserer Kultur waren Wohnstätten der Götter gewesen. Gemäß den menschlichen Grenzen und seinem Gefühl des Bedrohtseins durch die Natur gab er ihnen eine ihm entsprechende Ordnung, eine Ordnung, die nicht die der Natur war. Alle frühen Gärten waren deshalb architektonisch angelegt. In der ganzen Phase bis zur Aufklärung und der nachfolgenden industriellen Revolution gab es nur „geometrische“ Gärten. Entsprechend waren auch die Paradiesvorstellungen der Menschen. Danach ändert sich die Einstellung der Menschen gegenüber der Natur. Die Kirchenkriege haben die christlichen Konfessionen so geschwächt, dass pantheistische Vorstellungen in das Denken Einzug halten konnten. Man fühlte sich durch den Stand der Technik nicht mehr durch die Natur bedroht und war bereit sie unmittelbar für sich als Vorbild zu nehmen. Über den Landschaftsgarten setzten sich romantische Naturvorstellungen durch. Heute glaubt der Mensch, die Natur zu kennen. Er nutzt sie einerseits für seine Interessen brutal aus und verklärt sie als Städter andererseits, ohne noch eine tatsächliche Vorstellung von ihr zu besitzen. Weit von ihr abgehoben, sieht er sie, wie er sie sich vorstellt. Die Naturbeherrschung folgt vom Menschen geschaffenen kausalen Naturgesetzen, die auf Grund ihrer perspektivischen Begrenztheit zwangsläufig auf Naturzerstörung ausgerichtet sind. Als Christ machte er sich die Erde untertan und wurde im Zerstören immer besser. Dabei wusste der Mensch durch die Kompliziertheit der Regelkreise gleichzeitig immer weniger, was er eigentlich tat. Gärten waren und sind immer der Ausdruck seines Naturverständnisses gewesen. Für die Gartenkunst der Zukunft bedeutet dies, dass sie unbewusst oder bewusst auf einem solchen basieren muss. Wie immer man zu Hombroich steht, hier ist ein solches erkennbar. Unsere Zivilisation braucht ein neues Naturverständnis, in dem wir uns selber wieder als einen Teil der Natur sehen, d.h. als einen Teil ihres Beziehungssystems. Gärten könnten davon geistige Abstraktionen sein, Träger einer neuen Naturästhetik. Dabei müssen wir von dem Gedanken Abschied nehmen, dass wir die Natur verbessern können.

Seine heutige Zivilisation bringt den Menschen aus seinem biologischen Gleichgewicht. Wie empfinden diesen Umstand in der Regel als psychischen Stress. Unsere neuronale Umweltwahrnehmung ist entwicklungsgeschichtlich auf Nahrung, Sicherheit und Fortpflanzung hin angelegt. Die Vermittlung der von uns wahrgenommenen Natur erfolgt über im Laufe der Zeit speziell sich entwickelte Sinne und Instinkte, Wahrnehmungsorgane die einst nicht auf die Welt unserer Zivilisation programmiert wurden. Die psychischen Bedürfnisse, die dadurch entstehen, versuchen wir auf die verschiedensten Weisen zu befriedigen: Reisen, Sport, nervlichen Übersteigerungen, einer ständigen Suche nach neuen Reizen. Unsere zivilisatorische Programmierung auf Leistung versuchen wir auch auf unsere Mangelbereiche zu übertragen und erfahren dadurch eine weitere Zunahme unseres Abstandes von unserer Herkunftswelt. Nur ein Eintauchen in dieselbe ist in der Lage uns wieder in den Rhythmus der Natur zurückzubringen. Die Gartenarbeit bekommt dadurch einen meditativen Charakter und wird zu einem Weg der Selbstfindung jenseits aller esoterischen Hilfsprogramme.

Andererseits ist der Mensch ein Kulturwesen. Aus seiner sozialen Bezugsgruppe erhält er die ersten Orientierungshilfen um zu überleben.. Innerhalb einer vorzivilisatorischen Herde wäre dies kaum möglich. Normen und Ordnungsvorgaben geben seinen Wahrnehmungen das Orientierungsgerüst, um diese überhaupt im Sinne seiner Überlebensstrategien nutzen zu können. Ob sie dabei einer höher anzusiedelnden Wahrheit entsprechen, ist völlig belanglos, wenn sie nur in einem gewünschten Bereich erfolgreich sind. Geringfügige Nebenwirkungen gleicht die Natur von sich aus aus. Heute sind sie aber oft unvorstellbar groß geworden, so dass die Überlebensfrage des Menschen selber zur Disposition steht. Auf ein geistiges Orientierungskonzept bleibt der Mensch trotzdem angewiesen. Der Garten steht dabei im Schnittpunkt beider Welten. Er ist ein Ausdruck des Natur- und des Kulturverständnisses des Menschen. Keine andere Kunstdisziplin baut so stark auf dieser doppelten Existenz.

Aufgrund seiner reduzierten Instinkte (in Relation zu den Tieren) ist die menschliche Orientierung auf Projektionen angewiesen. Eines des wichtigsten Projektionsziele ist dabei das Paradies. Jenseits unserer Erfahrungswelt bündeln sich in ihm alle unsere positiven Sehnsüchte. Auf das Diesseits bezogen, wird es durch den Garten symbolisiert, dem Ort, der einerseits seiner biologischen Herkunft noch nahe steht, der andererseits ihm aber die Geborgenheit seiner Kultur bietet. An keinem anderen Ort kann er sich besser eine Welt nach seinen archetypischen Bedürfnissen schaffen.

Wir unterscheiden folgende Gartentypen:

- Nutzgarten: Zum Gewinn von Nahrungs- und Dekorationsmitteln angelegt (Obst, Gemüse und Blumen).
- Funktionsgarten: Zur Sicherung biologischer, medizinischer, psychischer, sozialer, städtebaulicher und landschaftlicher Funktionen, die sich aus der zivilisatorischen Lebensweise des Menschen ergeben.
- Kunstgarten: Ausdruck einer unbewussten oder bewussten geistigen Auseinandersetzung mit der Natur. Meditative (religiöse) und ästhetische Kriterien dominieren oder haben einen hohen Stellenwert.

Dabei können alle drei Kulturdenkmäler sein. Auch ist es möglich, dass Gärten mehrerer dieser Grundtypen zugewiesen werden können:

- Villandry, Frankreich = Nutz- und Kunstgarten.
- Große Garten; Hannover = früher Nutz- und Kunstgarten, heute Erholungs- und Kunstgarten.

Nach seiner Ausführung unterscheiden wir:

- gewöhnlicher Garten: Handwerkliche Anlage eines Gartens oder von Gartenteilen (wie sie von der Mehrzahl der Landschaftsgärtner hergestellt werden kann).
- kunstgewerblicher Garten: Aufwendige Gestaltung eines Gartens. Oft verbunden mit besonderen handwerklichen Details, aufwendigen Pflanzungen und teuren Gartenelementen (Accessoires).Werden aus Unsicherheit oder Vermarktungsgründen gerne als „Kunst“ hingestellt. Ihnen fehlt dafür aber der geistig-ästhetische Hintergrund. Dieser Garten will gefallen, bedeutsam sein. Oft besitzt er repräsentative Aufgaben.
- technische Grünanlagen: Funktionsgrün zur Lösung technischer Aufgaben oder als Begleitgrün. Besonders im öffentlichen Bereich anzutreffen. Ihre Planung ist die Hauptaufgabe der Hochschulabsolventen.
- Gartenkunst: Ergebnis einer geistigen und ästhetischen Auseinandersetzung mit der Natur. In Deutschland gibt es für sie keinen Studiengang. Sie kann im Garten eines Arbeiters zum Ausdruck kommen, der sich einen solchen unbewusst oder bewusst für seine Belange anlegt und darin arbeitend (meditierend) seinen Ausgleich findet, und sie kann das Arbeitsergebnis eines großen Künstlers sein. Immer ist sie ein Ausdruck des sie schaffenden Menschen, bzw. damit auch ein Ausdruck ihrer Zeit auf einer geistig-ästhetischen Ebene.

Früher wurde der Gartenkunst oft ihre kurze Lebensdauer vorgehalten. Anders als die meisten anderen Künste ist sie von ihrem Wesen her nicht statisch orientiert, sondern durch ihre Arbeit mit der Natur auf Veränderung hin angelegt. Damit besitzen ihre Ergebnisse eine andere Lebensdauer, bzw. einen anderen Umgang mit ihrer Endlichkeit. Ihr Schöpfer kann versuchen im Garten ein bestimmtes Bild festzuhalten, den Wandel in Hinblick auf ein bestimmtes Ziel in seine Überlegungen einzubeziehen oder aber selber sich in diesen Wandlungsprozess begeben. Besitzer und Garten werden dabei im Laufe der Jahre gemeinsam „reifer“.

Goethe sagte von sich, dass er die schönsten Stunden seines Lebens in seinem Garten verbracht hätte. Noch im späten Alter begann er seinen Tag mit einem Gang durch seinen Garten. Hier erwarb er sich sein Grundwissen über die Natur. Man bringt seinen Namen immer in Verbindung mit dem Landschaftsgarten, von dem er am Ende seines Lebens wenig hielt, richtiger wäre es, ihn mit dem bürgerlichen Garten (Biedermeiergarten) zusammenzubringen, mit dessen Mischung von Zier- und Nutzgarten. Hier empfing er seine Gäste und besaß sein Sohn einen „Lehrgarten“. Erst durch seine Gärten bekommt sein Genie als Dichter und Wissenschaftler menschliche Züge. In seinen literarischen Arbeiten machte er den Garten zum Symbol für seine Epoche. Sein Vorbild waren die reichen Patriziergärten Frankfurts und der seines Großvaters, die er für sich nach Weimar holte.

Jeder Mensch besitzt eine tiefen Bezug zur Natur. Seine biologische Natur ist von ihr abhängig. Diesem Bezug ein Gesicht zu geben, das ist die Aufgabe der Gartenkunst.

3. Der Garten als Kunstwerk

Dieses Buch will die Gartenkunst als eine der bedeutendsten Künste vorstellen. Dabei wissen auch viele Gärtner nicht, dass sie überhaupt dazu zählt, gezählt hat oder gar, dass man in ihr einst sogar die bedeutendste aller Künste sah.

Ein Problem bei unseren Überlegungen ist, dass der Kunstbegriff inhaltlich oft nicht eindeutig ist. Im Altertum zählte man zu den Künsten die Fertigkeiten eines freien Mannes (im Gegensatz zur körperlichen Arbeit der Sklaven). Dazu gehörten u.a. Formen der Mathematik, der Redekunst und die Musik. Diese Einteilung galt bis zum späten Mittelalter. Das Errichten von Gebäuden, Malen von Bildern, bzw. Schaffen von Skulpturen galt als Handwerk. Dies änderte sich erst mit der Renaissance, als schöpferische Ausnahmemenschen eine gesellschaftliche Sonderstellung erlangten. Jetzt sah man in ihnen nicht mehr den Handwerker, sondern den Künstler. Sie schufen gewaltige Bauwerke, Bilder, Skulpturen und auch Gärten. Zu ihnen gehörten u.a. Michelangelo, Raffael und Leonardo.

Gärten schufen:

- als Architekt: Bramante (Belvedere),
- Vignola (Villa Farnese, Lante, Caprarola),
- Ligorio (Villa Pia, d'Este),
- als Bildhauer: Tribolo (Castello),
- als Maler: Raffael (Villa Madama).

Es war damals üblich, dass zur Arbeit der Architekten auch die Planung des Gartens gehörte. Dabei dürfte Vignola der erste unter ihnen gewesen sein, der zeitweise nur Gärten entwarf und sich vom Wohnhaus emanzipierte. Für die gro0en italienischen Architekten der ersten Hälfte des 17. Jh. galt die Gartenkunst neben dem Kirchenbau als die führende Kunst (Gothein I/328). Erst in ihr entwickelte sich die Skulptur des Barocks.

In Frankreich sah der Jesuit René Rapin die Gartenkunst als die edelste Kunst an. Der Dichter Lafontaine sprach ihr den ersten Rang unter den Künsten zu. Ihren sozialen Stellenwert kann man ermessen, wenn man sich ins Bewusstsein ruft, dass in Versailles der Garten vor dem Schloss fertiggestellt wurde. Allgemein war sie als ein selbständiges Fach innerhalb der Künste zwar anerkannt, aber ihre Zulassung zur Akademie lehnte man noch ab. Le Nôtre besaß neben einer gärtnerischen Ausbildung noch eine sechsjährige als Maler im Louvre. Zu seiner Zeit, dem Barock, arbeiteten alle beteiligten Künstler gemeinsam an einem Gesamtkunstwerk, so z.B. in Versailles: Le Vau (später Harduin-Mansart) als Archtekt, Le Brun als Maler und Le Nôtre als Gartenkünstler. Das Gesamtensemble muss als eine Einheit gesehen werden. Ein Barockschloss ohne seinen Garten ist ein amputierter Invalide. Weder sein zeitgeschichtliches noch sein künstlerisches Verständnis ist ohne ihn genau genommen möglich.

Erst mit der Individualisierung der Künste im Spätbarock erlangten sie eine Eigenbedeutung. Mit dieser Entwicklung begann bei der Individualisierung des Menschen parallel eine Neuorientierung, eine idealisierte Natur wurde als Schöpfung Gottes zum höchsten Maßstab sittlicher und ästhetischer Orientierung. In dieser Situation wurde die Gartenkunst zur bedeutendsten Kunstgattung. Diese Bewertung stützte sich auf vier Argumente:

- Wie keine andere Kunstdisziplin vermochte sie dem damaligen Zeitgeist Ausdruck zu verleihen.
- Wie keine andere Kunstdisziplin stand sie der Natur nahe, aus der alle damaligen Werte abgeleitet wurden.
- Sie schuf Bilder, nur das diese dreidimensional waren, man sich in ihnen bewegen konnte und sie die tiefsten Gefühle der Menschen anzusprechen vermochten (im Vergleich zur Malerei).
- Wie keine andere Kunstdisziplin vermochte sie die Leistungen der anderen Künste in sich zu integrieren. (Damit beanspruchte sie für sich das Erbe der Architektur).

Für Goethe drückt sich das Wesen eines Menschen am reinsten in einem Garten aus. Der Park an der Ilm (Weimar) geht auf seine Initiative zurück. Zeitweise hatte er daran sogar eigenhändig gearbeitet. Noch 1797 schuf er darin für seinen Fürsten das „Römische Haus". Nach seiner „Werther"-Stimmung zog er sich zwar von den Arbeiten zunehmend zurück, schuf aber in seinen „Wahlverwandtschaften" (1809) noch ein hohes Lied auf den Garten. Der Weimarer Park gilt allgemein als der „reinste Ausdruck des Gartengedankens jener Zeit" (Gothein). Später hat sich Goethe verstärkt naturwissenschaftlichen Fragen zugewandt und auch über die Auswüchse in der Gartenkunst gespottet.

In seinem Kapitel über die Einteilung der Schönen Künste stellt Kant (Kritik der Urteilskraft, §51/45) sie als eine besondere Form der Malerei dar:

„Die Malerkunst, als die zweite Art der bildenden Künste, welche den Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen Schilderung der Natur, und in die der schönen Zusammenstellung ihrer Produkte einteilen. Die erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnerei“.

Herder (in „Kalligone“, II/24):

„Das Schöne der Natur allenthalben zu erhöhen, zu versammeln, wäre dies keine schöne Kunst, so gäbe es keine“.

Johann Georg Sulzer (Philosophieprofessor aus Leipzig, in seinem Buch „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“, 1771-74):

„Diese Kunst hat eben so viel Recht als die Baukunst, ihren Rang unter den schönen Künsten zu nehmen. Sie stammt unmittelbar von der Natur ab, die selbst die vollkommenste Gärtnerin ist. So wie .... die zeichnenden Künste die von der Natur gebildeten schönen Formen zum Behuf (Zweck) der Kunst nachahmen, so macht es auch die Gartenkunst, die mit Geschmack und Überlegung jede Schönheit der leblosen Natur nachahmet, und das, was sie einzeln findet, mit Geschmack in einem Lustgarten vereinigt. .... Man studieret diese Kunst blos in der Natur selbst, ... Da trifft man die Schönheiten einzeln an, die man in dem Lustgarten durch eine gute Anordnung vereiniget....“

Für C.C.L. Hirschfeld (Philosophieprofessor aus Kiel, in seinen fünf Büchern „Theorie der Gartenkunst“, 1779, stellt er den geistigen Gehalt eines Gartens als dessen eigentliches künstlerisches Kriterium heraus; vielleicht der einflussreichste deutsche Gartenschriftsteller):

„Diese höhere Bestimmung der Gärten erweitert und veredelt den Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet werden können, erhebt sie in die Klasse würdiger Kunstwerke“.

Ein Garten „soll die Lieblingsszene der Betrachtung der Natur sein, der Zufluchtsort der Philosophie, der Tempel der Anbetung der höchsten Weisheit“.

Erst über die Gartenkunst konnten die Naturbilder und Themen der damaligen Literatur Wirklichkeit werden.

1956 stellte Hans Sedlmayr den Stellenwert der Gartenkunst für die Zeit der Klassik (um 1800) folgendermassen heraus:

„Seit der Zeit der Renaissance war der Wettstreit der Künste um den Vorrang ein ständiges Thema der Kunsttheorie. Jetzt zum ersten Male beansprucht die Gartenkunst das Primat. Die Kunsttheorie der Zeit motiviert diesen Anspruch mit verschiedenen Gründen. Zunächst ist die Gartenkunst die umfassendste von allen; denn sie schließt Architektur und Skulptur räumlich in sich wie die Architektur ihrerseits Skulptur, Ornament und Malerei. Sie schafft also die umfassendste Form des Gesamtkunstwerks, die man sich überhaupt vorstellen kann: ein Übergesamtkunstwerk. Aber auch in einem tieferen Sinn ist sie umfassend: Sie schafft als Rivalin der Architektur und diese an Weiträumigkeit überbietend großartigste freie Raumgestaltungen, sie komponiert mit den organischen Massen der Baum- und Buschgruppen, der Hügel und Rasenflächen, der Bäche und Teiche, sie schlingt in diese freie Massen das Ornament blühender Gewächse. Sie baut aus Naturbestandteilen Bilder der Natur, die der Maler nur auf die Fläche bannen kann, und zwar – darin der Musik vergleichbar – ganze Folgen solcher Bilder, ein Vorzug, der von anderen Künsten außer der Musik nicht erreicht werden kann; in verschiedenen Szenen kann sie die Abfolge der verschiedensten Empfindungen, der Größe, des Lieblichen, Heiteren, Melancholischen oder Wilden hervorrufen. Sie steht endlich – und das ist der wichtigste Grund – in der innigsten Verbindung mit der Natur, unfassbar und immer sich wandelnd wie diese. „Keine der nachahmenden Künste ist mit der Natur mehr verwebt, oder gleichsam mehr Natur, als die Kunst der Gärten“. Diese theoretische Motivierung des Vorranges würde nur wenig besagen, wenn nicht die Praxis überall bewiese, dass die Begeisterung der Zeit wie keiner anderen Kunst dem Landschafts-Garten gehört. Überall äußert sich eine wahre Leidenschaft für diese neuartige Kunstwerke, die sich nur mit der Bauleidenschaft des Barocks vergleichen lässt“

Ihre Nähe zur Musik hatte schon Pückler betont, wenn er sagte:

„Sie (die Gartenkunst) hat auch ihre Symphonien, Adagios und Allegros, die das Gemüt durch unbestimmte und doch gewaltige Gefühle gleich tief ergreifen“.

Kritisch gegen die Stellung der Gartenkunst als Kunstdisziplin wurden angeführt:

- Ihre kurze Lebensdauer, ihre Abhängigkeit von Veränderungen durch Wachstum und Verfall.

(Heute werden gerade diese Kriterien bei bestimmten Kunstwerken gefordert).

- Die weitgehende Abhängigkeit von lebendem Material entzieht den Garten zum großen Teil einer stilistischen Formung.
  (Doch kann gerade aus diesem Spannungsverhältnis, dem Zwang zu einer ständigen Auseinandersetzung der gestalterische Wert entspringen).
- Ihre Geschichtlichkeit.
  (Ihr Erhalt muss ständig durch Eingriffe gesichert werden. Wenn man nicht bereit ist, dies für ein Kunstwerk zu tun, so ist man es doch gegenüber dem „Kulturdenkmal“ verpflichtet).
- Ihr Mangel an eigenen Maßstäben für ihre Zugehörigkeit zu den Künsten.
  (Sie erwarb sie immer nur über die Heranziehung der Kriterien aus den anderen Künsten; z.B. der Architektur, Malerei oder in der Neuzeit denen der Skulptur)

Das Künstlerische im Landschaftsgarten ergab sich (nach Hallbaum)

- aus der „Idee“ des Künstlers und der dazu gehörenden Auswahl naturstimmiger Bilder
  (Die Grundlage dafür war das dreidimensionale Landschaftsbild (Vedute)).
- Aus der Übereinstimmung des künstlerischen Formwillens mit der Kraft des Organischen (seinem Wachstum, seiner Lebendigkeit, Atmosphären, dem Wandel der Jahreszeiten).
  (Je mehr sich der Garten dem Ideal des Natürlichen annäherte, um so kleiner wurde der Bereich seiner möglichen gestalterischen Elemente)

Der Abstieg der Gartenkunst begann, als neue gesellschaftliche Bedürfnisse mit Hilfe schöner Landschaftsbilder nicht mehr befriedigt werden konnten. Der Landschaftsgarten war siebzig Jahre lang der Ausdruck einer positiven Beziehung zwischen Mensch und Natur gewesen. Als diese positive Beziehung zu Ende ging (durch die Industrialisierung) und er damit seine geistigen Grundlagen verloren hatte, erstarrte sein Formenkanon zu einer inhaltsleeren Schablone. Dekorative Elemente gewannen zunehmend an Bedeutung. Seine beiden unmittelbaren Lösungsversuche scheiterten:

- Sein Rückzug in den Hausgarten als Biedermeiergarten. Er war für Bilder im Sinne eines Landschaftsgartens zu klein.
- Als „öffentliches Grün“ in Form von Bürgerparks und Promenaden. Auch sie mussten sich zunehmend an den neuen gesellschaftlichen Forderungen orientieren (sozialen, medizinischen und hygienischen).

Die Tragik der Gartenkunst war nun, dass sie in dieser Zeit keine Persönlichkeit besaß, die in der Lage war, sie zum Gesprächspartner der geistigen Kräfte der damaligen Zeit zu machen (anders war es in der Architektur und der Malerei).

Eine Antwort auf die Erstarrung der Künste in 19. Jahrhundert waren an dessen Ende die Reformbewegungen. Zunächst ihrem Wesen nach rückwärtsgerichtet:

- Arts and Crafts (in England) forderte eine Wiederbelebung der alten Handwerke und stemmte sich gegen die industrielle Massenproduktion. Sie hatte einen großen Einfluss auf den
- Jugendstil (ca. 1890-1914). Er versuchte wieder Leben und Kunst in Einklang zu bringen. Obwohl er gerne pflanzliche Motive verwandte, stand die Gartenkunst in ihm weitgehend abseits. Man versuchte neueste technische Erkenntnisse mit dynamisch bewegten Linien, dekorativer Flächengestaltung und vegetativer Formgebung mit einander zu verbinden. Aus ihrer zweckorientierten Formgebung und den geometrischen Körpern ihrer Bauten hat sich die moderne Architektur entwickelt (u.a. später das Bauhaus). Gewisse Anregungen erhielt die Gartenkunst von Max Laeuger (Keramiker). Erst er leitete in Deutschland ihre geistig-funktionale Neuorientierung im Garten ein.
- Werkbund (1907 gegründet, Th. Heuss war sein Geschäftsführer): In ihm versuchte man das gestalterische und qualitative Niveau der gewerblichen Arbeit allgemein zu heben. Kultur und Wirtschaft sollten sich näher kommen. 1914 kam es zwischen zwei Strömungen in ihm zu einem heftigen Konflikt. Auf der einen Seite verlangte Muthesius eine stärkere „Typisierung“ (als Voraussetzung einer Massenproduktion), auf der anderen Van de Velde eine stärkere „Individualisierung“ im Sinne eines freien Schöpfertums.

Auch innerhalb der Gartengestaltung stellte sich eine Gruppe von Gartenkünstlern gegen die traditionelle Lenné-Meyer-Schule. Zunächst hatten Architekten in Ausstellungen wieder Haus und Garten als eine Einheit präsentiert. 1907 schrieb dann die Zeitschrift „Die Woche“ einen Wettbewerb über neue Vorstellungen in der Gartenbewegung aus. Die jungen Gartenkünstler propagierten ab jetzt eine „Raumkunst im Freien“, in der man ein neues Programm ästhetischer Ziele zu entwickeln versuchte, bei gleichzeitiger stärkerer Berücksichtigung funktionaler Forderungen. Sie alle bekannten sich zu einem streng architektonischem Garten. Ihren Stil leiteten sie nicht mehr aus historischen Vorbildern sondern von Wohnfunktionen ab.

Berühmt ist Leberecht Migges damaliger Ausspruch, die Gartenkunst sei keine Kunst. So apodiktisch formuliert, gibt es vergleichbare Aussagen bei vielen Künstlern dieser Zeit bezogen auf ihre jeweilige Disziplin (z.B. von Mondrian über die Malerei). Sozial engagiert, wie Migge war, ist diese Aussage nur als eine Form der Ablehnung der bisherigen Grünanlagen, der „Sonntagsgärten“ zu verstehen. Unter dem Eindruck der Not nach dem ersten Weltkrieg versuchte er dieser mit Gartenprogrammen zu begegnen und deren schlichte Schönheit zu betonen.

- „Der Eigenwert der Gartenkunst kann nicht in der baulichen Anlage, er muss in der Pflanze gesucht werden. An dem, was das Wesen der Pflanze ausmacht, liegt auch das Wesen der Gartenkunst als selbständige Kunst begründet. Hier allein“.
- „Wenn also von einer Berufung spezieller Gartengestalter für unsere Zeit geredet werden soll, so könnten diese nur als Vorbereiter, Ordner und Wegbahner aufgefasst werden. Den Weg frei machen für viele Gärten, für den Garten Jedermanns - das ist die echte Garten-Architektur, die wir brauchen.“
- „Der Gartenstil unserer Zeit? Wir haben uns nicht um ihn zu kümmern. Er kommt, wenn er soll, ganz ohne unser Zutun“.

Den endgültigen Niedergang der Gartengestaltung als Gartenkunst verdanken wir dem Nationalsozialismus. In den sechs Jahren vor dem zweiten Weltkrieg, in denen er nur regiert hatte, konnte er naturgemäß kaum bleibende Grünanlagen schaffen (außer dem inzwischen stark veränderten Nordpark in Düsseldorf und dem teilweise zerstörten Reichsparteitagsgelände in Nürnberg). Aber seine wichtigsten Repräsentanten innerhalb der Gartengestaltung behielten ihre Positionen auch nach dem Kriege und haben danach geistige Auseinandersetzungen gemieden. Ihre eigene vorausgegangene Beteiligung wurde tabuisiert. Sie alle hatten vor 1945 den Garten durchaus geistig idealisiert gesehen: Wiepking als etwas „Artgemässes“, Allinger als Träger eines „Gesamtkunstwerkes“ und Seifert als etwas „Naturnah-Bäuerliches“.

Besonderen Einfluß nach dem Krieg erlangten u.a. (nach Gröning u. Wolschke-Bulmahn):

- H.F. Wiepking-Jürgensmann: - Sonderbeauftragter des Reichsführers SS,
  - Reichskommissar für die Landschaftsgestaltung der eingegliederten Ostgebiete.
- A. Seifert: - fanatischer Antisemit, bereits 1919 in völkischen Organisationen, einflussreicher Vertreter der Blut-und-Boden-Ideologie, engste Kontakte zu führenden Nationalsozialisten, neben Wiepking der flussreichste Gartenarchitekt während der Zeit des National-sozialismus. Innerhalb seiner Blut-und-Boden-Ideologie lehnte er jede moderne Kunstbewegung als „entartete Kunst“ ab (dabei beeinflusst durch P. Schulze-Naumburg, Vorsitzende des „Bund Heimatschutz“).
- G. Allinger: - ab 1933 Präsident der „Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst“, sorgte für deren Gleichschaltung. Denunzierte Wiepking (1935) und Mattern (1936), wird 1935 durch Intrigen von Seifert als Landschaftsanwalt entlassen.
- W. Bauch (später Prof. in Dresden):
  - führte die landschaftsgärtnerischen Arbeiten in Auschwitz durch.
- W. Lendholt: - Schüler Wiepkings, beteiligt an der Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg, Generalreferent für Landschaftspflege im Warthegau.

Diese geistigen Voraussetzungen schufen nach 1945 die Situation, dass Auseinandersetzungen mit modernen geistigen Strömungen in der Kunst gemieden wurden und die Gartengestaltung sich zu einem reinen Ingenieurberuf reduzierte. Ihre heutigen Berufsangehörigen wissen kaum noch etwas von ihrer künstlerischen Herkunft. Entsprechende Anregungen kamen gelegentlich aus dem Ausland und in Deutschland am ehesten aus

dem Umfeld von Gunnar Martinsson (Karlsruhe). Hoffnungen hatten zwei für die Gartenkunst zu früh verstorbene Schweizer Landschaftsarchitekten geweckt:

- Ernst Cramer (gestorben 1980):
  „Cramer versteht Garten als eigenständigen skulpturalen Ort, der Garten selbst wird das Werk eines Künstlers“. (Peter Latz).
- Dieter Kienast (gestorben 1998):
  „Ihre Aktualität gewann (seine Ästhetik des Gartens) vor allem als Reaktion auf die Versäumnisse und Übertreibungen einer ökologisch orientierten Planung, die dem Garten zwar die Vielfalt von Natur, aber nicht die Kunst zugesteht“ (Brigitte Wormbs).

Für Michelangelo unterschied sich der Künstler vom Handwerker durch die Idee, d.h. durch das Geistige, das er in eine Arbeit hineinbrachte. In Deutschland finden sich z.Z. in der Gartenkunst kaum künstlerisch-geistige Perspektiven. Ansätze in den letzten Jahrzehnten waren:

- Sie als Skulptur zu sehen (Isamu Noguchi).
- Sie malerisch zu sehen (Burle Marx).
- Sie ökologisch-alternativ zu sehen (Korte: Hombroich).
- Sie als Umsetzung der fragmentarische Geschichte eines Ortes zu sehen (Latz: Hafeninsel Saarbrücken).

Da es keine allgemeinverbindlichen Maßstäbe für die Kunst gibt, diese in jeder Disziplin für ihre Zeit neu festgelegt werden müssen, ist es vorrangig eine Aufgabe der Gartenkunst selber für ihren Bereich eine Antwort auf die geistigen Strömungen unserer Zeit zu finden, d.h. das Verhältnis von Mensch und Natur gestalterisch neu zu definieren, zum Ausdruck zu bringen und Kriterien zu benennen.

- .

4. Gestaltungsformen in der Gartenkunst

In der Gartenkunst gibt es zwei gegensätzliche Gestaltungsformen. Verschiedene ihrer Namen werden in der Literatur oft gleichbedeutend, manchmal aber auch nur auf einen bestimmten Bereich bezogen, verwendet:

- formale Garten:
  - + gleichbedeutend: architektonische, geometrische, regelmäßige, symmetrische,
  - + auf einen bestimmten Bereich bezogen: Renaissance-, Barock-, Rokoko-, italienische Garten, französische Garten.
- Landschaftsgarten:
  - + natürliche Garten, unregelmäßige Garten, englische Garten (Begriff so auch auf den Reformgarten bezogen),
  - + auf einen bestimmten Bereich bezogen: In der Regel nur in Verbindung mit einem Eigenschaftswort: frühe, klassische, reife, harmonische, späte, verfeinerte, zivilisierte, gärtnerische Landschaftsgarten. Aber auch sentimentaler, viktorianische Garten..

Merkmale eines formalen Gartens:

Dies war der Gartentyp, den es seit der Antike gegen hat. Gegen die "wilde" Natur wurde das Prinzip der Ordnung gesetzt. Und die Ordnung wurde, auf die Fläche übertragen, mit der Geometrie gleichgesetzt. Bis gegen Ende des 17. Jh. glaube man an den Gedanken von Aristoteles, dass man die negativen Erschienungen in der Natur durch Korrekturen berichtigen könne, d.h. mit Hilfe von geraden Linien und geometrischen Figuren und Körpern. Während der Zeit des Humanismus kam dieser Gartentyp in der harmonischen Vereinigung aller Teile zu einem Ganzen dem klassischen Harmonieideal am weitesten entgegen und in der Zeit des Absolutismus den rationalistischen Vorstellungen, dass die Vernunft sich alle Teile des Kosmos unterwerfen könne. Im vergangenen Jahrhundert entsprach er dann am ehesten den funktionalen Vorstellungen seiner Umwelt.

Von Anfang an war der Garten ein umfriedeter Raum gewesen, der zeitabhängig den verschiedensten Funktionen diente. Im antiken Rom kam er der dortigen Peristylarchitektur am weitesten entgegen. Geometrische Formen bestimmten alle Gestaltungselemente. In seiner Hochform bildeten dann Schloss und Garten eine architektonische Einheit. In Versailles symbolisierte die zentrale Mittelachse optisch die Verbindung des Königs mit seinem Land, seine Herrschaft auch über die Natur. Alle Künste dienten seiner Verherrlichung. Der Garten war seine Bühne, seine Herrschaft Teil einer göttlichen Ordnung. Durch das Flankieren der Mittelachse durch Baumgruppen sollte der Blick in die Ferne gelenkt werden. Die seitlichen Bosketts unterstützten die Perspektive, waren der Hintergrund für Brunnen und Statuen und enthielten als Überraschung kleine Gärten. Die ganze Anlage war einem aufgerollten Teppich vergleichbar. Für die englischen Philosophen und Literaten des 18. Jh. war er der Sündenfall (eigentlich der kleinräumige holländische, da man den großräumigen französischen kaum kannte).

Merkmale des Landschaftsgarten:

Ende des 17. Jh. kam es zu einem Wertewandel gegenüber der Natur. Die bisherige Künstlichkeit musste eine Gegenbewegung zum Natürlichen hervorbringen. Ein neues Naturgefühl mit einer neuen Naturästhetik entstand. Dem absolutistischen Denken (als dessen Ausdruck der formale Garten galt) wurde ein liberales entgegengesetzt, das sich an Natürlichkeit und Erhabenheit orientierte. Gerade Linien und geometrische Formen wurden abgelehnt. Die ursprüngliche Natur galt als das Vollkommene und der Mensch selber als das Böse. Er sollte sich nach ihrem Vorbild orientieren. Der Garten war nach ihren schönsten Vorbildern zu vervollkommnen.

Zunächst orientierte sich der Landschaftsgarten an den regeln der Landschaftsmaler (Vorder-, Mittel- und Hintergrund). Er übernahm deren zweidimensionale Forderungen auf seinen dreidimensionalen Raum. In einer zweiten Gruppe sollten Gefühle und Stimmungen geweckt werden. Man versuchte dies besonders mit Hilfe von Statuen und Staffagebauten zu erreichen. Und in einer dritten sollten Eindrücke vermittelt werden. Ausgehend von dem Geist eines Ortes (Genius loci) versuchte man den Garten mit Hilfe einer „undulierenden Schönheitslinie" gestalterisch zu erfassen. Seine wichtigsten Elemente waren:

- das „Aha" (Haha): Eine abgesenkte Gartenbegrenzung, die optisch die Rasenflächen des Gartens mit denen des Parks, bzw. Umlandes vereinten.
- der „belt-walk": Der äußere Rundweg, der die verschiedensten Bilder und Szenen erschloss.
- weite Rasenflächen (pleasuregrounds) mit Gehölzgruppen (clumps),
- Gewässer mit natürlichen Uferkonturen.

Am Ende seiner Entwicklung entsprach dieser Garten einem großen Spiel mit Proportionen und Gliederungen, ganz auf Harmonie ausgerichtet. Seine Bilder waren nuancierte, unterbrochene und begrenzte Sichten, gesteigert

zu einem Höhepunkt und dann sich weiter einem neuen Bild zuwendend. Es gab Landschaftsgärten die literarisch durchwandert werden mussten, mit Gefühlsverbindungen (Sie hatten in der Regel Skulpturen und Staffagebauten) und andere, die mit ihren Harmonien einen musikalischen Zugang erforderten (z.B. die Gärten von Brown). Sie waren Symphonien aus Hügeln, Rasenflächen, Gewässern und Gehölzen. Symphonien, die den Besucher von Höhepunkt zu Höhepunkt führten, ihn in der Natur sein ließen, sie ihm aber nie in einem bestimmten Sinne ausdeuteten.

5. Übersicht über die Stile der Gartenkunst

Jede Einteilung einer Geschichte in Zeitepochen besitzt etwas Künstliches. Oft ist es eine Frage der gewählten Merkmale, oft überlagern sich die verschiedenen Zeitabschnitte oder ihre Ausdrucksmittel vermischen sich. Besonders in der Gartenkunst, in der es oft nur wenige Betrachtungsgegenstände gibt, die zudem dann auch noch sehr stark vom Charakter oder den persönlichen Interessen des Auftraggebers abhängig sind, gelegentlich auch von der Begabung und dem geistigen Niveau des Ausführenden, ist es sehr schwer, zu verallgemeinern. Andererseits ist eine mögliche Zuordnung für jeden Interessierten eine erste Hilfe zur Orientierung. Ohne ein solches Wissen befindet sich der Betrachtungsgegenstand gar nicht in seinem Bewusstsein und wir kommen zu der Situation, die wir zur Zeit weitgehend in Deutschland haben, kaum ein Kunstinteressierter und noch weniger ein Gärtner zählt die Gartengestaltung ernsthaft zu den Künsten.

In einem ersten Versuch möchten wir die Gartenkunst in fünf große Ausdrucksabschnitte einteilen. Dabei können sich durchaus Inhalte vorangegangener Abschnitte in späteren wiederfinden:

- frühe Garten: In der Anlage „primitiv“ bis sehr aufwendig. Er ist letztlich immer religiös motiviert. Hierher gehören alle Gärten der Antike.
- architektonische Garten: Zeit der Reformation (Humanismus und Renaissance) und der Gegenreformation (Barock). Zeit der religiösen Auseinandersetzungen. Beginn der Neuzeit bis zur absolutistischen Erstarrung.
- landschaftliche Garten: Er ist ein Ergebnis der Aufklärung. Umorientierung der Werte von Gott zur Natur als der höchsten Orientierungsinstanz.
- funktionale Garten: Bewusstseinsmäßige Loslösung von der Natur. Zeit der modernen Industrialisierung und medienbeeinflussten Normierung.
- neue Garten: Zeit der Identitätssuche. Der Verlust der Natur wird als Mangel empfunden. In ihr wird die Basis des individuellen Ichs gesehen.

Jeder dieser Zeitabschnitte steht für eine Epoche der menschlichen Auseinandersetzung mit der Natur. Jedes dieser Bewusstseine hatte dabei seine eigenen Ausdrucksformen gefunden. Vereinfachend kann man sagen, dass für einen künstlerischen Garten bei der Gestaltung meditative (religiöse), geistige, ästhetische und psychische Kriterien dominierten oder indirekt im Hintergrund bestimmend waren.

Jede dieser fünf Epochen teilen wir der besseren Orientierung wegen zusätzlich in vier Abschnitte ein. Dadurch erhalten wir bei den verschiedenen Gärten eine:

- Frühform,
- Hochform,
- Spätform und eine
- Übergangsform.

Dabei können in manchen Fällen Abschnitte wegfallen, übersprungen werden und in verschiedenen Landschaften zu verschiedenen Zeiten auftreten. (Ein Teil der genannten Daten wurde aus den Stilepochen des Hochbaus übernommen).

Zum frühen Garten (religiös motiviert):

Frühform: Hierher gehören die Gärten der Syrer, Perser, Ägypter und Griechen. In ihnen werden die Götter und Helden unmittelbar verehrt, bzw. der König als Repräsentant der göttlichen Ordnung. Der Garten war ein Wohnort der Götter.

Hochform: Römische Gärten. Die Gärten waren Rückzugsbereiche der griechisch gebildeten Römer. In Anlehnung an die griechischen Philosophenschulen und des orientalischen Genusses wurden Gärten der Muße geschaffen. Der unmittelbare religiöse Bezug wich oft einem dekorativ-repräsentativen. Die Statuen verloren ihren religiösen Hintergrund. (Beispiele: Gärten des Cicero, Plinius d.J.).

Spätform: Die „Intimität“ früherer Gärten ging durch die Größe verloren. Sie dienten jetzt überwiegend der Repräsentation der sozialen Stellung und waren zu einem Statussymbol geworden. (Beispiel: Villa Hadriana).

Übergangsform: Durch die Verurteilung der religiösen (und damit verbunden der sinnlichen) Bezüge der römischen Gärten setzte eine Stagnation ein. Traditionell wurden einige Pflanzen und Gartenelemente übernommen. Die Landgüterverordnung Karl d.Gr. ging auf Pflanzenvorschläge antiker Autoren zurück und der Kreuzgang war eine Fortsetzung der römischen Peristylgärten. Der Garten war (neben seiner wirtschaftlichen Funktion) ein Ort der Sammlung geworden.

Zum architektonischen Garten (dem Garten der anfangenden Neuzeit):

Beginnende rationale Auseinandersetzung mit der Natur. Erster Darstellungsversuch eines solchen Gartens bei Albertus Magnus (1193-1250). Die Überlegungen wurden später von Pietro de Creszenzi (1233-1321) fortgesetzt.

Gärten der Frührenaissance:

Italien (1450-1503, Schriften Albertis bis zum Plan von Bramante für das Belvedere):

Ausgang ist Florenz. Rückerinnerung an die glanzvolle römische Vergangenheit und die Platonische Akademie in Athen. Stark beeinflusst von der persönlichen Kultur der Medicifamilie und ihrer Freunde. Die Gartengestaltung wurde wieder zu einer bedeutenden Kunst. Gründe:

- Haus und Garten wurden wieder als eine Einheit gesehen,
- diese Einheit wurde von einem gemeinsamen Motiv getragen,
- der Garten öffnete sich zur Landschaft (nach außen).

Nach dem Tod Lorenzos (1492) wurde Rom zum geistigen Mittelpunkt.
Beispiele: Villa Carregi, Villa Castello in Florenz.

Deutschland:
- Festhalten an mittelalterlichen Traditionen und Handwerkstechniken (spätgotische Grundformen),
- die verschiedenen Funktionen des mittelalterlichen Gartens verteilten sich auf verschiedene Gartenpartien.

Gärten der Hochrenaissance:

Italien (1503-1573, Schaffung des Belvederegartens bis zum Tod Vignolas):

Die besten Architekten übernahmen die Aufgabe, Gärten zu gestalten. Es waren Gärten des „vollendeten Maßhaltens“. Merkmale waren:

- die Verbindung von Terrassen durch Treppen (damit die architektonische Bewältigung steiler Hänge),
- die Betonung der Horizontalen,
- die Verbindung von Villa und Natur durch Statuen,
- der Einsatz von Wasser als vielfältiges Gestaltungselement.

Beispiele: Garten des Belvedere, Villa Lante, Villa Caprarola.

Deutschland (ca. 1550-1600):

- Weiterhin traditionsverhaftet,
- Abgrenzung nach außen,
- ein additives, vielfältiges Nebeneinander,
- Detailfülle,
- große Pflanzensammlungen entstehen.

Beispiele: große Bürgergärten.

Gärten der Spätrenaissance:

Italien (1573 – 1610):

- Abweichen vom strengen Konzept der Hochrenaissance,
- direkte Ansprache der menschlichen Sinne (z.B. Geräusche),
- Skulpturen nicht mehr vorwiegend antikisierend (Sie bewegen sich, greifen Bilder aus der Umwelt auf),
- verstärkter Wert auf Ausstattung,
- Gartenmuseen für Skulpturen entstehen,
- bewusstes Zielen auf Öffentlichkeit

Beispiele: Pratolino, Boboligarten (Florenz), Villa Medici (Rom).

Deutschland (bis 1650):

Wie die Bürgergärten, aber stärker auf Repräsentation und Abwechslung ausgerichtet.
Beispiele: die meisten Fürstengärten.

Gärten des Manierismus (parallel zur Spätrenaissance):

Italien (1520-1610, Stil des Umbruchs):

- abweichen vom Ideal der klassischen Harmonie (alles war übersteigert, übertrieben, extravagant),
- oft bewusst gegen die Gegebenheiten des Geländes angelegt,
- luxuriöser Umgang mit Wasser,
- Labyrinthe.

Beispiel: Villa d'Este.

Deutschland (nur ein Beispiel, 1616):

- Garten stellt sich gegen die Gegebenheiten des Geländes,
- große Wasseranlagen.

Beispiel: Hortus Palatinus.

Gärten des Frühbarocks:

Der Garten wurde zur „Bühne". Es bestand das Bedürfnis durch Größe und die Bewältigung materieller Schwierigkeiten zu verblüffen. Der Park übernahm die Übergangsrolle von der Natur zur Kultur. Achsen (Wege und Sichten) verbanden beide.

Italien (1570-1630):

- Einsatz der Perspektive in großem Umfang (Domenico Fontana), (Alleen führten zu bestimmten Schlusspunkten: Architektur und Skulpturen),
- Beete ordneten sich den Allen unter,
- Fortsetzung der Alleen über den Garten hinaus in den Park,
- große Prachtentfaltung und Vielseitigkeit,
- große Weiterentwicklung der Skulptur (Virtuosität, Fantasie, Gelöstheit und Stellung des Ausdrucks),
- Vegetation wurde bewusst als grüne Hintergrundmasse eingesetzt.

Beispiele: Villa Montalto, Villa Aldobrandini, Isola Bella (Manierismus ?).

Frankreich (1610- 1643, zunächst unter italienischem Einfluss):

- Zusammenlegung der Parterres zu einer architektonischen Einheit (Du Pérac),
- großzügige Gestaltung der Parterres (Mollet),
- proportionale Überlegungen zu den verschiedenen Gartenteilen (Boyceau)

Gärten des Hochbarocks:

Der Garten wurde Teil eines Gesamtkunstwerks. Er übernahm stufenweise die Lockerung des aufs strengste ritualisierten Hoflebens (je weiter vom Schloss, um so lockerer). Zelebrierung einer gottgewollten Ordnung. Alle Künste dienten der Verherrlichung des Herrschers.

Frankreich (1643-1715, Zeit Ludwig XIV):

- Garten wurde zur Bühne des Staates, war ein Schauplatz prächtiger Feste,
- Anlage der Gärten um die Mittelachse,
- Eindruck der Weite (Flankierung der Mittelachse durch Baumgruppen, Verlängerung des „Längsbalkens"),
- Betonung des Parterres und seine Rahmung durch Alleen,
- Wechsel von Brunnen und anderen Elementen in der Hauptachse,
- in den seitlichen Bosketts Sondergärten,

Beispiele: Gärten Le Notres (Vaux-le-Vicomte, Versailles).

Deutschland (1690-1740):

Nach dem 30-Jr. Krieg auf Anregungen aus dem Ausland angewiesen. In Norddeutschland besonders unter holländischem, in Süddeutschland unter italienischem Einfluss.

Beispiele: Herrenhausen (holländischer Einfluss), Wilhelmshöhe (italienischer Einfluss), Nymphenburg (teilweise französischer Einfluss).

Gärten des Spätbarocks:

Frankreich (Regence, 1715-1723),

Deutschland (parallel zum Hochbarock):

- fremde Anregungen werden übernommen und eigenwillig umgesetzt,
- starkes Abweichen von Versailler Vorgaben,
- immer wieder Rückgriffe auf traditionelle Formen,
- stärkere Öffnung zur Landschaft.

Beispiele: Favorita (Mainz), Karlsruhe, Dresden.

Gärten des Rokokos (Übergangszeit):

Frankreich (Zeit Ludwig XV, 1723-1774),

Deutschland (1730-1770):

Vereinigung italienischer Barock und französischer Rokokoelemente. Unterschiede zwischen dem protestantischem Norden und dem katholischem Süden.

- Aufhebung des strengen Achsensystems,
- Verzicht auf Überschaubarkeit zugunsten der Überraschung (unübersichtlich),
- Staffagen mit exotischen Formen,
- in Heckengärten kleine Bassins mit Springbrunnen,
- asymmetrisch, kleinteilig, Putten,
- Rocaille-Form (Muschelwerk) als wichtigstes Dekorationsmotiv.

Beispiele: Sanssouci, Schwetzingen, Veitshöchheim, Weikersheim.

Der Barockgarten wurde vom englischen Landschaftsgarten abgelöst. Die Gartenkunst entwickelte sich für viele Menschen zur bedeutendsten Kunstdisziplin. Während bis zum Barock ein stark architektonischer Einfluss bestand, erfolgten jetzt die wichtigsten Anregungen von der Malerei. Der Garten sollte ein dreidimensionales Gemälde werden mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund. In Deutschland sind die einzelnen Stilphasen nur schwer abzugrenzen, da sie bei den wenigen größeren Gärten oft nur ein Ergebnis persönlicher Entscheidungen waren und zeitlich über mehrere Stilphasen entstanden sind.

Frühe Landschaftsgärten:

England (1710-1750, Addisons Publikationen im „Spectator“ (1712) bis Kents Tod (1749);

Zeit der Aufklärung; von den Anfängen der Gartenkritik als Gesellschaftskritik bis zur Schaffung einer Gestaltungsorientierung nach den Regeln der Malerei.

- Die Natur wurde zum neuen Ideal erklärt.
- Die Natur wurde bis ans Haus geholt (vorher Haus und Garten eine Einheit).
- Naturalisieren vormals formaler Anlagen,
- Empfinden von Grenzsetzungen als künstlich („Ahas“),
- Entfernung der Parterres (Switzer),
- Ablehnung geschnittener Pflanzen (Addison),
- Verbinden des Gartens mit der Landschaft,
- Orientierung an den Regeln der Landschaftsmalerei (Kent),
- Aufteilung des Gartens in eine Folge von Szenen (Kent).

Beispiele: Leasowes (Shenstone), Rousham (Kent), Stourhead, erste Bauphase von Stowe (Bridgeman, Kent).

Deutschland: Erste Verbindungen eines literarisch vermittelten Naturbildes mit einer unterschwelligen Naturreligiosität. Literarische Interpretation einer vorgefundenen Natur.

Beispiel: Sanspareil (nach 1745).

„Reife“ Landschaftsgärten (klassische und romantische):

Eine brauchbare Zuordnung fällt hier sehr schwer. In Deutschland ist es üblich, eine spätere englische Phase vor der vorangegangenen zu nennen (eine „vorromantische“ vor der früheren „klassischen“). Der parallele Vergleich mit der Literatur fällt dann leichter: Sturm und Drang – Klassik – Romantik. Aber schon der Wörlitzer Schlossbau macht das Problem deutlich. Das Schloss war hier das erste klassizistische Gebäude in Deutschland (Grundsteinlegung 1769, 1788

vollendet). Zeitgleich entstand das „Gotische Haus“ (1773). Die „vorromantischen“ Gartenteile wurden parallel oder später errichtet. Es macht deshalb Sinn, innerhalb einer identischen Zeit zwei Strömungen zu sehen:

+ klassische Strömung: humanistisch und sozial orientiert,
+ romantische Strömung: irrational und metaphysisch orientiert (gefühlsbetont, Ausdruck der Empfindsamkeit).

Im romanischem Ausland erfolgt zwischen Romantik und Klassik auch keine Trennung.

England („klassische“ L., 1740-1790; Brown wird Hauptgärtner in Stowe (1741) bis zum Einsetzen der Kritik von Price (1794); Zeit der Reife; harmonische Parklandschaften aus Hügeln, Rasenflächen, Seen und Bäumen):

- größte Angleichung der Wirklichkeit an das Naturideal,
- optische Erweiterung der Gärten auf die Dimension der Landschaft,
- Verständnis für den organischen Zusammenhang der natürlichen Gestaltungselemente,
- Steigerung der natürlichen Gegebenheiten,
- Betonung der Einfachheit und Schlichtheit (in Dt.: Winkelmann „Edle Einfalt und stille Größe“),
- Eindruck der Weiträumigkeit,
- äußerer Gehölzgürtel („belt“) mit einem äußeren Rundweg („belt-way“) zur Erschließung der Szenenfolge,
- Beseitigung der Staffagen.

Beispiele: Gärten von Brown (u.a. späte Stowe, Blenheim).

Deutschland (1785-1825; Beginn der Umbauarbeiten auf der Wilhelmshöhe bis Sckells Tod 1823):

- Abkehr von Überladungen und romantischer Empfindsamkeit,

Beispiele: späte Wilhelmshöhe (Kassel), ältere Sckell in München: Englische Garten, Nymphenburg.

England („romantische“ L., der eigentliche „Jardin chinois anglais“; 1760-1795, Ernennung Chambers zum Hofgärtner (1760) bis zu seinem Tod 1796):

- zielen auf Gefühle und Abwechslungen mit Hilfe von Staffagen und exotischen Gewächsen (besonders „chinesische“ Bauten von Chambers),
- viele neugotische Gebäude und künstliche Ruinen,
- Betonung des Theatralischen und Exotischen,
- rasche Folge gegensätzlicher Stimmungen.

Beispiele: Gärten von Chambers (Kew Garden).

Deutschland (1770-1820, zweite Baubeginn von Wörlitz (1770) bis zum Tod des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau 1817):

Der Garten Hirschfelds. Er brachte die romantische Literatur sichtbar in den Garten.

- häufiger Szenenwechsel (führte später zum Zerfall der formalen Einheit),
- vielfältige Staffagen (von einfachen Erinnerungstafeln bis zum Versuch der Erweiterung des Weltbildes),
- Verfolgung ästhetischer und moralischer Ziele zur Veredlung der Menschen (Freimaurer),
- symbolische Assoziationsbezüge für Gefühle oder gefühlsbezogene Erlebnisse (mit Hilfe von Büsten, Gedenksteinen, Hütten, Tempeln),

Beispiele: mit hohem Anspruch (Wörlitz), mit einfachen Gefühlsbezügen (Seifersdorfer Tal).

Späte Landschaftsgarten:

Der Landschaftsgarten reduzierte sich zu einem Rahmen. Der Gärtner gewann die Freiheit zwischen formalen und landschaftlichen Gestaltungselementen zu wählen.

England (1790-1840, Synthese des Brownschen Gartens mit den Forderungen seiner Kritiker):

- Bauwerke werden im gotischen und palladianischem (Form des Klassizismus) Stil bevorzugt,
- Wiedereinführung geometrischer Elemente in den Garten,
- am Haus Terrassenanlagen und formale Teile (= Neubewertung des Vordergrundes für das Malerische),
- Einführung von Sondergärten (im Ashridge Park z.B. 15),
- das Ästhetische wird dem Nutzen und der Bequemlichkeit untergeordnet,
- verstärkte Verwendung von Staffagen (besonders künstlichen Ruinen),
- Hervorhebung der Schönheiten der Natur (und Verdeckung ihrer Mängel),
- starkes botanisches Interesse.

Beispiele: Gärten Reptons (u.a. Sheffield, Ashridge Park).

Deutschland (ab 1820-1860; Lennés Arbeit in Potsdam bis zum Erscheinen des Lehrbuches von Meyer):

- Übernahme der Gedanken Reptons,
- Der Vordergrund fand eine stärkere Beachtung (pleasureground),
- Einbau formaler Teile in den Landschaftsgarten. Er wurde zu einer Architekturkulisse.
- Die ursprünglich aufklärerische Haltung wurde zu einer romantisch-konservativen.

Beispiele: Lenné (Charlottenhof, Nordische und Sizilianische Garten, auch Marlygarten), Pückler (Muskau, Branitz).

Historismus (Eklektizismus, Stilpluralismus, Übergangszeit):

England (1820-1870, dem Erscheinen der „Encyclopädie“ von Loudon (1822) bis zum Erscheinen des „Wild Garden“s (1870) von Robinson; Zeit des „Viktorianischen Gartens“. Zeit der Gärten der wachsenden Mittelklasse. Fehlen feiner Harmonien. Ruskin forderte angesichts der Folgen, die Rückkehr zu einer Kunst der sittlichen Werte.

- Der formale Garten gewann wieder die Oberhand.
- Wieder Abgrenzungen nach außen (Mauern, Pflanzungen),
- unproportionales Verhältnis des Blumengartens zum Park,
- Rasenpflanzungen mit kräftigfarbigen Blumenumrandungen und Teppichbeeten,
- starke Betonung des Gärtnerischen (Abwendung vom Ästhetischen, Bevorzugung exotischer Gehölze).

Beispiele: Gärten von Loudon.

Deutschland (1860-1900; dem Erscheinen des „Lehrbuches der schönen Gartenkunst“ von Meyer (1860) bis zu den ersten Schriften von Muthesius. Die Lenné-Meyersche Schule bestimmte das Gartengeschehen):

- Übernahme von Elementen des Landschaftsgartens in kleinste Gärten,
- Freude an einer Pflanzenvielfalt (Vergärtnerung),
- großes Repräsentationsbedürfnis.
- Die Gartenkunst reduzierte sich zu einem grünen Rahmen.
- soziale Probleme versuchte man mit bürgerlichen Vorstellungen zu lösen (Bürgergärten),

Beispiele: Linderhof (Effner), Bürgergärten in vielen Städten.

Den funktionalen Garten teilen wir ein in den

- frühen funktionalen Garten (= Reformgartenbewegung der Architekten (vor dem 1. Weltkrieg),
- reifen funktionalen Garten (= Reformgartenbewegung der Gärtner, zwischen den beiden Weltkriegen, Sonderrolle: der „nationalsozialistische“ Garten).
- späten funktionale Garten (die Hannover Schule),
- postmodernen Garten (Übergangszeit).

Frühe funktionale Garten (Reformgarten, Jugendstilgarten, 1890-1914, Gegenreaktion auf den Historismus):

England : Die Architekten sehen den Garten als eine architektonische Verlängerung des Hauses (Blomfield). Die Arts-and-Crafts-Bewegung erhebt das Landleben zu ihrem Ideal.

- Haus und Garten werden wieder als eine Einheit gesehen.
- Forderung nach einer handwerklich-künstlerischen Erneuerung der Lebensumwelt,
- Forderung nach material- und funktionsgerechter Formgebung,
- Anpassung des Gartens an die natürlichen Gegebenheiten (Robinson),

Beispiele: Gärten der Jekyll (Munstead Wood, Hestercombe).

Deutschland (wird hier am Anfang hauptsächlich von Architekten vertreten: Muthesius, Schulze-Naumburg, Laeuger, Behrens; Bücher und Ausstellungen machen ihre Gedanken populär):

- Der Garten ist eine Erweiterung des Hauses.
- Verwendung von architektonischen Elementen zur Verbindung von Haus und Garten (z.B. Pergolen),
- additive Aneinanderreihung von Funktionsbereichen,
- Vernachlässigung gärtnerischer Aspekte,
- Ausrichtung auf repräsentative Aufgaben.

Beispiel: Hamburger Stadtpark.

Reife funktionale Garten (1918-1945, Reformgarten der Gärtner; in dieser Zeit auch der „nationalsozialistische“ Garten). Zwei Strömungen:

1. die sozial engagierte (Migge, Maasz):
   - Übernahme von Gedanken des architektonischen Reformgartens,
   - starker sozialer Funktionsbezug nach dem 1. Weltkrieg,
   - Betonung des Nutzgartenaspektes.
2. die pflanzenorientierte (Lange, Foerster-Mattern = Bornimer Kreis):
   - Verbindung von architektonischen und naturnahen Elementen,
   - Betonung der natürlichen Pflanzenansprüche,
   - Pflanze als Stimmungsträger.

Sonderform: „Nationalsozialistische“ Garten (nur bedeutsam wegen der Nachkriegsfolgen):

- Betonung einer bodenständigen Gartenkunst,
- Steigerung heimatkundlicher Gedanken ins Extreme,
- zunehmende Forderung nach „heimischen“ Pflanzen,
- Einsatz der Wissenschaften zur Bekräftigung der Lehrmeinungen (z.B. (Pflanzensoziologie),
- die Gruppe um Seifert forderte den biologisch-dynamischen Garten.

Späte funktionale Garten (Nachkriegsgarten 1950 – 1970/1990):

Er zeichnet sich in Deutschland durch ein Verdrängen der nationalsozialistischen Zeit aus. Im Bereich der Gartenarchitektur hatten die bisherigen Autoritäten fast vollständig ihren bisherigen Einfluss behalten. Die Vergangenheit wurde tabuisiert. Die Weiterarbeit erfolgte durch einen Rückgriff auf alte Traditionen:

+ Bornimer Schule: Sie stand in der Tradition Lenné-Meyers und der Foersterschen Pflanzenverwendung. Ihre Hauptgestalungselemente waren Bodenbewegungen und großzügige Staudenflächen (Hauptvertreter: Mattern).

+ Stuttgarter Schule: Sie war hauptsächlich handwerklich orientiert und griff auf regionale Bautraditionen (z.B. Trockenmauern im Weinbergbau) und landschaftliche Konstruktionsprinzipien zurück (Hauptvertreter: Haag).

- ein Ausweichen in die „wertfreie Wissenschaften“:

+ Hannoversche Schule: Alte vom Nationalsozialismus geförderte Wissenschaften wurden „entideologisiert“(z.B. die Pflanzensoziologie und die Landschaftsplanung). Die Gartengestaltung wurde zu einer reinen Ingenieurwissenschaft umgebaut. Ihre Arbeiten zielten allein auf das funktionale Lösen von Problemen (Vulgärfunktiona-

lismus). (Hauptvertreter: Wiepking).

Gärten der Übergangszeit zum 21. Jhrdt, ab etwa 1970):

- Naturgarten: Bewusstseinsänderung in der Bevölkerung nach den Studentenunruhen 1968 und der Ölkrise 1973. Man begann Fragen zu stellen und verstärkt die zivilisatorische Umweltzerstörung zu sehen. Die traditionellen Ordnungsvorstellungen wurden abgelehnt. Besorgte und sentimentale Forderungen nach einer Rückkehr zu historischen, „heilen“ Naturvorbildern. Kulturabhängige ästhetische Kriterien wurden abgelehnt. Kreative Ansätze wurden nicht lange verfolgt.

- Gärten der 90iger Jahre: Zwei Strömungen. Für beide gilt mit unterschiedlicher Betonung
  + verstärktes Ausgehen vom „Wert eines Ortes“ (Genius loci);
  + arbeiten mit mehreren Strukturebenen (Kommunikationsebenen),
  + Verwendung archetypischer Gartenelemente,
  + sinnliches Erleben von Gartenräumen.
  + Die Gartenkunst erhält eine identitätsstiftende Aufgabe.

  1. Gärten der Postmoderne (starke Bezüge zur Land Art):
     - Verwendung von traditionellen und modernen Elementen,
     - individuelle Verwendung von Pflanzen und Materialien,
     - häufige Verwendung archetypischer Bezüge,
     - Einbeziehung auch von Naturgartenelementen (Ruderalgarten).

  2. Gärten der „Neuen Moderne“ (starke Bezüge zur Minimal Art):
     (Vorbilder Barragan, Noguchi, japanische Gärten)
     - starke architektonische Linienführung,
     - ästhetische Kriterien erhalten wieder ein besonderes Gewicht (z.B. Proportionen),
     - Reduktion auf das Wesentliche, Elementare,
     - Verwendung moderner Materialien (Metalle, Kunststoffe).

Ausblick: Gärten des 21. Jahrhunderts.

In der Architektur ist seit Ende des 20. Jhrdts. der Dekonstruktivismus die bedeutendste kreative Stilrichtung. Es ist zu vermuten, dass dies auch in der Gartenkunst sein wird, da es im Ausland bereits die ersten entsprechenden Gärten gibt (Parc de la Villete, Paris).

6. Römische Gärten

Am Beginn der europäischen Gartenkunst stehen die Gärten der antiken Römer. Da sich ihr Leben weitgehend im Freien abspielte, war der Garten für sie ein wichtiger Bestandteil ihres Alltags. Als ehemaliges Agrarvolk hatten sie immer eine enge Beziehung zum Pflanzenbau gehabt. Das traditionelle römische Haus besaß ein weitgehend überdachtes Atrium, in dessen Mitte sich ein Auffangbecken für das Regenwasser (Impluvium) befand und einen schmalen Nutzgarten (Hortus) hinter dem Haus.

Vom 2. Jh.v.Chr. an wurde der Hortus zunehmend vom Peristylhof verdrängt. Bereits im Helenismus hatte man begonnen Natur und Architektur gestalterisch in Beziehung zu setzen. Im privaten Bereich erfolgte dieser Schritt zuerst bei den Römern. Erst durch ihre Wasserbautechnik wurde der bewässerte Ziergarten möglich.

Der römische Peristylgarten war keine Übernahme aus dem griechischen Kulturkreis, sondern das Ergebnis einer Vereinigung griechischer Architekturelemente mit der eigenen Tradition, d.h. der Verbindung des griechischen Peristylhofes und des Statuenschmuckes mit der Tradition des Küchengartens.

Über die Gestaltung dieser Peristylgärten wissen wir sehr wenig (die heutigen rekonstruierten Anlagen stellen keine echten Nachbildungen dar). In Pompeji dürften in ihnen hauptsächlich Obstbäume als Schattenspender in lockerer Anordnung gestanden haben. Formale Gärten gab es unter ihnen nur sehr selten. Insgesamt geht man im Vesuvbereich von weniger als 300 Gebäuden aus, die eine solche Anlage erlaubt hätten.

Ihren ersten Höhepunkt erreichte die Gartenkunst in der Übergangszeit von der Republik zur Kaiserzeit. Die früheren Stadtmauern hatten ihre Bedeutung verloren. Es kam zur Trennung des Wirtschaftshofes (Villa rustica) vom Herrenhaus (Villa urbana). Für die Gartenkunst wurde als neuer Typ die „Otium“-Villa als Ort des Rückzugs ins Private wichtig. Ihre Gärten waren überwiegend formal gestaltet. Gerne verwendete Pflanzen in ihnen waren Buchsbaum, Lorbeer, Myrte, Efeu und Akanthus. Ihre Anfänge lassen sich bis in das 2. Jh.v.Chr. verfolgen. Damals errichtete man erstmals großzügig ausgestattete Wohnanlagen allein für die Muße: Geräumige Atriumhöfe, mehrere Speiseräume, Bäder und einen Garten in einem Peristylhof, gelegentlich ergänzt von seitlichen Aussichtstürmen.

Ein wichtiges Kriterium für die Errichtung einer solchen Villa waren,

1. deren Einbindung in die Landschaft. Waren für die gewünschten Ausblicke die natürlichen Voraussetzungen nicht gegeben, wurden sie künstlich durch Terrassen oder das Fortnehmen von Boden geschaffen. Auf den sich so ergebenden Blick in die Landschaft wurden die Raumfluchten bezogen, bzw. die Baukörper rahmend ausgerichtet. Verstärkt wurden diese Eindrücke noch durch Illusionsmalereien hinter den Durchblicken.
2. die Einbeziehung der Landschaft in das Gebäude. Dafür wurden, wenn die natürlichen Voraussetzungen nicht gegeben waren, Hügel errichtet und Wasseranlagen der verschiedensten Art geschaffen. Besonders beliebt waren Grotten als seitliche Wandbrunnen.

Man vervollkommete damit die Natur, machte sie zu einem Ideal der Kultur, erhob sie zur Kunst.

Für die Zeit vom 2. Jh.v.Chr. bis zum 2. Jh.n.Chr. vermutet man allein für den Golf von Neapel über 80 „Otium“-Villen und über 100 villae rusticae. Für die bäuerliche Kultur der römischen Gesellschaft stellte der Luxus einer „Otium“-Villa etwas Neues dar. Er orientierte sich an der hellenistischen Palastarchitektur und wurde für die weniger Wohlhabenden zum Vorbild. Seit dieser Zeit nutze man verstärkt die Villa und deren Ausbau zur Demonstration seines Wohlstandes und der sozialen Stellung. Der Ausbau des Gartens war ein Teil davon. Die Schaffung der verschiedensten Wasseranlagen und das Aufstellen wertvoller Plastiken gehörten dazu. Abgesehen von den archäologischen Ausgrabungen und den Briefen des Plinius d.J. weiß man über viele Zusammenhänge nur sehr wenig.

Lukrez über das Lebensgefühl in einer „Otium“-Villa:

> „Nichts ist süßer, als in den heiter ruhigen Bezirken zu wohnen, wohlbefestigt in den Höhen durch die Lehren der Weisen, von wo man hinabschauen kann und sehen, wie die anderen hin und her irren, wie sie unstet den Weg des Lebens aufsuchen, wie sie sich streiten um Geist und Witz und um Ansehen, Tag und Nacht in niemals rastender Arbeit streben, um sich zum Gipfel der Macht zu erheben“.

Man folgte in den Otium-Villen bewusst der Tradition griechischer Gymnasien und schmückte sie mit Skulpturen und Wasseranlagen. Gemäß den griechischen Philosophen errichtete man für die Musen Hallen und für die Nymphen schattigkühle Quellatmosphären ohne noch deren religiösen Hintergrund zu pflegen. Wegen der Hanglagen boten sich oft Terrassierungen an. Besonders beliebt für deren Errichtung waren die Berge um Rom, das Gebiet um Neapel und die Toskana. Da sich der Reichtum der Römer über den Grundbesitz äußerte, besaßen sie oft viele Villen (Cicero z.B. 18). Sie waren über das ganze Land verteilt, um von klimatischen

Gegebenheiten unabhängiger zu sein. Beliebt waren deren Anlage im Abstand bestimmter Reiseetappen an landschaftlich besonders hervorgehobenen Orten.

Zum Lebensstil der reichen Römer gehörte auch der ständige Umzug innerhalb der Villa je nach Tages- und Jahreszeit. Man zerlegte dafür das Herrenhaus in mehrere Pavillons und verteilte sie ähnlich den Bauwerken eines griechischen Gymnasiums über das Gelände.

Der griechische Bezug zur Natur war in erster Linie ein naturwissenschaftlicher, der der Römer ging darüber hinaus. In ihren Villen verkörperte sich ein neuer Lebensstil mit einer neuen humanen Denk- und Empfindungsweise:

> „Der Besitzer dieser Villa fügt sich nicht in die Natur der Dinge ein, sondern er unterwirft sie sich, schafft seine eigene Welt, vermischt Raum und Fläche, Licht und Schatten zur Gewinnung eines nie zuvor geschauten Sehvergnügens. Rus in urbe („Land in der Stadt“) ist hier nicht das eigentliche Ziel, sondern die Schaffung eines mit den Elementen der Natur frei schaltenden Lebensraumes, der aus der Natur ausgegrenzt ist, sich draußenläßt, aber alles, was sie zu bieten vermag, in die eigengesetzlich gestaltete Kunstwelt hineinnimmt“.

Die ersten Hinweise über römische Gärten kamen aus der Literatur. Die vielleicht wichtigsten entstammen aus Briefen Plinius d.J. (ca. 100 n.Chr.), in denen er Freunden zwei seiner Villen beschrieb. Man hat sie oft zu rekonstruieren versucht. Doch ergaben die verschiedenen Teilbeschreibungen zusammengefügt die verschiedensten Ergebnisse. Bisher haben die Archäologen keine von ihnen finden können.

1. Villa „Tusci“ (toskanische Villa, eine Villa urbana):
   Sie lag am Fuße eines Hügels und bot eine schöne Aussicht ins Tal. Sie bestand aus drei Gebäuden und Gartenkomplexen:
   - dem Hauptgebäude: Zwischen zwei Flügeln befand sich ein Portikus (hervorgehobene Säulenhalle). Davor, in Terrassen angelegt, ein Xystos (Vorgarten). Auf der oberen Ebene befanden sich buchsgefaßte Beete (beliebt waren auch Lattenumzäunungen und Springbrunnen zwischen den Beeten). Von diesem Gebäude gelangte man über Treppenanlagen zu drei kleinen Wohnpavillons, die verschiedene schöne Ausblicke boten.
   - der höherliegenden Gebäudegruppe im Weinberg. Zu ihr gehörten nur umliegende Weinberge.
   - dem Hippodrom (abgeleitet von der Pferderennbahn griechischer Heiligtümer). Auf einer Seite besaß es wie bei Platon einen halbkreisförmigen Abschluß, in dem sich ein Rosengarten befand. Eingefasst war die Gesamtanlage von dunklen Zypressenwänden und schattenspendenden Alleen.
2. Villa „Laurentium“ (in der Nähe Roms):
   Die Hauptfront des Hauses war zum Meer ausgerichtet. Der Vorgarten wurde von einem Blumenparterre bestimmt, während sich auf der Rückseite Obstgärten befanden. Seitlich wurde die Villa von zwei Türmen flankiert.

Diese beiden Plinius-Villen entsprachen weitgehend den damals gängigen Villentypen. Das „Tusci“ entsprach einem Landhaus, ähnlich der Villa in Oplontis, mit seinem schmückenden Xystos vor der Säulenfassade und dem parkartigen, schattenreichen Hippodrom. Während das „Laurentium“ nur zum Meer hin einen kleinen Duftgarten besaß und ansonsten von Obstbäumen umgeben war.

Weitere Vorstellungen konnte man über die Wandmalereien gewinnen, in denen viele Details herausgestellt wurden. Fensterlose Räume boten vor der Sommerhitze eine angenehme Kühle, durch Ausmalungen bekamen sie den Charakter eines Gartens. Berühmt wurde die Villa der Livia in Rom. So konnte man auf den dortigen Bildern allein dreißig verschiedene Vogelarten unterscheiden. Gerne wurden Pflanzen, Statuen und Wasseranlagen gezeigt.

Man weiß heute vom antiken Rom, dass es dort etwa achtzig große Gärten (horti) gegeben hatte. In ihnen kultivierte eine Oberschicht neben ihrem traditionellen Naturbezug auch ihr Repräsentationsbedürfnis. Möglich war dies durch den Wasserreichtum geworden (pro Einwohner Roms standen täglich ca. 1 cbm Wasser zur Verfügung). Die Menschen, die diese Villen bewohnten, standen oft lange an den Spitzen der Macht und zogen sich am Ende ihres Lebens, fern von den Unruhen des Alltagsgeschäfts, hierher philosophierend zurück. Besonders berühmt waren die

- Horti Luculliani: Auf dem Pincio; heute nahe der spanischen Treppe; zwischen der Kirche Trinita die Monti und der Villa Medici; von hier hatte man den schönsten Blick auf Rom.
- Villa des Sallust: Später lag hier die Villa Ludovici; heute die Città Umbertina; wahrscheinlich der größte Garten im antiken Rom; seine Skulpturen bilden noch heute den Grundstock des Römischen Nationalmuseums (die Sammlung Ludovici).
- Gärten des Maecenas: Auf dem Esquilin; der ganze Hügel wurde zu einem Park.
- Gärten der Agrippa: Auf dem Gebiet der Villa Farnesiana.
- Domus Tiberiana: Auf dem Palatin; während der republikanischen Zeit hatten mindestens siebzehn Senatoren hier ihre Villen, u.a Cicero; danach bestimmten die Kaiser sein Aussehen; im 16. Jh. war noch so viel erhalten, dass die Farnese den Versuch unternahmen, am gleichen Ort im Sinne einer Wiedergeburt (= Renaissance) die alten Gärten wiedererstehen zu lassen, die „Orti Farnesiana“.
- „Goldene Haus“ Neros: Vielleicht die bedeutendste Gartenanlage Roms (nach Agrippa).

Im Laufe der Zeit legten sich die kaiserlichen Gärten wie ein Ring um Rom. Sie führten vom Pincio zum Esquilin und zur Via Appia. Und auf der anderen Tiberseite von den Gärten Caesars, des Agrippas, dem Circus heros zu den Gärten der Agrippina. Über ihre tatsächlichen Aufgaben können nur Vermutungen angestellt werden. Wahrscheinlich dienten sie weitgehend der Erholung für die dicht zusammengedrängt lebende Bevölkerung. In der damaligen Stadt lebten über 1 Million Menschen. Schon Caesar vermachte seine Gärten testamentarisch dem Volk. Neben den „Brot und Spielen“ dürften sie eines der wichtigsten Aufgaben der römischen Sozialpolitik gewesen sein.

Die vielleicht wichtigsten römischen Gärten für uns heute sind:

1. Villa der Papyrusrollen (auch „Villa der Pisoni“ Herkulaneum): Außerhalb der heutigen Ruinenstadt; heute durch unterirdische Stollen erschlossen; z.Z. nicht zugänglich. Benannt nach den hier gefundenen 1.758 Papyrusrollen. Nach ihren Grundrissen wurde das ehemalige J.P.Getty-Museum in Mailibu nachgebaut. Man fand hier u.a. etwa 75 griechische Marmor- und Bronzeskulpturen (heute Nationalmuseum Neapel). Die Villa erstreckte sich über mehrere Terrassen. Ihr Besitzer soll Lucius Calpurnius Piso Caesonius gewesen sein, der ein Anhänger Epikurs gewesen sein muss. Man fand in den Räumen alle griechischen Werke der Epikureer. Nach der lateinischen Bibliothek wird noch gesucht. (Epikur: Um 300 v.Chr., griechischer Philosoph, sah die Natur und das Landleben als Quelle des Glücks, lehnte für sich politische Aufgaben ab).
2. Haus des Fauns (Pompeji): Am Ort das größte und luxuriöseste Haus mit ca. 3000 qm Grundfläche, zwei Atrien und zwei Peristylen. Das größere, in dorischer Ordnung, entstand um 100 v.Chr. Zwischen ihnen befand sich das berühmte Mosaik „Alexanderschlacht“ (heute Nationalmuseum Neapel). Seinen Namen erhielt das Haus nach einem tanzenden Faun (griech. Pan) im Regenauffangbecken des Eingangsatriums.
3. Villa von Oplontis (auch „Villa der Poppäa“, zwischen Pompeji und Herkulaneum in Torre Annunziata): Sie ist heute die prächtigste, und noch relativ gut erhaltene, der einst verschütteten Vesuv-Villen. Sie entstand ca. 50 v.Chr. und soll der zweiten Frau Neros Poppäa gehört haben. Teile der Villa und der Garten sind noch weitgehend überdeckt. Wie kaum ein anderes römisches Gebäude vermittelt es eine Ahnung von dem hochentwickelten Lebensstil in einer Otium-Villa. Ihre dreizehn Gärten waren wie bei den Stadtvillen Peristyl- und Hofgärten, sowohl formal wie auch frei angelegt. Fünf von ihnen besaßen darüber hinaus zu ihrer Vergrößerung Gartenmalereien.
   Die Villa besteht aus einem Hauptkomplex mit einem Atrium in der Mitte und einem später gebauten Ostflügel mit einem Schwimmbecken (60 x 17 m) und jeweils einem Garten an den Enden. An der östlichen Beckenseite befand sich ein Skulpturengarten. Vor jeder seiner mächtigen Platanen befanden sich lebensgroße Marmorstatuen. Insgesamt gab es eine Vielzahl an Statuen, hinterpflanzt mit Oleander, Zitronen und schattenspendenden Platanen. Gebirge und Meer bildeten einen natürlichen Rahmen. Die formalen Gartenteile verbanden dabei harmonisch die Landschaft mit der Architektur. Die Villa Oplontis ist die wichtigste antike Villa, die uns heute noch ein Bild von dem Leben in den zuvor nur aus der Literatur und den Wandfresken her bekannten Otium-Villen zu vermitteln

vermag.

4. Villa Hadriana (Tivoli): Während in der späten Republik die römische Villa sich in einer festen Raumfolge zur Landschaft, dem Meer oder einem Park öffnete, schließt sie sich im 2. Jh.n.Ch. gegenüber der Außenwelt weitgehend ab. Griechisch-orientalische Bildungslandschaften mit überraschenden Perspektiven bestimmen jetzt großzügige Raumfolgen, geschmückt mit Hunderten von Statuen, meist Kopien griechischer Meisterwerke. Der Ausblick in die Natur spielte kam noch eine Rolle.

   Hadrian war hochgebildet und entwarf sich seinen Sommersitz in Tivoli selber. Er orientierte sich einerseits an der Klarheit der griechischen Klassik, andererseits an der Ausdrucksstärke der Arbeiten von Pergamon. Die einzelnen Gebäude sind nur lose miteinander verbunden und spiegeln die Reiseeindrücke des Kaisers wieder. Noch heute kann man an den Ruinen die frühere Pracht ahnen.

   Die Gärten waren voller Skulpturen. Berühmt war der Kanopos, ein langgestreckter Kanal, der von Kopien griechischer Statuen umgeben war. Die Gesamtanlage erstreckte sich über 60 ha. Eine zentrale Bedeutung besaß das Wasser in Form von Zierbrunnen, Bädern, Becken und Seen. Um den Eindruck der Gesamtanlage nicht zu stören, erfolgte die Bedienung der verschiedenen Komplexe unterirdisch.

   Diese Villa hat das italienische Barock entscheidend beeinflusst.

Im 1. Jh. der Kaiserzeit erreichte die römische Gartenkunst ihren Höhepunkt. Natürlich wollte die Oberschicht, die ihr Leben außerhalb Roms verbrachte, auch in den Provinzen auf ihren gewohnten Lebensstandard nicht verzichten und schuf sich dort vergleichbare prächtige Landsitze. Wir können davon ausgehen, dass es sie auch im Rhein-Mosel-Gebiet und in Süddeutschland gegeben hat. Ausgrabungen haben auch hier Drei-Flügel-Anlagen nachgewiesen, mit Repräsentationsräumen in der Mitte, den Wohnräumen in einem Seitenflügel und den Bädern in dem anderen. Bevorzugt haben sie an Südhängen gelegen. Wie in der Heimat wird zwischen den Gebäudeteilen ein Xystos als Gartenanlage bestanden haben.

Das spätantike Trier war ab 293 n.Chr. die letzte Kaiserresidenz im römischen Westreich gewesen. Konstantin I. verlegte später seine Residenz nach Konstantinopel, während Valentinian I. 364 Trier wieder zu seiner Hauptstadt erhob. Diese Sonderstellung Triers führte dazu, dass in seinem Umland prächtige Villen entstanden sein müssen. Es kann nicht sein, dass dort 400 Jahre lang keine errichtet wurden, wenn die Stadt zeitweise sogar die Hauptstadt des Weltreiches gewesen war. Von den dazu gehörenden Gärten weiß man heute nichts mehr. Kein einziger ist bekannt. Von ihrem früheren Vorhandensein ist aber auszugehen.

Ruinen von ehemaligen Villenanlagen in Deutschland fand man in:

- Welchbillig (Kreis Trier): Ein ausgegrabenes Gartenbassin war 58 x 19 m groß. Schmückend war es von 112 Hermen umgeben (auf einem Pfeiler befindliche Büsten). Wahrscheinlich war hier der Wohnsitz eines kaiserlichen Verwalters gewesen.
- Villa „Am Silberberg“ (Bad Neuenahr-Ahrweiler),
- Villa von Nennig (Mosel),
- Villa von Otrang (Trierer Umland),
- Villa von Mehring (Rheinland-Pfalz),
- Villa von Borg (Saarland),
- Villa von Hechingen-Stein (Baden-Württemberg),
- Villa rustica von Möckenlohe (Kreis Eichstätt).

Die römische Villa repräsentierte die Herrschaft der Kultur über die Unannehmlichkeiten der Natur. Ihren Ausdruck findet diese Haltung

- durch die Einbindung der Natur in die Architektur (z.B. mit Hilfe der Blickachsen),
- durch deren bewusste Formung (z.B. Terrassierung),
- durch die Schaffung künstlicher Landschaftselemente (z.B. Grotten: bei den Griechen noch religiös motiviert, bei den Römern wegen der angenehmen Kühle durch das verdunstende Wasser beliebt).

Die Hauptelemente eines römischen Gartens waren:

1. Xystos (eine Art Vorgarten): Hervorgegangen aus der überdeckten Laufbahn eines Gymnasiums. Er lag vor dem Fassadenportikus und bildete eine Verbindung zur Landschaft.
2. Portikus: Offene Säulenhalle in der Mitte eines Gebäudes. Oft einen Giebel tragend.
3. Peristyl: Säulenhalle, die einen offenen Hof umgibt.
4. Pavillon: Freistehendes Gebäude in einem Garten.
5. Gartenwege: Zur Erschließung des Gesamtkomplexes und der verschiedenen Gartenbereiche.
6. Wasserbecken in allen Größen (bis hin zu großen Schwimmbecken).
7. Nymphaeum: Architektonisch gefasste Wasseranlage, oft mit Wandmosaiken und Muschelumrandungen.
8. Hippodrom: Ein Rechteck mit einem Halbkreis auf einer Seite. Es konnte ursprünglich zum Reiten benutzt werden.
9. Sonnensegel: Als mobiler Sonnenschutz.

Die Hauptunterschiede zum späteren Renaissancegarten waren:

1. Das Fehlen eines einheitlichen architektonischen Gedankens (z.B. durch eine gemeinsame Achse, einem symmetrischen Aufbau).
2. Das Fehlen von Treppen als gestalterisches Element.

Während die griechische Kunst durch ihre religiösen Bezüge für uns heutige Menschen immer etwas Fremdes behält, steht uns die römische in ihrer nachvollziehbaren Diesseitigkeit sehr viel näher. Sie war es dann auch, die als Rückgriff am Beginn der europäischen Neuzeit stand und die Grundlage für den Beginn der europäischen Gartenkunst wurde. Aber auch sie baute auf einem vorderasiatischem, ägyptischem und griechischem Fundament.

7. Die Vorläufer der römischen Gärten

In die römische Gartenkunst flossen die Einflüsse aus drei Kulturbereichen ein, die alle ein Teil des römischen Weltreiches geworden waren:

- dem vorderasiatische Kulturkreis,
- dem ägyptische,
- dem griechische.

7.1. Zu den vorderasiatischen Garteneinflüssen:
(Orient = der östliche Teil der antiken Welt)

Der Ruhm der alten orientalischen Gärten bestimmt noch heute unser Denken. Die Vertreibung aus dem Garten Eden, dem Paradies steht am Anfang unseres in der Bibel beschriebenen Menschseins. Dieser Urtraum beschreibt den Gegensatz zu einem von der Sonne verbrannten Land und der dort bestehenden Lebenshärte. Auf diesem Hintergrund wurde das Paradies zum Wunschbild all unserer Träume und Sehnsüchte.

Archäologisch lassen sich heute mesopotamische Gärten kaum noch nachweisen. Und die wenigen Flachreliefs, die solche andeuten könnten, erlauben verschiedenste Interpretationen. Aus den wenigen schriftlichen Quellen lässt sich ableiten:

- Bäume genossen ein besonderes Ansehen. „Heilige Bäume“ waren besonders umfriedet.
- Die Gärten boten den einzigen Schatten außerhalb des Hauses.
- Als Nutzgärten wurden in ihnen hauptsächlich Obstbäume gepflanzt, d.h. hauptsächlich Palmen. Man kannte bereits 45 Palmarten. Sie lieferten den Menschen fast alles, was sie zum Leben brauchten. Unter den Palmen (Baumabstand 7-10 m) wurden auch Gemüse und niedere Obstarten gezogen: u.a. Äpfel, Feigen, Granatäpfel und Wein. Über Rinnen konnte jede Pflanze einzeln bewässert werden.
- Wegen des Wasserbedarfs lagen die Gärten in der Nähe von Gewässern (hauptsächlich des Euphrats).
- Um den Wasserverlust zu verringern, waren die Gärten von einer etwa zwei Meter hohen Mauer umgeben.

Aus den Nutzgärten entstanden die Lustgärten. Wohlhabende konnten es sich leisten, einen Teil ihres Besitzes nicht mehr allein für den Nahrungserwerb zu nutzen. Neben seiner wirtschaftlichen Bedeutung benutzte man das geschaffene lebensfreundlichere Umfeld verstärkt für das übrige Leben. Auch den Göttern wurde ein solches zur Verfügung gestellt. Es wurde für sie durch besondere Pflanzungen hervorgehoben (z.B. für den Gott Addu durch den Wacholderbaum).

Der einzige archäologische gesicherte Garten Mesopotamiens aus dem 1. Jahrtausend v.Chr. umgibt das „Festhaus“ des Gottes Assur in Assur. Man vermutet dort eine Gesamtanlage von 2000 Bäumen, bei denen für jeden einzelnen die Lebensvoraussetzungen im harten Boden erst geschaffen werden mussten.

Von vielen assyrischen Königen wissen wir, dass sie Gärten liebten. So ließ Sanherib für deren Bewässerung bei Ninive einen 70 km langen Kanal bauen und bei Assur einen botanischen Garten anlegen.

Zu der Mythenwelt orientalischer Gärten gehören auch die hängenden Gärten von Babylon (der Semiramis). Sie sollen von Nebukadnezar II. (um 500 v.Chr.) für seine Gemahlin errichtet worden sein, die sich nach den Wäldern ihrer heimatlichen Berge gesehnt haben soll. Die Berichte über sie wurden ein halbes Jahrtausend später von verschiedenen Autoren geschrieben. Archäologen, die bereits vor dem 1. Weltkrieg gezielt nach ihnen suchten, konnten keine Gebäude finden, auf die die relativ genauen historischen Maßangaben zutrafen. Bis heute besitzt dieser Garten nur den Charakter eines Mythos. Über einem Terrassengebäude von 25 m Höhe und 120 m Seitenlänge soll sich ein prächtiger Garten erhoben haben, mit Palmen bewachsen zum Schutz der niederen Obstgehölze und mit Zypressen, Kiefern, Kletterpflanzen und Blumen.

Seit dem 7. Jh.v.Chr. beherrschten die Perser das Gebiet des westlichen Irans. Ihre Gärten sind es, die uns heute an geborgene Innenhöfe, plätschernde Brunnen und duftende Blumen denken lassen. Der „persische Garten“ war ein Garten der Sinne, für die spätere persische Dichtung ein Symbol der Liebe und der Freuden und seit dem 19. Jh. wird er unterschwellig gleichgesetzt mit dem Paradies.

Wahrscheinlich schufen die Achämeniden (persische Dynastie, die der Lehre des Zarathustras anhing) die ersten dieser Gärten. In Pasargadae konnte der älteste von ihnen ausgegraben werden. Er besaß bereits die Form des klassischen vierteiligen Gartens, des Chahar bagh. Am Eingang stand ein Pavillon, dessen Vorbild vielleicht die Tore früherer Tempelgärten waren. Der Garten besaß ein Wasserbecken und Kanäle.

Die Hauptstadt der Achämeniden war Persepolis. Es wird vermutet, dass ihre Paläste in Gärten gelegen haben. Sie wurden nach den Siegen Alexander d.Gr. über Dareios von den makedonischen Herrschern übernommen, die griechische Pflanzenarten in sie einfügten.

Später schufen die Sassaniden (ca. 200-600 n.Chr.) in diesem Gebiet große Jagdparks (persisch pardis, griechisch paradeisos, christlich-islamisch Paradies) . Sie waren von hohen Lehmmauern umgeben und besaßen eine Quelle. Es wird vermutet, dass es bereits zu Zeiten der Achämeniden solche Anlagen gegeben hat und sie bereits damals zur Demonstration ihrer Macht gedient haben.

Später übernahmen die islamischen Herrscher die persischen Gärten, achämenidischen Parks und sassanidischen Jagdreviere und bauten sie in die Symbolwelt ihrer Religion ein.

Die Hauptmerkmale der altorientalischen Gärten sind:

1. des persischen (achämenidischen) Gartens:
    - klassische Vierteilung („Chahar bagh“),
    - starke Einbeziehung von Wasser (besonders des Mittelbrunnens und von Kanälen).
2. der sassanidischen Jagdparks:
    - Element königlicher Machtdemonstration,
    - Anlage im Umfeld einer Quelle,
    - Begrenzung durch eine Mauer,
    - geordnete Baumpflanzung in Reihen,
    - künstliche Hügel (oft mit offenen Säulenhallen).

Als königliches Statussymbol und herrschaftliches Lebensumfeld gelangte diese Gartenkultur über die Diadochenreiche (Nachfolger Alexander d.Gr.) zu den Römern.

7.2. Zu den ägyptischen Garteneinflüssen:

Von den ersten Gartenkunstwerken wissen wir aus Ägypten. Seine Kultur entwickelte sich im Nildelta. Durch die jährlichen Überschwemmungen wurde das Land mit Nährstoffen aus dem Nilschlamm versorgt. Künstlich zu wässernde Bäume konnte es deshalb nur an erhöhten Talrändern geben. Wälder kannte man nicht.

Das alte Ägypten war eine reine Agrargesellschaft. Für die Fruchtbarkeit des Bodens und die Gesetzmäßigkeiten in der Natur waren die Götter zuständig. Gärten spielten deshalb im religiösen Leben und dem damit in Verbindung stehenden Totenkult eine wichtige Rolle. Sie besaßen immer auch einen religiösen Aspekt, und man muss sie als eine andere Form von Tempel ansehen. Das Wasser und die Bäume in ihnen galten als Symbole des Lebens. In den Bäumen lebten die Götter. Bestimmte Baumarten standen sogar in einer besonderen Beziehung zu einzelnen von ihnen (z.B. die Weinrebe zu Osiris).

Im Alten und Mittleren Reich kennt man aus Grabdarstellungen nur Nutzgärten. Sie bestanden aus drei Teilen:

- Gemüsegarten: Rechteckige Beete wurden durch Erdwälle von einander getrennt. Die Hauptkulturen waren: Lattich (Salat), Mandragola (Alraune: Die Wurzel diente als Glücksbringerin und Liebesmittel) und Zwiebeln.
- Obstgarten: Er war von einer Mauer eingefasst. Die Hauptkulturen waren: Sykomore (Feigenart), Dattel- und Dumpalme, Granatapfel.
- Weingarten: Den Weinanbau gab es bereits seit der vorgeschichtlichen Negade-Zeit. Wegen seines Schattens war er der wichtigste Aufenthaltsbereich.

Im Neuen Reich (1550 v.Chr., ab 18. Dynastie) wurde der Obstgarten zunehmend zum Lustgarten und der Weingarten zur schattenspendenden Pergola. Neben seiner Aufgabe als Nahrungslieferant wurde der Garten nun zum wichtigsten Statussymbol. Hier konnte der Besitzer seinen Wohlstand besonders zur Schau stellen und sich mit Komfort umgeben. Nur ein sehr reicher und mächtiger Mensch konnte sich einen solchen leisten.

Die Elemente des Lustgartens waren:

- eine hohe Umfassungsmauer (3 m und mehr) um den Gesamtbesitz und darin noch einmal eine niedere um den Garten.
- ein großes Tor (ein Pylon: ursprünglich ein Tempeltor), das noch einen Hinweis auf die religiösen Bezüge des Gartens darstellte.
- ein Grundwasserbrunnen in der Mitte (Tiefe bis zum Wasser in der Antike 6-10 m): Auf ägyptischen Zeichnungen symbolisch als schöner Teich dargestellt. In der Realität führte von einer abgesenkten Ebene ein weiter Trichter zum eigentlichen Bassin. Die abgesenkte Ebene scheint mit Blumen bepflanzt gewesen zu sein. Man besitzt über diese Blumenbeete keine genauen Vorstellungen. Bekannt waren Klatschmohn, Kornblumen, Chrysanthemen und im Wasserbereich Papyrus und Lotos.
- ein Pavillon: Auch über diesen weiß man wenig. Wahrscheinlich ist er als eine Art Kapelle anzusehen, innen ausgemalt mit religiösen Motiven und einem Opfertisch in der Mitte. Wegen des Sonnenkultes war er in der Armana-Zeit von Osten nach Westen ausgerichtet.
- die Bepflanzung: Sie bestand hauptsächlich aus einheimischen Gehölzen. Die größte Bedeutung besaßen die Sykomore, die Dattel- und Dumpalme.

Über die ägyptischen Palastgärten weiß man kaum etwas. Der Palast war der Wohn- und Regierungssitz des Pharaos, und der Garten gehörte zu dessen Intimbereich. Man besitzt über ihn kaum genauere Angaben und alle Aussagen über ihn sind Spekulationen. Der Pharao war der Vertreter der göttlichen Ordnung, für „maat“. Er galt als das Verbindungsglied zwischen den Menschen und den Göttern. Er sprach mit ihnen, ließ den Nil über seine Ufer treten und sorgte für Regen. Durch die Verknüpfung des Königskultes mit dem Götterkult sprachen sich die Pharaonen selber einen göttlichen Status zu.

Die Tempel galten als Wohnstätten der Götter. Jeder der 42 ägyptischen Gaue besaß einen solchen. Sie waren von Gärten umgeben, aus denen man die täglichen Opfergaben, die kultischen Gebrauchsgegenstände und die Nahrungsmittel für die Priesterschaft und ihre Bediensteten gewann. Zum Tempel führte ein Prozessionsweg (Dromos), der gegenüber der Außenwelt durch Mauern abgegrenzt und beidseitig durch Shingen geschützt war. Bepflanzt war er mit den dem jeweiligen Gott zugesprochenen Bäumen und geschmückt mit Blumen. An den beiden Eingangsseiten stand ein Baumpaar, dessen Art auch die Pforten zum Jenseits schützte. Dem Glauben nach stand am Anfang und am Ende des Himmelszeltes eine Sykomore. Den eigentlichen Tempelgarten bildete ein heiliger Hain innerhalb der Umfassungsmauer. Er hatte die Aufgabe, für den verehrten Gott einen

angenehmen Aufenthaltsort zu bieten. In seiner Mitte lag der heilige See. Er war mit Papyrus und blauen Lotos bepflanzt und von Bäumen und Blumen umgeben.

Gärten an Gräbern hatten die Aufgabe, den Toten nach ihrer Wiedergeburt eine angenehme Umwelt zu sichern. Ihrem Schutz dienten Bäume, weil sich in ihnen die Götter befanden. Da sich nur der Pharao einen tatsächlichen Garten am Grab leisten konnte, schuf man ihn sich in den Gräbern in Form von Grabzeichnungen. Manche von ihnen wurden vollständig als Garten ausgemalt.

Man kann die Gärten der alten Ägypter nur verstehen, wenn man von der engen Verflechtung ihres Lebens mit der Religion ausgeht, ihrem unmittelbaren Ausgesetzsein gegenüber den Kräften der Natur. Zunächst war ein Nutzgarten für sie ihre Existenzbasis. Gleichzeitig bot er ihnen im Gegensatz zur feindlichen Wüste Annehmlichkeiten und Geborgenheit, Wasser und Schatten. Durch das Leben, das sich in ihm entfalten konnte, war er zugleich auch der Wohnort der Götter, die über dem Leben dieser Menschen standen. Alles Bedeutende in ihrem Dasein verbanden sie mit ihm. Dabei spielten Blumen als Ausdruck der Lebensfreude eine besondere Rolle. Ramses III. soll in seinem Leben 19.130.032 Blumensträuße verschenkt haben.

Die unwirkliche natürliche Situation führte in Ägypten schon sehr früh zu einer hoch stehenden Gartenkultur. Man suchte in den Gärten Schatten, den Duft der Blumen und Wasser. Ein Garten vereinte in sich Nutzbarkeit, Symmetrie und Eleganz.

Die Hauptmerkmale des ägyptischen Gartens waren:

- Abgrenzung zur Außenwelt durch Mauern,
- Unterordnung der Wohngebäude unter den Garten,
- Unterwerfung der Natur unter eine klare Ordnung (Symmetrie),
- Wasserspendende Brunnen und Teiche (oft in der Mitte),
- Blumen neben der Wasseranlage und in der Nähe des Hauses,
- kleine Pavillons (wahrscheinlich als Opferstätten),
- Abgrenzung der einzelnen Gartenteile durch niedere Mauern.

Zwischen Rom und Ägypten haben immer enge Beziehungen bestanden, besonders seit der Zeit Caesars. Aus Ägypten übernahmen die Römer den Garten als Ausdruck einer verfeinerten Lebensart, als Ort der Pflanzenvielfalt, der Blumen.

7.3. Zu den griechischen Garteneinflüssen:

Ihrer langen Entwicklungszeit wegen kann man die griechischen Kultur in fünf Zeitabschnitte einteilen:

1. minoische und mykenische Kultur (2500 - 1200 v.Chr.):
   Ihr Zentrum war Kreta. Es bestanden enge Beziehungen zu Ägypten. Um 1700 v.Chr. erfolgte eine Einwanderung indogermanischer Stämme. Man pflegte Naturreligionen, heilige Haine und Bäume. Viele vorgriechische Gottheiten wurden übernommen: u.a. Athena, Aphrodite, Artemis, Apollo. Um 1400 erfolgte die Zerstörung der kretischen Palaststädte (wahrscheinlich durch einen Vulkanausbruch in Santorin). Auf dem Festland bestanden weiterhin mykenische Fürstensitze.

2. archaische Zeit (1200 - 800 v.Chr.):
   Einwanderung der Dorer. Sie gründeten verschiedene Stadtstaaten (u.a. Korinth, Sparta). An der sozialen Spitze stand ein kriegerischer Adel. Zeit des homerischen Einzelkampfes, der großen Helden. Besungen von Homer um 900 v.Chr.. Ihr Kennzeichen war Disziplin und Ordnung. Ab 900 Besiedlung der kleinasiatischen Küste („Ioniens“). Die Tempel bestanden aus Säulenhallen und Skulpturen, die noch schematisch, in ihren Bewegungen formelhaft waren. Statt der lebendigen mykenischen Ornamentik war der Vasenstil während dieser Zeit streng geometrisch.

3. Frühzeit (800 – 500 v.Chr.):
   Zeitalter der griechischen Kolonisation. Fortschritte in der Waffentechnik (schwerbewaffnete Fußvolk-„Walze“, in der Kriegsflotte Dreiruderer (Trieren)). Seit 776 alle vier Jahre Olympische Spiele zu Ehren des Göttervaters Zeus. Es kam die Idee eines Staates mit gleichberechtigten Bürgern auf. Unter Solon entstand das Ideal vom Gesetzesstaat. In Ionien wurden die Anfänge der moderen Philosophie entwickelt (Thales von Milet).

4. klassische Zeit (500 – 336 v.Chr., Regierungsantritt Alexander d.Gr.):
   Zur Zeit des Perikles erreichte die antike Kunst ihren Höhepunkt (460-430 v.Chr. das „goldene Zeitalter“). Es erfolgte der Ausbau Athens, der Bau der Akropolis und des Parthenons. Die Skulpturen gaben realistische Körper in idealisierter Form wieder. Die griechische Philosophie erreichte ihren Höhepunkt (Platon, Aristoteles).

5. hellenistische Zeit (336 – 146 v.Chr.,Griechenland wurde römische Provinz):
   Griechische und orientalische Kultur vereinten sich zu einem weltumfassenden Bildungskanon. Es bestand eine starke Neigung zur Repräsentation. Die Statuen neigten zu Pathos und Größe (Pergamon-Altar, Laokoon-Gruppe). Die Philosophie spaltete sich in verschiedene ethische Schulen: U.a.
   - Epikureismus (höchstes Ziel: Freude am Leben),
   - Stoa (höchstes Ziel: Selbstbeherrschung).

Bis zur hellenistischen Zeit gab es in Griechenland im privaten Bereich nur Nutzgärten außerhalb der Städte. Die einzelnen innerstädtischen Grundstücke waren nur ca. 25o qm groß. Auf ihnen befanden sich Wohn- und Nebengebäude und der Hof (ca. 50 qm). Letzterer besaß einen Stampffußboden oder Steinbelag und diente der Familie als Lichtquelle für das ansonsten fensterlose Haus und als zentrale Arbeitsfläche. In manchen Städten gab es sogar ein direktes Verbot für die Bepflanzung dieser Höfe.

In den Nutzgärten wurde Obst und Gemüse angebaut, Blumen nur zu kultischen Zwecken, allerdings in großem Umfang. Besonders beliebt waren Rosen, Lilien, Veilchen und Blumen, die in Kränzen und Girlanden verwendet werden konnten. Dabei wurden verschiedene Blumen besonderen Göttern zugesprochen (z.B. Myrte der Aphrodite). Weiter gehörte zu jeder landwirtschaftlichen Besitzung (ca. 3,6- 5,3 ha groß) ein Weingarten.

Bedeutung erlangten die griechischen Gärten nur über den kultischen Bereich. Sie wurden bereits von Homer als heilige Stätten in zweierlei Form für die archaische Zeit genannt:

- Einmal an einer Quelle, umgeben von Bäumen und Wiesen für Athene auf der Insel Scheria (Korfu ?),
- zum anderen um die Gräber von Heroen (Helden).

Ursprünglich wurden die Tempel und Heiligtümer in natürliche Waldgebiete gesetzt, später legte man um sie bepflanzte Bezirke (Temene) an, bestehend aus Pinien-, Zypressen-, Oliven-, Eichen-, Lorbeer-. oder Obsthainen. Diese heiligen Bezirke waren von einer Mauer umgeben. Beliebt waren Grotten und Höhlen. Dabei ließ man sich nicht von romantischen Landschaftsgefühlen leiten, sondern nur von geeigneten Szenen für die Götterverehrung. Der Altar stand unter schattenspendenden Bäumen, oft neben einer Quelle. So waren die Nymphäen ursprünglich Opferstätten für Nymphen. (Später wurden sie zu einem festen, nicht mehr religiösen Bestandteil der Gartenprogramme).

Für die kultischen Handlungen wurden die Ausübenden gekränzt. Zu den stattfindenden Bräuchen gehörten auch Wettkämpfe. Für letztere wurden Übungsanlagen geschaffen, die Gymnasien. Die Gärten dieser Gymnasien bildeten den Ausgangspunkt der römischen und später der europäischen Gartenkunst. Aus der Kultstätte für den Heros Hekademos ist z.B. später die Akademie hervorgegangen, der bedeutendsten unter den griechischen Gymnasien. Athen besaß vier solcher Schulen.

Entstanden waren diese Ausbildungsstätten noch in einer Zeit als in Griechenland der Adel herrschte. Kraft und Tapferkeit galten als die höchsten Tugenden. Dafür galt es den Körper zu stählen. Die dort unterrichtete Kunst war die Gymnastik (im heutigen Verständnis: Sport). Die fünf gymnastischen Hauptübungen waren: Laufen, Springen, Ringen, Speerwerfen und Diskus. In der klassischen Zeit entwickelten sich dann zwei Grundformen der Polis

- eine dorische, die von einem Kriegsadel getragen wurde (z.B. Sparta),
- eine ionische, für die das Primat des Rechts galt (z.B. Athen). Hier erhielt der Einzelne einen größeren Freiraum.

Weil die öffentlichen Ämter durch Los vergeben wurden, musste in den ionischen Städten jeder Bürger lesen und schreiben können. Die geistige Erziehung bekam dadurch einen höheren Stellenwert. Vom 16.-20. Lebensjahr besuchten die jungen Männer für ihre gymnastisch-militärische Ausbildung das Gymnasium. Erst nach seinem Besuch wurde man zum Vollbürger. Vom 4. Jh. gelangten dann zunehmend geistige Bereiche ins Ausbildungsprogramm: lebenspraktische, philosophisch-wissenschaftliche Fächer (besonders an den Akademien betont) und die „freien Künste“. Um 387 v.Chr. gründete Platon seine erste Schule (später Akademie genannt). Er wollte darin den Staat durch eine neue Erziehung von den damals auftretenden sozialen Entartungen schützen. Sein Tugendkatalog beinhaltete Gerechtigkeit, Mäßigung (Selbstbeherrschung), Tapferkeit und Weisheit.

Die drei berühmtesten Gymnasien (gymnos = nackt) im antiken Griechenland befanden sich in den Vororten Athens. Dies waren ursprünglich sakrale Bauten, umgeben von Sportstätten in einem natürlichen Waldbestand, gewesen. Seit dem 5. Jh. wurden die Anlagen durch zusätzliche Baumpflanzungen ergänzt (die Akademie z.B. durch Platanen, Ulmen, Pappeln und Oliven). Wege erschlossen die Flächen. Diese Anlagen hatten mit unseren heutigen Grünflächen nichts gemein, da sie nicht der Erholung der Bevölkerung dienten. Bei einem Vergleich mit unserer heutigen Vorstellungswelt müsste man sie eher als Kasernen mit einem religiösen Hintergrund ansehen.

Seit dem 4. Jh. gründeten mehrere Lehrer (Philosophen) ihre Schulen, oft neben den Gymnasien. Zu ihrer Ausstattung gehörten neben den Schulgebäuden durch Wege erschlossene Gärten und Statuen. Platon vererbte später seine Schule dem daneben liegendem Gymnasium, von dem sie dann ihren Namen Akademie erhielt. (In Florenz wurde während der Renaissance am Hof der Medici dieser Name wieder aufgenommen).

Mit dem Hellenismus verlor die überschaubare Polis ihre Bedeutung. An ihre Stelle trat ein großräumiger Staat mit einer zentralen Ordnung. In ihm wurden die geistigen Errungenschaften der klassischen Zeit in den riesigen Herrschaftsbereich hinausgetragen (Aristoteles war der Lehrer Alexander d.Gr.). Die griechische Nationalkultur wurde zur bestimmenden Bildungsgrundlage aller Eliten der damaligen Welt. Der griechische Geist bestimmte die geistige Haltung der Menschen und deren Teilhabe an der Kultur. Wer nicht so dachte, war ein Barbar.

Die Armee bestand jetzt weitgehend aus Berufssoldaten. Der Einfluss des Einzelnen am politischen Geschehen wurde geringer. Er zog sich verstärkt in seine private Welt zurück. Zum kosmopolitischen Denken und der zunehmenden beruflichen Spezialisierung entwickelte sich zunehmend der Individualismus. Der Einzelne und der Staat rückten auseinander. Da er für das Ganze immer weniger an Verantwortung zu übernehmen brauchte, gewann er Zeit für seine private Welt. Das Philosophieren wurde zum Ideal. Die Gedanken um den Bereich der Humanität entstanden.

Nach 250 v.Chr. übernahmen die Römer die hellenistische Kultur. Sie lernten sie zunächst durch ihre Eroberungen in Süditalien und Sizilien kennen. Später intensiver durch ihre Haussklaven, die als Lehrer tätig

waren, durch Händler und direkt an griechischen Schulen. Durch die Übernahme der griechischen Götterwelt verschmolzen sich sogar ihre Religionen. Durch die Vereinigung der griechischen und der römischen Kultur wurden die Grundlagen für die europäische gelegt. Cicero (um 50 v.Chr.) formulierte an ihren Anfängen als erster deren humanistisches Bildungsideal. Die Verbesserung des sittlichen Niveaus der Menschheit sollte durch eine Förderung der Tugenden des Einzelnen und die zweckmäßige Gestaltung des Gemeinschaftslebens erreicht werden.

Um 300 v.Chr. wurde es Mode, dass die Reichen ihren Wohlstand durch eine Palästra zur Schau stellten. Aus der ehemaligen Ringerschule mit offenem Innenhof war ein hellenistischer Peristylhof geworden, aus dem sich später das Atrium und der klösterliche Kreuzgang entwickelten und aus dem Repräsentationsgebäude der Palast, der bis ins 18. Jh. hinein neben der Kirche zum wichtigsten Ausdruck der jeweiligen Geisteshaltung und Kultur wurde.

Während der hellenistischen Zeit verloren die früheren Innenhöfe ihre Schlichtheit. Die Fußböden erhielten teilweise einen Mosaikbelag, wurden teilweise von Säulen umgeben und manchmal auch mit Statuen. Aber auch sie kannten keine privaten Lustgärten. Orientalische Einflüsse führten dann zur

- Verwendung wertvollster Materialien,
- der Anhäufung von Motiven und
- einem erhöhten Schwierigkeitsgrad in der Umsetzung.

Im 5. und 4. Jh. v.Chr. hatten die Griechen in Persien die umzäunten Baum- und Jagdgärten (Paradeisos) kennengelernt. Bei ihnen blieben die Anlagen mit diesem Namen aber immer nur große Nutzgärten, z.B. Obstplantagen.

Einen sakralen Hintergrund besaßen auch die Adonisfeiern, bei denen Frauen auf den Hausdächern Samen in Töpfen zum Austrieb brachten, der danach bald verwelkte (sogenannte Adonisgärten). Sie sollten den frühen Tod und die Wiedererweckung des Adonis symbolisieren (als sinnbildliche Wiederholung der sterbenden Frühlingsvegetation in der heißen Sommersonne).

Griechische Einflüsse in römischen Gärten:

(Einen eigenständigen griechischen Lustgarten gab es nicht. Dafür waren in der Stadt die Grundstücke zu klein. Wohl kannte man bedeutende sakrale Grünflächen (Gymnasien), die in Verbindung mit dem geistigen Gehalt der nahen Schulanlagen (Akademien) für die römische Gartenkunst bedeutend wurden).

- Einbeziehung naturnaher Wasserstellen in den Garten (ursprünglich Opferstätten für Nymphen --- Grotten, Nymphäen),
- Aufstellung von Skulpturen (in Griechenland besaßen sie immer eine sakrale Funktion),
- Umbau schlichter Innenhöfe zum säulenumstandenen Peristylhof,
- Pflanzung in geordneten Reihen als Ideal,
- Übernahme naturnaher Philosophien, u.a.
  + von Epikur, die Suche nach dem persönlichen Glück (z.B. als „Otium“-Lebensgefühl),
  + von den Stoikern, den Gedanken, dass gut ist, was mit der Natur übereinstimmt (die Stoa besaß für die Gebildeten Roms zeitweise den Rang einer Staatsreligion).

8. Das Sinnliche (Erotische) in der römischen Gartenkunst

Mit der griechischen Philosophie begann die Trennung des profanen und religiösen Lebens. Vorher was das gesamte tägliche Leben völlig von kultischen Handlungen durchsetzt gewesen, und man dachte in Jahresrhythmen. Für das Werden und Vergehen machte man Fruchtbarkeitsgötter verantwortlich und teilte sie in weibliche und männliche Kräfte ein. In den Naturreligionen galt die „Erde“ schon sehr früh als „weiblich“ und der „Pflug“ als „männlich“. Für die frühen Griechen bestimmte der Koitus der Götter über die Fruchtbarkeit auf der Erde und noch die Etrusker glaubten durch Kopulieren die Fruchtbarkeit ihrer Felder verbessern zu können. Die Verehrung der Götter erfolgte weitgehend sinnlich. In diesem Rahmen spielten Musik, Tanz und Wein eine besondere Rolle.

Ihr Bild von einer idealen Welt haben alle drei bedeutenden monotheistischen Religionen aus frühen Gartenanlagen entliehen. Ausgangspunkt im Alten Testament war ein Obstgarten, der Garten „Eden“. Er ist im Hebräischen nicht nur ein bestimmter Ort, sondern darüber hinaus auch eine „Stätte der Freuden“. An seinem Ursprung besaß der Paradiesgedanke noch einen sexuellen Inhalt. Man verband die ausgelebte Sexualität mit der freien Natur. In den Hainen des Baal und der Astarte wurde sie orgiastisch ausgelebt. Im Rahmen ihrer Abgrenzungsversuche empfanden die jüdischen Propheten und christlichen Patriarchen dann dies als eine Bedrohung. Adam durfte nicht vom „Baum des Lebens“ essen. Als er dies dennoch durch die Verführung durch Eva tat, wurden beide aus dem Paradies vertrieben. Damit verloren sie ihre Unsterblichkeit. Die Riten der anderen Kulte wurden als Tempelprostitution diffamiert.

Die wichtigsten Fruchtbarkeitsgötter der Ägypter waren der Gottkönig Osiris, seine Gemahlin Isis, ihr Sohn Horus und die kuhgesichtige Hathor als Göttin der Liebe und des Weins, der Nachtfreuden und der Musik. Osiris verehrte man in einem phallusartigen Baum. Er galt als Symbol für das Werden und Vergehen der Natur. Isis war die Fruchtbarkeitsgöttin schlechthin. Sie besaß sogar im römischen Pompeji einen Tempel. Horus hatte als Symbol der Lebensfreude einen versteiften Phallus. Sein Symbol war der Falke. Er galt als der erste Pharao und alle späteren sahen sich in seiner Nachfolge.

In Mesopotamien war die Verehrung des Baals und der Astarte mit einem Baumkult und erotischen Handlungen verbunden. Der Granatapfel gehörte zum Mythenkreis der Göttin. Seine vielen Samen galten als Ausdruck der Fruchtbarkeit.

Auch die Mythen um die zyprische Aphrodite lassen sich auf die orientalische Astarte zurückführen. Aphrodite galt als das Urbild weiblicher Schönheit, als Göttin der Liebe, Fruchtbarkeit und Vegetation. In ihrer Figur vereinigten sich altägyptische, vorderasiatische und griechische Traditionen. Sie galt einerseits als die Beschützerin der Gärten und Gärtner und andererseits einfach als Symbol für den Geschlechtsgenuss (ohne eine sittliche Begrenzung). Die ihr gewidmeten Frühlingsfeste endeten wahrscheinlich in sexuellen Fruchtbarkeits-orgien. Viele Mysterien um Zeugung und Geburt sind mit ihrem Namen verbunden. Zwischen Koitus und Natur bestand eine magische Gleichsetzung. Noch heute werden Pflanzenprodukte mit einer erotischen Wirkung als Aphrodisiaka bezeichnet.

Öffentliche Feste, die oft von Geheimkulten getragen wurden, spielten in der Antike eine große Rolle. Eine besondere Bedeutung besaßen dabei die Baccanalien zu Ehren des Bacchus (Dionysos), ursprünglich einem trakischen Vegetationsgott, der besonders im nachhomerischen Griechenland zum volkstümlichsten Gott wurde. Er war der Gott des Weines, der veredelten Bäume (des Obstes), ein Beschützer der Gärten. Versinnbildlicht wurde er durch die Weinrebe, die Eiche, die Feige und Pinie. Seine Begleiterinnen, die Mänaden trugen einen Stab, dessen Ende ein Pinienzapfen schmückte. Bacchus wurde der Nacht zugeordnet. Seine männlichen Begleiter waren die (jüngeren) Satyrn und die (älteren) Silenen. Sie besaßen tierische Attribute (Schwänze, Hufen) und verkörperten die animalisch-naturhafte Seite des Lebens. Priapus, der Beschützer der Gärten, war ein Sohn des Bacchus.

Die römische Kultur vereinigte in sich griechische, orientalische und ägyptische Elemente. So huldigten mehrere römische Kaiser dem Isiskult (Calligula, Claudius, Nero und besonders Caracalla). Seit den Ausgrabungen in Pompeji wissen wir von den vielseitigen sexuellen Bezügen der römischen Kultur. Die dortigen Gärten wurden gerne mit Figuren aus dem Umkreis des Bacchus geschmückt, mit Nymphen, Satyrn, Silenen, Pan und Priapus.

Priapus schützte die Nutzgärten vor Dieben und Vögeln. Als Sohn wird er verschiedenen Göttern zugeschrieben: u.a. Dionysos, Hermes, Adonis und Zeus. Gekennzeichnet ist er durch seine Hässlichkeit (seine Mutter Aphrodite soll ihn deshalb als Sohn verleugnet haben) und einem übergroßen, versteiften und rot gestrichenen Glied. In Hainen wurde er gerne als Herme aufgestellt. Die von ihm zu schützenden Gärten waren nur schwach eingezäunt und kaum künstlerisch gestaltet. Sie waren der von den Dirnen bevorzugte Ort zur Befriedigung ihrer Kunden. Als Strafe vergewaltigte er die Diebe.

Der römische Garten wurde als Teil der Natur empfunden. Und zur Natur gehörte auch die Sexualität, so dass zwischen Garten und Sexualität eine sehr enge Beziehung bestanden. Dies war auch einer der Gründe, weshalb das frühe Christentum für tausend Jahre die bereits hoch stehende Gartenkunst verdrängen konnte. Um der historischen Situation gerecht zu werden, muss allerdings berücksichtigt werden, dass die Vorstellung von Sünde in Verbindung mit Sexualität den Römern völlig fremd war und so erst von den Christen gesehen wurde. Für den antiken Menschen besaß die Sexualität nichts Anstößiges, im Gegenteil, als ein Ausdruck der Natur wurde sie bejaht. Es war dieser sinnliche Aspekt, der die Gartenkunst den frühen Christen anrüchig erscheinen ließ.

Das Dilemma des antiken Menschen war, dass er sich einerseits mit Hilfe der Kultur von der Natur abzusetzen versuchte, sie andererseits aber als Teil seines Lebens immer anerkannte. Im Garten unternahm er den Versuch beide Bereiche zu vereinen. Die griechischen Philosophen leiteten diese Entwicklung ein und ihre römischen Schüler führten sie zu einem ersten Höhepunkt. Damit begann die zweite Epoche der Gartenkunst (nach einer zuvor religiös, kultisch motivierten). Für uns heute ist davon übrig geblieben, dass unter allen Künsten die Gartenkunst noch immer die sinnlichste sein kann.

9. Die antike Götterwelt

Die Griechen besaßen zwölf „olympische Hauptgötter“. Unter ihrem Einfluss wurden aus der ehemaligen römischen Bauernreligion das römische „Zwölfgöttersystem“ mit sechs vermenschlichten Götterpaaren. Einige der griechischen Götter wurden von den Römern nicht direkt übernommen (z.B. Apollon), andere nur nachgeahmt (z.B. Zeus, Jupiter). Die Götter der von ihnen unterworfenen Völker wurden von ihnen anerkannt (z.B. Isis und Osiris aus Ägypten, Mithras aus Persien oder vermischten sich mit ihrer Religion).

Besonders im Barock erlangten sie symbolisch erneut eine Bedeutung, und es ist die damalige Gartenkunst nicht zu verstehen, wenn man keine Vorstellung von der antiken Götterwelt besitzt. Die damaligen Gartenskulpturen gehörten weitgehend vier Themenkreisen an. Ihre Zusammenstellung war wie ein ikonagraphisches (symbolisches Deutungsschema) Programm zu lesen. Diese vier Themenkreise waren:

1. die Verherrlichung des Herrschers (oft symbolisiert durch antike Helden und Götter),
2. kosmologische Figurenprogramme (versinnbildlicht durch antike Natursymbole, hierher gehörten die Darstellungen der Tages- und Jahreszeiten, Erdteile u.ä.),
3. Darstellungen des Gartens als Paradieswelt (Götter mit Nymphen und Satyrn),
4. Darstellungen des Gartens als Ort der Muße und des Vergnügens (z.B. der Jagd, des Theaters und der Musik).

Die olympischen Hauptgötter waren:

griechisch	römisch	Bedeutung	Attribute
Zeus (Sohn des Kronos und der Rhea)	Jupiter	Göttervater, Herrscher über Himmel und Erde, höchster Gott, thront im Olymp	Zackenkrone, Zepter
Hera (Tochter des Kronos und der Rhea)	Juno	Schwester und Frau des Zeus, Göttin der Ehe	Pfau, Diadem, Zepter
Athene (Lieblingstochter des Zeus)	Minerva	Göttin der Weisheit	in der Kunst: Eule, Helm und Lanze
Ares	Mars	Kriegsgott, Gott des Frühlings („März“)	Helm und Schild, Schuppenrüstung
Poseidon (Bruder des Zeus)	Neptun	Gott des Meeres und der Erdbeben	Dreizack
Aphrodite (Tochter des Zeus, Hesiod: aus dem Schaum des Meeres geboren)	Venus (ursprünglich: lokale Frühlingsgöttin)	Liebesgöttin	Taube
Artemis (Zwillingsschwester des Apolllon, vereinigte in sich mehrere frühere Gottheiten)	Diana	Herrin der Tiere, Göttin der Natur und Jagd, jungfräuliche Jägerin (ursprünglich: Fruchtbarkeits-göttin, schützte das Leben), Nymphen sind ihre Gespielin-nen	Pfeil und Bogen, Hund
Hephaistos	Vulcanos	Gott des Feuers	Feuer, Fackel
Hermes	Merkur	Götterbote, Gott des Handels, Begleiter der Verstorbenen In die Unterwelt, (ursprünglich: Natur- und	Heroldstab, Flügelschuhe und Reisehut

griechisch	römisch	Bedeutung	Attribute
		Hirtengott	
Dionysos (Sohn des Zeus)	Bacchus	Gott des Weines, der Extase und sexuellen Freizügigkeit, Gegenspieler Appolons	Weinranken und Efeu,
Apollon (Sohn des Zeus)	Apollo	Verkörperung der Schönheit, Gott der Künste	Lorbeerkranz, Pfeil und Bogen, Saiteninstrumente
Demeter (Schwester des Zeus)	Ceres	Göttin des Ackerbaus	Ähren und Früchte

Weitere bedeutende Götter, Halbgötter und Helden:

Hestia (im Zwölfgöttersystem durch Dionysos ersetzt)	Vesta	Göttin des Herdfeuers, Schutzgöttin Roms	
Pan (Sohn des Hermes, im Gefolge des Dionysos)	Faun	Gott des Waldes und der Weiden, Beschützer des Ackerbaus	Flöte, Bocksbeine, spitze Ohren
Priapos (Sohn des Dionysos und der Aphrodite)	--------	Glücksbringer in Obstgärten, Abwehr von Dieben	übergroßer (roter) Phallus
----------	Flora	Göttin des Frühlings und der Blumen	Blumenbukett, Rosen
----------	Pomona	Göttin der Gärten der der fruchttragenden Bäume	Füllhorn, Früchte, Ährengarbe

Musen:

Neun Töchter des Zeus und der Mnemosyme (Erinnerung), Begleiterinnen des Apolls, Schützerinnen der Künste:

- Erato: Muse der Liebesdichtung (Merkmal: Lyra),
- Euterpe: Muse der Tonkunst und des lyrischen Gesangs (Merkmal: Flöte),
- Kalliope: Muse der epischen Dichtung (Merkmal: Pergamentrolle, Tafel mit Griffel),
- Klio: Muse der Geschichtsschreibung (Merkmal: Schreibgerät, Bücherkiste),
- Melpomene: Muse der Tragödie (Merkmal: tragische Maske, Keule und Dolch),
- Polyhymnia: Muse des Gesangs (Merkmal: erhobene rechte Hand),
- Terpsichore: Muse des Tanzes (Merkmal: siebenseitige Lyra),
- Thalia: Muse der Komödie (Merkmal: Komische Maske, Efeukranz),
- Urania: Muse der Astronomie (Merkmale: Strahlenkranz, Zirkel, Weltkugel).

Nymphen:

Töchter des Zeus, anmutige (niedere) Naturgottheiten. Sie galten als Spenderinnen der Fruchtbarkeit und spielten und tanzten im Gefolge eines Gottes (z.B. Artemis, Dionysos, Hermes und des Pan). Ihre Attribute waren Schalen, Muscheln, Urnen. Verehrt wurden sie in Höhlen, Grotten und an Quellen. Bekannte Nymphen waren:

- Dryaden: halbgöttliche Baumnymphen. Leben und vergehen mit den Pflanzen. Leben in Bäumen und in Wäldern.
- Najaden: leben in Quellen und Bächen.
- Oreaden: leben auf den Bergen.

Zu ihren Verwandten gehören die

- Nereiden: fünfzig Töchter des Meergottes Nereus. Sie befinden sich im Gefolge Poseidons und erheitern die Seeleute.

- Okeaniden: leben im Meer.

Den Nymphen waren als Quellgottheiten ursprünglich die Nymphäen gewidmet. Später wurden daraus Brunnenhäuser oder Brunnenfassaden, die besonders in der römischen Kaiserzeit prunkvoll ausgestattet wurden.

Weitere antike Gestalten:

Hesperiden: Töchter des Atlas. Sie bewachen den Baum der Hesperiden mit den goldenen Äpfeln (Orangen).
Herakles (griech.), Herkules: Sohn des Zeus und der Alkmene. Berühmtester Held der griechischen Sage.
Erledigt zwölf berühmte Aufgaben, die in der Kunst gerne dargestellt wurden. Er erlangte dadurch Unsterblichkeit. Er soll die Olympischen Spiele gestiftet haben. Beschützer der Gymnastik. Wurde im Barock von den Fürsten gerne zur Selbstdarstellung benutzt (Merkmale: Keule, Löwenfell mit Kopf, Eber u.a.).
Oft dargestellte Themen:

- das Erwürgen des nemeischen Löwens,
- das Töten der Hydra von Lerna,
- das Fangen der cerenytischen Hirschkuh,
- das Fangen des erymantischen Ebers,
- das Ausmisten der Ställe des Augias,
- das Töten der stymphalischen Vögel,
- das Bändigen des kretischen Stiers,
- der Raub der menschenfressenden Stuten des Diomedes,
- das Bringen des Gürtels der Amazonenkönigin zu Eurystheus,
- das Holen der Rinder Geryons,
- der Raub der goldenen Äpfel der Hesperiden,
- das Heraufholen des Höllenhundes Cerberus aus der Unterwelt.

Im Barock wurden in der Statuenfolge oft auch die Tugenden dargestelllt. Insgesamt waren es sieben:

- 4 Kardinaltugenden (nach Platon): Weisheit, Besonnenheit, Tapferkeit und Gerechtigkeit.
- 3 christliche Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe.

Bei einem Gang durch einen Barockgarten gehörte es zu den geistigen Aufgaben seines Besuchers, die verschiedenen Skulpturen mit ihrem symbolischen Inhalt zu einander in Beziehung zu bringen und daraus eine Gesamtaussage abzuleiten. In der Regel handelte es sich um Inhalte der fürstlichen Selbstdarstellung. Diese Aufgabe fällt uns heute schwer, weil wir nicht mehr die früher selbstverständlichen Kenntnisse über die antike Götter- und Sagenwelt besitzen und die Skulpturen inzwischen auch häufig umgesetzt wurden, ein Teil sogar ganz fehlt, so dass man von ihren Beziehungen zu einander die Aussagen oft nur noch schwer nachvollziehen kann.

10. Der arabisch-islamische Garten

(orientalische, maurische, sizilianische Garten)

Von größter Bedeutung für die europäische Gartenkunst wurden die islamischen Gärten in Sizilien und Andalusien. Einerseits fußten sie auf persisch-römischen Traditionen. Viele der islamischen Länder befanden sich in Gebieten, die früher zum Römischen Reich gehört, bzw. unter dessen kulturellem Einfluss gestanden haben. Diese vorislamischen Gärten waren traditionell Stätten des Vergnügens gewesen. Andererseits waren sie eine Umsetzung der Koranbeschreibungen des Paradieses als Garten im Koran:

> „Und den, welcher an Allah glaubt und rechtschaffen handelt, wird er in Gärten führen, welche Wasserläufe durchströmen, und ewig soll er in diesen Gärten bleiben“ (66.Sure,12. Vers).

Der Garten wurde damit zum wichtigsten Symbol für das Ziel des irdischen Lebens: das Paradies. Als frühere Stätte des Vergnügens wurde er zu einer heiligen Vision.

Zu diesen historischen und religiösen Hintergründen kamen die geographischen hinzu. Die Araber waren einst ein Wüstenvolk gewesen. Das Ideal, das sie ihrer Umwelt abzutrotzen versuchten, besaß Wasser und Schatten. Es war eine baumbestandene, wasserbesitzende Oase, die ganz auf ihre Lebensbedingungen ausgerichtet war. Dabei übernahmen sie den viergestalteten Garten (Chahar bagh) als archaische Grundform, die sich schon 730 v.Chr. in Asien, Europa und Afrika nachweisen lässt. Wir kennen dieses „kosmische“ Kreuz hauptsächlich aus den frühen persischen und späten römischen Gärten. In Spanien entwickelten sich nach seiner maurischen Zeit die kreuzförmige Gestaltung der „patios de Cruceros“, in den christlichen Klöstern in römischer Tradition die Höfe der Kreuzgänge. Es wurde abgewandelt zum Grundmuster aller formaler Gärten.

Die häufige Beschreibung des Paradiesgartens in den Suren führte zu konkreten Vorstellungen über sein Aussehen. Zu seinen Elementen gehörte:

1. eine Abgrenzung nach außen (als Trennung der irdischen Welt von der sichtbaren. Die Abgrenzung war deutlich höher als eine Sichthöhe. Der Garten war ein mystischer Weltinnenraum).
2. Schatten als Schutz vor der brennenden Sonne.
3. Wasser, oft mit einem zentralen Springbrunnen (als Symbol des Paradieses, der Quelle des Lebens, als Symbol der Reinheit (und der Reinigung) und zur Kühlung). Gemäss der persischen Tradition gliederten es den Garten mit Hilfe von vier Kanälen in vier Teile, den „Chahar bagh“ (Bagh = Garten). In der Mitte befand sich ein Teich (als paradiesische Quelle; oft achteckig, da die Achtzahl auf das Paradies verweist).
4. Bepflanzung mit Obstgehölzen (im islamischen Garten kannte man keine Trennung zwischen einem Nutz- und einem Lustgarten. Die Früchte dienten als Nahrung und das Laub als Schattenspender. Eine besondere Rolle spielten dabei folgende Pflanzen:
   - immergrüne Bäume als Symbole des ewigen Lebens,
   - Maulbeerbäume als Schattenspender (immergrün, werden bis zu 40 m hoch),
   - als Kombination (oft auf persischen Bildern):
     + Zypressen als Symbole des Todes (Sie treiben nicht mehr aus, wenn sie geschnitten wurden).
     + Mandelbäume als Symbole des Lebens und der Hoffnung.
   - Rosen, weil bei der Himmelfahrt Mohammeds Schweißtropfen des Propheten auf die Erde fielen und sich daraus Rosen entwickelten, deren Duft die Gläubigen an ihn erinnern sollten.
   - Tulpen (türkische Interpretation): Das einzelne Tulpenblatt, bzw. die geschlossene Blüte werden als ein Halbmond angesehen (der Halbmond ist ein Symbol des Islams, Allahs).
5. Fehlen von Skulpturen mit menschlichen Darstellungen, da der Koran Ebenbilder untersagt. Dafür sind die Teiche immer mit Fliesen eingefasst. Da die Blumen bei der Hitze nur während einer kurzen Frühlingszeit blühten, schuf man damit einen farbigen Ersatz.

Im Koran heißt es:

> „So seht das Bild des Paradieses, das den Gottesfürchtigen verheißen ist: In diesem fließen Ströme von Wasser, das nie verdirbt; Ströme von Milch, deren Geschmack sich nie ändert; Ströme von Wein, löblich für die Trinkenden..... Dort werden sie alle Arten von Früchten und Vergebung von ihrem Herrn erhalten“ (47. Sure, 16. Vers).

Der Garten des Korans ist ein Garten der sinnlichen Freuden. Er ist immer gleichbleibend mit:

- sattem Grün,
- Schatten,
- Wasser (plätschernd und fließend),
- köstlichen Früchten (besonders Datteln, Orangen und Granatäpfeln),
- voller sensueller Schönheit,
- voller Jungfrauen, die ihren Blick keusch gesenkt halten.

In jedes ihrer eroberten Länder brachten die Araber ihre Gärten mit. Die für die europäische Gartenkunst wichtigsten befanden sich in Sizilien und Spanien:

Sizilien wurde vom 9.-11. Jh. von sarazenischen Emiren beherrscht, die prächtige Gärten besessen haben sollen. Aus ihrer Heimat hatten sie eine hochentwickelte Wasserbautechnik mitgebracht. Als die Normannen sie besiegt hatten (1091), übernahmen sie teilweise deren hochstehende Kultur. Wir wissen aus der Literatur, welchen großen Eindruck die Gärten der Besiegten auf die Sieger gemacht haben. Bekannt ist, dass es in den sarazenisch-normannischen Gärten

- Vorläufer der Gartengrotten und –pavillons,
- eigene Zitronen- und Orangenhaine,
- Gehege für wilde Tiere und Vögel,
- Wasser für die vielfältige Nutzung und
- einen betonten Außenbezug gegeben hat.

Später hat Piero de Crescenzi (1233-1321) sie als Vorbild für seinen fürstlichen Garten genommen. Heute erinnert nur noch der Garten des Palazzos Rufolo in Ravello (Amalfiküste) an sie. Richard Wagner soll in ihm 1880 seine Anregungen für den Zaubergarten im „Parsifal“ erhalten haben.

Bekannter als die sizilianischen Gärten sind die in Andalusien. Um 880 brachten die maurischen Eroberer die orientalische Gartenkunst nach Spanien. Um 950 errichtete der Kalif Abderraman III. bei Cordoba eine Medina (Palaststadt), die er nach seiner Geliebten Azzahra nannte. Sie war eine Mischung prächtiger Bauten und Gärten mit Wasserspielen, Springbrunnen und Gartenpavillons. Aus feinen Düsen berieselte das Wasser die Marmorböden und hielt sie feucht. Siebzig Jahre später wurde der Palast von islamischen Fundamentalisten zerstört.

Um 976 n.Chr. wurde in Cordoba im Hof der Moschee der „Garten der Orangenbäume“ angelegt (122 x 60 m). Er ist heute wahrscheinlich der älteste Garten Europas. Ursprünglich pflanzte man die Palmenreihen (heute Orangenbäume) als Fortsetzung der Säulengänge (heute ist dies wegen der Querwände nicht mehr erkennbar). In dem Garten stehen heute noch drei Brunnen.

Der Inbegriff maurischer Gärten sind die Anlagen in Granada. Kein anderes Bauwerk der moslemischen Welt besitzt die Pracht und architektonische Ausgewogenheit der Alhambra (Kala al hamra = Rote Burg). Sie ist ein lockeres Gefüge von Gebäuden und Gartenhöfen (Patios) auf einem Hügel. Von den früheren Gartenhöfen sind heute nur noch vier erhalten:

- Löwenhof (28.5 x 15.7 m): Der mittlere Brunnen wird von zwölf Löwen getragen (wahrscheinlich eine byzantinische Arbeit). Seine vier Wasserrinnen teilen ihn in vier Quadrate. Die frühere Bepflanzung fehlt heute. Er ist der Prächtigste der Prunkhöfe.
- Myrtenhof (26,5 x 23,4 m): Er besitz in der Mitte ein schmales Bassin, begrenzt von Myrtenhecken. Im Wasser spiegeln sich die Säulen. Angrenzend ist der Thronsaal mit einem Blick in die Landschaft.
- Landaraja Hof: Er ähnelt heute einem christlichen Kreuzgang. Früher gehörte er zum Harem und war mit Blumen und Orangenbäumen bepflanzt.
- Zypressenhof: Mit vier Zypressen um einen Brunnen.

Der Generalife war der Sommerpalast des Sultans. Er liegt oberhalb der Alhambra und gilt heute als Verkörperung eines arabischen Gartens. Da sein letzter maurischer Besitzer den katholischen Königen einen Dienst erwiesen hat, soll der Garten nach der Eroberung Granadas geschont worden sein. Aber auch er hat später größere Veränderungen erfahren. Seine terrassenförmigen Innenhöfe liegen an einem Hang. Der größte besitzt ein langgestrecktes, blumengefasstes Wasserbecken.

In Sevilla ist der Garten des Alcazars (des Schlosses) die größte Anlage (16 ha), die noch an die maurische Zeit erinnert. Bereits in seinen Anfängen im 12. Jh. angelegt, wurde er während der Renaissance überformt. Der Garten besteht aus einer Folge von Höfen, die von Arkaden umgeben sind. In ihrer Mitte befindet sich jeweils ein Wasserbecken. Der Anlage fehlt die früher typische Verbindung von Palast und Garten. Er gilt allgemein als ein Musterbeispiel für den Mudejar-Stil (einer Verbindung von maurischen und christlichen Stilelementen). Aus dem Maurischen stammen die umgebenden Mauern, die erhöhten Wege, die Springbrunnen und Fliesen und die typischen Pflanzen wie Zypressen, Orangenbäume und Palmen und darunter Jasmin, Oleander und Rosen. Auch sieht man hier noch über den Wegekreuzen die „glorieta“ (entwickelt aus den persischen Zypressenpavillons, die in einem Kreis stehend oben zusammengebunden und dann entsprechend geschnitten wurden).

Berühmte islamische Gärten gab es aber auch in Bagdad, in Ägypten, Marokko und Istanbul. Gesandte berichteten von ihnen. Im 15. und 16. Jh. vereinigten die Mongolen nach ihren Eroberungszügen ihre Kultur mit den persischen Traditionen (aus dieser Zeit besitzen wir die schönen Gartenminiaturen). Eine Verbindung zu diesen Gärten stellen auch die islamischen Gartenteppiche her, die letztlich die Abbildung eines solchen Gartens darstellen: In der Mitte das Wasserbecken, die Vierteilung durch Kanäle, Untergliederung in kleinere Kompartimente (Felder) und Ornamente für Blumen und Bäume. Der Garten des Sommers wurde auf diese Weise im Winter nach innen geholt.

Ganz Europa hat von diesen Gärten gelernt. In Spanien und Italien erfolgte dies unmittelbar. In Poggioreale (Poggio Reale) bei Neapel vereinten sich dann unter Alfonso von Kalabrien (nach 1487) andalusiche Einflüsse (z.B. die Wasserscherze des Generalife) mit den sizilianisch-normannischen. Obwohl ein großer Vitruvkenner und Freund Lorenzo Medicis wurden hier überall arabische Gartenelemente eingebracht, vom viergeteilten Kanalgarten, der sich öffnenden Loggia zum Garten bis hin zur ersten Grotte der Renaissance. Es war dieser Garten, der dann Karl VIII (1494/95) so beeindruckte, dass er ihn als ein „irdisches Paradies“ rühmte und alles tat, um dieses auch in Frankreich, in Amboise zu besitzen. Er leitete nach seiner Rückkehr die französische Renaissance ein.

Am Anfang des arabischen Gartens steht eine Vorstellung vom Paradies und die islamischen Künstler sahen den Sinn ihre Arbeit darin, es zu schaffen. Es ist der Garten aus tausendundeiner Nacht, ein Garten mit Wasser, Schatten, Kühle, Duft, Früchten und Vogelgesang. Das Wasser, als größter Luxus eines Wüstenbewohners, war das häufigste Bild zur Beschreibung des Paradieses im Koran und wurde das wichtigste Gestaltungselement für einen Garten. Auf Befehl des Propheten sollte es immer in Bewegung sein. Fast ruhig, holte es in seinem Spiegel dem Himmel auf die Erde. Zwar wäre die Schaffung eines Paradieses auf der Erde eine Gotteslästerung, doch auf Anweisung Mohammeds (Hadith) als großer Dschihad berechtigt.

> „Allah ist es, der die Gärten geschaffen hat, sowohl die, welche Menschenhände, als die, welche die Natur angelegt hat .....“. (6. Sure, 142. Vers).

Die islamischen Gärten sind Gärten der Stille, der Betrachtung. Man lässt sich in ihnen nieder und folgt dem monotonen Klang der Springbrunnen, dem Gesang der Vögel und dem Duft der Blumen. Er verkörpert ist eine Welt der stillen Poesie. Mit einem Garten verwaltet der Mensch ein Stück Paradies auf Erden. Der versunkene Eindruck, den ein solcher Garten macht, wenn man ihn einmal ohne Besuchermassen erleben kann, ist unverwechselbar und oft unvergesslich.

11. Gärten des frühen Mittelalters

Über die frühen mittelalterlichen Gärten in Europa wissen wir sehr wenig. Und wenn, dann nur über sie als Kräutergärten, d.h. als Nutzgärten. Mit Sicherheit kam es nach der Durchsetzung des Christentums zu einem völligen Wertewandel in allen Bereichen der Kunst. Und über einen frühen künstlerischen christlichen Garten wissen wir eigentlich gar nichts. Inwieweit sich römische Einflüsse auf die mitteleuropäischen Gärten direkt auswirkten, ist auch unbekannt. Die Völkerwanderung lässt dies unwahrscheinlich erscheinen. Wohl wurden die ersten Gärten von den römischen Agrarschriftstellern beeinflusst, da ihre Aussagen die entscheidenden Grundlagen sowohl für den „Capitulare de villis“ wie auch für die Klöster waren.

Einblick in die ersten Gärten in Mitteleuropa geben:

- aus weltlicher Sicht der + „Capitulare de villis (um 800 n.Chr.),
- aus klösterlicher Sicht der + „St. Galler Klosterplan“ (um 820),
  + „Hortulus“ des Abtes Walahfried Strabo (um 830).

Die weiteren Kenntnisse bezieht man aus der Dichtung (Minnelieder, Heldensagen) und der Malerei, wo Gärten stimmungsvolle Hintergründe abgaben. Dabei brachte jede soziale Schicht ihre eigenen hervor, zuerst die Mönche, dann der Adel und noch später das Bürgertum. Jede dieser Gruppen prägte dabei eine der drei mittelalterlichen Kulturepochen:

- Während der ersten Epoche orientierte man sich rein wirtschaftlich. Sie wurde von der Landgüterverordnung Karl des Großen eingeleitet. Vorbild waren antike Erfahrungen. Im kirchlichen Bereich findet man erste Texte, die die Natur- bzw. die Gartensehnsucht zum Inhalt haben.
- Die zweite Epoche wurde vom Rittertum bestimmt (12. u. 13. Jh.). Es war die Übergangszeit von der Romanik zur Gotik, die Zeit der Kreuzzüge.
- In der dritten Epoche erfolgte der Übergang zur Neuzeit. Das Bürgertum der Städte befreite sich aus der Vormundschaft des Adels. Die feudale Naturalwirtschaft wurde von einer städtischen Geldwirtschaft verdrängt. Das Bürgertum wurde kulturbestimmend.

Mit der Herrschaft Karl d.Gr. begann die erste Rückbesinnung auf die Antike. Sowohl der Kaiser wie auch der Adel lebten von ihren Gütern. Für ihre Bewirtschaftung erließ der Kaiser seine Landgüterverordnung „Capitulare de villes“. Wahrscheinlich orientierte sie sich an antiken Schriften. In ihr wurden u.a. dreiundsiebzig Gemüse und Kräuter und verschiedene Obstarten ohne Rücksicht auf die klimatischen Verhältnisse in Mitteleuropa aufgeführt.

Im frühen Mittelalter bildeten die Klöster die kulturellen Zentren des Landes. Die geistig tätigen Mönche lasen die antiken Autoren und kannten deren Gartenbegeisterung. Einerseits war der Garten für sie ein Raum der Meditation, andererseits ein Raum der sinnlichen Verlockung. Dieses gespannte Verhältnis dauerte bei ihnen das ganze Mittelalter über. Im Alltag war der Garten für sie ein Arbeitsbereich und ein Raum der inneren Sammlung.

Der erhaltene Klosterplan von St. Gallen zeigt ein Schema solcher Anlagen. Er enthält alle vier Gartenkonzepte der damaligen Zeit:

- den Kreuzgang (hier einen großen und zwei kleine),
- den Gemüsegarten (hortus),
- den Heilkräutergarten (herbularius),
- den Obstgarten, der zugleich als Friedhof diente.

Der Kreuzgang erinnert an einen römischen Peristylgarten. Die Fläche wurde durch Wege in vier gleiche Quadrate aufgeteilt und hatte eine betonte Mitte (hier wahrscheinlich ein Sadebaum; sonst auch ein Brunnen oder eine besondere Pflanze). Die Quadrate waren wahrscheinlich mit Gras oder Efeu bewachsen. Dieses Grundmuster eines Ziergartens wurde hier zum ersten Mal dargestellt und bildete die Grundform aller formaler Gärten bis in die Gegenwart (z.B. der heutigen „Bauerngärten“). Dieser Kreuzgangsgarten diente nicht „nützlichen“ Zielen sondern als Ort der Ruhe allein der inneren Sammlung und dem Gebet.

Hinter dem Arzthaus befand sich der Heilkräutergarten. Um acht, durch Wege voneinander getrennte Mittelbeete befand sich eine achtfach unterteilte Außenrabatte. Insgesamt wurden hier sechszehn Heilkräuter angebaut. Über den „Wurzgarten“ wurde der Heilkräutergarten zu einer Vorform des späteren Blumengartens (in Italien des „giardino dei semplici“). Zu den Heilpflanzen zählte man damals auch Rosen und Lilien. Der Gemüsegarten war ähnlich aufgebaut. Er besaß achtzehn Beete. Die Hauptanbauflächen befanden sich außerhalb der Klostermauern. Die sechszehn angebauten Heilkräuter waren:

- Madonnenlilie, Rosen, Bohnenkraut, Frauenminze, Bockshornklee (griechisch Heu), Rosmarin, Minze, Gartensalbei, Weinraute, Schwertlilie (,Gladiole), Polei-Minze, Kreuzkümmel,

Liebstöckel, Fenchel, Bohnen und Kresse.

Die Gemüsepflanzen:

- Zwiebeln, Porree, Sellerie, Koriander, Dill, Schlafmohn, Rettich, Mangold, Knoblauch, Schalotten (kleine Zwiebeln), Petersilie, Kerbel, Salat, Bohnenkraut, Pastinake, Kohl und Schwarzkümmel.

Der Obstgarten diente auch als Friedhof. Die Obstgehölze entsprachen weitgehend der Landgüterverordnung. Gepflanzt wurden:

- Apfel, Birne, Pflaume, Speierling, Mispel, Lorbeer, Esskastanie, Feige, Quitte, Pfirsich, Haselnuss, Mandel, Maulbeerbaum und Walnuss.

Der Brauch, im Obstgarten beerdigt zu werden, ging bis in die Antike zurück. Bei den Griechen wurden die Heldengräber mit Bäumen umpflanzt. Sie galten dann als heilige Haine. Auch Jesus wurde im Garten des Josef von Arimathia begraben. Von angesehenen Römern ist bekannt, dass sie sich gerne in einem Garten beerdigen ließen.

Berühmt aus dieser Zeit war auch ein Gedicht des Reichenauer Abtes Walahfried Strabo, das „Liber de cultura hortorum“ (kurz „Hortulus“ genannt). Angeregt von antiken Schriften besingt er darin seinen Garten. Er beschreibt dabei dreiundzwanzig Gartenpflanzen und bringt sie mit der christlichen Heilslehre in Verbindung. Die Rose ist für ihn darin die Blume der Blumen.

Der Anbau der verschiedenen Gemüse- und Obstarten erweiterte den gärtnerischen Kenntnisstand der übrigen Bevölkerung und förderte damit auch den allgemeinen Gartenbau in ganz Mitteleuropa. In den Nutzgärten des Mittelalters wurden bevorzugt südeuropäische Pflanzen angebaut, die es in der eigenen Umwelt nicht gab (bevorzugt Gemüse-, Heil- und Färbepflanzen). Außerdem gab es noch Symbolpflanzen, die allmählich den Stellenwert von Zierpflanzen erlangten und den Grundstock der späteren Ziergärten bildeten.

Die Klostergärten dienten sowohl der Vita activa wie auch der Vita contemplativa (Versenkung). Ihre Merkmale waren:

1. Eine Begrenzung durch hohe Mauern. Der Eingang bestand nur aus einer schmalen Holztür.
2. Rechteckige Pflanzenbeete (sie waren höher als die Wege. Die Einfassung erfolgte durch Bohlen).
3. Eine Bepflanzung mit Heilkräutern (Orientierung am Katalog der Capitulare de villis. Die Pflanzen der karolinischen Liste hielten sich über die Bauerngärten bis in unsere Zeit).
4. Der sinnliche Schwerpunkt lag beim Duft (nicht bei der Farbe), der „meditative“ bei der Arbeit als solchen.

12. Gärten der Ritterzeit

Die zweite Epoche des Mittelalters war die des Rittertums. Durch den Investiturstreit (Streit um die Einsetzung von Kirchenfürsten mit Reichslehen durch den König) zerfiel die Einheit von Kirche und Staat. Das Kaiser- und Papsttum hatten sich gegenseitig geschwächt. Eine Folge davon war, dass das Bildungsmonopol der Klöster zerbrach und eine Säkularisierung kultureller und geistiger Strömungen einsetzte. Bevor sich die Kulturschwerpunkte im Spätmittelalter in die bürgerlichen Städte verlagerte, bestimmte für eine kurze Zeit das Rittertum das gesellschaftliche Geschehen. Nachdem es zunächst nur eine Kriegskaste gewesen war, wandelte es sich zu einem Dienstadel. In Verbindung damit entstand eine System eigener Tugenden (u.a. christliche Pflichterfüllung und Frauendienst). Wirtschaftlich abgesichert war er durch ein Lehnssystem (d.h., eine Entlohnung von Treuediensten durch Landgabe. Zunächst fiel das Lehen bei Tod des Lehnsmannes an den Lehnsherren zurück, später wurde es erblich).

Eine besondere Bedeutung erlangte der Minnedienst. In ihm wurde der Garten zum Sinnbild für die Geliebte. Seinen verschiedenen Elementen wurden dabei bestimmte Bedeutungen zugesprochen: z.B.

- Blumen standen für besondere weibliche Reize,
- die Blumenwiese für das Lager der Liebenden,
- die „Blumen“ wurden symbolhaft gebrochen,
- einen „grünen Garten“ ließ man nicht unbewacht (Walter v.d. Vogelweide).

Vergeistigt wurde der Minnedienst durch den Mariendienst (besonders in manchen Mönchsorden). Symbolisch stand der Garten für:

1. die Minne im Allgemeinen,
2. die Geliebte,
3. die Sünde (den Ehebruch),
4. die Kirche als Ganzes,
5. das Paradies,
6. die Schönheit der jungfräulichen Maria,
7. das Leben selbst in seiner Rätselhaftigkeit.

Alle Lebensgefühle im Hochmittelalter wurden auf den Garten bezogen. In Ihm wurde symbolisch alles Positive hineingelegt, denn ein Ritterleben war alles andere als angenehm. Die Burgen waren kalt, dunkel und nass. Man sehnte sich nach Sonne und Wärme. Man war der Natur unmittelbar ausgesetzt (auch wirtschaftlich) und hatte deshalb eine enge Beziehung zu ihr. Man träumte von einer Ideallandschaft, einem Paradies, das man besang, von einer baumbestandenen Wiese mit einer Quelle und Blumen (bevorzugt Rosen, Lilien und Veilchen). Ein Garten bedeutete für einen Ritter im Sommer, seinen feuchten Burgräumen entfliehen zu können. Er war für ihn deshalb mit Lebensfreude, Geselligkeit und Spiel verbunden.

Den Übergang vom Klostergarten zum ritterlichen Lustgarten beschreibt als erster Albertus Magnus (1193-1250). Man sieht in ihm den bedeutendsten Gelehrten des Mittelalters. In seiner „Historia Naturalis“ geht er detailliert auf einen solchen Garten ein. Allerdings lassen seine Beschreibungen verschiedene Entwürfe zu (Fischer glaubt darin drei verschiedene Gartenteile zu erkennen, Hennebo zwei und Wimmer nur einen). Das Problem liegt im unterschiedlichen Verständnis über die Beziehung der Rasenfläche zur Kräuterfläche innerhalb der Gesamtanlage (getrennt durch eine Rasenbank). Albertus Magnus sagt darüber u.a. (nach Wimmer):

> „Es gibt gewisse Stellen, die nicht (des) großen Nutzens --- wegen, sondern zum Vergnügen eingerichtet sind, ---. Diese aber werden angelegt, weil sie am meisten dem Vergnügen zweier Sinne dienen, ---, den Gesichts- und den Geruchssinn; ---.
> Der Gesichtssinn --- wird durch nichts so angenehm entzückt wie durch den Anblick zarten und haarfeinen Grases ---.
> Zu beachten ist ---, dass der Rasen so bemessen sei, dass außen um das Rasenquadrat herum Duftkräuter aller Art gepflanzt werden können, ---. Zwischen diesen Kräutern und dem Rasen, am Rande des Rasenquadrats entlang, soll ein etwas erhöhtes Rasenstück sein, das blühend und anmutig ist und gleichsam zur Hälfte als Sitzgelegenheit eingerichtet, damit dort die Sinne Erquickung fänden und die Menschen sich niederlassen könnten zur vergnüglichen Ruhe. ---.
> In der Mitte des Rasens --- darf es keine Bäume geben. ---.
> Wenn es möglich ist, soll eine ganz reine Quelle in die Mitte geleitet und in einem steinernen Becken aufgefangen werden, weil die Reinheit einer solchen viel zur Annehmlichkeit beiträgt. ---.“

Aus der Literatur kennt man aus der Ritterzeit den

- Baumgarten: Einer mit schattenspendenden Bäumen bestandenen Wiese (ursprünglich aus dem Obstgarten entstanden). Im Laufe der Zeit verlagerten sich die Bäume an den Rand, bildeten dort einen Kontrast zur Fläche und entwickelten sich zum Baum- und Heckengarten, dem Boskett. Dieser Garten bildete den sozialen Bewegungsfrei-

raum. Hier spielte und vergnügte man sich. Zu seinen Hauptelementen gehörte ein Brunnen, von dem gelegentlich ein Bach floss, Lauben, Rankgerüste und eine Vielzahl von Umfriedungen.

- Wurzgarten (Gewürz-, Heilkräuter- und Blumengarten): Er wurde zwar in der Literatur seltener als der Baumgarten genannt, es wird ihn aber wegen seiner Aufgaben häufiger gegeben haben. Später entwickelte sich aus ihm der Giardino secreto als intimer Blumengarten am Haus und das formal gestaltete, offene Parterre. Wahrscheinlich bestand er zunächst nur aus einfachen, rechteckigen, leicht erhöhten Beeten. Später, als der Nutzcharakter zunehmend repräsentativen Aufgaben wich, wurde aus ihm ein Schaugarten.

- Tiergarten (entweder als Menagerie oder als Jagdgehege): Menagerien hat es bereits seit der Antike gegeben. Aus ihnen haben sich im 19. Jh. die zoologischen Gärten entwickelt. Der Besitz seltener Tiere galt als ein Statussymbol. Daneben gab es eingehegte Gelände, evtl. kleinere Waldpartien in denen Tiere zur Jagd frei herumliefen. Auch sie waren seit der Antike bekannt.

Aus Platzmangel gab es an einer Burg kaum größere Gärten. Mit deren Entfernung von ihr wuchs das Bedürfnis nach einer nahen Unterkunft, zunächst nach einer provisorischen, später nach einem festen Sommersitz. Aus diesem ist dann das Jagdschloss des Fürsten entstanden. Da die Gärten von Mauern umgeben waren und der Blick nach außen nicht möglich war, richtete sich deren Erleben nach innen.

Im Mittelalter baute man in den Gärten etwa 120 Pflanzenarten an: 26 Zierpflanzen (teilweise auch als Heilpflanzen verwendet), 16 Gemüsearten und 37 Gewürzpflanzen, von denen 24 bereits bei den Römern bekannt waren. Außer dieser Bedeutung besaßen die Pflanzen auch eine wichtige symbolische. Die damit verbundenen Kenntnisse gehörten zum Allgemeinwissen der damaligen Menschen. Bekannt ist sie uns aus den Mariendarstellungen der damaligen Zeit, in denen Gärten den Hintergrund bildeten. Gezeigt wird auf ihnen der „hortus conclusus“, das überirdische Gartenparadies. Alle dort gezeigten Pflanzen sind Teile einer symbolischen Bildsprache. Da man zwischen der himmlischen Liebe und der irdischen enge Beziehungen sah, wurden viele Pflanzen auch zu einem allgemeinen Liebessymbol.

Es gab in der damaligen Zeit eine Vielzahl an Mariensymbolpflanzen (die Darmstädter Handschrift nennt zwölf, in weiteren werden noch andere genannt). Die bekanntesten sind:

- Lilie - Symbol der Keuschheit, der Auferstehung,
- weiße Rose - Symbol der vollkommenen Liebe,
- rote Rose - Symbol des reinen Magdtums,
- Maiglöckchen - stellvertretend für die Lilie, als „Lilie der Täler“,
- Märzbecher - Sinnbild der Gottesmutter,
- Akelei - Frauenhandschuh,
- Gänseblümchen - Marienblümchen,
- Iris - ein Blattrand symbolisiert ihren Schmerz, der andere ihre Standfestigkeit gegen den Teufel und die Blattspitze ihre Demut,
- Ehrenpreis - „Unser lieben Frauen Rast“ (auf der Flucht nach Ägypten rastete Maria auf dieser Pflanze).

Diese Liste ließe sich fortsetzen. Viele dieser Pflanzen hatten auch verschiedenen Bedeutungen. Durch ihre frühere symbolische Nähe ergeben sich heute oft botanische Fehler. So gehören Rosen, Stockrosen, Pfingstrosen, Marienröslein (Vexiernelken) botanisch nicht zusammen, waren früher aber Marienblumen. Auch übertrug man auf viele dieser Pflanzen in der Volksmedizin Heilerwartungen, die medizinisch nicht gerechtfertigt sind (heute oft noch in Verbindung mit dem Namen Hildegards von Bingen gebracht). Dieses Wissen ging nach der Reformation weitgehend verloren, doch stehen viele dieser Pflanzen noch heute in den ländlichen Gärten.

Den Übergang zur Renaissance beschrieb Pietro de Crescenzi (1233-1321) in seinem Buch „Ruralia Commodora“. Er schilderte darin die Anlage von Lustgärten und Details, die später eine große Rolle spielen sollten. Er unterschied zwischen einem kleinen, mittelgroßen und einem königlichen Garten. Beim kleinen Lustgarten übernahm er weitgehend den Text von Albertus Magnus. Die mittelgroßen entsprachen den im Mitelalter gebräuchlichen Anlagen mit ihren Abgrenzungen zum Umland, den in Reihen gepflanzten Obstgehölzen, den Schmuckwiesen und ihren Laubengängen. Mit den fürstlichen Gärten (angeregt von sizilianisch-normannischen) beschriebt er aber bereits charakteristische Gartenbezüge, wie man sie bis ins 18. Jh.

finden konnte, z.B. eine Architektur aus Pflanzräumen und die Anlage von Sichtachsen. Der Garten sollte der Erholung dienen, indem er „den höchsten Gott verherrlicht“.

Der mittelalterliche Lustgarten schränkte die Bewegungen der Menschen kaum ein. Zunächst war er nur eine baumbestandene Wiese auf der man sich vergnügte. Später verteilten sich seine Aufgaben auf verschiedene Gartenpartien, die sich bestimmten Ordnungsregeln unterwarfen.

- Der Wurzgarten (Blumengarten) rückte an das Haus und wurde zum Parterre (einem offenen repräsentativen Ziergarten).
- Ein Teil von ihm lag abgesondert an einem Gebäudeteil und wurde zum intimen Giardino secreto.
- Hinter dem Parterre folgte ein rahmender Gehölzstreifen, der Bosco, der aus den Gehölzen des Baumgartens hervorgegangen war.
- Dem folgte wiederum ein Tiergehege (Selvatico).
- Der frühere Vorplatz (Prato) erhielt eine Kiesdecke.

Im 16. JH. setzte dann die Tendenz zur flächenmäßigen Ausdehnung ein, bei dem gleichzeitigen Wunsch nach einer Übersicht über den Gesamtgarten und einer Beibehaltung intimer Räume.

13. Die italienische Renaissance

Nach dem Niedergang der römischen Gartenkunst beginnt die eigentliche europäische Gartenkunst erst mit der italienischen Renaissance. Sie ist das Ergebnis eines neuen Selbstverständnisses des Menschen. Er beginnt sich als Individuum zu verstehen und sich aus seinen vorgegebenen institutionellen Ordnungen zu befreien. Vorher, im Mittelalter wurde er immer nur als Mitglied einer Gemeinschaft gesehen. Aus diesem Grunde kennt man auch aus der vorangegangenen Zeit kaum bedeutende Menschen. Und sie ist auch das Ergebnis eines neuen Naturverständnisses der Menschen andererseits. Petrarca veränderte zunächst über seine Reflexionen deren Sicht und die Wiederentdeckung des Aristoteles den rationalen und experimentellen Umgang mit ihr. Mit der Renaissance bekommt die Erfahrung einen neuen Stellenwert.

Vorher gab es zwar schon „Gärten“, aber es waren keine bewusst gestalteten künstlerische Räume. Sie dienten allein der Nahrungsbeschaffung (Obst- und Gemüsegärten), der Krankenpflege (Kräutergärten) und im Sommer als hofartiger Aufenthaltsraum, da die Häuser eng, feucht und lichtarm waren und die Familien, zu denen oft mehrere Generationen und das Gesinde gehörten, sehr groß.

In der Renaissance befreite sich das Denken aus der kirchlichen Vormundschaft. Die Bindungen lockerten sich allmählich. Verunsicherungen und Reformversuche traten auf. Ihren Höhepunkt bildete dann in Deutschland die Reformation. Die europäische Neuzeit begann mit dem Verlust des kirchlichen Bildungsmonopols. Europa verlor damit allerdings auch seine geistige Klammer. In den Städten wurde das reiche Bürgertum zum Träger der Kultur.

Viele geistige Strömungen standen am Anfang der Renaissance, besonders der Humanismus. Er baute auf der Kenntnis und Pflege der antiken Schriften. Sie galten als historische Autorität. Er ging von Petrarca aus und wurde später besonders in der Florentiner Akademie gepflegt. Er förderte die Abwendung von der mittelalterlichen Philosophie (Scholastik) und die Hinwendung zu einer nicht mehr kirchlich bestimmten Universität (später wurde unter diesem Ausdruck das Bildungsprogramm des klassisch orientierten Bürgertums verstanden). Zu diesen Strömungen gehörten:

- der Frühkapitalismus: Durch die Rationalisierung von Handel- und Finanzwirtschaft gelangten einige Bürger zu unermesslichem Reichtum (z.B. die Medici in Italien, die Fugger in Deutschland). Der Reichtum führte zu einem verfeinerten Lebensstil. Zugleich wurde damit der sinnliche Lebensgenuss wieder bejaht.
- die kirchlichen Reformversuche: Von deren Notwendigkeit wusste man seit dem 14. Jh.. Die vielen Bestrebungen erreichten ihren Höhepunkt mit dem Auftreten Luthers. Die Auseinandersetzungen dauerten bis ins späte 18. Jh. (kirchlich mitbestimmte Kriege: Frankreich 1562-98, Deutschland 1618-48, England 1642-49). Danach übernahm der Nationalismus die geistige Führung.

In der Renaissance wurde der mittelalterliche Gott durch den Menschen als Maß aller Dinge ersetzt. Das Selbstbewußtsein des Einzelnen wurde zur bestimmenden Grundhaltung. Eine neue Geisteshaltung führte zu einem Wechsel der Grundwerte (Paradigmenwechsel). Im neuen Menschenideal verbanden sich der antike Gedanke vom maßvollen, geistig und körperlich gebildeten und emanzipierten Menschen mit dem christlichen Ideal der Gleichwertigkeit. Der Individualist trat an die Stelle des mittelalterlichen Typus. Mit der Renaissance begann die Neuzeit. Sie war die „Wiege der Modernen“.

Ein Problem stellt die zeitliche Abgrenzung der Renaissance dar, da Beginn und Ende in den einzelnen Ländern sehr verschieden sind und manche Entwicklungen auch nebeneinander her laufen. Ihre Anfänge sind in Italien. Es übernimmt für zweihundert Jahre damit die geistige Führung in Europa. Florenz wird zunächst zu ihrem geistigen Zentrum.

In Italien war das Gotische nie sehr beliebt gewesen und zugleich träumte man in dem zersplitterten Land von der einstigen historischen Größe. Eine Rückbesinnung auf die eigenen geschichtlichen Leistungen setzte ein, den Glanz des Kaisertums, auf die antiken Schriftsteller und die antiken Kunstideale. Man begann die alten Ruinen zu vermessen und nach antiken Skulpturen zu suchen. Die gewonnen Proportionserkenntnisse wurden mit den menschlichen Maßen verglichen. Gelehrte und Kaufleute brachten die neuen Gedanken nach Mitteleuropa und der neu erfundene Buchdruck half sie zu verbreiten.

Ihren Ausgang nahm die Renaissance von einer kleinen Gruppe bedeutender Künstler um Brunellechi, gefördert von einem damals modernen Geldadel. Durch die Rückgriffe auf die Antike und die Aufnahme geflüchteter griechischer Gelehrter nach dem Fall von Konstantinopel veränderte sich die Blickweise. Das Ergebnis war:

- das Aufkommen der Naturwissenschaften: Zunächst im Schlepptau der Medizin. Sie zerstörten das ptolomäische Weltbild und führten zu vielen Entdeckungen. Ab jetzt wurde die Natur

experimentell hinterfragt. Auch die Künstler begannen nach objektiven Grundlagen für ihre Arbeit zu suchen (z.B. anatomische Studien von Leonardo und Dürer).

- Die Entdeckung der Perspektive: Sie verhalf der Kunst zu einer wissenschaftlich nachprüfbaren Grundlage und veränderte andererseits die Sehgewohnheiten des europäischen Menschen von einer religiös-symbolischen zu einer realistischen Sehweise.
- die Entdeckung des einmaligen Menschen, des Individuums. Erst seine Entdeckung ermöglichte es, ihn in seinen Leistungen zu sehen. Die Stellung des Künstlers verbesserte sich dadurch wesentlich. Die schöpferische Persönlichkeit bekommt in der Gesellschaft eine herausragende Stellung. Seine Arbeiten wurden durch ihre Originalität etwas Besonderes, über sie konnte er Unsterblichkeit erlangen. Zuvor wurden seine Arbeiten nach einer Lehre nur von einer handwerklichen Nachahmung bestimmt und in herausragenden Fällen noch durch Intuition. Seit der Renaissance unterscheidet man den Künstler vom Handwerker, den Architekten und Ingenieur vom Ausführenden.

Die Renaissance erfasste alle Bereiche des Lebens. In ihr begann man die Künste aufzuteilen, z.B. in die bildenden Künste. Zu diesen gehörte die Architektur, Bildhauerei und Malerei. Während vorher der Zweck eines Kunstwerks sein wichtigstes Kriterium war, wurde es jetzt seine Ausdrucksstärke.

Ihre größten Leistungen vollbrachte die Kunst der Renaissance in Italien. In den übrigen europäischen Ländern begann sie etwa hundert Jahre später durch die Übernahme der italienischen Hochrenaissance und des Manierismus. Ihre genaue zeitliche Abgrenzung ist deshalb schwierig und von verschiedenen lokalen und nationalen Vorkommnissen abhängig. Durch die Beibehaltung spätgotischer Traditionen und dekorativen Stilelementen der Renaissance entstanden einige besondere Stilrichtungen wie die Weserrenaissance.

Allgemein unterscheidet man die

Frührenaissance (etwa 1420 – 1500):

Florenz wird das Kulturzentrum Europas. Dies begann mit der Entdeckung der Zentralperspektive und ihre Übertragung auf alle Bereiche der Kunst. In der Architektur griff man auf die Schriften Vitruvs zurück, die dass Gebäude als eine axiale Anlage beschrieben. Das Hauptmerkmal der Kunst dieser Zeit war ihre enge Verbindung zur Wissenschaft. Für den Künstler war seine Arbeit ein wissenschaftliches Experiment. Neben der Darstellung des nackten Menschen (zunächst in der Skulptur) und der Entdeckung der Landschaft in der Malerei war das unverwechselbare Portrait ein Merkmal dieser Zeit.

Für die Gartenkunst der Frührenaissance wird in der Regel die Zeitspanne von 1450 – 1500 angegeben (die Frist von Albertis Schrift „De architettura“, 1452 bis zu Bramantes Entwurf für den Hof des Belvedere in Rom). Alberti legte in seinem Buch in Anlehnung an Plinius d.J. die Kriterien eines solchen Gartens fest:

Merkmale eines Gartens der Frührenaissance

- Haus und Garten sind als Einheit zu denken.
- Der neue Garten soll sich nach außen öffnen:
  + Dies erfolgt durch seine Lage am Hang (dadurch konnte über die Umfassungsmauer hinweggesehen werden),
  + durch den Fortfall der Pergolen im Innenbereich (dadurch die Öffnung des Blickes nach oben),
  + durch die Änderung der Proportionen (dadurch wurden die Wege zu den Ausblicken länger und vermittelten dem Garten eine Tiefenwirkung).
- Die Teilbereiche des Gartens haben sich einem Gesamtkonzept unterzuordnen.
- Die Gesamtanlage soll zu einem Spiegelbild der Persönlichkeit des Bauherren werden.

(Ab jetzt war der Garten kein Zufallsprodukt mehr, sondern das Ergebnis einer geistigen Leistung. Noch kannte man keine Terrassierung (da Plinius keine beschrieb)).

Die eigentlichen Ziergärten waren in der Regel klein, bunt und blumenreich, die Obst- und Gemüsegärten dagegen groß. Der Grundriss dieser Ziergärten war einfach. Sie waren von Hecken und Laubengängen umgeben.

Beliebt waren Topiary (geschnittene Gehölze) und große Tiergehege mit seltenen Tieren, da sie das größte Prestige vermittelten.

Hochrenaissance (etwa 1500 – 1575):
(die Zeit vom Bau des Belvederegartens ab 1503 bis zum Tod Vignolas 1573)

Rom wird zum Zentrum der europäischen Kultur. Die Päpste zogen alle schöpferischen Kräfte Italiens hierher. Hier verwirklichte Bramante das Schönheitsideal seiner Zeit, indem er durch seine Bauten Klarheit, Ausgewogenheit und Monumentalität vermittelte. Ihre Einzelelemente befanden sich in einem Gleichgewicht. Das Gesamtwerk wurde zu einem harmonischen Ganzen.

In der Architektur wurden zwar antike Bauformen übernommen, deren Proportionen mathematisch begründbar waren, es wurde aber etwas völlig Neues geschaffen. Auch in der übrigen Kunst versuchte man harmonische Darstellungen wiederzugeben. Der Mensch wurde jetzt nicht mehr in seiner Individualität gezeigt, sondern überhöht, idealisiert.

Der Garten wurde jetzt endgültig zu einem Kunstwerk und gehörte zum Arbeitsbereich des Architekten. Nur die bedeutendsten Künstler wurden mit seiner Planung beschäftigt.

Merkmale eines Gartens der Hochrenaissance:

- Terrassierung des Geländes:
  In der Regel mindestens drei Terrassen. Sie passten sich dem Gelände an. Damit war es möglich auch steile Hänge gestalterisch in den Griff zu bekommen (Sie waren bereits durch den Weinbau und von den antiken Villen her bekannt. In der Antike kannte man aber noch keine einheitliche Grundkonzeption und die Verbindung der Terrassen durch Treppen).
- Die Verbindung der Terrassen durch Treppen.
- Die Betonung der horizontalen Linien zur Längsachse (= dem Hauptweg) durch Balustraden.
- Die Futtermauern der Terrassen erlaubten das Aufgreifen von Fassadenmotiven und den Einbau von Grotten.
- Einige wenige Statuen wurden zum Bindeglied zwischen Architektur und Natur. Sie setzten Akzente, indem sie Linien betonten und Kontraste erhöhten.
- Wasser wurde zu einem wichtigen Gestaltungselement (als Wassertreppe, Kaskade, Fontäne, Wasserscherz und Erzeuger von Tönen).

Der herausragende Architekt und Gartenkünstler dieser Zeit war Bramante, der bedeutendste Garten sein Terrassengarten des Belvedere in Rom (in der kunstgeschichtlichen Bedeutung nur vergleichbar mit dem Garten von Versailles und Stowe). Wichtig war auch Raffael. In der von ihm geplanten Villa Madama verschmolzen Haus und Garten zu einer bisher nie gekannten Einheit.

Spätrenaissance (etwa 1520 – 1575):

In der Literatur ist die Existenz einer Spätrenaissance umstritten. Oft wird sie mit dem Manierismus gleichgesetzt, oft mit den letzten Jahren der Hochrenaissance, d.h. den Jahren 1520 (dem Tod der großen Künstler der Hochrenaissance: Bramante 1514, Leonardo 1519, Raffael 1520) und dem Tod Vignolas (1573). Vor den Wohngebäuden stand häufig ein Portikus (Palladio). Allgemein gesehen, nahm die archetektonische Gliederung und Körperlichkeit durch eine vermehrte Dekoration zu (z.B. durch rhythmische Reihungen).

Merkmale eines Gartens der Spätrenaissance:

- Die Gärten erreichten ihre größte Einheit in ihrer Anlage und Atmosphäre. Es bestand eine sichere Selbstverständlichkeit, ein sicherer Umgang mit dem Licht, ein vollendetes Maßhalten.
- Die Gestaltungselemente der Gartenkunst wurden voll beherrscht. Ihre Ergebnisse zeichneten sich aus durch ein sicheres Stilempfinden, einen großen Reichtum an künstlerischen Ausdrucksmitteln und dem individuellen Charakter der Arbeiten.
- Die Gärten erhielten ein zentrales Hauptmotiv (z.B. eine Wasserachse wie in der „Villa Lante“ oder eine Skulpturensammlung wie in der Villa Medici oder in Caprarola).
- Im „giardino segreto“ wurde ein eigenständiger Rückzugsbereich geschaffen.
- erste Versuche, ein Waldstück an einen Garten zu binden (Villa Lante).

Vignola arbeitete nach unserem Verständnis als erster gelegentlich alleine nur als Gartenarchitekt. So versuchte er als erster in den römischen Farnesegärten den Garten vom Haus zu emanzipieren. Mit der Villa Lante (oft als der schönste europäische Garten bezeichnet; Urheberschaft nicht ganz sicher) und der Villa Caprarola (das bedeutendste fürstliche Landhaus der damaligen Zeit) war er einer der ganz großen Künstler im Bereich der Gartenkunst. Im venezianischen Bereich schuf Palladio während dieser Zeit seine Bauwerke.

Manierismus:

Er verlief parallel zur Spätrenaissance und dauerte bis zur Entstehung des Barocks. Michelangelo (gestorben 1564) war sein Auslöser. Hier wurden besonders Plastizität, Kraft und Bewegung in einer Fassade oder in einem Körper vereinigt (oft noch unklar gegliedert und überfüllt). Die verschiedenen Einzelelemente steigerten sich zu einer Gesamtwirkung (auf selbständige Details wurde verzichtet). An die Stelle harmonischer Darstellungen traten jetzt Übersteigerungen (z.B. überlängerte Figuren). Es war eine Zeit der Krise. Die Ausdrucksformen der Renaissance wurden oft in verschiedene Richtungen weiterentwickelt.

Merkmale eines manieristischen Gartens:

- Alles war bis zum Übermaß gesteigert.
- Die Terrassen fügten sich nicht mehr in den Hang, sondern der Hang musste sich den Bedürfnissen anpassen. Man versuchte sich über die Grenzen der Natur hinwegzusetzen.
- Der Garten wurde auf eine Außenwirkung hin angelegt, auf die Zurschaustellung einer lose miteinander verbundenen Pracht.
- Beliebt waren Überraschungseffekte (z.B. Wasserscherze) und groteske Motive.
- Starke Betonung des Dekorativen. Tragende Elemente wurden oft versteckt.

Die wichtigste Anlage dieser Zeit in Italien war die Villa d’Este (entworfen von Pirro Ligorio).

Frühbarock (in Italien):

Mit der Vereinigung der verschiedenen gestalterischen Einzelelemente zu einem Gesamtkunstwerk begann die Kunst des Barocks.

Merkmale eines Barockgartens:

- Bewusstes Einsetzen der Perspektive:
  U.a. durch die Ausrichtung von Alleen und Blickschneisen auf bestimmte selbstgeschaffene oder außerhalb des Gartens stehende Höhepunkte: Architekturen oder Skulpturen, „points de vue“.
- Das Zurücktreten der Beete gegenüber den Alleen :
  Deren Betonung erfolgte durch einen Vorplatz als Einleitung und ihre Fortsetzung über den Park hinaus.
- Der Garten wurde von einem Leitmotiv bestimmt:
  In Italien oft das Wasser in seinen Ausdrucksmöglichkeiten. Es war jetzt mehr als ein Dekorationselement der verschiedenen Gartenteile.
- Die Gärten wurden vielseitiger (während die Paläste immer einheitlicher wurden).
- Die Skulptur erhielt für die Eigenentfaltung Freiräume:
  (Vorher stand sie in der Abhängigkeit von der Architektur).
- Die ersten sternförmigen Platzanlagen entstanden.

Das herausragende Beispiel war der Garten der Villa Aldobandini in Frascati. Dieser Ort war schon bei den Römern seit der Antike beliebt (damals Tusculum). Seine üppige Vegetation, sein Wasserreichtum und seine Ausblicke zeichneten ihn aus. Die bedeutendsten Anregungen für den Garten stammten wahrscheinlich von Domenico Fontana (Villa Montalto und vermutlich der Garten der Villa Aldobrandini. Er setzte als erster verstärkt die Perspektive im Garten ein). Fünfzig Jahre später wurden seine Gedanken in Frankreich aufgegriffen und konsequent zum Höhepunkt geführt.

Der Belvedere-Garten in Rom

Ein Wunsch der Päpste war es, Rom zur Welthauptstadt werden zu lassen. Dazu gehörte, die Stadt architektonisch aufzuwerten. Julius II. beauftragte deshalb Bramante den Vatikanspalast mit dem höher gelegenen Sommerschlösschen „Belvedere“ zu verbinden.

Bramante (um 1444- - 1514): Schüler Leonardos; begann den Neubau des Petersdomes; begründete die Hochrenaissance mit ihrer Ausrichtung nach antiken Vorbildern und dem Wunsch nach Harmonie.

Die zu lösende Aufgabe war:

- Die architektonische Bewältigung eines Höhenunterschiedes von ca. 20 Meter (bei einer Fläche von 306 x 75 m),
- Die Verbindung zweier völlig unterschiedlicher Gebäude (allein schon von ihrer Größe und damit ihrem architektonischen Gewicht her).

Bramantes Lösung:

- Aufwertung des Belvederes mit Hilfe einer Vorsatzfassade,
- Überwindung der Höhenunterschiede durch Terrassen und Treppen (dies war für einen Garten neu),
- Verschmelzen von Gebäude und Garten zu einer Einheit,
- Großzügige, harmonische Gesamtlösung.

- Die unterste Terrasse wurde von einer Rasenfläche beherrscht, die für Festveranstaltungen genutzt werden konnte. Sie endete mit einem halbrunden Abschluss in dem aufsteigende Theatersitzreihen eingebaut waren. Auf der gegenüberliegenden Seite (zur zweiten Terrasse) bildeten gerade Treppenreihen weitere Sitzplätze für die Zuschauer (insgesamt soll um die unterste Terrasse Platz für 60.000 Zuschauer bestanden haben).
- Von der mittleren Terrasse führten Rampentreppen zur oberen. Hier befand sich ein Parterre mit einem antiken Beetmuster (Wegekreuz und eine große antike Schale in der Mitte).
- In der oberen Vorsatzfassade war eine große Halbnische, in die im 17. Jh. ein großer Pinienzapfen aufgestellt wurde (deshalb „Giardino della pigna“).
- An den Seiten zum Garten befanden sich offene Säulenhallen, die mit fallenden Terrassenhöhen, jeweils um ein Stockwerk zunahmen, so dass sie auf der untersten Ebene eine dreistöckige Palastfassade entstand.
- In den Futtermauern befanden sich Nischen (wahrscheinlich mit Brunnen).
- Die gesamte Anlage war voller Skulpturen gewesen, die kurz nach der Fertigstellung der Gesamtanlage als gottlos verkauft wurden.

Die Planungen begannen 1503. Bramante selber hat nur die Bauanfänge erlebt. Ligorio führte seine Arbeiten zu Ende. Bereits 25 Jahre nach der Fertigstellung der Gartenanlage wurde quer durch die zweite Terrasse ein Bibliotheksbau errichtet und damit die Gesamtanlage zerstört. Ihr großer Einfluss konnte damit aber nicht mehr verhindert werden. Kaum ein Garten im Bereich der architektonischen Gartenkunst hat einen größeren Einfluss ausgeübt als dieser.

Die Bedeutung des Belvedere-Gartens war:

- Der Garten verschmolz sich mit der Architektur, wurde ein Teil von ihr.
- Die Überwindung von Geländehöhen in einem Garten mit Hilfe von Treppen (zuvor verlegte man sie in seitliche Gebäude). Sie erhielten eine proportionale Bedeutung
  + in Bezug auf die Gebäude und innerhalb des Gesamtraumes,
  + durch die ständig wechselnden Blickperspektiven beim Hinaufgehen oder Herabsteigen.
- Die Entdeckung der optischen Horizontale (besonders betont durch die Balustraden).

14. Deutsche Renaissancegärten der Bürger

Hinter dem Renaissancebegriff verbergen sich zwei verschiedene Inhalte, die nur begrenzt etwas miteinander zu tun haben und besonders in Deutschland deshalb häufig zu Missverständnissen führen. Im italienischen Sinne ist sie zunächst einmal eine Rückbesinnung auf die Antike mit ihren ausgewogenen Proportionen und klassischen Details. Sie ist dort vorrangig inhaltlich fundiert. Die deutsche Renaissance dagegen meint einfach den Zeitabschnitt zwischen der Gotik und dem Barock, das im Umbruch sich befindende Spätmittelalter. Sie ist vorwiegend handwerklich orientiert und besitzt kaum einen geistigen Hintergrund. Sie ist eigentlich eine bürgerliche, dekorative Weiterentwicklung der Spätgotik. Dies gilt auch weitgehend für die Gärten der damaligen Zeit.

In Deutschland bleibt vieles beim Alten, wenn man von wenigen Ausnahmen absieht (z.B. der Fuggerkapelle in Augsburg, der Residenz in Landshut). Beim spätmittelalterlichem Giebelhaus lockert man den Zusammenhang zwischen den einzelnen Baugliedern und hebt sie dekorativ hervor (Portal, Erker, Giebel). Je nach Landschaft entstehen dabei mehr oder weniger eigenständige Stile, die als Renaissance bezeichnet werden (z.B. Weser-Renaissance). Das Fachwerk behält dabei oft seine alte landschaftsprägende Bedeutung.

Als Frührenaissance sieht man in Deutschland an (15. – Mitte 16. Jh.):

- spätgotische Bauten mit Balkenköpfen,
- Eierstabmuster am Fries,
- schneckenförmige Ausschmückungen der gotischen Staffelgiebel (mit Voluten),
- zartes Rankenwerk in den Mauerfeldern (Grotesken),
- wenig hervortretende Mauerfelder (zur Mauerverstärkung, Wandgliederung und als Schmuckelement)
- bunte Bemalung,
- Mischung von Backstein mit hellem Naturstein als Schmuckelement (in Norddeutschland).

Als Hochrenaissance (altdeutscher Stil, ab Mitte 16. Jh.):

- reliefartige Flächenornamente mit eingerollten Bändern (Rollwerk) und Voluten (Schweifwerk). (Knorpel- und Ohrmuschelwerk = Florisstil. Bekannt geworden durch die Musterbücher von de Vries; z.B. Weserrenaissance).
- Imitation ehemaliger materialgebundener Formen durch andere Materialien (z.B. Nagelköpfe),
- aus der Mitte versetzte prächtige Erker,

Als Spätrenaissance gilt (ab 1600):

- die Grundkonzeption der Gebäude wirkt ruhiger,
- die Schmuckteile werden derber (Übergang zum Barock).

Wenn man die italienischen Bewertungsmaßstäbe zugrunde legt, dann gab es keinen deutschen Renaissancegarten. In Deutschland gab es weder einen anerkannten Gestaltungskanon wie in Italien, noch ein dominierendes Vorbild wie in Frankreich. Das Bürgertum blieb seinen mittelalterlichen Werten weitgehend verpflichtet.

Die Gärten der Stadtbevölkerung lagen aus Platzgründen weitgehend vor den Mauern der Stadt und dienten hauptsächlich dem Nahrungserwerb. Die ihrer Vornehmen waren größer und besser ausgestattet, d.h., es gehörten zu ihnen:

- ein Lusthaus (Pavillon; beliebt waren Weiherhäuser, d.h. Lusthäuser auf einer Insel in der Gartenmitte),
- Laubengänge,
- ein Brunnen (gerne in Verbindung mit derben Wasserscherzen).

Neben dem Nutzeffekt sollte ein Garten die soziale Stellung seines Besitzers hervorheben. D.h., er musste auch repräsentativen Zwecken dienen. Die Herausnahme von Nutzflächen aus der Produktion signalisierte Wohlstand. Je nach dem Charakter seines Besitzers erlangten darüber hinaus auch der Erholung- und Betätigungswert und die Möglichkeit schöne Dinge darin zu sammeln eine besondere Bedeutung.

Seit dem Ende des 14. Jhs. übernahm die bürgerliche Oberschicht (Patrizier) höfische Lebensformen. Seit Mitte des 16. Jhs. entwickelte sie auch eine eigene Gartenkultur. Sie verband darin mittelalterliche Traditionen mit Anregungen aus Italien. Deutlich wird dies bei den Grundrissen, den Skulpturen, Grotten und Brunnen, den Pavillons und vor allem den großen Pflanzensammlungen. Berühmt waren die Gärten in Augsburg, in Nürnberg, Frankfurt und Breslau.

In Italien begann die Renaissance mit der Rückerinnerung an die Leistungen der Antike. Dazu gehörte auch das Lesen der antiken Philosophen. In Anlehnung an die Athener Akademie gründete Cosimo Medici erneut eine Akademie, in der er sich mit seinen Freunden traf, eine gemeinsame Mahrzeit einnahm und dann über antike Lebensideale diskutierte. Der Hauptort dieser Zusammenkünfte war seine Villa Careggi mit ihrem Garten. Schon vorher hatte Petrarca ein neues Naturgefühl entdeckt und zum Bereich seiner geistigen Tätigkeit gemacht. Ein

Ergebnis dieser Entwicklung waren die Humanistengärten, die in Deutschland einerseits noch den mittelalterlichen Traditionen verpflichtet blieben, andererseits antike Anregungen aufzunehmen versuchten.

Für das Bürgertum wurde die Bildung (neben dem Geld) zum wichtigsten Auslesekriterium. Dieser Umstand förderte die Naturwissenschaften und damit die Botanik. Das neue Naturgefühl war realitätsbezogener und weniger symbolgetragen.

Die Sammlung von Pflanzen erfolgte zunächst aus medizinischen Gründen. Für die italienischen Humanisten sollten dabei Schönheit und Wissen zusammenkommen. In ihren Gärten gab es oft große Pflanzensammlungen (z.B. in der Villa Careggi des Lorenzo Medici). Daneben besaßen aber auch die dortigen Universitäten, die Studenten aus ganz Europa anzogen, botanische Gärten. In Deutschland hatten sich viele Ärzte, die oft in Italien ausgebildet worden waren, Apotheker, aber auch Kaufleute große Pflanzensammlungen. Diese Entwicklung wurde stark durch die Einfuhr neuer Pflanzen, besonders aus Kleinasien und Amerika, gefördert.

Zum Inhalt humanistischer Sammelleidenschaften in Italien gehörten auch Skulpturen. Sie begründeten oft den Ruhm mancher Gärten. In Deutschland waren die Gärten der Fugger (Augsburg) wegen ihrer Statuen berühmt. Das Sammeln von Raritäten führte zur Schaffung von „Kunstkammern“, Menagerien, Volieren und Fischbecken. Sie alle sollten als Summe ein Abbild des Kosmos wiederspiegeln. Der Garten wurde zum Hauptort ihrer Aufstellung. (So dienten die Grotten oft der Zurschaustellung mineralischer Seltenheiten). An die Stelle des mittelalterlichen naiven Naturgefühls trat ein rational-sentimentales. Der Garten wurde zu einem Ort der Natursuche und damit zum Ausdruck der beginnenden Neuzeit.

Einen Höhepunkt der bürgerlichen Gärten bildeten die der Fugger in Augsburg. Sie wurden mit denen der französischen Könige in Tours und Blois verglichen und höher bewertet (Beatus Rhenanus). Bewundert wurden in ihnen die Laubengänge, Brunnen, die vielen Statuen und Pflanzensammlungen. Die Gärten der Fugger erreichten eine solche Ausdehnung, dass sich die Bürger durch sie beengt fühlten und beschwerten. An ihren Gärten wird deutlich, dass wir bisher über die bürgerlichen Gärten im Mittelalter noch zu wenig wissen und sie durch unsere italienischen Renaissancekriterien falsch bewerten. Dies mag am Beispiel von Hans Fugger anschaulich werden.

Hans Fugger (1531-1598) war der zweite Sohn von Anton Fugger und erhielt die bestmögliche Ausbildung der damaligen Zeit, u.a. am kaiserlichen und bayrischen Hof. Zu dieser Ausbildung gehörten auch lange Reisen in Begleitung bedeutender Erzieher, u.a. nach Italien, Frankreich und Spanien. Sein Vater versuchte seinen Söhnen ein großes Verständnis für Kunst und Wissenschaft vermitteln zu lassen. Sein Kunstgeschmack war ganz italienisch ausgerichtet. Er kannte auch die italienischen und französischen Gärten der damaligen Zeit. Kein anderer Privatmann gab damals so viel Geld für Kunst aus wie er. Er war es, der in seinem Garten an der Schmelzerbrücke (nach 1581) allein 775 Rosenstöcke (damals Strauchrosen), 325 Quittenstöcke und viele botanische Seltenheiten (u.a. Tulpen aus Konstantinopel) stehen hatte. Bedeutsam dabei für uns ist, dass dieser hochgebildete und garteninteressierte Mann seinen Gärtner zur Ausbildung für vier Jahre nach Holland und nicht nach Italien geschickt hat, ein Mann der von den deutschen Künstlern der damaligen Zeit wenig hielt. Man wird anscheinend bei der allgemeinen Abwertung der damaligen deutschen Gartenkunst im Vergleich zur zeitgleichen italienischen, der holländisch-deutschen in ihrem Anderssein nicht gerecht.

Kennzeichnend für die Gartenkunst des deutschen Bürgertums in der Renaissance war:

- ihre „Beharrlichkeit“ im Festhalten von alten Traditionen,
- ihre Abgrenzung nach außen (mit Hilfe von Hecken, Laubengängen, Mauern),
- ihr vielfältiges Nebeneinander (dadurch entstand der Eindruck einer viel kritisierten Unruhe),
- ihre additive Ordnung (dadurch entstand der Eindruck des Kleinlichen),
- ihre Liebe zum Detail (Detailfülle; dadurch entstand der Eindruck des Überladenen).
- Die Neigung zur Binnenabgrenzung hemmte ihren Weg zur axialen Entfaltung.
- Ihr Durchspinnen der Anlage mit kleinen Asymmetrien und Winkelreizen. Dadurch war ihr Eindruck wohnlich, aber nicht repräsentativ. (Selbst vorhandene Tiefenzüge wurden durch vertikale Elemente unterbrochen und damit das Zentralmotiv aufgehoben). Es entstand kaum ein vollständiger Raumeindruck.

Inhaltlich besaß dieser Garten oft mehrere Bedeutungsebenen (z.B. eine christlich-symbolische, heilkundliche und ästhetische). Die wichtigsten Gartenelemente waren damals:

- die Umfriedung (oft aus verflochtenen Stäben),
- Gartentore (nach außen oft dekorativ und stabil),
- Türme (in der Umfriedung; auch zum Schutz und als Unterkunftsmöglichkeit),
- Rankgerüste (aus senkrechten und waagerechten Latten),

- Laubengänge (oft als Rosengänge)
  (Ähnlich dem Schlossbau besaßen die Gärten in Frankreich eine vertikale Grundorientierung. An den Ecken befanden sich Rundtürme, zwischen denen die Wände niedriger Gebäude oder Laubengänge sich befanden. Später wurden die Türme durch Pavillons ersetzt. Dort wo sich die geraden Laubengänge in Garten kreuzten, wurden die Schnittstellen ebenfalls überhöht, bzw. zu Pavillons ausgebaut. Dies galt besonders für die Mitte des Gartens. In Deutschland wurde diese Gestaltungsform oft übernommen).
- Rasenbänke (als einfache Längsbank, als u-förmige Umfassungsbank und als Rundbank, z.B. um einen Baum),
- Wasser in den verschiedensten Formen (oft als Brunnen in der Mitte, beliebt waren Wasserscherze),
- Beete (zunächst aufgeschüttet und mit Brettern eingefasst; später flach ohne einen seitlichen Halt. Buchseinfassungen waren noch nicht bekannt).

Viele dieser Elemente hielten sich bis ins 18. Jh..

In diesen Gärten wurde gefeiert und repräsentiert. Bei Scholz in Breslau begannen diese Feste z.B. mit einem Rundgang durch den Garten, begleitet von Spielen . Sie endeten mit einem Festessen bei dem Reden gehalten wurden.

-

15. Deutsche Renaissancegärten der Fürsten

Im Laufe der Renaissance übernahm der Adel vom Bürgertum dessen wirtschaftliches Denken und Bildungsstreben. Damit stellte er an seine Besitzungen neue Maßstäbe. Zu den Neuerungen gehörten:

- die Förderung des Obst- und Gartenbaus (z.B. unter Anna und August (1553-1586) von Sachsen),
- Studienreisen im Rahmen der Ausbildung: Die Italienreise wurde vom Ende des 15. Jh. für eine standesgemäße Erziehung zu einem Muss.

Mit dem Eindringen humanistischer Gedanken änderte sich allmählich auch das Hofleben. Die Residenzen wurden zu Kulturmittelpunkten und das Hofleben zunehmend normiert (im Sinne der bestehenden Renaissanceanforderungen). Castiglione (um 1500) schrieb ein Dialogbuch über den idealen Hofmann, das zunächst die spanische, dann die französische und danach die gesamteuropäische Etikette entscheidend prägte (in Deutschland erst nach dem 30jährigen Krieg unter französischem Einfluss).

Das Leben an den deutschen Höfen war vorher relativ derb gewesen, auf oberflächliche Vergnügungen und repräsentative Pracht ausgerichtet. Es gab allerdings auch Landesfürsten, die für wissenschaftliche und künstlerische Fragen aufgeschlossen waren. Sie legten im Rahmen ihrer Interessen große Sammlungen an. Besonders beliebt war das Zusammentragen verschiedener Pflanzen, Tiere und Skulpturen, drei Bereiche, die bereits seit der Antike gepflegt wurden und auch auf die Gestaltung von Gärten Einfluss genommen haben. In diesem Rahmen wurden von ihnen bedeutende Botaniker beschäftigt: z.B.

- Carolus Clusius von Kaiser Maximilian II.,
- Leonhard Fuchs vom Ansbacher Hof.

Berühmt waren die Pflanzensammlungen von Heidelberg, Stuttgart, Dresden und Eichstätt. Es begann die große Zeit der Kunst- und Wunderkammern an den Höfen, in denen Seltenheiten gesammelt wurden. Diese Tätigkeit reichte bis zum Sammeln von Menschen mit Anomalien (gerne als Narren und Hauszwerge beschäftigt) oder fremdländisches Aussehen, z.B. als afrikanische Bedienstete. Später erlangten die Hofzwerge bei den Gartenskulpturen besonders im süddeutschem Rokoko eine große Beliebtheit.

Im 16. Jh. konnte man an den Adelssitzen noch ihre Herkunft von den mittelalterlichen Burgen erkennen. Ihr Aussehen wurde weitgehend von der eigenen Bautradition bestimmt. Selten folgte man dem französischen Vorbild und baute Dreiflügelanlagen (Ausnahme: oft in Schleswig-Holstein). Nach ihrem Standort kann man die Adelssitze einteilen in

- Wasserschlösser,
- Bergschlösser,
- Stadtresidenzen,
- Lustschlösser (Villa urbana, Anlagen außerhalb der Stadt).

Die Hauptelemente ihrer Gärten waren (in vielem ähnlich den Bürgergärten):

- der Abschluss nach außen (nach außen durch hohe Mauern, inwendig durch gewölbte Laubengänge),
- die Trennung der einzelnen Quartiere durch ein Laubengangraster (evtl. dadurch Hervorhebung eines Gartenteils),
- die additive Aneinanderreihung der Quartiere (Ihr Raster allein bestimmte den Gartengrundriss. Die Wege bezogen sich auf kein übergeordnetes System, sondern trennten die einzelnen Quartiere).
- gelegentlich erhielten mehrere Teilbereiche (Partimente) einen gemeinsamen Mittelpunkt (Brunnen, Pavillon),
- gefordert wurde viel Abwechslung (deshalb oft ein großes Nebeneinander vieler Einzelteile mit einer Fülle von Details).

Zu den Gärten an Wasserschlössern:

(Erläutert am Beispiel Breitenbach in Schleswig-Holstein): Die dreiflügelige Schlossanlage lag auf einer Insel. Der dazu gehörende Garten besaß keine Beziehung zum Schloss. Die Quartiere lagen in Reihen neben einander. In den Ecken der Beete standen Statuen. Den Abschluss bildeten zwei lange Teiche. Schloss und Garten gehörten dem dänischen Statthalter Heinrich Rantzau (um 1550), hochgebildet und gut vertraut mit der italienischen und französischen Gartenkunst. Später wurde dieser Gartentyp zunehmend repräsentativer, bis der Garten die Schlossinsel völlig umgab (z.B. in Köthen). Die additive Zuordnung der Gartenteile wurde noch lange beibehalten.

Zu den Gärten an Bergschlössern:

Hier wurden drei kaiserlich-habsburger Gärten für die deutschen Fürsten zum Vorbild (2. Hälfte des 16. Jh.):

1. „Belvedere“ am Prager Hradschin: Es war das erste Bauwerk in Deutschland, das nur für

Festlichkeiten und einen angenehmen, kurzen Aufenthalt dienen sollte. Der dazu gehörende Garten wurde nicht wie in Italien in Terrassen, sondern flächig auf einem, über eine Brücke zu erreichenden Plateau neben dem Burgberg angelegt. Es war besonders dieser Garten, der für viele andere beispielhaft wurde.

2. Das „Neugebäude“ vor den Toren Wiens: Die Anlage war in zwei Bauabschnitten errichtet worden, die zwar eine gemeinsame Symmetrieachse besaßen, die aber durch die Querbauten nicht erkennbar war. Der Garten war nach außen völlig abgegrenzt. Der obere Teil bestand außen aus einem dreiseitigem Baumgarten, dem eine Festwiese folgte, die wiederum dreiseitig einen zentralen Blumengarten umgab. Dieser war nach außen noch einmal von einer umlaufenden Galerie abgegrenzt worden. Die Felder im Blumengarten folgten keinem übergeordneten Leitmotiv. Sie wurden in vier Kompartimenten zusammengefasst, in deren Mitte jeweils ein Brunnen stand.
   Im unteren Teil wurden Anregungen aus der Villa d’Este verarbeitet. Auf eine untere Blumenanlage folgten zwei in sich isolierte Baumterrassen, von denen man in den älteren Teil gelangen konnte.

3. Die Gärten von Schloss Ambras (bei Innsbruck) wurden 1564 vom Erzherzog für seine Frau angelegt. Zu ihnen gehörte ein Giardino secreto bei den Frauengemächern und ein Garten am Fuße des Schlosses. Letzterer bestand aus Blumengärten („Paradiese“ = von Säulenhallen umgebene Blumenparterres), zwei Pavillons (einer davon in einem Tiergarten auf einer Erhöhung), Labyrinthen, Grotten und Springbrunnen.

Diese Gärten übten auf die deutschen Fürsten eine großen Einfluss aus. Während ihre ersten Gärten zunächst noch mit denen der Patrizier verglichen werden konnten, folgte man jetzt bei der Errichtung der eigenen Residenzen dem kaiserlichen Beispiel. Die für uns heute wichtigen Gärten waren:

Kassel (nach1567): Der Lustgarten lag auf der Spitze einer Fuldainsel (heute Karlsaue). Um einen Rundtempel standen zwölf Blumenpartimente. Daneben war ein zerlegbares Orangeriegebäude für die Kübel mit Mittelmeergehölzen (Pomeranzen, Zitronen, Feigen, Granatäpfel). Hinter einem Fischteich lag das Lusthaus und der Baumgarten.

Stuttgart: Nach 1550 begann die Neugestaltung eines bereits lange bestehenden Lustgartens. Um 1570 galt er als der schönste in Deutschland, „Paradies“ genannt. Das Lusthaus selber wurde für die spätere Gartenarchitektur beispielhaft, indem sich hier deren bisherige Schwere aufzulösen begann und sich eine beginnende Bereitschaft zur „Außenwendigkeit“ abzeichnete. Zum Garten gehörten noch ein Ballhaus, ein Pomeranzenhaus (hier wurde in Deutschland die erste Orangerie gebaut, 1626 das erste fahrbare „Rollhaus“), eine Wassergrotte u.a.. Die einzelnen Gartenelemente waren kaum aufeinander bezogen (für die damalige Zeit kennzeichnend).

München: Schon zu Beginn des 16. Jh. hatte es in München einen italienischen Garten gegeben. In der 2. Jahrhunderthälfte entstanden dann an der Residenz der „Grottenhof“, der einem mittelalterlichen Kreuzgang ähnelte und der „Große Residenzgarten“ mit acht „partimenti“, einem Laubengang, Brunnen, Fischteich und vielen Skulpturen.

Zwischen 1613-18 entstand unter Herzog Maximilian, dem katholischen Gegenspieler von Friedrich v.d. Pfalz der Hofgarten (438 x 234 m). In der Mitte eines Parterregartens (nach vorne versetzt) stand ein Pavillon mit einem Brunnen und einer Dianafigur als Bavaria. Längs-, Quer- und Diagonalwege strebten auf ihn zu. Der Garten stand an der Grenze zur künftigen Gartenentwicklung. In ihm kamen viele Anregungen zusammen:
Traditionell waren noch (hier bereits manieristisch):

- seine Orientierung zur Mitte hin (Zentralordnung),
- damit seine Orientierung nach innen,
- mehrere selbständige Mittelpunkte,
- die breiten Querwege,
- der querliegende Fischteich.

Neu waren:

- die Anfänge einer axialen Ausrichtung der Schwerpunkte,
- das Ordnungsbewusstsein innerhalb eines Gesamtraumes,
- die Zuordnung der Teile zu einander (z.B. das Casino am Ende der Mittelachse),
- das Blumenparterre mit einer sternförmigen Aufteilung (hier erstmals).

Zu den Lustgärten außerhalb der Residenzen:

Wolfenbüttel (Lustgarten zu Hessem, um 1610): Der Garten wurde durch einen Wall vom Wasserschloss getrennt. Die anderen drei Seiten waren von einem Laubengang umgeben. Seine zwölf Quartiere besaßen verschieden gestaltete Beete (teilweise an Hans Vredemann de Vries orientiert) und waren unterschiedlich ausgestattet. Auf den Hecken befanden sich die verschiedensten Schnittfiguren, wie sie in Holland sehr beliebt gewesen waren. (1999 gab es einen Förderverein, der sich für die Rekonstruktion des Parks einsetzte!).

Anhalt-Köthen (nach 1603): Der Lustgarten in Köthen wurde von Ludwig von Anhalt-Köthen selbst entworfen. Er hatte lange Zeit am Hofe der Medici, des Kaisers in Prag, des Prinzen von Oranien und des Königs von Frankreich gelebt und war ein hochgebildeter Mann. Der Fürst vereinigte in diesem Garten alle für ihn bedeutsamen Motive, die er auf seinen Reisen kennengelernt hatte. In der Mitte der Anlage befand sich das Wasserschloss, um dieses herum, die verschieden gestalteten Gärten. Traditionell waren hier noch:

- die Aufgabenteilung unter den verschiedenen Gärten,
- Die Aufhebung der Gesamtschau durch die Laubengänge.

Im Laufe des 16. Jh. war der Garten zu einem wichtigen repräsentativen Ort der Fürsten geworden. Ihre festen Bauten hätten gar nicht den nötigen Platz für deren großen gesellschaftlichen Auftritte gehabt, ihre repräsentative Feste. Nur so lässt sich ihre schnell wachsende Bedeutung erklären. Zunehmend dienten die Gärten der Verherrlichung des Fürsten. Sie wurden zu einem Mittel seiner Selbstdarstellung. Sie waren gleichzeitig Kulisse und Zuschauerraum für die am Hof agierenden Personen geworden, je nach den erhobenen Ansprüchen das eine Mal die große Bühne und das andere Mal der intime Rückzugsbereich.

16. Der „Hortus Palatinus“

Die Zeit der Fürstengärten in Deutschland beginnt mit den kaiserlichen Gärten und endet mit dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Der letzte große Garten dieser Entwicklung war der Hortus Palatinus in Heidelberg. Obwohl er nie ganz fertiggestellt wurde, war er die berühmteste deutsche Gartenschöpfung vor der Barockzeit. Durch die erhaltenen Pläne besitzt man eine genaue Vorstellung über sein beabsichtigtes Aussehen.

Nach seiner Hochzeit mit einer englischen Prinzessin begann der Kurfürst Friedrich V. 1616 mit Hilfe Salomon de Caus neben dem Heidelberger Schloss dieses „Wunder der damaligen Zeit“ anzulegen. Die schwierigen natürlichen Gegebenheiten wurden durch ein rechtwinkliges, weitflächiges Terrassensystem aufgefangen. In der obersten Stützmauer befanden sich die Grotten mit ihren Wasserkünsten und Götterfiguren. In den anderen Wasseranlagen, ein Irrgarten, Pomeranzen-, Blumengarten (für alle Zeiten des Jahres), Heckenräume und Pavillons.

Die historische Bewertung dieses Gartens fiel zeitabhängig sehr unterschiedlich aus. Von den einen wurde er zu den Weltwundern gezählt, war er der wichtigste manieristische Terrassengarten in Deutschland, während andere (im Vergleich zu den zeitgleichen italienischen Anlagen) seine „Mängel“, seine mittelalterlichen Bezüge verurteilten:

- die individuelle Behandlung der Terrassen,
- das additive Nebeneinander seiner Teile,
- das Fehlen proportional harmonischer Treppenanlagen.

Sein „manieristischer Charakter“ wurde an folgenden Merkmalen deutlich:

- Der Garten setzte sich gewaltsam über die natürlichen Gegebenheiten des Geländes hinweg (neu für Deutschland war dabei seine Öffnung zur Landschaft).
- Die Reihung gleichwertiger Einzelfelder auf der Hauptterrasse,
- der Eigencharakter jedes Quartiers (im Barock ordnen sie sich später dem Gesamtwerk unter),
- das steile Treppensystem, das die Tiefe direkter empfinden lässt,
- die Wasseranlagen, beeinflusst von der Villa d’Este,
- der Überblick über die Gesamtanlage von bestimmten Punkten,
- die Vereinheitlichung des unteren Parterres.

Negativ waren:

- seine Abriegelung vom Schloss,
- seine kleinteiligen und labyrinthischen Flächenmuster,
- die Vielzahl seiner vertikalen Elemente.

Entsprechend dem damaligen Zeitgeschmack in Deutschland waren die einzelnen Elemente und Räume spielerisch aneinandergereiht. Noch fehlte ihnen die achsiale und sich gegenseitig steigernde Beziehung des späteren Barocks.

Nicht fertiggeworden waren in seinen Anfängen:

- die hohen Stürzmauern, die den Irrgarten und die untere Terrasse tragen sollten,
- die Treppe zwischen der großen und der unteren Terrasse.

Im Laufe der Jahre wurde vieles zerstört durch

- mangelnde Pflege (besonders während des 30jr. Krieges),
- die Nutzung von Gartenteilen zu militärischen Zwecken,
- die Entwendung von Steinen für den Aufbau der Stadt durch die Bevölkerung,
- den Orlean’schen Krieg,
- den teilweisen Übergang in eine private Nutzung (1724),
- laufende Veränderungen (einerseits um Geld zu sparen, andererseits um Gewinne zu erwirtschaften: Anpflanzung von Obst und Gemüse),
- das Anlegen einer Baumschule für die in Schwetzingen benötigten Bäume,
- seine Nutzung im Rahmen eines Gaststättenbetriebes (Jeder Pächter veränderte den Garten nach seinen Bedürfnissen).
- den Umbau der Anlagen in einen Landschaftsgarten (1804) nach Plänen von Sckell und Zeyher (Vielleicht die negativste Arbeit Sckells, da die Kleinflächigkeit, der strenge geometrische Terrassenaufbau und die Herausnahme vieler Nutzflächen dies fast unmöglich machten).
- Einrichtung einer Baumschule auf der unteren Terrasse (nach 1804),
- 1810 auf den beiden oberen Terrassen Obstbäume und Pappeln,
- 1853 Ausdehnung des Gaststättenbetriebes und Aufgabe der Gärtnerei. Ihre Flächen wurden zu einem Rosengarten der Gaststätte.
- Ausbau des bereits bestehenden forstbotanischen Gartens zu einem Arboretums,

- 1875 der Garten wird zu einem Vergnügungspark,
- 1890/91 Errichtung eines Scheffeldenkmals,
- 1895 weiterer Ausbau des Gaststättenbetriebes,
- 1921 Aufstellen einer Goethe-Marianne-Bank,
- seit 1923 Unterstellung des Parks unter das Bezirksbauamt Heidelberg.
- Schon 1936 forderte der für den Park zuständige Leiter des Heidelberger Bezirksbauamtes Ludwig Schmieder die Beseitigung der landschaftsgärtnerischen Teile und seine schrittweise Restaurierung.
- Nach dem 2. Weltkrieg gärtnerische Leistungsschauen (Heidelberger Blumentage).

Das Besondere am Hortus Palatinus ist, dass seine Terrassen heute noch fast vollständig erhalten sind und auf Grund seiner wechselhaften Geschichte innerhalb seiner Felder keine tatsächlich historisch gewachsenen, wertvollen Anlagen bestehen. Darüber hinaus stehen für seine Rekonstruktion die Pläne Salomon des Caus zur Verfügung. Mit den Gärten in Schwetzingen und Schönbusch entstände hier ein in der Welt einzigartiges Gartenensemble. Vielleicht sind es gerade seine „Mängel“ als Ausdrücke einer aus dem Spätmittelalter überkommenen Gartenkunst, die ihn für Deutschland so wichtig sein lassen. Seine Rekonstruktion könnte für Jahre zur wichtigsten medienwirksamen Aufgabe des deutschen Landschaftsbaus werden. Er könnte wieder einer der bedeutendsten historischen Gärten Europas werden. Vielleicht vergleichbar mit Villandry in Frankreich, Het Loo in den Niederlanden oder Heligan in England in neuerer Zeit. Gleichzeitig könnte er eine Initialzündung für den Erhalt vieler anderer Gärten werden und nicht zuletzt das ganze Gartenbewusstsein in Deutschland positiv verändern.

17. Italienische Einflüsse auf die französische Gartenkunst

Durch seinen Feldzug nach Italien lernt Karl VIII. die italienische Kunst kennen (1495, um dort seine Erbrechte auf das Königreich Neapel zu verteidigen). Auf dem Rückweg nahm er Ladungen von Kunstwerken, Baumaterialien und Künstler mit. Er leitete damit die französische Renaissance und den Ausbau der Loireschlösser ein. Weitere italienische Einflüsse erfolgten mit der Berufung weiterer italienischer Künstler durch die französischen Könige (u.a. Leonardo durch Franz I., Leonardo entwarf hier auch Gartenanlagen) und deren Heiraten mit Frauen aus dem Hause der Medici, die einen Teil ihres Hofstaates aus ihrer Heimat mitbrachten (Katharina mit Heinrich II.: Heirat 1534; Maria mit Heinrich IV: Heirat 1600).

Anders als in Italien waren hier die Schlösser befestigt und ständige Wohnsitze des Königs. Außerhalb der Stadt war man hier sicherer vor den Aufständen aus der Bevölkerung. Man wohnte überwiegend auf dem Flachland und ersetzte die italienischen Wassertreppen durch den Ausbau des ursprünglichen Wassergrabens der Schlossanlagen zu Kanälen und seeartigen Wasserbecken. Auf diese Weise entstand ein „Kanalgarten“.

Da das Terrassieren des Geländes entfallen konnte, errichtete man an den Längsseiten des Gartens erhöhte Promenaden. Die Flächen auf die man herabsah, bezeichnete man als Parterre (zwei mögliche Ableitungen: par terre = am Boden, lat. „partiri“ = einteilen). Später versah man sie mit Schmuckelementen.

Auf die weitere Entwicklung des französischen Gartens nahmen verschiedene Gartentheoretiker Einfluss. Alle lebten während der Zeit Heinrich des IV.:

- Du Pérac, Architekt, kam 1582 aus Italien zurück. Er forderte die Zusammenfassung der einzelnen Parterres zu einer geschlossenen, architektonischen Einheit. Geschwungene Arabesken sollten die aneinandergereihten Kleinfelder ersetzen.

- Olivier de Serres beschrieb in seinem Gartenbuch (1599) besonders den Ausbau der „Parterres“. Die einzelnen Teilflächen umgab er mit niedrigen Kräutern und Sträuchern. Die Innenflächen bepflanzte er mit Blumen. Die Außenflächen wurden mit farbigem Kies abgedeckt. Daneben gab es Schnittfiguren aus geschnittenem Buchs, Statuen und Vasen. Für das Erfassen eines Parterres war es wichtig, es von „oben“ zu betrachten.

- Claude Mollet, königlicher Hofgärtner, ging 1613 in seinem Buch (erschienen 1652) auch auf das Parterre ein. Er betonte besonders die Verwendung des Buchsbaums und einen stärkeren Blumenwechsel im Verlauf des Sommers in den Randstreifen.

- Jacque Boyceau, Gärtner Ludwig XIII., verlangte in seinem Buch (1638) ausgewogene Proportionen zwischen den verschiedenen Gartenteilen, z.B. zwischen der Höhe der Hecken und Bäume und eine Berücksichtigung einer perspektivischen Raumwirkung. Auch ein symmetrischer Garten müsse von einem Angebot ständiger Abwechslung bestimmt werden.

Diese Autoren schufen damit die Voraussetzungen für den ein Jahrhundert lang in Europa bestimmenden französischen Barockgarten. Von allen französischen Renaissancegärten ist keiner mehr in seiner ursprünglichen Form erhalten. Der heutige Garten von Villandry ist eine späte Rekonstruktion (erste Anlage 1532 für einen Staatssekretär Franz I., völlig neue Rekonstruktion 1906, heute einer der schönsten Gärten in Europa).

Bedeutende Renaissancegärten in Frankreich besaßen (mit starkem italienischem Einfluss):

- Amboise: Ausbau nach 1495 durch Karl VIII, italienisches Parterre.
- Chenoneaux: Unter Katharina v. Medici Galeriegebäude über der Cher und Gartenterrasse (ab 1515 Heinrich II. für Diane de Poitiers).
- Fontainebleau: Unter Franz I als Wasserschloss gebaut (holte Leonardo zu sich), unter Heinrich IV. erweitert).
- Tuilerien: Königliches Lustschloss, ab 1564 für Katharina von Medici gebaut worden, Parterreanlagen von Boyceau.
- Saint Germain: Unter Heinrich IV. begonnen, von Du Pérac die Terrassierung der Außenanlagen, italienischer Gartenentwurf.
- Jardin du Luxembourg: 1615 für Maria v. Medici angelegt nach dem Vorbild der Boboligärten in Florenz.

18. Der französische Barockgarten

Der Barock (ca. 1600 – 1725) war die Kunstepoche der Gegenreformation. Der Absolutismus erreichte in ihm seinen Höhepunkt. Seinen Ausgang nahm er in Italien (hauptsächlich in Rom). Er verwandelte die statische Harmonie der Renaissance in eine dynamische. Er ist ein dramatischer, theatralischer, auf Außenwirkung zielender Stil, der für prächtige Inszenierungen besonders geeignet war. Wichtig für ihn war eine bewegte Spannung (durch die Konfrontation von Gegensätzen), der Überschwang und der Kampf. Es ist der Barock, in dem zum ersten Mal die Forderung erhoben wird, die Gartenkunst als eine den anderen Kunstdisziplinen gleichwertige Gattung anzuerkennen (Oliver de Serres, Lafontaine).

Im Mittelpunkt des Gesamtkunstwerkes stand das Schloss. Wesentlich für dieses war sein optischer Anblick, d.h. seine bewegten Formen, Durchblicke und Perspektiven. Hier war auch eine der Ursachen für die Bedeutung seiner Gärten. Was wäre ein Barockschloss ohne sein schmückendes Umfeld, ohne seine in die Landschaft führenden Sichtachsen. Während das Schloss den Monarchen in seiner absolutistischen Macht selber repräsentierte, bewegte sich in seinem Garten sein von ihm unterhaltener (und kontrollierter) Hofstaat.

Die gemeinsamen Stilmerkmale aller damaliger Künste waren:

- die Betonung von Bewegungen (durch gebogene Wände, Figuren, Wasser),
- die Vereinigung von Architektur, Skulptur und Malerei zu einem Gesamtkunstwerk,
- der Einsatz von Licht und Schatten,
- der Sinn für bühnenhafte Wirkungen,
- der Drang ins Unbegrenzte (Wege führten bis zum Horizont, optisch sich öffnende Decken, Einsatz von Spiegeln).

Durch das Gefühl des Ausgeliefertseins an höhere Mächte bestand ein starkes Empfinden für die Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Andererseits war diese Zeit gekennzeichnet von einer verschwenderischen Pracht an den Höfen. Beliebt waren musikbegleitete Feste, Maskeraden, Umzüge, Theater und Opern mit Ballett. Ein Zeremonienmeister bestimmte ihren Ablauf. Bei den Banketten wurde kostbarstes Geschirr verwendet. Kaffee, Tee und Schokolade kamen als Genussmittel auf. Den Rahmen für alles bildete ein alle Künste umfassendes Gesamtkunstwerk.

Im Barock wurde immer die Bewegung, das Nichtstatische gesucht. Alle Tätigkeiten waren immer Inszenierungen zur Verherrlichung Gottes oder eines Herrschers. Die weniger bedeutsamen Arbeiten zielten besonders auf den Effekt und weniger auf die Harmonie der verschiedenen Gestaltungselemente.

Die wichtigste Kunstdisziplin des Barocks war die Architektur. Sie stand im Mittelpunkt des Gesamtkunstwerkes. Die an ihm arbeitenden führenden Künstler waren bis dahin oft noch in mehreren Kunstdisziplinen tätig. Die Außenanlagen wurden fast immer vom verantwortlichen Baumeister mitgestaltet. Nun setzte eine Spezialisierung für die Bereiche Bauwerk, Innenausbau und Außenraumgestaltung ein. In Vaux-le-Vicomte erreichte diese Entwicklung ihren ersten Höhepunkt mit dem Architekten Le Vau, dem Maler und Innenausstatter Le Brun und dem Gartenkünstler Le Nôtre. Alle drei wurden später von Ludwig XIV. in Versailles übernommen und damit für die europäische Kunst der damaligen Zeit beispielgebend. Mit dem französischen Barockgarten erreichte die europäische Gartenkunst ihren zweiten Höhepunkt und mit Le Nôtre ihre erste überragende Künstlerpersönlichkeit.

Der französische Garten verdrängte den italienischen der Renaissancezeit.

- Er war großzügiger.
- Er besaß:
  - + lange Wege,
  - + einen symmetrischen, rechteckigen Aufbau,
  - + Wasserbecken,
- Er bezog die vier Elemente mit ein (Aristoteles: Feuer, Luft, Wasser, Erde).
- Fontänen und Skulpturen sollten die Wirkung des Parks im Sinne eines Gesamtkunstwerks bereichern.

<u>Hauptmerkmale des französischen Barockgartens:</u>

1. Seine Hauptaufgaben:
   - Repräsentation durch Prachtentfaltung,
   - disziplinierte Überschaubarkeit,
   - Abwechslung (Varieté), d.h. ständig neue Unterhaltungsanregungen.

Seine Stilschwerpunkte:

- Proportionen: Die Höhe der Bäume und Hecken war z.B. auf die Breite und Länge der Wege abzustimmen.
- Symmetrie: Die Beete des Parterres erschienen z.B. in einer symmetrischen Ordnung.
- Abwechslung (Varieté).

2. Bevorzugung eines leicht geneigten oder flachen Geländes
(Gemäß den vorhandenen landschaftlichen Gegebenheiten. In Italien wurden steil abfallende Gelände bevorzugt, deren Bebauung zur Verwendung von vielen Bauelementen zwang: hohe Terrassen, viele Treppen, Skulpturen).
3. Im Zentrum des Gesamtkunstwerkes stand das Schloss. Es war der geistige und bauliche Mittelpunkt auf den sich alle anderen Künste hin orientierten.
4. Verlagerung des Gestaltungsschwerpunktes von der baulichen Architektur zur Pflanze (Wasser, Brunnen und Skulpturen mussten sich ihr unterordnen).
5. Für den Garten galten folgende Grundsätze:
   - Die Kunst (das vom Menschen Gemachte) sollte sich der Natur unterordnen (im Sinne eines Einordnens).
   - Der Garten sollte nicht zu stark beschattet sein.
   - Er sollte nicht zu offen angelegt sein.
   - Er sollte größer erscheinen, als er tatsächlich war.
6. Seine Hauptbestandteile waren:
   - Petit Parc: Dieser setzte sich zusammen aus
     + Parterre (vorderer Schmuckteil),
     + Boskett (umliegender Unterhaltungsbereich),
   - Grand Parc: Er bestand aus einem von Alleen durchschnittenen Waldgebiet, das zur Jagd genutzt wurde (oft kurz nur „Park“ genannt).
7. Das Parterre (par terre = am Boden) war der übersichtliche Repräsentationsgarten vor dem Schloss. Dazu bestimmt, dass man sich hier in seinen prächtigsten Kostümen zeigte (man muss sie sich heute dazudenken, um diesem Gartenstil gerecht werden zu können) und Schauplatz der königlichen Feste. Von seiner Pracht hing weitgehend die Bedeutung eines Gartens ab. Um es voll genießen zu können, sollte es von oben betrachtet werden (von erhöhten Rundwegen, der Schlossgalerie).

   Das Parterre bestand aus einem inneren Feld von Schmuckbeeten. Sein Zierwert wurde erreicht durch das fantasievolle Arrangement seiner gepflanzten Formen, farbigen Materialien und seines Rasens. Der äußere Rahmen bestand aus Blumen und Rasen, in denen evtl. Gehölze und Skulpturen standen.

   Man unterschied eine Fülle von Parterremuster:
   - nach ihrer Funktion (z.B. parterre d’orangerie),
   - nach ihren Hauptelementen (z.B. parterre d’eau, p. flauriste, p. de gazon),
   - nach ihrer Gliederung, ihren Ornamenten und ihrer Ausstattung (z.B. parterre en broderie, p. de compartiment, p. de pieces coupees),
   - nach ihrer Herkunft (z.B. parterre à l’Angloise, boulingrain).

   Die wichtigsten Formen waren:
   - Parterre en broderie: Es bestand aus Buchsbaumarabesken (ähnlich einer Spitzenstickerei). Die Felder zwischen den Kleinhecken wurden mit farbigen Kiesen oder Mineralien bedeckt. Zu seiner Errichtung gab es verschiedene Musterbücher. Es galt als das schönste.
   - Parterre de compartiment: Es bestand aus zwei symmetrischen, spiegelgleichen Hälften. Ähnlich dem Parterre en broderie, doch mit einem buntem Blumenrandstreifen.
   - Parterre de pièces coupées : Ein Blumenparterre. Die Musterflächen in den Beeten waren aufgewölbt, breiter und einfacher als die der Broderiearabesken und mit Blumen bepflanzt.
   - Parterre à l’Angloise: Durch Gehwege getrennte Rasenflächen.

   Aus den Grundmustern entwickelten sich viele lokale Varianten.

8. Die Bosketts (Wäldchen) entwickelten sich aus der schattigen Rahmenpflanzung der italienischen „Giardini secreti“. Sie
   - bildeten den (Kontrast-) Rahmen zum Parterre,
   - verstärkten die Perspektiven des Gartens,
   - boten umfangreiche Abwechslungsmöglichkeiten:
     Es gab eine Vielzahl von Unterhaltungsangeboten der verschiedensten Art: Schaukeln, Kugelspiele, Labyrinthe, Wasserkünste u.ä.. Damit wurde es zum Hauptträger des gesellschaftlichen Lebens außerhalb des Schlosses.
   - erlaubten eine (beschränkte) Intimität,
   - boten Schatten im Gegensatz zum offenen Parterre.

   Anders als das Parterre, dessen Aussehen relativ beständig war, gab es hier ständig Neuerungen. Seine verschiedenen Arten unterschieden sich nach der Höhe der Bepflanzungen, der Art der Bearbeitung deren Seiten und der Gestaltung ihrer Innenräume.

9. Der „grand parc“ als Jagdpark entwickelte sich aus dem italienischen „selvatico“. Im Barock erfuhr er seine feste Zuordnung zum Schloss. Seine Alleen und Sichtschneisen hatten die Aufgabe, sich besser orientieren zu können. Bei den Wegsystemen unterschied man:
   - Sterne (étoile): Mehrere Wege führten zu einem runden Platz.
   - x-förmige Andreaskreuz (croix de S André),
   - Gänsefuss (patte d’oie) : Von einem Punkt führten drei Wege.

10. innerhalb der Gesamtanlage von Versailles entstanden auch einige Einzellösungen, die für die europäische Gartenkunst bedeutsam wurden:
    1. Orangerie: Sie diente zum Unterstellen der Orangenbäume im Winter. Später durfte sie in keinem Barockgarten fehlen und wurde dann auch oft als Festsaal genutzt.
    2. Menagerie (im grand parc): Sie wurde oft nachgebaut. Im Grundriss entsprach sie einem Rad. Das Haupttierhaus lag in der Mitte, während die Speicherfelder die Gehege bildeten.
    3. Eremitagen: Ludwig XIV. baute an einem Ende des Querkanals an der Stelle eines früheren Dorfes „Trianon“ ein Teehaus „à la chinoise“ mit zwei Nebengebäuden an der Seite. Berichte französischer Missionare hatten zu einer exotischen, an China orientierten Ausschmückung angeregt. Zunächst als „Trianon de Porcelaine“ wurde der Erstbau später durch ein Trianon in Marmor ersetzt.
       - Von diesem Trianon ging durch ganz Europa die Chinamode aus.
       - Gleichzeitig war es der Beginn des Baus besonderer „Eremitagen“, die es erlaubten, sich vom offiziellen Hofzeremoniell zurückziehen zu können.
       - Baulich stammte von hier das oft nachgebaute Motiv, neben einem Hauptgebäude mehrere begleitende Kavaliershäuser zu errichten.
       - Der dazu gehörende Garten war, - anders als der Schlossgarten-, voller farbiger und duftender Blumen.

       Später wurde der Ausdruck „Trianon“ gleichbedeutend mit einem Sommer-Haus, in das man sich zurückziehen konnte.

11. Die Ausschmückung nahm mit einer bewussten Abstufung vom Schloß aus ab:
    - Schlossbereich: Prächtigster Teil der Anlage, Broderien, Wasserspiegel, eine Fülle wertvoller Statuen, Steinvasen und Brunnen.
    - mittlerer Gartenbereich: Gartenelemente mittlerer Pracht, Bosketts mit geschnittenen Baumreihen und Hecken, geringere Ausstattung mit Statuen.
    - Außenbereich: einfache Gartenelemente, Rasenflächen („tapis vert“), Kanäle, hohe Baumbosketts.

Das Grundprogramm des französischen Barockgartens wurde nach einem langen Entwicklungsprozess bereits in Vaux-le-Vicomte festgelegt. Seine historische Bedeutung erlangte es durch Versailles in seiner Stellung als Symbol des französischen Staates. Alles im Umland wurde durch Alleen auf diese Residenz ausgerichtet. Hier erfuhr die Repräsentation des Staates, verkörpert durch den König, ihren Höhepunkt. Den Stellenwert des Gartens kann man vielleicht daran ermessen, dass seine Anlage bereits vor dem Bau des späteren Schlosses angeordnet wurde und dass der König später persönlich einen Führer durch seinen Park herausgegeben hat.

Fast alle Teile des französischen Gartens hat man schon vorher gekannt. Aber erst durch Le Nôtre wurden sie nach festen Regeln zu einem grandiosen Gesamtkunstwerk vereinigt. Mit Hilfe seines Gefühls für Proportionen bei großen Dimensionen hat er bereits vorhandene Gestaltungsansätze bis an die Grenzen ihrer Entwicklungsmöglichkeit geführt. Nach ihm wurde der französische Barockgarten für eine ganze europäische Gartenepoche beispielhaft.

19. Versailles

Versailles ist Frankreich und Frankreich ist Versailles. Es gibt kein anderes Kunstwerk auf der Welt, das stellvertretend so repräsentativ für ein Land steht, wie es der Garten von Versailles tut (vielleicht der Petersdom für den Vatikan). Obwohl voll auf das Schloss bezogen, war es der Garten gewesen, in dem Ludwig XIV. als erster sein Königtum zu repräsentieren versuchte. Das Schloss wurde als ein notwendiges Zubehör für die Unterbringung der Gäste erst später auf den heutigen Stand erweitert. Es war zunächst der Garten, der im Mittelpunkt seines Interesses stand.

Angeregt wurde der König durch die Anlagen von Vaux-le-Vicomte (Bauzeit 1656-1561), in denen sich sein Generalintendant für das Finanzwesen (eine Art Finanzminister) Nicolas Fouquet seinen architektonischen Traum verwirklicht hatte. Selber ein großer Kunstkenner, hatte er sich mit einer Gruppe von Künstlern umgeben. Mit dem Bau der architektonischen Anlagen hatte er den Architekten Le Vau, für die Innenausstattung den Maler Le Brun und für die Außenanlagen den Gartenkünstler Le Nôtre beauftragt. Sie schufen zusammen, das vielleicht vollkommenste künstlerische Gesamtensemble der damaligen Zeit, harmonisch in den Proportionen, ausgewogen in den Details. Eine große Mittelachse führte in die Tiefe, unterbrochen durch Nebenachsen und verschiedenen Ebenen. Parterre, Wasser- und Grottenanlagen sorgten für die Vielfalt in der Anlage. (Auch heute noch, obwohl nur noch ein ungenaues Restaurationsergebnis des 19. Jhs., eine der schönsten Gartenanlagen im „französischem Stil“; für dessen Verständnis besser geeignet als Versailles). Von Konkurrenten denunziert, ließ der König Fouquet nach einem Fest ihm zu Ehren wegen vorgeschobener Unterschlagungen von Staatsgeldern verhaften. Er blieb aber selber immer ein Gefangener seiner bei diesem Fest empfundenen Grunderlebnisse. Voller Neid wollte er es ihm gleichtun, ohne aber dessen geistige Substanz zu besitzen.

Vaux-le-Vicomte war als ein großzügiger Rahmen für Festveranstaltungen gedacht gewesen (anders als die Medici-Gärten in der Renaissance, die sich als Begegnungsstätten im Sinne der Platonischen Akademie verstanden). Das gesamte Festleben wurde in ein Gesamtkunstwerk eingebaut, das an anderen Stellen dann von weiteren Künstlern gestaltet wurde, in Vaux besonders durch die Dichter Moliere, La Fontaine und Corneille. Diesen Glanz versuchte nun der König auf seinen Hof zu übertragen und verpflichtete alle Künstler Fouquets in seine Dienste.

Die Gestaltungsprinzipien für den Garten von Vaux waren gewesen:

- Der ganze Garten sollte mit einem Blick erfasst werden können. Er war deshalb schmal und an den Seiten geschlossen.
- Alle Einzelteile hatten sich dem Ganzen unterzuordnen.
- Er sollte eine Art Bühne für seine Besucher darstellen und
- innerhalb des Gesamtplans fantasievolle Nebenräume ermöglichen.
- Die seitlichen Bosketts unterstützten die Perspektive:
    - + Sie bildeten den Hintergrund für Brunnen und Statuen.
    - + Sie verbargen kleine Sonderräume.

Versailles war ursprünglich ein kleines Jagdschloss inmitten eines Sumpfgebietes gewesen, das bereits Ludwig XIII. errichtet hatte. Die Entwurfsarbeiten für den Garten dauerten von 1661-67, der Baubeginn war 1662. Trotz ständiger Verbesserungen, Umbauten und Erweiterungen wurde an dem väterlichen Stammschloss und dem ursprünglichen Hauptplan für den Garten immer festgehalten. Nach 1668 erzwang der Raummangel im Schloss dessen Erweiterung. Verbunden damit war eine Zuschüttung der bis dahin die Gebäude noch umgebenden Wassergräben (den letzten noch bestehenden Renaissancebezügen der Anlage). Nach 1674 wurde Versailles zum Residenzschloss des Königs.

Der Garten von Versailles bezog sich ganz auf das Schloss (zunächst nur mit einer Front von 50, später einer von 415 m). Man muss ihn sich als eine riesige Bühne für Selbstdarstellungen vorstellen, bis ins kleinste Detail von einer Hofetikette gesteuert. Um für seine vielen Besucher (der gesamte Adel des Landes wurde praktisch gezwungen am Hofe zu leben) musste das Schloss ständig vergrößert werden. 1682 mussten in ihm 5000 Personen untergebracht werden und 15.000 in der Stadt. Der Garten war das Zentrum des Hoflebens, der Ort großer Feste. In ihrem Mittelpunkt standen Theateraufführungen. Ludwig XIV. hat Versailles geliebt. Hier versuchte er sich als König darzustellen.

Die Grundfläche des Parks bildete ein großes Rechteck. Den ersten Teil (nach ca. 1 km) schloss eine breite Querallee ab, an dessen Kreuzungspunkt mit der Hauptallee sich ein großes Bassin befand. In der Verlängerung dieser Hauptallee befand sich der „Grand canal“ (1560 m lang, 120 m breit und einem Querarm von 1013 m Länge), der den Blick bis zum Horizont führte. Der Eindruck der Raumtiefe wurde noch durch seitliche Baumkulissen im Mittelteil der Hauptachse gesteigert.

Vor dem Schloss war eine Terrasse, an deren einen Seite sich ein Parterre mit dem Neptunbrunnen und auf der anderen die Orangerie befand. Da sich das Hauptparterre von den seitlichen Blumenparterres nicht ausreichend abhob, wurde es als Wasserparterre gestaltet. 1678 wurde die berühmte Thetis-Grotte entfernt, die der König sehr liebte und vor der viele Theateraufführungen stattfanden. Sie bestand in ihrem Inneren aus drei Nischen: In der mittleren stand Apoll (Er ist u.a. der strahlende Sonnengott der griechischen Mythologie, der Führer der Musen) mit seinen Nymphen, in den seitlichen hüteten Tritonen (Meergötter) die Pferde des Sonnengottes. Über den Eingängen waren große goldene Sonnenenbleme angebracht gewesen. Der König hatte hier Apoll zu seiner Symbolfigur gewählt. Von hier aus begann der Kult des „Roi soleil“, der später den ganzen Garten zu einem Sonnentempel werden ließ, zu einem Symbol des Königs und damit einem Symbol des Staates.

An der Stelle der Thetis-Grotte erfolgte eine Erweiterung der Nordseite des Schlosses. Ihre Zerstörung erzwang die Schaffung, bzw. den Ausbau vieler neuer Bosketts, die man für die verschiedensten Inszenierungen benötigte. Sie waren grüne Festsäle mit einer feststehenden Dekoration. Von 1669-74 entstanden die Bosketts auf der Nordseite der großen Allee. Nach 1677 wurden alle umgestaltet (manche bis zu fünfmal). Aus den früher intimen „giardini secreti“ waren prunkvolle Bühnenräume geworden.

Für das Erleben des Gartens schrieb der König selber einen Führer:

- Zunächst solle man auf den Stufen des großen Parterres stehen bleiben und von dort
    - + sich über die Lage der Terrassen orientieren,
    - + nach den „Points de vue“ Ausschau halten,
    - + nach den verschiedenen Brunnen in ihrer Wechselwirkung sehen.
- dann der Hauptallee (den „tapis vert“) bis zum Kanal folgen und auf das Schloss zurückblicken.
- Als nächstes auf der linken Seite durch die Bosketts bis zur Orangerie gehen.
- Das Parterre überqueren und
- auf der rechten Seite zum Kanal zurückgehen.

Zum Leben in der Residenz wurde eine ganze Stadt geschaffen und im Laufe der Zeit vier Fluchtorte errichtet: das Trianon, kleine Trianon, Clagny und Marly. Alleen verbanden sie alle mit dem Park. Besonders die verschiedenen Trianons und Marly wurden als Rückzugsgebäude, als „Eremitagen“ berühmt. Von ihnen übernahm man besonders in Deutschland den Gedanken der sogenannten Kavaliershäuser, d.h. dem der verschiedenen Nebengebäude zu einem Hauptgebäude.

Bis ins 18. Jh. war Versailles für viele Fürsten das Vorbild, an dem man sich maß, nicht so sehr in der Nachahmung (dies wird oft überschätzt), sondern in dessen Stellung im allgemeinen Hofleben. Vom Herzog von Saint-Simon bis zur Lieselotte v.d. Pfalz wurde der Garten selber durchaus kritisch gesehen. Andererseits symbolisierte er wie kein anderer die geistige Haltung seiner Zeit. Er ist zwar eine geometrische Projektion, aber als solche auch eine symbolische Projektion eines königlichen Selbstverständnisses, einer Herrschaft und damit eines Staates. Heute erleben wir Versailles nur noch als ein großartiges Kunstwerk und ein Denkmal, ein Denkmal, dessen ehemaligen Glanz man nur noch erahnen kann, ohne seine festlich geschmückten Menschen und deren etikettegelenkten Selbstdarstellungen, in denen sie sich wie in einer Marionetteninszenierung zu bewegen hatten.

Saint-Simon, der das Einmalige von Versailles durchaus sah, bemerkte dazu kritisch:

> „Um etwas kühlen Schatten zu erreichen, ist man gezwungen, eine weite und sengende Fläche zu überqueren, und danach kann man nichts anderes tun, als einen kleinen Hügel, mit dem die Gärten enden, hinauf- und hinabzusteigen. Der Kies, der die Wege bedeckt, verbrennt die Füße, doch ohne ihn müsste man hier im Sand und in dem schwärzesten Schlamm versinken. .... Man kann nicht umhin, von der Vergewaltigung der Natur, die man überall antrifft, abgestoßen und angewidert zu werden. Zahllose, von überall hergeleitete und herbeigezwungene Wasserläufe stagnieren grün, dickflüssig und sumpfig. Sie verbreiten eine ungesunde, fühlbare Feuchtigkeit und einen noch stärkeren Geruch. Unvergleichlich ist die Wirkung der Brunnen und anderer Künste, obwohl sie viel Pflege und Mühe kosten. Aber der Erfolg des Ganzen ist nur der, dass man bewundert, um zu fliehen“.

20. André Le Nôtre (1613 – 1700)
(Le Nostre)

Le Nôtre war der bedeutendste Gartenkünstler des französischen Barockgartens. Er entstammte einer alten Gärtnerfamilie und erhielt eine umfassende Ausbildung als Gärtner in den Tuilerien und als Maler bei Simon Vouet (gemeinsam mit Le Brun). Mi 24 Jahren wurde ihm die Nachfolge seines Vaters als Hauptgärtner der Tuilerien versprochen. 1649 trat er dieses Amt an. Sein Entwurf und seine Arbeiten für Vaux-le-Vicomte (ab 1656) begründeten seinen Ruhm. 1662 begann er mit seinen Arbeiten in Versailles. Erst 1692 gab er seine Ämter an einen Neffen weiter.

Mit seiner Person erreichte die französische Gartenkunst ihren Höhepunkt und die Grenzen ihrer Möglichkeiten. Die perspektivische Raumtiefe ließ sich über die Grenzen des menschlichen Auges nicht mehr sinnvoll erweitern. Le Nôtre hatte zwar keine neuen Methoden entwickelt, aber die vorhandenen zur Vollendung geführt. In seinen Arbeiten vereinten sich zwei Tendenzen:

- die nach klaren Proportionen in einem geometrischen Rahmen,
- die Befriedigung der Wünsche nach Abwechslung (variété).

Er ging bei seinen Überlegungen dabei vom Schloss aus. Die Hauptmerkmale seiner Gartenkunst waren:

- eine strenge Achsensymmetrie mit einem perspektivischen Tiefenzug,
- die Auflockerung der geometrischen Monotonie durch die Parterres und die Gartensäle in den Bosketts,
- eine große Mannigfaltigkeit in der Verwendung von Wasser, Skulpturen und Spieleinrichtugen.

Nach seinem Tod wurden Le Nôtre viele Gärten zugesprochen. Fast immer war es falsch gewesen. Im Ausland stammte nur ein Entwurf in Greenwich von ihm (allerdings hatte er das Gelände dieses Gartens nie gesehen). Mit Sicherheit weiß man, dass folgende Gärten von ihm alleine geschaffen wurden:

- Vaux-le-Vicomte,
- Versailles,
- Clagny (ein Garten für Madame Montespan. Er wurde nie fertig),
- Meudon (Residenz des Kronprinzen),
- Chantilly (Dies war zunächst eine mittelalterliche Burg gewesen. Die Gebäude erlaubten keinen Ansatzpunkt für eine Achse. Das südliche Schlossparterre wurde deshalb zum Hauptgarten. Die Art des Geländes forderte von Le Nôtre eine große Anpassungsfähigkeit. Er gab hier reichlich Wasser. 1698 bezeichnete Le Nôtre ihn in einem Brief an den Grafen von Portland als seinen Lieblingsgarten. Während der Revolution wurde dieser Garten zerstört).

Vier dieser seiner Gärten bauten sich um eine Mittelachse auf, die von einem Schloss ausging: Vaux, Versailles, Clagny und Meudon.

Im Rahmen seiner Tätigkeit verwaltete und änderte er:

- Fontainebleau (Beseitigung aller kleinteiliger Bereiche),
- Saint-Germain (Gestaltung der Terrasse),
- Saint-Cloud (Lieblingsschloss und Witwensitz der Lieselotte v.d. Pfalz, nicht mehr erhalten),
- Tuilerien (sein Wohnort).

Der Umfang seiner Beteiligungen an den Gärten von Marly ist unklar. Gesichert sind darüber hinaus noch seine Mitarbeit an vier Gärten in der Provinz und vier Parterre-Entwürfe in Paris.

Nachdem seine Thetis-Grotte den Erweiterungsbauten weichen musste, fuhr Le Nôtre auf der Suche nach neuen Anregungen 1679 nach Rom. Er hielt die dort gesehenen Gärten für nicht ebenbürtig mit den französischen. Außer Vorschläge für den Garten von „Camigliano“ hatte seine Reise zunächst keine Auswirkungen auf die dortige Gartenkunst. Viel später fand man in „Caserta“ (ab 1752, bei Neapel) seine Monumentalität, seine weiten Perspektiven und seine geometrischen Grundkonzepte wieder.

Der Einfluß Le Nôtres auf die europäische Gartenkunst ist schwer festlegbar, da er sich mit dem Einfluss des französischen Gartenstil im Allgemeinen vermischte. Es war aber sein Stil, der auf ganz Europa ausstrahlte und für eine ganze Gartenkunstepoche deren stilistische Einheit sicherte. Beteiligt an dem Erfolg und die Verbreitung seiner Gedanken waren die Bücher von Augustin Charles d’Aviler („Cours d’Architecture“, 1691, deutsch 1699) und besonders von Antoine Joseph Dezallier d’Argenville („La Théoriee et la Pratique de Jardinage“, 1709, deutsch 1731). In Deutschland gab es für ihn keine unmittelbaren Nachfolger. Weder Charbonnier noch Girard waren seine Schüler (wie oft behauptet; siehe Band II).

Saint-Simon sagte von ihm:

> „Le Nôtre starb 1700, nachdem er 87 Jahre in vollkommener Gesundheit gelebt hatte mit Verstand, Gerechtigkeit und dem guten Geschmack seiner Fähigkeiten, berühmt, weil er als erster die verschie-

denen Pläne für die schönen Gärten entworfen hat, die Frankreich schmücken und die den Ruhm der italienischen, die in der Tat nichts dagegen sind, so ausgelöscht haben, dass jetzt die berühmtesten Meister dieses Faches aus Italien kommen, um hier zu lernen und zu bewundern“.

„Er war ehrlich, ehrenwert und offenherzig, weshalb jedermann ihn liebte und achtete. Niemals trat er ungebührlich hervor, noch vergaß er seine Stellung; auch war er völlig selbstlos, ob er nun für den König oder für Privatleute arbeitete. Er wollte nichts weiter, als der Natur helfen und das wirklich Schöne mit den geringsten Kosten erreichen. Er war schlicht und von einer bezaubernden Naivität“.

21. Gartenfeste

Um den architektonischen Garten vor dem 19. Jh. zu verstehen, muss man ihn sich als eine große Bühne fürstlicher Selbstdarstellung verstellen und seit dem Barock auch als den wichtigsten Rahmen der damaliger Feste.

Die Entwicklung zeichnete sich bereits im späten Mittelalter ab, als man die festlichen Einzüge eines Fürsten in eine Stadt und die ritterlichen Turniere zu einer Einheit verschmolz. Daraus entwickelte sich bis zum 16. Jh. eine feste Programmfolge mit

- Aufzug (nach dem Schema des Trionfo: Aufzug der Festveranstalter in prächtigen Kostümen hinter einer Gruppe von Trommlern und Fahnenschwenkern. Ihnen folgten Gestalten aus der Mythenwelt und Geschichte),
- Turnierveranstaltungen,
  (Abends Ballet, großes Essen, Tanz),
- evtl. Jagden, Aufführungen, Maskeraden, Spiele.
- Den Abschluss bildete ein Feuerwerk (oft verbunden mit Illuminationen).

Die klassische Dreiteilung war (nach italienischem Vorbild): Turnier, Feuerwerk, Oper.

Die besondere Bedeutung des Gartens für diese Feste war dadurch gegeben, dass die Burgschlösser oder damaligen Zeit noch sehr beengt, kalt und feucht waren und man froh war, dass man sich mit dem Frühling vermehrt im Freien aufhalten konnte. Das gestaltete Freie, das dabei nicht dem Nahrungserwerb diente, war der Lustgarten. Außerdem waren hier die sozialen Vorschriften weniger streng und die allgemeine Atmosphäre lockerer (oft durfte man z.B. hier in der Gegenwart eines Fürsten sitzen). Später waren die Feste so groß angelegt, dass die Gebäude die Zahl der Besucher gar nicht fassen konnten, bzw. man den Garten zum Ergehen benutzte, während die aufgehobene Tafel abgeräumt wurde. Im Garten besaß man mehr Platz, die Veranstaltungen konnten in den perspektivisch angelegten Räumen eindrucksvoller dargeboten werden und die Bühnen und Festbeleuchtungen schneller und leichter errichtet werden. Über die Probleme, die durch schlechtes Wetter entstanden, liest man selten etwas.

Der Hofgarten gehörte zu jeder Residenz. Er war der Rahmen der Gartenfeste, für die eine Kammerordnung den Ablauf, die Zahl und den Rang der Gäste ordnete. Die Feste unterlagen zwar nach außen einem festen Zeremoniell, waren aber oft innerhalb ihres Ablaufs so zwanglos, dass es für die vielen aus ihnen hervorgegangenen unehelichen Kinder einen festen Begriff gab, die „Bankerts“. Spätmittelalterliche Gartendarstellungen waren oft verbunden mit dem Genuss von Speis und Trank, Musizieren, Spiel und erotischen Anspielungen.

Noch im 18. Jh. traf sich der deutsche Adel im Sommer mindestens zweimal in der Woche in seinen Hofgärten (z.B. in München am Sonntag, Dienstag und Donnerstag jeweils am Abend. Es wurden bei Musik Getränke und Konfekt gereicht, als Getränk bis 1740 in der Regel Wein, danach Kaffee und Tee).

Die Aufgabe dieser Feste war es, die soziale Stellung eines Fürsten hervorzuheben, seinen Machtanspruch zu demonstrieren und zu legitimieren. Gleichzeitig wurde dabei der kleine Adel unterhalten und ruhig gestellt. Durch seine Teilnahme wurde ihm das Bewusstsein einer exklusiven Sonderstellung vermittelt. Zwischen den Fürsten waren die Feste auch der Ausdruck ihres Konkurrenzkampfes. So können die Versailler Feste von 1660-1680 auch als eine Reaktion Ludwig XIV.auf die Gartenfeste Fouquets gesehen werden. Berühmt wurden in dieser Beziehung auch die beiden Hochzeiten von 1719 in Dresden und München, als die Erbprinzen der beiden Kurfürsten eine Kaisertochter heirateten.

Der Zweck dieser Feste war immer eine Verherrlichung des Fürsten. Immer wieder musste bei den Veranstaltungen symbolisch auf sie eingegangen werden (oder auf die Geschichte ihrer ruhmreichen Familie). Dabei war oft nicht der Anlass des Festes das Entscheidende, sondern dessen künstlerische Ausgestaltung. Als Anlass benutzte man die Geburts- oder Namenstage eines Familienmitgliedes, ein politisches Ereignis, den Besuch eines anderen Fürsten oder etwas Ähnliches. Unser heutiges Wissen über diese Feste ist oft stark geschönt, da die Fürsten die Informationen über sie oft im Sinne der gewünschten Selbstdarstellung beeinflussten.

Besonders die Gartenfeste Ludwig XIV. haben in Europa Maßstäbe gesetzt. Tausende von Hilfskräften und die besten Künstler des Landes waren an ihren Vorbereitungen beteiligt. Schon lange vor dem Ausbau des Versailler Schlosses wurde der Garten für sie angelegt und benutzt. Berühmt wurden die drei Feste „Les plaisir de l’Isle enchantée“ von 1664,1668 und 1674.

Solche Feste konnten mehrere Tage, aber auch mehrere Wochen dauern. Zwischen dicht gedrängten Veranstaltungstagen gab es Ruhezeiten (u.a. zur Vorbereitung neuer Höhepunkte). Sie wurden durch zwanglosere Veranstaltungen wie Wettspiele, Jagden, Bootsfahrten oder Schlendern durch die Gartenanlagen überbrückt. Die Darbietungen steigerten sich von Höhepunkt zu Höhepunkt und endeten in der Regel mit einem Feuerwerk.

Die Veranstaltungen in Versailles begannen in den frühen Abendstunden mit einem musikbegleiteten Abendessen in einem der Bosketts. Danach folgte eine große Veranstaltung (Theateraufführung, Konzert, ein Ball o.ä.). Dabei waren die Mitglieder der Gesellschaft zugleich Mitakteure der Darbietungen wie auch Zuschauer. Für jeweils einen Abend stand ein anderer Gartenteil im Mittelpunkt der Darbietungen. Die einzelnen Bosketträume wurden so jeweils zu Festsälen mit einer mehr oder minder festen Grundausstattung und schnell errichtbaren Ergänzungskulissen. Dies galt besonders für die dekorativen Teile wie Wappen, Girlanden u.ä.. Besonders Versailles war dafür berühmt, dass sich der Park zu jedem seiner Feste durch Umbauten oder Ergänzungen ständig veränderte. Der Garten diente einerseits als Rahmen für diese Feste, andererseits waren es aber die Feste, die ihm erst zu seinem höchsten Glanz verhalfen.

Da diese höfischen Lustbarkeiten hauptsächlich repräsentativen und politischen Zwecken dienten, beteiligten sich die Fürsten (besonders August d. St.) an den Vorbereitungen oft selber, indem sie die dazu gehörenden Programme, Dekorationen und Kostüme entwarfen. Große Feste wurden zu einem wichtigen Bestandteil der Gartenkunstgeschichte, ja der Kunstgeschichte überhaupt:

- Erste Nennungen schon in der Antike (Plinius),
- 1565 u. 1589 berühmte Feste der Medici,
- 1596 Ritterspiel in Kassel,
- 1609 Fürstenhochzeit im Lustgarten von Stuttgart (am fünften Tag brannte man in drei Stunden 80.000 Feuerwerkskörper ab. Verbunden mit diesem Spaß war eine Illumination des ganzen Gartens),
- 1623 Erstes großes Fest Philipp IV. (ab 1632 dann im Park von Buen Retiro, Madrid). Es handelte sich um die größten und überraschensten Gartenfeste bis dahin. Der technische Aufwand war unvorstellbar groß. Um den Garten bei den Theateraufführungen voll einbeziehen zu können, wurden die Bühnen nach hinten geöffnet und die Zuschauer als Akteure mitbeteiligt. Die Großräumigkeit des Gartens kam dadurch voll ins Spiel und wurde durch eine raffinierte Hintergrundbeleuchtung noch gesteigert.
- 1661 Gartenfest von Vaux-le-Vicomte, von dem Ludwig XIV stark beeinflusst wurde,
- 1664,1668 und 1674 die drei Feste „Les plaisirs d'Isle enchantée" in Versailles,
  1674 wurde u.a. auf der Bühne vor der Thetis-Grotte Molières „Der eingebildete Kranke" aufgeführt und der Grand Canal vollständig illuminiert.
- 1718 wird über die Residenz August d.St. geschrieben:
  „Hier gibt es immer Maskeraden, Helden- und Liebesgeschichten, verirrte Ritter, Abenteurer, Wirtschaften, Jagden, Schützen- und Schäferspiele, Kriegs- und Friedensaufzüge, Zeremonien, Grimassen, schöne Raritäten; kurz, alles spielt: Man sieht zu, man spielt mit, man wird selbst gespielt".
- 1719 waren die berühmten Gartenfeste in München und Dresden. In Dresden dauerte das Fest vier Wochen und stand unter dem Thema der sieben Planetengötter. Jeder der Götter veranstaltete zu Ehren der Vermählten ein großes Fest. Jupiter z.B. das „Karussell der Vier Elemente", Merkur die „Nationenwirtschaft" im Zwinger und Venus ihr „Damenfest" im Großen Garten. Eröffnet wurde das Fest mit einer Serenade im Holländischen Palais. Im Mittelpunkt der sächsischen Feste stand immer das „galante Paar".
  Das Programm eines Tages 1719 umfasste z.B.:
  + Aufzug der Beteiligten zum Großen Garten,
  + Damenringrennen vor dem Palais (Hauptattraktion am Vormittag, Dame und Kavalier traten bei einem Ritterspiel gemeinsam auf),
  + Opernballett im „Naturtheater",
  + Aufzug zu Pferde zum inzwischen illuminierten Großen Garten,
  + Bankett im Palais,
  + Ball im Venustempel (bis in die Morgenstunden).
- 1778 Luisenfest in Weimar (zum Namenstag der Herzogin). Man war bereits auf der Suche nach neuen Festformen in der Natur. Dafür errichtete man oft für die verschiedensten Feste Stimmungsträger, die dann als Staffage erhalten blieben (z.B. in Weimar die Einsiedelei „Luisenkloster"),

- 1782 mussten in Hohenheim (Stuttgart) für ein Fest zu Ehren eines russischen Großfürsten 2000 Bauern ihre erntereifen Felder verlassen, um in ihren Festtagskleidern drei Wochen lang die Statisten für ein ländliches Fest abzugeben. Zum Festthema wurden über 60 Gartenruinen bespielt, um am Ende das Glück in einer ländlichen Einfachheit zu finden.
- 1794 veranstaltete der Fürst Franz von Anhalt-Dessau für den König von Preußen und andere Fürsten ein Fest auf dem sein „Vesuv“ Feuer spukte (= Feuerwerk), das sich im Wasser spiegelte.

Mit Hohenheim endeten die absolutistischen Hoffeste. Mit dem aufkommenden Landschaftsgarten öffneten sich die Gärten zunehmend der Allgemeinheit und die Gartenfeste verloren ihren Charakter als repräsentative Staatsfeste. Der vorangegangene Garten war immer ihre Bühne gewesen. Das galt 1609 für den Stuttgarter Lustgarten, wie auch 1670 für Versailles oder 1720 den Dresdener Zwinger. In ihnen allen war der Garten ein Rahmen für die Huldigung des Fürsten, die Verherrlichung ihrer Herkunft oder die Zurschaustellung ihrer Macht gewesen. Später wurden die Feste intimer und die bürgerliche Gesellschaft übernahm einen Teil der früheren Programme in ihre Bürger- und Volksgärten mit ihren Restaurants, Konzert- und Ballhäusern.

Am Anfang stellten die Gartenfeste eine lockere Folge oder ein Nebeneinander verschiedenster Veranstaltungen dar, die zunehmend sich einen festen Programmthema unterwarfen und im Barock sich als inszenierter Teil eines Gesamtkunstwerkes darstellten, an dem der ganze Hof zugleich aktiv und passiv beteiligt war. Der vorgegebene Teil dieser Inszenierungen war der Garten. Ohne das Wissen um diese „Feste“ lässt er sich nicht verstehen. Sie waren für die Fürsten zum wichtigsten Teil ihrer Selbstdarstellung geworden. Alle Künste standen im doppelten Sinn in ihrem Dienst (dem der Fürsten und dem der Feste).

Ein erstes Ende der mit den Gartenfesten verbundenen Gartenkultur stellt der Dresdener Zwinger dar, der heute nicht mehr als Garten sondern als Architektur verstanden wird. In ihm vereinten sich alle Funktionen des Barockgartens aus der Sicht der Festkultur. Die sonst üblichen Boskettträume und Treillagen umgaben jetzt den Festraum als Pavillons und Galerien. Nach Pöppelmann sollten auf den Dächern und vor den Fenstern der Galerien Orangenkübel stehen. Die Architektur sollte als eine Vereinigung von Bauwerk und Pflanze verstanden werden. Das sollte auch durch den verbindenden plastischen Schmuck deutlich werden: August d.St. trägt als Herkules das Himmelsgewölbe (damit Atlas ihm die goldenen Äpfel der Hesperiden, die Orangen holen kann). An vielen Stellen sind die mythologischen Verbindungen zu den Orangen angedeutet. Im Zwinger vereinigten sich die historischen Gartenelemente Turnierplatz, Bühne, Orangerie, Grotte.

Pöppelmann sagte von seiner Planung, die er selber als einen Garten ansieht:

- „Die sämtlichen Gebäude sind durch eine rings herum geführte Galerie miteinander vereinigt, darauf findet man nicht nur die schönsten Spaziergänge, nach der Ordnung gesetzter Linden-Reihen, grüne Wälle, anmutige Gebüsche, Wasserfälle, Springbrunnen, Bildsäulen, Blumentöpfe, Grasbänke und dergleichen, sondern es pflegen auch in diesem mitten in der Stadt und ganz nahe am Schloss liegenden Garten, bei angenehmer Jahreszeit, bis in den späten Abend die vornehmsten Damen und Kavaliere vom Hofe und viele Einwohner der Stadt spazieren zu gehen, welche sich an den lustigen Aussichten nach allen vier Himmelsgegenden daselbst ergötzen“.

- „Ebenso ist auch dieses Gebäude des Königlichen sogenannten Zwinger-Gartens dermaßen kunstreich angelegt, dass es alles dasjenige in sich begreift, was in jetzt erzählten römischen Erfindungen Prächtiges oder Nützliches vorgekommen, nur dass man die heutige Bauart genau dabei beobachtet. Denn außer den verschiedenen großen Speis-, Spiel- oder Tanzsälen, kleinen Zimmern, Bädern, Grotten, Bogen-Stellungen, Lust- und Spaziergängen, Baum- und Säulenreihen, Gras- und Blumenbeeten, Wasserfällen, Wasserstrahlen und anderen Kunstwassern, Lustplätzen, Ruhebänken, Brustgeländern und dem anstoßenden prächtigen Oper- und Komödienhaus, beschließt das ganze Gebäude zusammen einen so ansehnlich länglich-runden Platz, dass in demselben nicht nur die fast unzählbaren, des Winters in den Galerien verwahrten Bäume zur Sommerzeit bequemlich in schönster Ordnung ausgesetzt, sondern alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und andere Lustbarkeiten des Hofes angestellt werden“.

22. Orangerien

So wie zu jedem Barockschloss ein Garten gehörte, so gehörte auch zu jedem dieser Gärten eine Orangerie. So wie der Garten war sie eines der wichtigsten Prestigeobjekte eines Fürsten. Sie waren sein ganzer Stolz. Die Früchte waren allein seiner Tafel vorbehalten. (1736 z.B. in Stuttgart für den Ludwigsburger Hof 20.000 Früchte).

Bereits im kaiserlichen Rom hatte es Gewächshäuser gegeben und auch 1247 empfing Albertus Magnus Wilhelm von Holland in Köln in einem solchen. Im späten Mittelalter standen sie als „Hibernaculum“ in medizinischen Universitätsgärten (Hortus medicus). Die Botanik war damals noch eine Hilfswissenschaft der Medizin. Empfindliche Pflanzen wurden im Winter hier eingeräumt und im Sommer fand hier der pharmakologische Unterricht statt. Im 17. Jh. setzte dann eine allgemeine Sammeltätigkeit ein. Kunstkammern entstanden. Es wurde alles gesammelt, was die Vielfalt der göttlichen Schöpfung zum Ausdruck bringen konnte. Dazu gehörten auch Pflanzen. Ein besonderes Prestige brachten diejenigen, die nicht jeder haben konnte, d.h. die nur sehr selten waren oder nur mit einem großen Aufwand kultiviert werden konnten. Das galt besonders für die Pflanzen, die man von den antiken Schriften her kannte, solche aus dem Mittelmeergebiet und zunehmend aus dem Orient und Mittelamerika. Besonders gerne wurden an den Fürstenhöfen Zitrusgewächse gesammelt (München, Stuttgart, Heidelberg), des besonderen Prestige wegen aber auch von einigen reichen Bürgern in Augsburg und Nürnberg. 1559 entstand in einem Lustgarten der erste Pomeranzengarten in Deutschland mit „abschlagbaren“ Häusern (sie wurden jedes Frühjahr entfernt und im Herbst neu errichtet).

Im Barockgarten waren die abschlagbaren Pomeranzenhäuser aus ästhetischen Gründen immer weniger eingliederbar. Auch waren die Pflanzen im Kübeln vielseitiger verwendbar. Im 17. und 18. Jh. setzte dann die Blütezeit der eigentlichen Orangerien ein, in Deutschland nach Ende des dreißigjährigen Krieges besonders nach italienischen und französischen Vorbildern. Neben ihrer Funktion als Überwinterungsgebäude für die Pflanzen (jetzt bevorzugt Zitrusgewächse) wurden die Häuser im Sommer für Festlichkeiten genutzt.

Orangerien wurden die Gebäude nach der beliebtesten, nicht frostharten Kübelpflanze genannt. Die Zitrusgewächse waren auf den verschiedensten Wegen nach Italien gekommen. Die Zitronatszitrone z.B. zunächst durch Alexnder d.Gr. nach Griechenland (sie wurde bei Vergil zum „goldenen Apfel“ der Hesperiden), die Pomeranze durch arabische Händler 1002 nach Sizilien. Nach Deutschland kamen sie Mitte des 16. Jhs. und verbreiteten sich rasch. Es gab eine Vielzahl von Arten und Sorten. Allein in der Orangerie von Schwöbber standen 1714 49 Orangen-, 133 Limonen- und 38 Zitronatsorten. Ihrer Beliebtheit nach pflanzte man Pomeranzen (Bitterorangen), Zitronen, Apfelsinen und Mandarinen. Den größten Bestand davon gibt es heute noch auf der Insel Mainau. Die ältesten Pflanzen sind dort ca. 210 Jahre alt.

Für die Zitrusgewächse sprachen drei Eigenschaften: ihre Seltenheit, ihre besonderen Merkmale und ihre symbolische Bedeutung. Selten waren sie wegen ihres mühseligen Anbaus und deshalb als Genussmittel eine Besonderheit. Zu ihren besonderen Merkmalen gehörte, dass sie immergrün waren, stark dufteten und intensive Laub- und Fruchtfarben besaßen. Die Tatsache, dass sie gleichzeitig blühten und fruchteten wurde symbolisch als ein Ausdruck für das ewige Leben gesehen, der Umstand, dass man mit Hilfe von Häusern in der Lage war, die Pflanzen zu überwintern, als Ausdruck der Macht des Fürsten auch über die Natur.

Ihre besondere Beziehung zu den Fürsten erhielten die Orangen aber durch ihre Beziehung zu Herkules (der Idealfigur des Absolutismus). Sein Mythos war eng mit ihrem Anbau verbunden. Bei seiner 11. Aufgabe sollte er für den Herrscher von Mykene die goldenen Äpfel der Hesperiden rauben, dem Hochzeitsgeschenk der Urgöttin Gaia an Zeus und Hera. Jedes Kennzeichen von Herkules stand für eine Tugend, die „goldenen Äpfel“ (= Orangen) z.B. für die Überwindung von Habsucht und Begierden. Der berühmte Herkules Farnese, wahrscheinlich von Lysipp um 330 v.Chr für Alexander d.Gr. geschaffen, wurde als Herrschersymbol gerne in den Gärten aufgestellt, besonders beeindruckend in Kassel-Wilhelmshöhe. Die Oranier gaben sich nicht zufällig ihren Namen nach dieser Frucht (deshalb u.a. auch die große Sammlung in Oranienbaum).

Erst im 19. Jh. erfolgte eine Abgrenzung des Begriffs zu anderen Pflanzenhäusern. Man unterschied jetzt Gewächshäuser in Skelettbauweise aus Holz oder Gusseisen und Glasscheiben und Gartenhäuser, zu denen die Orangerien gehörten. 1599 wurde das erste Gewächshaus in Leiden (Holland) errichtet. Um 1700 begann man die ersten Fenster schräg zu stellen. In England wurden sie dann von Mackenzie und Loudon weiterentwickelt. Nachdem Paxton 1840 für den Herzog von Devonshire das 85 x 40 m große „Great Conservatory“ (Gewächshaus) gebaut hatte, bekam er den Auftrag zur Errichtung des legendären „Kristallpalastes“ für die Londoner Weltausstellung 1851 (564 x 137 m groß und 20,3 m hoch; 3300 Säulen und 300.000 Scheiben. Er galt als ein Weltwunder der Modernen). Eine Begeisterung für die Glasarchitektur setzte ein. In der Folge wurden auf der ganzen Welt viele Palmenhäuser errichtet, bald auch in schönen Jugendstilformen. Durch die koloniale Erschließung der Welt und die Einfuhr exotischer Pflanzen war ein neuer Bedarf entstanden. In Deutschland war

das Palmenhaus in Kassel-Wilhelmshöhe (1822) das erste Gewächshaus (ab 1840 In Glas-Eisen-Konstruktion). Seit der Mitte des 19. Jh. wurden Palmenhäuser (typisch dafür die überhöhte Kuppel im Mittelbau) auch in öffentlichen Anlagen errichtet. Der Frankfurter Palmengarten wurde 1869 als ein stützenfreier, 1500 qm großer Wintergarten an einem Gesellschaftshaus errichtet. Heute dienen diese Glashäuser der botanischen Forschung oder sind Erlebnisgärten wie das „Project Eden“ in Cornvall (2001; fast 1 km lang, mit ausgeklügelter elektronischer Klimatechnik).

Orangerien besaßen eine solidere Bauart als Gewächshäuser und hatten durch ihre Nutzung als sommerliche Festräume auch andere Aufgaben. Meist handelte es sich um eingeschossige Bauten mit großen Fenstertüren zur Südseite hin, in Deutschland oft als Abschluss einer Gartenanlage. Sie waren große beheizbare Häuser aus Stein und Glas, im 17. Jh. zunehmend kleine Paläste. In der Favorite, dem so wichtigen Garten für die deutsche Gartenkunst (1711-22, Mainz, völlig zerstört), lag das Schloss am Rheinufer und der Garten bezog sich auf eine Orangerie, die Marly-ähnlich von je drei Pavillons eingefasst war. Zu den wichtigsten erhaltenen Orangeriebauten in Deutschland gehören:

- Orangerie in der Karlsaue (Kassel, 1703-11),
- Zwinger (Dresden, 1711-28),
- Orangerie (Fulda, 1722-26).

Sie dienten wie der Garten der Repräsentation. Ihre Kübelpflanzen waren wichtige Statussymbole. Ursprünglich nur ein Winterquartier für die Pflanzen, wurden die Orangerien als Baukörper zu einem Lustschloss überformt. Als Bauten standen sie zwischen Architektur und Natur. In der Orangerie Friedrich d.Gr. standen 800 Fruchtgehölze, in Pommersfelden (bei Bamberg) waren es sogar 3000. Erst mit der französischen Revolution gerieten die Orangen und fürstlichen Tafelfrüchte aus der Mode.

Heute versucht man die große Zahl der Orangerien nach verschiedenen Hauptmerkmalen zu unterteilen: Orangerien als

- Ehrenhofgebäude (Corps de logis): z.B. Nymphenburg (München),
- Vorhofgebäude,
- Rahmen eines Schlossparterres (erfordert zwei Baukörper, z.B. als Schlossflügel; Vorläufer waren im 16. Jh. die Laubengänge): z.B. Schwetzingen,
- Abschluss einer Gartenachse (als „Point de vue“, in Deutschland sehr oft): z.B. Weikersheim,
- Staffage in einem eigenen Gartenteil (eigenem Quartier, selber oft sehr prächtig gestaltet),
- An Hanglagen (nach dem Vorbild italienischer Terrassenanlagen oder unter der Terrasse eines Parterres (wie in Versailles)),
- Lusthaus (oft mit einem Mittelpavillon und aufwendig gestaltet, wenn das Achsensystem auf dieses bezogen war): z.B. Karlsaue (Kassel), Neue Orangerie (Potsdam), Zwinger (Dresden).

Welchen Stellenwert im Leben eines Barockfürsten die Orangerien und die dazu gehörenden Pflanzen besaßen, mag am Beispiel Schwetzingens deutlich werden:

1716 - Gleich nach der Übernahme der Kurfürstenwürde durch Carl Philipp wurde die Rückverlegung der Residenz von Düsseldorf nach Heidelberg / Mannheim und für die Kübelpflanzen als vorübergehendes Quartier Schwetzingen angeordnet.
1718 - Beginn mit dem Bau der neuen Orangerie in Schwetzingen.
1724 - Überführung der Pflanzen (447 Orangenbäume und 313 andere Kübelpflanzen mit dem Schiff).
1748 - Bau des nördlichen Zirkelbaus als Orangeriegebäude.
1757 - Bau des südlichen Zirkelbaus mit Fest-, Speise- und Spielsälen.
1762 - Verbringen der Orangeriepflanzen in den neuen Orangeriegarten (nach Auflösung der Mannheimer Orangerie 1762 kamen die besten Pflanzen nach Düsseldorf und die schlechteren nach Schwetzingen).
1774 - Alle Düsseldorfer Pflanzen kamen nach Schwetzingen.
1792 - Nach der Ernennung Sckells zum Hofgärtner, als solcher auch verantwortlich für die Orangerien, machte er für den Pflegehaushalt folgende Rechnung:

- Im Frühjahr und Herbst: + je 5 Tage für das Ein- und Ausräumen (mit je 36 Mann und 12 Pferde),
  + für das Aufstellen: 6 Mann 10 Tage,
- Im Sommer: + für das tägliche Beschneiden und Säubern: 2 Mann,
  + für das Gießen der Pflanzen: 24 Mann (je Tag),
- Im Winter: + tägliches Be- und Abdecken,
  + tägliche Pflegearbeiten,
  + tägliches Heranschaffen des Holzes und Heizen,

+ Heranschaffen der Lauberden und deren Vorbereitung.

Diese Zusammenstellung lässt erahnen, welch hohe Kostensummen der Unterhalt einer solchen Orangerie beanspruchte. Er war nur durch den hohen sozialen Stellenwert gerechtfertigt, den diese besaßen.

Kritisch hatte Hirschfeld 1780 über sie angemerkt:

> „Allein man machte aus den Orangerien doch mehr als man sollte, da man glaubte, dass kein deutscher Garten ohne sie schön sein könnte; ein Wahn, der nicht bloß die Fürsten, sondern auch die reichen Bürger beherrschte. Die Unterhaltung einer großen Orangerie in Deutschland ist nicht allein deswegen abzuraten, weil sie sehr kostbar ist und viele Wartung erfordert, sondern auch, weil diese Bäume unter uns nur kranke Fremdlinge sind, die, unserer rauen Luft ungewohnt, sich immer nach den Gewächshäusern, ihren Spitälern, sehnen“.

Im 19 Jh. wurden für die Pflanzenhäuser ästhetische Lösungen weniger wichtig. An ihre Stelle traten verstärkt technische (bezogen auf die Bauweise und Klimasteuerung). Das neue Ideal war nicht mehr der barocke Hesperidenhain in seiner symbolischen Bedeutung als Ausdruck einer Herrschertugend, sondern der Traum von einem tropischen Paradies.

23. Der holländische Barockgarten

Oft wird behauptet, dass es schwer sei, einen eigenständigen holländischen Stil zu erkennen. Dabei ist er für die deutsche Gartenkunst besonders wichtig, weil er im 16. Jh. mit dem norddeutschen vergleichbar war und in der gleichen Tradition stand.

Holland war im 17. Jh. eines der reichsten Länder Europas. Durch seine Lage zum Meer war es ständig gezwungen, große Wassermassen über schachbrettartige Kanalsysteme abzuleiten. Sie dienten zur Regulierung des Wasserstandes, als Verkehrswege und zur Abgrenzung zum Nachbarn. Ein Hanggarten im Sinne der italienischen Renaissance war dadurch nicht möglich und ein französischer Barockgarten nur sehr schwer durch eine andere Landnutzung zu erreichen.

Der französische Einfluss wird in der Regel überschätzt, weil Holland, anders als das übrige Europa, auch weiterhin in einer bürgerlichen Tradition stand. Er hatte zweimal stattgefunden (und auch diese Einflüsse erhielten eine nationale Ausprägung):

- schon früh beim Parterre durch die Tätigkeit André Mollets (ab 1621),
- später, nach 1670 in der Abfolge der Gartenteile, der Boskettgestaltung und der Anlagerung von Waldstücken (die kunstinteressierten Statthalter sahen französische Pläne vorwiegend mit englischen Augen).

Unterschiede zwischen französischem und holländischem Garten:

Merkmale	französischer Garten	holländischer Garten
Geistige Grundhaltung	absolutistisch	bürgerlich Folge: Grundstücke und innere Quartiere Lagen gleichberechtigt neben einander.
	Gut ausgebildetes Verständnis für klassische Grundformen (dorisch, ionisch usw.).	Geringes Verständnis für klassische Grundformen. Ursache: Fehlen eines gebildeten Adels und geeigneten Steinmaterials.
	Garten versteht sich als eine Einheit.	Garten besteht aus einer Gruppe lose zusammenhängender Teilgärten. Garten konzentriert sich auf das „Innere“.
	Betonung der Längsachse (durch das Fehlen einer seitlichen Ausdehnung).	
		Streben nach Nutzen, Ertrag auch inmitten Der Lustgärten (Obstbosketts und Gemüse-Quartiere. (später in Deutschland oft übernommen, besonders im Rokoko).
Landestypische Vorgaben		1. Zwang die Gärten in die Strukturformen einer intensiven Landnutzung einzuordnen. Dadurch 2. räumliche Begrenztheit, 3. Neigung, sie nach außen durch Kanäle (u. Pflanzungen) abzuschließen.
Größe	sehr groß	räumlich stark begrenzt
Geländemodellierung		Verzicht auf eine plastische Gliederung des Geländes. Keine besondere Terrassierung.
Perspektiven	gestalterisches Hauptelement	Keine bewussten weiten Perspektiven (man brauchte sie nicht wegen der Behinderung durch die enge Besiedlung).

Merkmale	französischer Garten	holländischer Garten
Hauptmotiv		der umlaufende Kanal (begleitet von mehrreihigen Alleen).
Kanal	betont in der Gartenmitte die Perspektive (fest umrissen und geschlossen)	dreiseitige Außenbegrenzung (Schmuckfunktion nur am Rande, dient in erster Linie der Entwässerung und als Verkehrsweg)
Schloss	Gesamtgestaltung bezieht sich auf das Schloss.	Das Schloss erhielt keine besondere herausgehobene Stellung.
Parterre	Aufwendige Gestaltung, die an feinste Spitzenstickerei erinnert.	Den Parterreentwürfen fehlt die Beschwingtheit und Fantasie der französischen Entwürfe.
	Will von einem erhöhten Standort aus betrachtet werden.	Fehlen erhöhter Standorte.
		Als holländisch galt ein Parterre mit zwei tryptochonartigen Seiten und einer quadratischen Mitte. Es war in der Mitte des 17. Jh. in Mittel- und Nordeuropa verbreitet. („Holländisch“ wegen der bedeutenden Stellung des Hauses Oranje-Nassau in den protestantischen Ländern).
Boskett		Aufbereitung der Bosketts war weniger fantasievoll. Dabei - Tendenz zur Breitlagerung durch die Betonung der Querachsen. - Nebeneinander der Quartiere wertete die Hauptachse ab. Sie führte kaum über die Grenze des Grundstücks. Quartiere hatten oft noch quadratische Grundrisse.
Wege	Dienten am Kanal hauptsächlich zur optischen Perspektivverstärkung.	Dienten hauptsächlich als Spazierwege.

Die bürgerlichen Gärten des 17. Jh. sind weitgehend aus Verkleinerungen des fürstlichen Schlossparterres hervorgegangen. Für Holland bedeutete dies:

1. Der relativ kleine Garten war an drei Seiten von Kanälen umgeben.
2. Die Innenfläche bestand aus einem offenen Parterre mit einem Brunnen in der Mitte.
3. Um den persönlichen Wohlstand zu zeigen, wurde der Garten reichlich mit Statuen und kleinen Pavillons angefüllt.
4. Blumen waren sehr beliebt (anders als in Frankreich und England). Dies führte zu einer starken Buntheit und einer gewissen Steifheit der Beete.
5. Da die Blüte der Blumenzwiebeln weitgehend auf den Frühling beschränkt war, man aber weiterhin einen farbigen Garten haben wollte, überfüllte man ihn mit zusätzlichen farbigen Zierrat (Accessoirs).
6. Weil die Gärten klein waren, man aber viele Einzelteile in sie hineinstellen wollte, verkleinerte man zusätzlich deren Format und versuchte der Zeitforderung nach Abwechslung auch noch durch mechanische Bewegungen und Töne gerecht zu werden.
7. Bei Skulpturen wählte man keine klassischen Motive sondern Gestalten aus der eigenen Umwelt.
8. Besonders beliebt waren geschnittene Gehölzfiguren (Topiary).
9. Oft penible Sauberkeit.

All diese Bemühungen machten ihn später oft zur Zielscheibe des Spotts, besonders den der Freunde des Landschaftsgartens.

Der holländische Einfluss auf die deutsche Gartenkunst ist nur schwer festzulegen. Oft ist er selber durchsetzt von französischen oder englischen Einflüssen. Uneingeschränkte Einwirkungen bestanden immer im Bereich der Wasserbautechnik (z.B. Trockenlegung feuchter Gebiete), bei der Anzucht von Pflanzen und im handwerklichen Bereich. Besonders nach dem 30jährigen Krieg ist er sehr groß gewesen durch

- familiären Beziehungen (drei Oranierprinzessinen heirateten nach Deutschland. Ergebnisse davon waren u.a. die Gärten in:
  - Oranienburg (bei Berlin),
  - Oranienbaum (bei Dessau),
  - Oranienstein (bei Dietz an der Lahn),

  Kurfürstin Sophie von Hannover:
  - Herrenhausen.
- religiöse Beziehungen (im protestantischem Bereich),
- wirtschaftlich-politische Beziehungen (traditionelle Geschäftsbeziehungen).

24. Deutsche Versuche Versailles zu übertrumpfen

Nach dem 30jährigen Krieg gab es in Deutschland über hundert Reichsfürsten, deren Länder verarmt und wieder aufgebaut werden mussten. Diese Phase dauerte bis etwa 1680. Danach war man soweit erstarkt, dass die absolutistisch regierenden Fürsten ihre Residenzen prächtig auszustatten versuchten. Sie wurden zu den kulturellen Zentren ihres Landes. Ohne einen Krieg besaßen sie keinen anderen Inhalt für eine Selbstdarstellung. Für sie galt was einst Colbert (1664) Ludwig XIV. gesagt hatte:

> „Eure Majestät wissen, dass in Ermangelung glänzender Kriegstaten nichts die Größe und den Geist eines Fürsten in höherem Maße beweist als die Errichtung von Bauwerken; die ganze Nachwelt misst die Fürsten am Maßstab der herrlichen Gebäude, die sie während ihres Lebens geschaffen haben.“

Entsprechend ihren finanziellen Möglichkeiten versuchten sie die besten Künstler in ihr Land zu holen. Versailles war der große Maßstab, den es nach Möglichkeit zu übertreffen galt, weniger in baulichen Details, sondern allgemein an Pracht und der Demonstration von Macht.

Besonders deutlich wurde dies beim ersten Entwurf (um 1690) Fischer von Erlachs für das kaiserliche Lustschloss in Schönbrunn (Wien, nach einer Quelle benannt: Schöner Brunnen). Er wurde bereits im Krönungsjahr Joseph I. von seinem früheren Architekturlehrer angefertigt. Finanzielle Grenzen haben ihn nicht zur Ausführung kommen lassen. Der Plan macht aber auch heute noch die früheren Absichten besonders deutlich.

Ein zweites, völlig anderes Beispiel ist vielleicht Sachsen. August d.St. wollte Dresden zu einem großen “Gesamtkunstwerk” werden lassen und zog alle bedeutenden Künstler, die verfügbar waren, an seinen Hof. Der Brand von 1701 hatte ihm den nötigen Platz verschafft. Die ganze Stadt sollte ein einziges prächtiges Architekturensemble aus Festbauten, Plätzen und Gärten werden. Anders als in Schönbrunn, wo man zunächst von einer riesigen Anlage über fünf Terrassen ausging, plante August d.St. seine „Überresidenz“ mit Hilfe einer Vielzahl spezialisierter Gebäude und Gärten. Bereits in Frankreich Ludwig XIV. hatte man drei Gebäudegruppen gekannt: Versailles für die höfische Repräsentation, Trianon und Marly als „maison sans géne“ für die zwanglose Geselligkeit und Fontainebleau für die Jagdfeste. In Dresden wollte man nun weit darüber hinausgehen. Den baulichen Kern bildeten dabei sechs Anlagen, die jeweils bestimmte Aufgaben übernehmen sollten:

1. Zwinger als Orangerie, offener Festsaal und Turnierplatz. Es war für den Zeitgeist bezeichnend, dass man bei dem Ausbau der Residenzstadt mit diesem Festsaal im Freien begann.
2. Holländische (Japanische) Palais für die innerstädtische Repräsentation,
3. Ausbau des „Großen Gartens“ zum dritten städtischen Lustgarten,
4. Groß-Sedlitz als suburbane Villa,
5. Pillnitz als „maison sons géne“ für das Spiel und die ungezwungene Gesellschaft,
6. Moritzburg als Jagdschloss mit Jagdrevier und „grand parc“.

Hinzu muss man die Bestrebungen seines Adels zählen, der sich im Umfeld seines Fürsten auch repräsentative Anlagen zuzulegen versuchte. Erst politische Ereignisse haben die Pläne August d.St. verhindert.

Die kleinen Fürsten nahmen sich die größeren als Vorbild. Dabei wurde die großartige Hofhaltung auf Kosten der einfachen Bevölkerung durchgesetzt. In Preußen verhungerten tausende der Untertanen in der Zeit in der Friedrich I. seine Feste feierte. Erst sein Nachfolger Friedrich Wilhelm I. hörte mit dessen Prunksucht auf und ist seither als amusisch verschrien.

25. Der deutsche Barockgarten

Nach dem 30jährigen Krieg war Deutschland in viele Länder aufgeteilt gewesen. Um 1700 gab es ca. hundert Reichsfürsten. Anders als in Frankreich gab es hier kein herausgehobenes Kulturzentrum. Die Kulturträger und Bauherren waren die jeweiligen Landesherren. Nur sie und einige privilegierte Hofangehörige besaßen die Geldmittel, um sich größere Anlagen bauen zu lassen. Über ihre Bauwerke versuchten sie nach außen ihre Macht zu demonstrieren.

Die soziale Stellung eines Barockfürsten ist für uns heute kaum noch nachzuvollziehen. Er war durch den Willen Gottes die verkörperte Repräsentanz des Staates. Der Untertan hatte nur zu dienen und für das Wohlergehen des Fürsten die materiellen Voraussetzungen zu schaffen. Alle Baumaßnahmen zu seinem Ruhme waren damit auch Baumaßnahmen zum Ruhme des eigenen Staates und der bestätigende Ausdruck eines höheren, göttlichen Willens.

Im Mittelpunkt des Staates stand deshalb die Selbstdarstellung der Hofgesellschaft. Da die Voraussetzungen in den Städten zu beengt waren, verlegte man die Sommerresidenzen zunehmend auf das Land, indem man die oft schon bestehenden früheren Jagdschlösser ausbaute. Der Hofadel folgte, um so besser am Hofleben teilnehmen zu können. Im Mittelpunkt seines Interesses standen immer neue Feste, die Suche nach immer neuen vergnüglichen Abwechslungen, nach „variété“. Die Hauptaufgabe von Schloss und Garten war es, dieses Bedürfnis zu erfüllen. Man kann heute diese Anlagen nur verstehen, wenn man von dieser ihrer festlichen Funktion ausgeht, in ihnen eine Fülle festlich gekleideter Menschen (gleichsam als lebenden Schmuck) sieht. Das Parterre war dabei das repräsentative „Luststück“ und das Boskett das „Lustwäldchen“.

Das barocke Lebensgefühl war gekennzeichnet:

einerseits	andererseits
- Selbstbewusstsein,	- Todesangst,
- Optimismus,	- esoterische Neigungen (mystisch-sentimental),
- Glauben an die Vernunft.	

Das führte zu

- einer aufwendigen Selbstdarstellung,
- einer Eile, in der die Anlagen oft geschaffen wurden,
- massiven Bauwerken, als Ausdruck des Bleibenden,

um sich gegen die Vergänglichkeit zu stemmen.

Die deutsche Gartenkunst im Barock wurde sehr starke von ausländischen Anregungen bestimmt. Der 30jährige Krieg hatte die kulturelle Entwicklung stark zurückgeworfen und der Anschluss an die Entwicklung in den anderen europäischen Staaten erforderte deren Kenntnisnahme. Allerdings wird der französische Einfluss dabei erheblich überschätzt. Er bezog sich hauptsächlich auf Bereiche der spanisch geprägten Etikette des Hofes Ludwig XIV. In der Hochbauarchitektur wird dieses Wissen schon seit längerer Zeit anerkannt.

Die deutsche Gartenkunst

- griff zunächst auf ihre eigene Tradition aus der Renaissance zurück.
- In den katholischen Ländern war man besonders an Italien orientiert, begründet durch die Bindungen des Klerus an den Vatikan und die Wiederbelebung der Bildungsfahrten des Adels.
- In den protestantischen Ländern orientierte man sich besonders an der Entwicklung in Holland. Gefördert durch Sophie von Hannover und die Heirat dreier Oranierprinzessinen. Dieser Umstand kam der eigenen Tradition auch besser entgegen.
- Der französische Einfluss litt trotz des Glanzes des französischen Hofes unter dessen Kriegen im Südwesten Deutschlands (dabei u.a. die Zerstörung des Heidelberger Schlosses) und die Ablehnung großer Teile des Versailler Hoflebens. Lieselotte von der Pfalz, die Schwägerin Ludwig XIV., sah es u.a. sehr kritisch. Ihre Nichte Sophie von Hannover dürfte deshalb kaum etwas Nachahmenswertes darin gesehen haben. Schon die häufige Namensgebung des Lustschlosses „Favorite“ deutet auf einen stärkeren Bezug nach Wien als nach Paris hin (Rastatt, Mainz, Ludwigsburg).

Der französische Einfluss bezog sich hauptsächlich auf drei Bereiche, beziehungsweise Vorgänge:

1. Die Gärten der Kurfürsten in Bayern und Köln (Bonn, Brühl). Durch die zeitweise Emigration der Kurfürsten nach Frankreich und ihren mitgebrachten Gartenkünstlern Charles Carbonet und Dominique Girard. (Aber auch deren Gärten besaßen holländische Einflüsse).
2. Die Weiterentwicklung des „Eremitage“-Gedankens (d.h. der Möglichkeit, sich aus dem repräsentativen Rahmen einer Residenz zurückzuziehen, in die des Trianons und Marlys).
3. Dem Buch „La Théorie et la Pratique du Jardinage .....“ (1709) von Antoine Joseph Dezallier d’Argenville, welches lange Zeit als beste Arbeitsunterlage für die Anlage eines Gartens galt

(Deutsche Ausgabe von 1731).

Ausgehend von einer bestimmten örtlichen Situation errichtete man sich mit einem Schloss und einem Garten sein Lebenswerk. Dabei griff man auf alle Anregungen zurück,

- die man auf irgend einer Reise gesehen hatte,
- die aus der jeweiligen Mode einem gefielen,
- die einen Bezug zum eigenen Leben besaßen.

Es entstand ein vielschichtiges Ergebnis verschiedenster Anregungen, das in seiner Summe dann zum Ausdruck der deutschen Gartenkunst in dieser Zeit wurde.

Einerseits gab es keinen typischen „deutschen“ Barockgarten, andererseits eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Erscheinungsformen, die sich besonders in ihrer Originalität und Größe unterschieden. Je nach den familiären, kulturellen und politischen Beziehungen der Fürsten schwankte bei ihnen der holländische, italienische und französische Einfluss. Der Mangel an eigenen Fachleuten nach dem verheerenden Krieg zwang zur Einstellung ausländischer Künstler.

Die ersten Barockgärten in Deutschland fand man in:

- Salzdahlum (1688),
- Gottorf und Oranienburg (1690),
- in Franken (ab 1693),
- in Dresden (ab 1694).

Außerhalb Deutschlands setzte die Spätzeit des Barocks ab 1680 ein. In Deutschland begann dann erst seine Hochzeit. Während in Frankreich die königlichen Gärten zwischen 1661 und 1695 geschaffen wurden (Beginn von Versailles und der Vervollständigung von Marly). Die Zeit des Barockgartens in Deutschland dauerte etwa von 1690 bis 1640 (in Italien erreichte sie um1650 ihren Abschluss, in Frankreich war seine Grundkonzeption bereits um 1665 gefunden worden). Erst als die Entwicklung in Europa bereits überall abklang, begann in Deutschland eine stürmische Entwicklung. Mit der Abwendung vom italienischen Vorbild (Hangbau), begann auch hier der Spätbarock (Hinwendung zum „Ebenen“-Ideal). Dabei ist es schwer, den Spätbarock vom Rokoko zu trennen. Oft erfolgt dies formelhaft sehr willkürlich (z.B. Beginn des Rokokos erst mit dem Herrschafts-beginn Ludwig XV. 1723, davor Spätbarock).

Nach unserem Verständnis:	Barockgärten	Rokokogärten
	- Herrenhausen,	- Dresdener Zwinger,
	- Kassel,	- Würzburg,
	- Schleißheim,	- Veitshöchheim,
	- Nymphenburg,	- Brühl,
	- Weikersheim,	- Sanssouci,
		- Eremitage (Bayreuth),
		- Schwetzingen.

Von 1650 bis 1680 war die Zeit des Wiederaufbaus nach dem 30jährigen Krieg. Danach kam in Deutschland eine Fürstengeneration an die Regierung, die durch ihre Bautätigkeit einen ganzen Kunststil prägte:

- Landgraf Karl von Hessen-Kassel (1677-1730),
- Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1679- 1726),
- Kurfürst Johann-Wilhelm v.d. Pfalz-Neuburg (1679-1716),
- Kurfürst Ernst August von Hannover (1680-1698),
- König Friedrich I. in Preußen (1688-1713),
- Erzbischof Joseph Clemens, Köln (1688-1706),
- Fürstbischof Christian Friedrich, Münster (1688-1706),
- Fürstbischof Lothar Franz, Bamberg u. Mainz (1693-1729),
- Kurfürst Friedrich August (d.St.) von Sachsen (1694-1733).

Ihr Hofleben wurde stark von dem in Versailles bestimmt. Ihr wichtigster Lebensinhalt war die Selbstdarstellung, die sie durch eine rege Bautätigkeit zu erfüllen versuchten.

Hauptmerkmale der deutschen Barockgärten:

1. Sie besaßen oft bereits die Stilmerkmale der nächsten Epoche.
2. Es entwickelten sich viele Sonderformen.

Zu den Merkmalen der nächsten Stilphase (Rokoko) gehörten:

- eine gewisse Freude an Unregelmäßigkeiten,
- eine Förderung von Intimität und Kleinräumigkeit,
- die Freude am Exotischen.

Zu den Sonderformen gehörte das häufige Abweichen vom Strukturschema des französischen Gartens. Ihnen gemeinsam war:

- der immer wiederkehrende Rückgriff auf eigene, ältere Vorstellungen aus der Renaissance,
- ein stärkeres „Nebeneinander“ der verschiedenen Gartenteile,
- die Freude an „kleinen“ Details,
- die Berücksichtigung von Nützlichkeitserwägungen (Herrenhausen, Sanssouci).

(Sie alle wiesen bereits auf den Stil der Folgezeit hin, die nachklassische Zeit in Frankreich, bzw. das Rokoko in Deutschland).

Anders als in Frankreich war / wurde oft (in jedem Garten anders):

1. die Höhenstellung des Schlosses verändert (am Hang nach italienischem Vorbild bis hin in den tiefsten Geländebereich).
2. die Stellung des Schlosses im Garten oft eine andere (seitlich, ordnete sich unter oder übertrug Funktionen auf andere Gebäude: z.B. Festräume in Orangerien).
3. der Garten zwischen zwei Gebäude eingespannt (dem Schloss und einem Filialgebäude: Pavillon, Orangerie o.ä.).
4. die Mittelachse kaum über die Gartengrenze geführt.
5. die Hauptachse auf einen Seitentrakt verlegt (Brühl).
6. die Querachse stärker betont. Dadurch die Forderung nach Parallelordnungen (dies war ein Grundzug aus der Renaissance: „holländische“ Gärten, Sanssouci, Schönborngärten).
7. eine Geländeterrassierung vermieden (Herrenhausen).
8. Heckenbosketts anstelle von Baumwänden geschaffen.
9. auf eine Fortsetzung des Gartens in einen Park verzichtet.
10. der Garten nach außen abgeschlossen (z.B. in Veitshöchheim durch eine Mauer).
11. landschaftliche Werte stärker berücksichtigt (Mainzer Favorite).

Beispiel für einen Barockgarten in Deutschland: „Große Garten“ in Herrenhausen (Hannover):
(Von 1680-1714 durch die Kurfürstin Sophie im „holländischen Stil“ geschaffen. Der Garten war der Mittelpunkt ihres Lebens).
Seine holländische Ausprägung wird deutlich durch:

- den umlaufenden Kanal und die umlaufende Allee,
- das „holländische Parterre“ in der vorderen Hälfte (quadratische Mitte mit einem Springbrunnen und zwei tryptichonartigen Seiten; in eine davon wurde ein einmaliges Gartentheater eingebaut),
- Obstquartiere im hinteren Teil (holländisches Nützlichkeitsdenken),
- den regelmäßigen Aufbau der Bosketts (Aneinanderreihung quadratischer Teilgärten. Hier Wiederspiegelung der Gleichwertigkeit der holländischen Quartiere. Der Gesamtgarten ist eine der regelmäßigsten Anlagen überhaupt).
- den Blumengarten als Gegengewicht zur Orangerie.
- die Parallelführung relativ gleichwertiger Achsen.
- breite Querwege,
- den Innenbezug,
- das Fehlen einer Geländeterrassierung,
- das Fehlen eines Parks (grand parc),
- den Verzicht auf eine Gesamtwirkung.

Französisch beeinflusst waren:

- die Lage der Grotte (ursprünglich ein italienisches Motiv, in Versailles hatte sie eine andere geistige Bedeutung).
- die Lage der Orangerie.

(Weitere französische Bezüge wurden erst 1937 und nach dem 2. Weltkrieg geschaffen: u.a. die Aussichtsterrasse, die Broderien der Parterres).

Der besseren Übersicht wegen bezieht man die deutsche Gartenkunst im Barock auf die verschiedenen, sich oft überlagernden Landschaftsräume:

1. dem protestantisch-holländischen Einflussbereich,
2. dem sächsischen Hof,

3. dem bayrischen und Kölner Hof,
4. dem fränkisch-rheinischen Hof,
5. dem hessischen Barock,
6. dem südwestdeutschen Barock,
7. der holsteinschen Gartenkunst im Barock.

Zum protestantisch-holländischem Einflussbereich:

Hier besonders: - „Große Garten“ in Hannover,
- „Oranienburg“ (Brandenburg),
- „Oranienbaum“ (Anhalt-Dessau).

Zum sächsischen Hof:

Hier besonders die Bauten August d.St. (oft noch stark der Renaissance verhaftet) und seines Architekten Matthias Daniel Pöppelmann. Vieles wurde angefangen, blieb dann aber unvollendet. Durch Aufgabenteilung seiner Schlösser sollte Versailles noch übertroffen werden :

1. Zwinger: Ursprünglich erstes Gebäude einer neu zu errichtenden Residenz. War als Orangerie für über 1000 Kübelpflanzen gedacht gewesen. Vereinigte in sich Vorbilder aus ganz Europa.
   Die Aufgabe der Bosketts übernahmen hier Steinbauten, die Pflanzen dienten nur noch Dekor. Vier Festräume wurden durch Galerien und Flügel miteinander verbunden. Der Innenhof war als Parterre gedacht gewesen (seit der Aufgabe der Schlossbaupläne wurden die Galerien und der Gartenhof für Festzwecke genutzt). Ursprünglich zur Elbe hin offen, wurde er später durch die Gemäldegalerie Gottfried Sempers geschlossen.

2. Holländisches Palais (auch „Japanisches“ genannt): Es besaß ein Parterre zur Elbe.

3. Großer Garten: Lustgarten mit großen Ausmaßen („eine halbe Stunde Weg lang und fast ebenso breit“). In der Mitte ein Palast, an den Seiten begleitet von acht, teilweise miteinander verbundenen Grottengebäuden. Es waren allein ca. 1.500 Skulpturen aufgestellt gewesen.

4. Groß-Sedlitz: Königlicher Landsitz mit starken italienischen Einflüssen (Villa Frascati). Einer der eigenwilligsten Entwürfe in der deutschen Gartenkunst. Von den ursprünglichen Gartenplänen wurde nur eine Gartenseite mit zwei Pavillons errichtet.

5. Pillnitz: „Maison sans Géne » (Haus ohne Zwänge), war ganz dem Spiel gewidmet. Die verschiedenen Spielanlagen befanden sich zwischen zwei Gartenhäusern mit „chinesischen“ Dächern.

6. Moritzburg: Jagdschloss mit einem „grand parc“ Früheres Wasserschloss seiner Ahnen. Auf einer Seite eine vergrößerte Wasserfläche, am Ufer in regelmäßigen Abständen Jagdschneisen.

7. Falkenlust (bei Moritzburg): Fasanerie.

Die Elbe diente dabei, orientiert am Canale grande, teilweise als Verbindungsstraße.
(Zum Einflussbereich des sächsischen Hofes gehörten auch die Gärten in Weimar und Thüringen).

Zum bayrischen und Kölner Hof:

Die Herrscher beider Kurfürstentümer wurden von den Wittelsbachern aus Bayern gestellt (in Köln von 1583 bis 1761):

Bayern:
(weltliches Kurfürstentum)

1. Max Emanuel (reg. 1679-1726)
   - Verlierer als Verbündeter Frankreichs im Streit um die spanische Erbfolge,

Köln:
(geistliches Kurfürstentum)

2. Joseph Clemens (reg. 1688-1723)
   (Bruder von 1)
   Gärten: - Bonner Residenz,
   - Poppelsdorf.

- stand der franz. Kunst nahe.
Gärten: - Schleißheim (?, eher italienisch-niederländisch),
- Nymphenburg.

3. Karl Albrecht (reg. 1726- 1745)
(Sohn von 1)
Gärten: Ausbau Nymphenburgs:
- Übernahme des französischen Grundschemas,
- Ausbau: + des Ehrenhofes,
+ der Kabinett-gärtchen,
+ des Petit parcs.

4. Clemens August (reg. 1719-1761)
(Sohn von 1, Bruder von 3)
- Besitzer der fünf Bistümer: Münster Paderborn, Köln, Hildesheim und Osnabrück,
- „vollendeste Nachahmer“ des Sonnenkönigs in Deutschland.
Gärten: + Augustusburg (Brühl),
+ Poppelsdorf,
+ Neuhaus (Paderborn),
+ Sassenberg (Wahrendorf),
+ Clemenswerth (Hümmling).

Zum fränkisch-rheinischen Barock (oft dem Rokoko zugerechnet):

Hier ist zwischen einem katholischen und einem protestantischen Einflussgebiet zu unterscheiden:

katholisch (= Bistümer)	protestantisch
- Mainz,	- freie Reichsstädte,
- Bamberg,	- Markgrafschaft Ansbach,
- Würzburg.	- Markgrafschaft Kulmbach-Bayreuth.

Besonders die Bischöfe aus der Familie Schönborn haben für die deutsche Gartenkunst im Barock mehr getan als irgend ein anderer Fürst (besonders Kurfürst Lothar Franz). In ihren Anlagen vereinten sich italienische (Wiener) Einflüsse mit Anregungen aus Frankreich. Die besonderen Eigenheiten ihrer Gärten sind (hier abgeleitet vom Jagdschloss Seehof):

- Eine zentrale Stellung des Bauwerks (dadurch geriet der Hauptwirkungsbereich des Gartens in die Mitte).
- Die Bosketts rahmten den mittleren Teil von beiden Seiten ein.
- Es bestand ein starker Queraufbau mit parallelen Gartenteilen.
- Die verschiedenen Gartenteile waren häufig additiv angeordnet. (Damit verbunden die Neigung, an alten Traditionen festzuhalten).
- Isolierung der Anlage von der Umwelt durch Mauern.

(Diese Eigenheiten können auch allgemein als deutsche Eigenheiten angesehen werden).

- Oft Zurücktreten des Kanals.

Familie Schönborn:

1. Johann Philipp (reg. 1642-1693)
- Kurfürst und Fürstbischof von Mainz und Würzburg
(da erste Kurwürde des Reiches auch gleichzeitig Erzkanzler).

2. Lothar Franz (reg. 1693- 1729)
- Neffe von 1,
- Nachfolger von 1 und Bischof von Bamberg.
Gärten: - Jagdschloss Seehof (bei Bamberg),
- Favorite (bei Mainz),
- Gaibach (bei Würzburg),
- Pommersfelden (bei Bamberg),
(keiner seiner Gärten ist heute noch erhalten).

3. Johann Philipp Franz (reg. 1719-1724)
- Neffe von 2, Bruder von 4,5,6,
- Fürstbischof von Würzburg,
Garten: - Würzburg

4. Damian Hugo Philipp (reg. 1719-1743)
- Neffe von 2, Bruder von 3,5,6,
- Bischof von Speyer und Konstanz,
Gärten: - Bruchsal,
- Waghäusel (Eremitage).

5. Karl Friedrich (reg. 1729-1746)
   - Neffe von 2, Bruder von 3,4,6
   - Reichsvizekanzler,
   - Fürstbischof von Bamberg und Würzburg,

   Gärten: - Würzburg,
   - Werneck.

6. Rudolf Franz Erwein (1677-1754)
   - Neffe von 2, Bruder von 3,4,5,
   - Kurmainzischer Großhofmeister,

   Garten: - Wiesenscheidt,

(Der Garten von Würzburg erfuhr seine Vollendung durch Johann Procop Mayer unter Bischof Friedrich von Seinsheim nach 1770).

Bedeutende Gärten:

Favorite bei Mainz (Architekt: Maximilian von Welsch).

- Bedeutendster Garten von Lothar Franz mit großem Einfluss auf andere Gartenschöpfungen.
- Er verlief parallel zum Rheinufer.
- Eine untere Längsachse verband drei Querachsen mit ihren eigenen Gärten (vergleichbar Sanssouci):
  1. Quergarten: Grotte und Aufstieg zur Orangerie (mit sechs seitlichen Pavillons),
  2. Quergarten: Grotte und Aufstieg zu einer Fontäne des Pluto und der Proserpina (prächtigster Gartenteil),
  3. Quergarten: Zwei übereinander liegende Gartenteile: unten Bosketts und oben Skulpturengeschmückter Wandelraum.
- Seine Besonderheiten waren:
  - die beginnende Auflösung des Einheitsgedankens (an dessen Stelle: ein lockeres Nebeneinander),
  - dadurch eine größere Intimität der einzelnen Gartenszenen.
  - Einbeziehung der Landschaft als malerischer Hintergrund.

(Als Opfer der französischen Revolution heute ganz verschwunden).

Zum fränkischen Einflussbereich ist auch Fulda zu zählen.

Zum hessischen Barock:
(Er bezieht sich hauptsächlich auf die beiden Gärten in Kassel und den früheren in Biebrich).

Wilhelmshöhe (früher: Weißenstein, Karlsberg):

Wären die Pläne von Guernieri vollständig verwirklicht worden, so wäre hier vielleicht eine der gewaltigsten Gartenanlagen der Welt entstanden. Das „Grandioseste, was irgendwo der Barockstil in der Verbindung von Architektur und Landschaft gewagt hat“ (Dehio). Von einem herkulesgekrönten Oktogon führt eine gewaltige, dreiläufige Kaskade ins Tal. Von ihr wurden nur ca. 250 m ausgeführt (ca. 1/3 der geplanten Vorgabe). Die Wahl eines falschen Baumaterials (Basalttuff) machte die Anlage sehr witterungsanfällig.

Der Entwurf orientierte sich an italienischen Bergvillen (besonders an der Villa Aldobrandini). Hauptmerkmale:

1. Achsenkreuz: Längsgerichtete Symmetrieachse und mehrere Querachsen.
2. Das Schloss befand sich am Fuße der Längsachse und erlaubte einen weiten Blick über das Land.
3. Vernachlässigung des Schmuckparterres (auch ein Unterschied zu französisch beeinflussten Anlagen).
4. Eine Kaskade bildete das Hauptmotiv im Garten (in französisch beeinflussten Anlagen übernimmt evtl. ein Kanal diese Rolle).

Anders als in italienischen Anlagen ist:

1. die riesige Dimension,
2. der Umfang des Landschaftsbezuges,
3. der Umfang der symbolischen Herausstellung der fürstlichen Macht über das Land (nicht vom Schloss aus wie in Versailles oder Nymphenburg, sondern über ein Belvedere und dem darauf stehenden Herkules).

Karlsaue: Ursprünglich auf einer Fuldainsel. Eine Orangerie (ca. 140 m lang) beherrschte als selbständiges Gebäude den Garten. Von ihr führten fünf Längsachsen, die die Insel gliederten. An ihrem Ende befand sich ein großes Bassin.

Zum südwestdeutschen Barock:

Hierzu gehörten besonders Ludwigsburg, Karlsruhe, Saarbrücken und die Pfalz. Eine besondere Bedeutung erlangte Karlsruhe:

- Von einer Lichtung (einem Turm) wurden 32 Schneisen sternförmig in alle Richtungen geschlagen.
- Auf einer Seite wurde der Turm kreisförmig mit Zirkelhäusern umgeben (als Menagerie- und Funktionsgebäude),
  Auf der anderen eine dreiflügelige Schlossanlage mit großen Zirkelhäusern für Kanzleien und Beamtenwohnungen errichtet.
- Am Anfang stand der Gedanke einer Eremitage (deshalb „Karls-Ruhe“).
- Es kamen hier zwei barocke Grundgedanken zur Vereinigung (deshalb auch zugleich eine Weiterentwicklung des Residenzbaues):
  1. Die Verselbständigung des staatlichen Verwaltungsapparates,
  2. die Ermöglichung eines mehr privaten Charakters des Wohnbereiches.

Zur holsteinschen Gartenkunst im Barock:

Anders als an den anderen Höfen Deutschlands entwickelten hier die Adelsfamilien relativ eigenständige Ergebnisse in der Gartenkunst. Während die Rantzaus besonders im 16. Jh. eine führende Rolle spielten, galt dies im 17. Jh. für die Ahlefeldts.

Das Schema des holsteinschen Gutsgartens um 1700 war:

- Ein Torhaus führte auf einen Hof.
- An den Seiten befanden sich jeweils ein Kuhhaus und eine Scheune.
- Dann folgten zwei Nebengebäude (ähnlich zwei Seitenflügel).
- Den Abschluss des Hofes bildete ein Herrenhaus.
- Die Gärten befanden sich direkt hinter oder seitlich neben dem Haus.
  Abweichungen:
  - Sie umgaben das ganze Anwesen.
  - Sie bezogen sich nicht auf das Herrenhaus sondern auf ein Gartengebäude.
- Häufig gab es Orangerien und Tiergehege.

Besonders berühmt waren:

- Schlossgarten in Eutin: Sitz der Fürstbischöfe, eine zweischenklige Anlage, deren Achsen sich in einem Pavillon trafen.
  Der Hauptgarten befand sich zwischen einem Wasserschloss und dem Pavillon und besaß die klassische Dreiteilung: Parterre, Bosketts und Waldstück.
- Seestermühe: Garten von Hans Heinrich von Ahlefeld.
- Jersbeck: Garten von Bendix von Ahlefeld.

26. Das Rokoko

Um 1750, höfische Übergangszeit vom Barock zur Klassik. Gleichbedeutend mit dem Stil Louis-quinze (Ludwig XV., 1723-74) in Frankreich, Chippendale in England. Vorstufe: Régence (während der Herrschaft Philipp von Orleans, 1715-1723), abgelöst vom Klassizismus und der Romantik (besonders in den protestantischen Ländern).

Zeit Friedrich d.Gr. und der Maria Theresias. Die französische Vorherrschaft in Europa ging zu Ende. Das Repräsentationsbedürfnis der Fürsten zur Demonstration ihrer persönlichen Macht ließ sie weiter Schlösser bauen und eine luxuriöse Hofhaltung führen. Gleichzeitig kündigte sich, - ohne von diesen bemerkt zu werden -, der gesellschaftliche Umbruch an. Das Bürgertum (das sich in seiner Lebensweise im Rahmen seiner Möglichkeiten am Adel orientiert) gewann von den Handelszentren her zunehmend an Einfluss und forderte für seine Entwicklung Freiheitsrechte.

Das Rokoko war eine Reaktion auf den starren Repräsentationsstil Ludwig XIV. Man sehnte sich nach mehr Privatem, Bequemen und weniger Etikettebestimmten. Es folgte ein radikales Umdenken. Statt Pomp war Komfort gefragt, statt steifer Repräsentation Leichtigkeit. Damit die Gebäude bequem wurden, veränderte man deren Grundrisse und legte besonderen Wert auf die Inneneinrichtungen. Alle Details vereinigte man zu einem harmonischen Gesamtkunstwerk.

Im engeren Sinne war das Rokoko ein Dekorationsstil, der besonders für das Kunstgewerbe bedeutsam wurde. Sein Hauptdekorationsmotiv war das „Rocaille“ (franz. „Grotten- und Muschelwerk“), das besonders in Deutschland vom ränderüberwindenden, verbindenden Motiv zum ausdrucksstarken Darstellungsgegenstand selber wurde. Mit seiner Hilfe verloren die Barockbauten ihre repräsentative Schwere und erreichten ihre beschwingte Heiterkeit.

Die gesamte Entwicklung tendierte zum Kleinräumigen, Intimen. Wichtig wurden Gebäude und Räume, die möglichst wenig von der Hofetikette bestimmt waren: Jagdschlösser, Eremitagen und Gartenpavillons (Amalienburg, Sanssouci). Mit Hilfe des Stucks (Mischung aus Gips, Kalk und Sand) wurden die Innenräume durch das Rocaille zu beschwingten Raumeinheiten. Von seinen Ursprüngen her kam dieses ursprünglich aus dem Grottenbau des 17. Jhs. und assoziierte bewegtes Wasser, Wellenkämme und Gischt. Der weiße Malgrund der Wände (Vorbote des Klassizismus), die zarten Pastellfarben und der Einsatz von Spiegeln halfen zusätzlich bei der Auflösung der Wände.

In Süddeutschland erreichte das Rokoko durch seine Verbindung mit der dortigen Volkskunst seinen Höhepunkt (besonders im Kirchenbau). Seine eigentlichen Leistungen lagen im Dekorativen, der Kleinkunst und im Kunstgewerbe, besonders im Umgang mit dem neuen Werkstoff Porzellan und im Umgang mit Pastellkreiden.

Seine stilistische Einheit erhielt er durch:

- seine sinnliche Eleganz und Leichtigkeit,
- seine spielerische Beschwingtheit,
- die Auflösung bisher fester Formen,
- seine Liebe des Exotischen und Fantastischen,
- seine Freude am Ornament,
- seine helle Farbigkeit,
- seine handwerkliche Detailbeherrschung.

Vergleich der Stilelemente im Barock und im Rokoko:

Kunstdisziplin	Barock	Rokoko
Architektur	- Das Schloss ist Ausdruck der absoluten Macht. - Die Bauwerke zielen durch Größe und Übersteigerung (Heroismus und Pathos) auf eine repräsentative Außenwirkung.	- Das Schloss verliert seine zentrale Bedeutung. - Die Bauten bevorzugen das Leichte, Beschwingte, manchmal sogar das Einfach-Ländliche (Idyllische). - In Deutschland häufige Merkmale: - runder Mittelpavillon: + Eremitage (Bayreuth), + Amalienburg (München), + Zwinger (Dresden), - Aufteilung des Schlosskörpers in Haupt- und Nebengebäude (Nymphenburg).

Kunstdisziplin	Barock	Rokoko
Architektur	- schwere Säulen und Pilaster (in die Wand eingebundene Säulen). - wuchtige Giebel und Kuppeln.	- Die Fenster sind von zierlichen Ranken umgeben. Sie dienen der ornamentalen Bereicherung und zur Auflösung der Wand. - verstärktes Herausstellen alter Motive in + Eremitagen, + Chinoiserien, + Orangerien. - allgemeine Tendenz zum Intimen, Kleinräumigen.
Skulptur	- monumentale, „ernsthafte“ Skulpturen. Sie sollen beeindrucken. Häufig antike Götter oder Helden: Jupiter, Juno, Apoll, Herkules u.a.	- Die Skulpturen dienen nur noch der dekorativen Bereicherung. Ihre Hauptfunktion finden sie als Gartenschmuck. - Beliebt sind Lebensfreude ausstrahlende Darstellungen: + der weiblichen Schönheit, + der Erotik, + des Komödiantischen, + der Komik, + der Exotik, + Jagdtiere.

Bedeutsam für die Gartengestaltung wurde die Schrift des englischen Malers William Hogarth „Analysis of Beauty“, in der er die S-förmig geschwungene Wellenlinie zur „Linie der Schönheit“ erhob. Sie wurde zu einem wesentlichen Stilmittel des Landschaftsgartens. Der wichtigste Gartenkünstler dieser Zeit in Deutschland war Johann Prokop Mayer (Residenz Würzburg, evtl. Ostdreieck in Veitshöchheim). Obwohl er die neuen Gärten „im Geschmack der Natur“ von seinem langen Englandaufenthalt her kannte, lehnte er diesen Stil für die Würzburger Gärten ab. Als Begründung schrieb er:

> „Es soll hier keine einfache Schäferin, die ihren Schmuck in den Wiesen pflückt, sondern eine stolze Schönheit des Hofes mit aller Schminke und allem Putz vorgestellt werden, welcher weder durch ihren Stand noch durch eine Kleiderordnung der Gebrauch des Schmuckes und des Goldes untersagt ist, sondern die in einem dem Palast würdigern Aufzug erscheinen soll, und welchem Palaste, einem der schönsten Europas“.

Wenn man heute in Würzburg ist, kann man nur über die Stilbrüche (Rosenbeete) im Parterrebereich staunen. Am Schloss hätte man sie nicht gewagt.

Bedeutende Rokokogärten in Deutschland sind:
- Rheinsberg,
- Sanssouci (Potsdam),
- Eremitage (Bayreuth),
- Sanspareil (Bayreuth),
- Schloss Seehof (bei Bamberg),
- Brühl,
- Residenz Würzburg,
- Veitshöchheim,
- Schwetzingen,
- Benrath (Übergang zum Klassizismus).

Stilmerkmale in der Gartenkunst:

Alte Barockformen wurden nur verändert. Statt einer Orientierung nach außen, richtete man sich jetzt nach innen.

1. Das Schloss stand oft nur noch räumlich an einer zentralen Stelle, geistig hatte es seine bisherige Bedeutung verloren. Die noch neben einer Achse liegenden Gartenteile führten ein Eigenleben. Gelegentlich stand sogar das Schloss selbst in einer Randposition (Sanssouci, Veitshöchheim).
2. Man konnte den Garten von einem Standort nicht mehr vollständig erfassen (oft auch nicht von mehreren.
3. Das herausragende Merkmal war seine Intimität, seine Kleinräumigkeit. Alle Gartenteile hatten sich nicht mehr einem (absolutistischen) Grundgedanken zu unterwerfen, durch den der Barockgarten seine klassische Klarheit erhielt, sondern verloren sich in viele Einzelthemen.
4. Die verschiedenen heckenumgebenen, intimen Einzelräume (Bosketts) lagen additiv neben

einander.

5. Vorliebe für das Unvorhersehbare, Labyrinthische (oft Irrgärten). Die Gesamtanlage erschien oft (gewollt) unübersichtlich. Eine zielgerichtete Bewegung wurde nicht angestrebt. Man schien sich in einem Kreise zu drehen, in seinen Bewegungen an einem Ort zu verbleiben.
   Der innere räumliche Zusammenhang sollte unüberschaubar sein. Man erreichte dies durch
   - eine allseitige Umschließung der einzelnen Gartenräume,
   - die Andeutung der Ausgänge aus den Gartenräumen,
   - die zusätzliche Überdachung vieler Wege und Plätze durch Baumkronen, Gitterwerk und Dächer.
6. Die starren Formen des Barocks begannen sich aufzulösen. Die Linienführungen sollten bewegt und graziös sein. Dies galt auch für die einzelnen Details (Skulpturen, Wasserspiele, dem Spiel von Licht und Schatten, den Farben) und für die Bewegungen im Raum. Sie sollten „mäandrisch“, unregelmäßig sein, d.h. eine ziellose Willkürlichkeit besitzen (am Anfang als regelmäßige Wellenlinie).
7. Die Wege erzwangen oft eine nicht vorhersehbare Änderung der Laufrichtung (besonders in kleineren Gartenteilen).
8. Verstärktes Herausstellen einiger älterer Motive, besonders von Eremitagen, Chinoiserien und Orangerien. Starke Zunahme von Staffagen. Die Bauten strahlten eine gewisse Leichtigkeit, Sentimentalität (Ruinen) oder Exotik („chinesische“ Bauten) aus.
   Kaum ein Garten dieser Zeit, der nicht ein „China“-Gebäude besaß. Ursprünglich dienten diese Pavillons hauptsächlich als Lusthäuser, in denen man sich dem starren Reglement der spanisch-französischen Hofordnung entziehen konnte. Sie erlaubten Intimität und Freiheit entsprechend der Fantasie der jeweiligen Herrscher.
9. Die seltenen Öffnungen in die Landschaft dienten weniger einer Öffnung in die Ferne (wie im Barock), sondern als ein Heranholen eines Landschaftsbildes.
10. Ablösung der bisherigen würdevollen Götterdarstellungen. Die Skulpturen drückten jetzt bevorzugt aus:
    - Lebensfreude (Liebesgötter, Komödianten, Tänzer, Putten),
    - Komik (verzerrte Darstellung von Personen der Hofgesellschaft),
    - Exotik,
    - Jagdmotive.
11. Oft waren Obstanlagen in die Gärten einbezogen (Herrenhausen, Sanssouci, Weikersheim).
12. Beliebte Gartenelemente waren: Laubengänge, Heckenquartiere, Pavillons, reicher Skulpturenschmuck, intime Wasseranlagen und Kübelpflanzen.

Das Verständnis für das Rokoko setzt eine innere Ansprechbarkeit voraus, ein gewisses „naives“, unbekümmertes Mitgehen. Personen, denen es als zu „leicht“ erscheint, lehnen es oft ab. Während des Klassizismus war dies oft der Fall. Als der Ausdruck „Rokoko“ um 1836 aufkam, hatte er zunächst eine negative Bedeutung und bezog sich hauptsächlich auf das Übertreibende und Frivole in diesem manieristischen Spätstil nach dem Barock.

27. Skulpturen

Die wichtigsten Verbindungselemente zwischen Natur und Kultur waren neben den architektonischen Bauten Skulpturen. Sie haben deshalb in der ganzen Geschichte der europäischen Gartenkunst eine bedeutende Rolle gespielt. Ohne sie wäre das Gesamtkunstwerk Garten kaum denkbar.

Bereits in den griechischen Hainen der Gymnasien spielten Statuen eine wichtige Rolle in den religiös motivierten Götter- und Heroenkulten. Zu den zu ihren Ehren stattfindenden Festen wurden diese geschmückt. Auch von den jeweiligen Wettkampfsiegern wurden Skulpturen aufgestellt. Später in Rom war es dann zu einer Mode geworden, diese Statuen in den Gärten zu zeigen. Einerseits waren sie der Ausdruck einer griechisch geprägten Bildung, andererseits der eines großen Wohlstandes. Wir kennen den damaligen plastischen Schmuck noch von den Ausgrabungen in Pompeji, aber auch noch aus der Hadrianvilla in Tivoli.

Als Alberti (1404?- 1472) mit seinem Rückgriff auf die Antike die Renaissance in der Architektur mit einleitete, sah er Haus und Garten als eine Einheit und duldete ausdrücklich komische Gartenfiguren. Seit dem Anfang des 15.Jhs. hatte man angefangen, die in den antiken Ruinen reichlich vorkommenden Skulpturen zu sammeln. Es entstanden regelrechte Gartenmuseen. Das Sammeln wurde zur Mode. Eine der bedeutendsten Sammlungen besaß der Humanist Poggio, der seine Skulpturen 1483 in seinem Garten aufstellte. Später übernahmen die Medici seine Sammlung. Sie bildete den Grundstock der ihren. Bereits Cosimo der Alte (1389-1464) hatte in seinem Garten in Carregi Antiken aufgestellt. Sein Enkel Lorenzo der Prächtige (1449-1492) versammelte hier später seine Freunde in der „Platonischen Akademie“. Er selber stellte seine Sammlung im Garten des Kasinos an der Piazza San Marco auf (in deren angeschlossenen Zeichenschule Michaelangelo zum Bildhauer wurde).

In Rom hatte der spätere Papst Julius II. bereits als Kardinal Antiken gesammelt und sie später im Hof der Villa des Belvederes aufgestellt (1523 gehörten dazu 8 Gruppen und Einzelfiguren, u.a. die Laokoongruppe). Andere Kardinäle versuchten ihm bald zu folgen.

In Florenz baute sich der Herzog Cosimo I. (reg. 1537-74) nach der Sicherung seiner Herrschaft seinen Lieblingssitz Castello aus. Sein Hofarchitekt war der Bildhauer Tribolo, der auch den dazu gehörenden Garten anlegte. Der ganze Garten (besonders die Nischen der Futtermauern) waren reich mit Statuen ausgestattet, alle zusammengestellt unter dem Thema „zum Ruhme der Familie Medici“. Herausgestellt wurden ihre Tugenden und ihr Einsatz für die Künste und Wissenschaften. Von hier aus nahmen die großen Skulpturenprogramme des Barocks zu Ehren der Fürsten ihren Ausgang. Eine andere Medici-Villa wurde auf dem Monte Pincio in Rom errichtet (Kauf durch Kardinal Francisco Medici 1580). Die Gartenfassade des Palastes soll die vollendetste der Renaissance sein. Sie war ganz mit antiken Reliefs bedeckt gewesen. Auch der Garten war voller antiker Statuen (die später von der Familie nach Florenz geholt wurden).

Im Barock war dann die große Zeit der Skulpturenprogramme. Vier große Themenkreise standen in ihrem Vordergrund:

1. die Verherrlichung des Fürsten: Es entstand eine regelrechte Herrscherikonographie (Symbolsprache). Herkules und seine Taten spielten darin eine besondere Rolle.
2. kosmologische Figurenprogramme: In ihnen sollte die Welt als ein festes Ordnungsgefüge zum Ausdruck kommen. Der Mensch war in ihre Kräfte eingebunden. Oft unterlagen die Figurengruppen einer mittelalterlichen Zahlenmystik (gerne hatte man die „Viererzahl): z.B.
    - vier Elemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft),
    - vier Jahreszeiten,
    - vier Winde,
    - Monatsbilder (oft auf Gottheiten bezogen, z.B. März auf Mars),
    - sieben Planeten (Apoll (Sonne), Diana (Mond), Venus, Mars, Jupiter, Saturn und Merkur; im Barock wurden ihnen gerne zugeordnet: Wochentage, Künste, Metalle, Tugenden und Laster, Sternzeichen oder Elemente),
    - sieben freie Künste:
      Trivium: Grammatik, Rhetorik, Dialektik,
      Quadrivium: Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie.
    - vier Weltenherrscher (Nimrod, Cyros, Alexander, Augustus),
    - vier Weltalter,
    - vier Erdteile (ohne Australien),
    - fünf Sinne,
    - sieben Tugenden (zwölf nach Thomas von Aquin):
      vier Kardinaltugenden (nach Platon): Weisheit, Besonnenheit,

Tapferkeit, Gerechtigkeit,
drei christliche Tugenden (seit dem Mittelalter): Liebe, Glaube, Hoffnung,
- sieben Todsünden (Laster, wurden oft den Tugenden gegenübergestellt; selten in der Gartenkunst).

3. der Garten als Paradies: Benutzt wurden dafür Bilder aus der antiken Mythologie.
4. der Garten als Ort der Muße und des Vergnügens: Besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Übertragung der Themen der „Fète galante“ von der Malerei auf die Skulptur.

Alle diese Darstellungen besaßen ihre eigenen Symbole und konnten je nach den Absichten der Fürsten zu einer eigenen Aussage zusammengestellt werden, in der Regel zu einer ihn verherrlichenden. Ohne eine Kenntnis dieser Sprache kann man diese Gärten heute nur noch oberflächlich verstehen. Eine zusätzliche Erschwernis ist, dass die alten Programme heute nicht mehr vollständig sind, bzw. dass Skulpturenprogramme inzwischen nach anderen Gesichtspunkten umgestellt und ergänzt wurden. Den Höhepunkt eines solchen Skulpturenprogramms bildete wahrscheinlich Versailles, das auch Themen aus der Literatur und der Geschichte eingebaut hatte.

Im Rokoko wurden gerne vergnügliche Szenen gezeigt, groteske Figuren, Komödianten, Musikanten, Figuren der „Fète galante“, Schäfer und Schäferinnen, Putten. Veitshöchheim ist dafür ein gutes Beispiel. Im 18. Jh. reduzierte man dann die bisherige Figurenfülle. Naturnahe Themen wurden modern, Naturgötter, Pan, die Nymphen und die Jagdgöttin Diana. Während des Klassizismus (ausgehende 18. Jh.) beschränkten sich die Skulpturenprogramme auf das Wecken von Gefühlen und Erinnerungen. Es wurden Büsten von Dichtern und Denkern aufgestellt, Verkörperungen der Tugenden und literarische Programme oft in Verbindung mit klassizistisch-antiken Programmen. Im 19. Jh. löste sich dann die Gartenplastik von ihren mythologischen und kosmologischen Beziehungen. Zur moralischen Ausrichtung wurden nun politische und bürgerliche Denkmäler gezeigt. Mit dem 20. Jh. kamen dann auch abstrakte Skulpturen in die Gärten. Vor dem Laub der Pflanzen standen sie als akzentuierende Solitärs. Seit den 50iger Jahren entstanden im öffentlichen Bereich sogar regelrechte Skulpturgärten, manchmal in Verbindung mit großen Ausstellungen (Documenta, Gartenschauen) und Künstlergärten, wie Garavicchio der Niki de Saint Phalle und die Gärten des Isamu Noguchi.

Den meisten historischen Gärten fehlt heute ihr früherer Figurenschmuck. Er gliederte die Gärten, gab den Räumen bestimmte Inhalte und setzte sie zu einander in Beziehung. Die Skulpturen verstärkten die senkrechten Linien in ihnen und zählten zu den wichtigsten Statussymbolen. Daneben erfreuten sie die Betrachter. Durch ihre Zusammenstellung konnten sie für den Wissenden eine gewünschte Aussage über den Besitzer machen. Dazu gehörte in der Regel ein Leitthema, in Versailles z.B. Apoll als Sonnengott (symbolisch für Ludwig XIV.). Diesem Vorbild folgten viele andere Gärten. In Deutschland war oft Herkules die Leitfigur (z.B. im Zwinger, auf der Wilhelmshöhe und in Weikersheim).

In Weikersheim ist das Figurenprogramm auch heute noch fast vollständig erhalten. Fast alle Figuren wurden von Johann Jakob Sommer und seinen Söhnen geschaffen. Im Garten wurden drei Bedeutungsebenen dargestellt:

- die Verherrlichung des Herrschers (im Sinne des Barocks),
- der Garten als Sinnbild des Kosmos;
- der Garten als eine bildliche Darstellung (Allegorie) der Grafschaft.

Gang durch den Garten von Weikersheim:

- Gleich am Eingangstor stehen Jupiter und Herkules als herrschaftliche Symbole für die Kraft und die Weisheit des Herrschers.
- Auf der Balustrade am Gartenrand ist dann der Hofstaat aufgestellt (zusammengeschrumpft auf Zwergenformat).
- Im Parterre steht dann die Götterwelt:
  + an den Ecken die vier Winde,
  + am Anfang und Ende der Mittelachse die vier Elemente,
  + an den Außenseiten der Querachse die vier Jahreszeiten,
  + in der Mitte des Gartens der Herkulesbrunnen (Herkules galt als ein Symbol dafür, dass ein Sterblicher Unsterblichkeit erlangen konnte. Hier war er im Kampf mit dem Drachen Ladon dargestellt, der die Äpfel der Hesperiden bewacht. Seine 11.Tat. Die Äpfel wurden im Barock den Orangen gleichgesetzt, die als ein Symbol für das ewige Leben galten, weil sie gleichzeitig blühten und fruchteten).
  + um den Mittelbrunnen die sieben Planetengötter (später ergänzt um Neptun, den man als

Planet erst 1846 entdeckte. Sie standen einmal für die ewige Ordnung im Kosmos und dessen nie endendes Werden und Vergehen und zum anderen für den lokalen Bezug des Gartens. Sonne, Mond und Merkur waren Bestandteile des Weikersheimers Stadtwappens).

+ den Abschluss des Programms bildete der Orangeriebereich (als Garten der Hesperiden; an den Gebäuden befanden sich überall Hinweise auf das Herrscherpaar:
  - am Ostflügel Minerva und Diana als Symbole der Kriegskunst, Weisheit und Jagd (den Lieblingstätigkeiten des Grafen),
  - am Westflügel Juno und Venus als Symbole der Treue und Schönheit,
  - auf der Orangerie Kugeln und Obelisken als Zeichen des Ruhmes und der Weisheit,
  - im Kolonnadengang auf der Ostseite Nimrod und Alexander als Bezugsfiguren für den Krieg und auf der Westseite Augustus und Cyrus für den Frieden,
  - im architektonischen Halbrund der Orangeriehälften befand sich das teilweise vergoldete Reiterstandbild des Grafen,
  - als Abschluss standen auf dem Hauptsims der Orangerie noch einmal Götterreihen (u.a. Jupiter, Neptun, Vulkan und Äolus für die vier Elemente, die damit den kosmischen Gedanken noch einmal aufgriffen).

In der Regel legten die Herrscher die ikonographischen Programme ihrer Gärten selber fest. Die Künstler machten dann dazu ihre Entwürfe und führten sie bei Gefallen aus. Auf die Bildprogramme selber hatten sie nur sehr selten einen Einfluss. Oft fehlte ihnen dafür das notwendige theoretische Wissen. Während im Barock die Motive immer wiederkehrten und nach einer strengen Symbolsprache ausgeführt wurden, lockerten sich im Rokoko die Regeln und die Bedeutungsträger wurden zunehmend persönlich beeinflusst. Schwetzingen ist dafür ein gutes Beispiel. Der ganze Garten ist als ein Eintritt in eine Welt der Kunst und der Wissenschaften zu verstehen, in eine Welt der Musik und des Theaters.

Ein dritter bekannter Rokokogarten ist der Garten von Veitshöchheim. Seine Skulpturen wurden überwiegend von Ferdinand Tietz (1708-77) dem bedeutendsten deutschen Gartenbildhauer des Rokokos geschaffen. Wie kaum ein anderer vermochte er auf das Zusammenspiel von Natur und Kunst einzugehen. Selber aus der Schule des böhmischen Hochbarocks kommend, waren seine Arbeiten feingliedriger und beschwingter. Sie passten sich sehr gut in den Garten ein, konnten dabei aber immer noch ihre Eigenständigkeit behaupten und einen starken Stimmungsgehalt ausstrahlen. Seine antiken Figuren stellten auf eine naive Weise gesteigerte Bilder der Gegenwart dar, während die Arbeiten seines Nachfolgers in Veitshöchheim (1772-76) Johann Peter Alexander Wagner bereits dem klassischem Ideal verpflichtet waren und vom Leben abgehobene Idealbilder zeigten (im östlichen Randbereich). Insgesamt stehen heute im Veitshöchheim etwa 320 Figurengruppen, Einzelfiguren u.a. Bildhauerarbeiten (in der Regel als Abgusskopien).

Die Skulpturen geben dem Schlossbereich und den drei Gartenregionen von Veitshöchheim ihr eigenes Gesicht:
- Schlossbereich mit Parterre, Treppen und Futtermauern.
- Seenregion: großräumig, hell, mit Darstellungen aus der antiken Sündflutsage (Ovid) und dem Triumph der Götter. Eine neue Weltordnung nimmt von dem aus dem Wasser aufsteigenden Musenberg Parnass ihren Ausgang. Seeungeheuer fliehen. Das Dichterross steigt zum Olymp auf, umgeben von Apoll und den neun Musen (hier eine Variation der Sonnensymbolik barocker Fürsten; so auch in Versailles).
- Laubenregion (u. Lindenallee): Die heutigen Heckengänge bestanden früher aus Gerüsten mit Schlinggewächsen. Kavaliere, Hofdamen und Kinder sind als Festteilnehmer dargestellt (mit Tanz und Maskerade).
- Waldregion mit dem Theater, dem Festplatzbereich mit seine Quartieren und Fabeldarstellungen nach Lafontaine und dem Labyrinth und Lindensaal.

Die drei Regionen sollten symbolisch die drei Grundformen des Lebens ausdrücken: das naturhafte Dasein, die kulturell-gesellschaftliche Entfaltung und den geistigen Aufstieg. Das Dichterross Pegasus (ursprünglich vergoldet) war das Symbol für den ganzen Garten.

Gartenskulpturen waren seit der Antike ein wesentliches Gartenelement. Die bedeutendsten waren:
- Statuen und Figurengruppen,
- Hermen (Pfeiler mit einem Kopf) und Büsten,
- plastischer Zierrat (Kugeln, Obelisken),
- skulptierte Vasen,

- Bänke.

Gearbeitet wurden sie aus den verschiedensten Materialien: Bronze (witterungsbeständig), Stein (Sandstein, Marmor), Holz und Terrakotta. Mit der Erfindung des Zinkgusses im 19. Jh. wurde eine preiswerte, serielle Produktion möglich.

In der Regel waren die Skulpturen früher weiß gestrichen. Dies steigerte ihre Wirkung und schützte sie vor der Witterung. Besondere Attribute, Hinweise wurden zusätzlich vergoldet. Seit dem 19. Jh. wurde es dann Mode, die Figuren ohne einen Anstrich aufzustellen. Damit verloren sie ihr ursprüngliches Aussehen und ihren Schutz.

Eine besondere Rolle im Bereich der Gartenskulpturen nahmen ein:

- Grotten: Ursprünglich Nachbildungen von Höhlen. In Italien waren sie im Sommer beliebte, kühle Aufenthaltsräume. Für ihre Ausgestaltung benutzte man Tuffstein, Muscheln, Mineralien und bevölkerte sie mit allerlei Figuren (in der Grotte des Boboligartens standen z.B. ursprünglich die „Sklaven“ von Michelangelo). Beliebt waren in ihnen mechanische Automaten. Berühmte Grotten befanden sich in Pratolino (bei Florenz), Versailles (Thetis-Grotte), Twickenham, Stourhead, d.h. in fast allen Stilepochen der Gartenkunst.

- Brunnen: Wegen der Bewässerung schon seit der Antike das wichtigste Gartenelement. Auch im Garten des Albertus Magnus stand er in der Mitte des Gartens. In der Renaissance und im Barock war Wasser das wichtigste Gestaltungsmittel (Nymphäen, Kaskaden, Fontänen). Ganze Gärten wurden vom Brunnen ausgehend geschaffen (z.B. von den Bildhauern Tribolo, Ammanati). Skulpturen dienten ihnen als Schmuck. Ganze mythologische Szenen konnten um die Becken aufgebaut werden.

- Gartenzwerge: Schon in der kaiserlichen Hofmanufaktur in Wien wurden die ersten Gartenzwerge hergestellt (zwischen 1744-50). Danach auch von anderen Herstellern. Nach ihrem Verschwinden aus den Barockgärten kamen sie erneut in den bürgerlichen Gärten auf. Sogar Loudon (um 1850) hat sie für die Gärten empfohlen.
  Eine besondere Rolle spielten bereits am Anfang des 17. Jhs. die Callotzwerge. Das waren Gartenfiguren, die das Alltags- und Volksleben der Menschen in Zwergengestalt wiedergaben (benannt nach einer Produktionsserie von 1616 von Jacques Callot). Sie wurden zu einem festen Begriff im spätbarocken Figurenprogramm (z.B. Weikersheim 1709).

- Fabrique: Eigentlich Gartengebäude, die aber nicht mehr als Lusthäuser dienten, sondern beim Betrachter Stimmungen wecken sollten (z.B. Ruinen). Ihre Wirkung ging von ihrer äußeren Gestalt aus. Sie übernahmen damit Aufgaben, die früher allein die Skulpturen besaßen.

28. Die Entstehung des Landschaftsgartens in England

Der Wandel vom architektonischen Garten zum Landschaftsgarten erfolgte in England. Die geometrische Gartenkunst hatte in Versailles ihren glanzvollen Höhepunkt und gestalterisch auch ihre Grenzen erreicht. Danach erfolgten nur noch mehr oder weniger gelungene Nachahmungen mit dem Ziel, diese Anlagen auf irgend eine Weise noch zu übertreffen.

Die Voraussetzungen für den Wandel waren in England aus mehreren Gründen besonders günstig:

- Nationale Haltungen hatten gegenüber der französischen und holländischen Gartenkunst immer eine gewisse Distanz bestehen lassen.
- Die Gegenreformation hat hier nie Fuß fassen können (und damit weitgehend auch das Barock) . Die Gotik hatte man nie ganz vergessen.
- Die klimatischen Verhältnisse erlaubten nur begrenzt ein Hofleben außerhalb der Gebäude. Der Garten konnte hier keine Bühne für zeremonielle Zurschaustellungen wie in Süd-, West- oder Mitteleuropa werden.
- Wetterbedingt waren die Menschen mehr auf körperliche Betätigungen eingestellt (z.B. auf Spaziergänge und Spiele).
- Der Zwang des Hofes zur Sparsamkeit (mit weniger Geld mußten unter der Königin Anna größere Gartenflächen betreut werden).Auf die Teppichbeete wurde als erstes verzichtet.

Schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts lehnten die Puritaner (sittenstrenge englische Protestanten) die geschnittenen Gärten ab. Besonders Philosophen und Dichter brachten den Absolutismus mit dem geometrischen Garten als dessen Symbol in Verbindung:

- 1624 lehnte Francis Bacon in einem Gartenessay dessen geschnittene Hecken und Figuren ab.
- 1664 beklagte John Milton den Verlust der natürlichen Ideallandschaften.
- 1665 schrieb John Rea, dass „eine ausgewählte Sammlung lebender Schönheit, seltenen Pflanzen, Blumen und Früchten tatsächlich den Reichtum, den Glanz und die Freude eines Gartens darstellen“.

Die im 17. Jahrhundert in England erkämpften allgemeinen Freiheitsrechte ließen die dortige Gesellschaft auf herrschaftliche Ausdrucksformen besonders empfindlich reagieren. Die freie Natur wurde als ein Ausdruck des Göttlichen, jeder menschliche Eingriff darin als Störung empfunden. Daraus folgerte moralisch, dass man sich für sie einsetzen musste. Die unterdrückte Natur galt als „wahr“ und damit auch als „schön“. Als „Naturschönheit“ wurde sie zur „Kunstschönheit“ und damit zur höchsten Orientierungsinstanz.

Die Distanz zwischen Landschaft und Garten wurde aufgehoben. Die Natur vermochte nun die Gefühle der Menschen zu bewegen, bzw. der Mensch sie im Sinne dieser seiner Gefühle zu gestalten. Als erste leiteten vier Männer den Umbruch zum Landschaftsgarten ein:

- Earl of Shaftesbury (1671- 1713, Philosoph, großer Einfluß auf die deutsche Aufklärung und den „Sturm und Drang):
  Er pries die natürliche Wildnis ohne menschliche Eingriffe. Nach einer Italienreise begann er über die Bilder von Lorrain und Poussin die Landschaf in ihrem Eigenwert neu zu sehen.
- Joseph Addison (1672-1719, Schriftsteller): Er griff 1712 in seiner Zeitschrift „Spectator“ als erster den französischen Architekturgarten direkt an und verlangte, Naturvorbildern zu folgen. Die Aufgabe eines Gartens sei es, durch die Auswahl bestimmter Naturszenen Stimmungsbilder zu schaffen. „Ich weiß nicht, ob ich mit meiner Ansicht alleine stehe, doch für meinen Teil würde ich viel lieber einen Baum in all seiner Pracht und Ausdehnung von Ästen und Zweigen betrachten als in einem in geometrischen Figuren geschnittenen und getrimmten Zustand“.
- Alexander Pope (1688-1744, Hauptvertreter der klassischen, englischen Literatur): Er besaß einen pantheistischen Naturbezug und setzte die Angriffe fort. Wahrscheinlich versuchte er als erster in seinem Besitz in Twickenham (an der Themse) ganz auf geometrische Gartenformen und Gehölzverschnitt zu verzichten. Er verlangte bereits von einem Garten:
  - Kontraste (u.a. von Licht und Schatten),
  - Überraschungen,
  - Verbergen seiner Grenzen.
- William Shenstone (1714-1763,Dichter): Mit „Leasowes“ schuf er den berühmtesten Garten seiner Zeit. 1743 begann er mit der Instandsetzung seines Besitzes. Er versuchte sein Anwesen in ein dreidimensionales Gemälde zu verwandeln. Es bestand aus

einer Abfolge von Szenen, die man von einem Rundweg („belt-walk“) aus betrachten konnte. „Er begann damit, die Ausblicke herauszuheben, die Oberfläche abwechslungsreich zu gestalten, seine Spazierwege verschlungen zu ziehen und die Wasserläufe zu schlängeln“ (Johnson). Von Shenstone stammt Ausdruck „Landschaftsgärtnerei“ (als Gegensatz zur „Landschaftsmalerei“).

Die Schriftsteller und Philosophen weckten das Naturgefühl weiterer Personen, die ihnen zu folgen versuchten. Sie werden allgemein als „Dilletanten“ bezeichnet, engagierte Laien mit einem hohen Bildungsniveau. Man berief sich auf die Schönheit der Welt vor dem Sündenfall, d.h. dem Primat der Natur vor der Kultur. Damit wurde das bis dahin traditionelle Bild vom Umgang mit der Natur infrage gestellt. Von ihren Gärten ist heute nur noch „Stourhead“ weitgehend erhalten.

Am Anfanf der Entwicklung stehen noch verschiedene Mischformen von architektonischen und landschaftlichen Gärten. In dieser Übergangszeit schälten sich in England vier „natürliche“ Gartentypen heraus (dabei galt für alle zunächst das „malerische“ Prinzip):

- der „malerische“ Garten: Er versucht mit den Regeln der Landschaftsmalerei dreidimensionale Gemälde zu schaffen. (z.B. um 1750 Leasowes und Stourhead. In Stourhead versuchte man z.B. Gemälde von Lorrain direkt umzusetzen).
- der „poetische“ Garten: Er ergänzte den malerischen Gedanken um literarische Bezüge und zielte auf das Wecken von Gefühlen. Zu seinem Typ gehörten alle erste Landschaftsgärten.
  Die Gestaltungsprinzipien waren:
  - Das wichtigste Kriterium war die Wiedergabe von Gefühlen.
  - Der Versuch, Gefühle zu wecken, erfolgte über Assoziationen (Gedankenverbindungen; mit Hilfe von Naturkulissen, Mahnmalen, Schrifttafeln, Tempeln u.ä.).
  - Seine dekorativen Elemente verwiesen auf literarische Inhalte (Verbindungen zu gefühlsgerichteten und geistigen Bezügen).
  - Um (modische) Abwechslungen in ihn hineinzubringen, nutzte zunehmend exotische und groteske Motive (und belastete damit seine künstlerische Einheit).
  - Im Laufe der Zeit verdrängte das Herausstellen von Raritäten inhaltlich die Darstellung von Gefühlen.
  - Die Vielzahl der dekorativen Tricks (z.B. für das Verstecken von Funktionen in einer Eremitenhütte) ließ ihn sehr künstlich werden (entgegen seinem Selbstverständnis).
- der „geläuterte“ Garten: Durch die Verwendung einer „Linienformel“ („undulierten Schönheits-Linie“) sollte er einen besonders harmonischen Eindruck erhalten

  („Undulierte Schönheitslinie“: Durch die Ablehnung der „Geraden“ in der Natur, suchte man nach einer ihr gemässen Linienführung. 1745 propagierte Hogarth seine „undulierende (wellenförmige) Linienführung. Durch ihre abwechselnden Windungen sollte sie vom Menschen als angenehm empfunden werden. Zu ihren wichtigsten Forderungen gehörten “Weichheit, Mannigfaltigkeit und Spannung“).

- der „ferme ornée“: Dieser Gartentyp kam zunächst aus Frankreich. Hinter ihm verbarg sich der romantische Gedanke, einen ganzen Gutsbesitz gartenkünstlerisch zu gestalten. In England scheiterten alle entsprechenden Versuche, da die wirtschaftlichen Erfordernisse sich nicht dekorativ überlagern ließen. Leasowes war der berühmteste dieser Versuche.
  (In Deutschland dagegen wurde dieser Gartentyp später besonders erfolgreich: z.B. im
  - Dessauer Gartenreich (Wörlitz),
  - Reichenbach (Lenné),
  - Muskau (Pückler).

Innerhalb dieser vier verschiedenen Gartentypen gab es von Anfang an zwei Strömungen bei der Gestaltung eines Landschaftsgartens (die zunächst parallel nebeneinander bestanden, vergleichbar der Betonung von Linie oder Farbe in der Malerei):

- das Ausgehen vom „Genius eines Ortes“ (dem „Geist eines Ortes“, dem „Genius Loci“),
- dem Betonen der Linienführung (z.B. der undulierenden Schönheitslinie).

29. Stowe

Wie das Belvedere in Rom für die Renaissance, Versailles für den Barock, so wurde Stowe zum bedeutendsten beispielgebenden Garten seiner Zeit. Mit dieser Anlage entstand endgültig der erste große Landschaftsgarten, geformt von den drei bedeutendsten Gartenkünstlern, die es damals gab: Bridgeman, Kent und Brown:

- Charles Bridgeman.(? – 1738): Königlicher Gärtner mit engen Kontakten zu Pope. Von ihm stammt schon früh ein Plan für die Umwandlung des bereits bestehenden Gartens von Stowe. Seine ersten Versuche zeigen noch die damalige Unsicherheit (vergleichbar dem Park von Chiswick, den sich Lord Burlington anlegen ließ). Die freiwachsenden Bäume standen noch innerhalb der architektonischen Heckenpartien. Auch soll er die Begrenzungen durch „Ahas“ ersetzt haben (übernommen aus der französischen Gartenkunst), so dass ein freier Blick in die Landschaft entstand. Er schuf damit noch einen typischen Übergangsgarten, wie es sie in Deutschland als Rokokogärten gab. Die Merkmale seines Gartens waren:
  - die Aufgabe der Symmetrie,
  - die Einbeziehung der Landschaft in den Garten,
  - eine Anhäufung antiker Details (Götterstatuen, Tempel u.ä.).
- William Kent (1685-1748): Ihm gelang es, die Überlegungen verschiedener „Dilletanten“ um den Earl of Burlington zusammenzufassen. Als ehemaliger Maler führte er in die Gartengestaltung malerische Grundsätze ein. Damit besaß die Gartenkunst wieder künstlerische Grundforderungen, die aus der Landschaftsmalerei stammten. Daraus ergab sich; daß
  - die Bildmotive aus der Natur stammten,
  - der Garten mit der Umgebung verbunden wurde,
  - die gerade Linienführung durch eine bewegte ersetzt wurde. (Sein Schüler Hogarth entwickelte später daraus die „undulierende Schönheitslinie“, die als Wellenlinie für die Kunst der Folgezeit von größter Bedeutung werden sollte).

  In Stowe entfernte er im Laufe der Zeit die architektonischen Gartenteile, überlud aber den Garten mit Staffagen (besonders Tempeln) und Bäumen.
- Lancelot Brown (1716-1783): Schüler und Nachfolger Kents. Durch ihn erhielt Stowe sein endgültiges Aussehen. Er vereinigte die verschiedenen Gartenpartien zu einem großen Ganzen.

Stowe ist der englische Garten mit dem deutlichsten politischem Programm. Seien vielen Bauten und Skulpturen dienten der Demonstration des neuen Geistes (dem der „Whigs“, der Opposition gegen die bestehende Regierung). Alle Staffagen symbolisierten Inhalte aus der Antike, der Renaissance und der Gotik, d.h. Inhalte aus der Zeit vor dem Absolutismus. Mit einer Formensprache aus der Natur sollte die Idee der politischen Freiheit demonstriert werden. An einem gut fünf Kilometer langem Rundweg befanden sich über neunzig Szenen (von denen heute nur noch ca. vierzig stehen). Östlich von der Zentralachse Bridgemans schuf Kent seine „Elysian Fields“ mit verschiedenen Tempeln. Daneben entstand danach das „Hawkwell Field“ (eine „ferme ornée), das von einer Beschreibung Vergils angeregt wurde. Brown schuf später nördlich davon das „Grecian Valley“. Heute befindet sich im Gebäude eine Schule. Der Garten untersteht dem National Trust und wird nach und nach restauriert.

30. Lancelot Brown (1716-1783)

(Genannt „Capability“; Spitzname, den er wegen der „Möglichkeiten“ („capabilities“) bekam, die er bei der Gestaltung eines Geländes sah).

Brown war das bedeutendste Genie des Landschaftsgartens und verstand sich selber ohne Einschränkungen als Künstler. Vergleichbar den großen Architekten der Renaissance, die zu ihren Gebäuden die Gärten gestalteten, schuf er jetzt als Gärtner zu seinen Gärten die Gebäude. Seine Beziehungen zum König Georg III. waren vergleichbar denen Le Notrés zu Ludwig XIV. Er arbeitete für eine gebildete, weitgereiste Gesellschaftsschicht, für die das Anlegen eines Gartens die bedeutendste aller Künste darstellte. Für ihn galt, was Horace Walpole einst über Kent schrieb:

„- Die großen Grundsätze, nach denen er arbeitete, waren die Perspektive, das Licht und der Schatten.
- Gruppen von Bäumen unterbrachen die zu große Monotonie und Weite eines Rasens.
- Immergrüne Pflanzen und Gehölze wurden dem besonnten Glanze des offenen Feldes gegenübergestellt.
- Dort wo der Ausblick weniger günstig war oder zu offen dalag, um auf einmal erfasst zu werden, fügte er tiefe Schatten ein, um ihn zu beleben“.

Brown verzichtete auf Statuen und errichtete kaum Staffagebauten. Farben interessierten ihn kaum. Er setzte das Spiel von Licht und Farbe nicht dazu ein, um Gefühle zu wecken, sondern um harmonische Linienführungen zu schaffen. Seine dreidimensionalen Landschaftskompositionen sind am ehesten mit musikalischen Schöpfungen zu vergleichen.

Die Palette, der von ihm verwendeten Gestaltungsmittel war sehr klein:

- ein Gehölzgürtel („belt“) um den Park,
- nur von Gehölzen eingefasste Rasenflächen,
- ein in Wellenlinien verlaufender Rundweg („belt walk“) durch den äußeren Gehölzgürtel,
- nur wenige Gehölzarten: einzeln, in geschlossenen Gruppen („clumps“) oder als Randpflanzung,
- stille, sich spiegelnde Gewässer mit gebuchteten Seeufern,
- geschlängelte Bachläufe,
- sanfte Bodenbewegungen.

Durch seine Geländebewegungen, seine Wasserverwendung und Bepflanzungen schuf Brown unübertroffene, großzügige Gartenbilder. Indem er sich alleine auf Naturformen und –farben konzentrierte, führte er den Landschaftsgarten in seine klassische Periode. Er versuchte allein mit den Grüntönen des Laubes, dem Umgang mit Licht und Schatten und perspektivischen Effekten Landschaftsbilder im Sinne Claude Lorrains zu schaffen. Anders als bei einem gewöhnlichen zweidimensionalen Bild, dessen Ansicht nur von einem bestimmten Ort aus gesehen wurde, hatte man jetzt mit wechselnden Standorten zu tun, und mit jedem neuen Ausblick wurden neue „große Bilder“ erwartet.

Mit den Gärten Browns erreichte der Landschaftsgarten für die damalige Zeit seinen Endpunkt. Die harmonische Verbindung von Bodenbewegungen, Wasser und Pflanzen ließ sich nicht mehr steigern. Neben Stowe schuf er eine Vielzahl von Gärten, so dass er indirekt ganze Landschaften prägte. Besonders berühmt wurden seine Gärten von Warwick Castle und Blenheim. Im Letzterem schuf er die beiden berühmten Seen an der Brücke von Vanbrugh. In Deutschland ist wahrscheinlich nur der Garten von Schloß Richmond bei Braunschweig von ihm entworfen worden. Er wurde für die Erbprinzessin Auguste, der Schwester des englischen Königs angelegt. Sein Bau dauerte von 1771-76 und war in seiner Zeit einzigartig, da man hier ,– teilweise durch den Einfluß Hirschfelds -, sonst nur Gärten mit Staffagebauten bevorzugte.

31. Die Kritik an Brown und seine Nachfolger

Am Anfang wurde die englische Gartenrevolution von zwei Gedanken getragen:

1. Der Garten sollte in seinen Elementen der Natur entsprechen.
2. Er sollte einem dreidimensionalen Gemälde vergleichbar sein.

In der Realität entsprach keiner der geschaffenen Gärten diesen Forderungen. Auch die neuen Landschaftsgärten wurden immer nichtsagender. Die Brownsche Einfachheit erstarrte zur Monotonie. Brown hatte zuvor die frühere Formenvielfalt auf einige wenige Grundformen reduziert, die er aus der südenglischen Landschaft ableitete (und die dann rückwirkend wiederum die südenglische Landschaft formte). Ihre leichte Erlernbarkeit führte dann aber zu einer häufigen Nachahmung und bald auch zur Kritik. Forderungen nach Abwechslung („Varieté“) wurden wieder hörbar.

Die Kritiker warfen Brown vor:

- den Verlust des „Malerischen“: Seine Gärten seien weder erhaben noch schön. Die gewundenen Wege durch die Baumgruppen entsprächen keiner Natur. Besonders die Blumengärtner gehörten zu dieser Gruppe.
  (Dabei besaß er nur eine bestimmte Vorstellung von „Natur“, die im Ergebnis wieder zu eine neuen Art formaler Garten geführt hatte)
- die unnötige Zerstörung vieler älterer Gärten.
  (Dabei war er es z.B. , der die historischen Grundformen von Hampton Court rettete).

Man forderte:

- Die Rückkehr zum „Malerischen“ (z.B. Price, Knight und Loudon; letzterer, um seien Konkurrenten Repton besser abwerten zu können),
- Die Rückkehr zum Vordergrund (besonders Chambers. Brown hatte an ihn keine Konzessionen gemacht. Damit verbunden war auch eine Rückkehr zum Blumenschmuck).

Loudon warf 1820 Brown vor:

> „ Die Wut nach Verbesserungen war so stark, dass das Begehren nach Künstlern im herrschenden Geschmack die Zahl der tüchtigen überstieg: Da wurde dann falsche Ware zu Markt gebracht und dem Publikum aufgebunden. Dieser falsche Geschmack, welcher in jener Zeit eine freie Kunst eigentlich in eine mechanische verwandelte, gab den modernen Verbesserungen einen neuen Charakter, die aus einer ortsgemäßen Entwicklung und Darstellung von Bequemlichkeit, Eleganz und Natur, zu einem feststehenden System der Formen wurden, die unter allen Bedingungen stets die nämlichen blieben. Das System war in der Tat noch förmlicher, und weniger abwechselnd als der alte Stil, weil er weniger Teile hatte ...., ... der gesunkene moderne Stil hat bloß drei Formen, die Gruppe, den Saum und den einzelnen Baum, bringt man den Saum ringsherum, die Gruppen und die einzelnen Bäume innerhalb an, so ist alles, was den Baumschlag betrifft, abgetan.... Die Kunst war so mechanisch geworden, dass jeder den ..... von dem Professor angegebenen Plan erraten konnte, ehe man ihn rief.“

Die neuen Forderungen nach dem „Malerischen“ orientierten sich aber nicht mehr am Harmonischen eines Lorrains, sondern an den dramatischen Naturszenerien (z.B. rauen Bergkulissen) und kontrastreichen Landschaften eines Salvator Rosas. Gefragt war jetzt als das Natürliche das Raue, Knorrige und Gebrochene. Man suchte die schnelle Abwechslung durch Wildheit, Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit.

Als Nachfolger Browns sah sich Humphrey Repton (1752-1818). Er nannte sich selber als erster „Landschaftsgärtner“ (Shenstone hatte den Ausdruck geschaffen) und unterschied zwischen der Tätigkeit eines „Malers“ und des „Anlegen von Gärten“ („gardening“). Seine Argumente waren:

der „Maler“	der „Gärtner“
- sieht das „Bild“ nur von einem Standort,	- sieht das „Bild“ von verschiedenen Standorten,
- der Bildausschnitt ist begrenzt.	- der Bildausschnitt ist weit,
- Licht und Schatten können nach Belieben eingebaut werden,	- Licht und Schatten ändern sich ständig,
- Hinter- und Mittelgrund können verbessert Werden.	- Hinter- und Mittelgrund können nur begrenzt beeinflusst werden.

Im Laufe der Zeit wurden für Repton zunehmend Vordergrundfragen wichtig. Auch übernahm er „malerische“ Auffassungen seiner Kritiker. Berühmt wurde er durch seine „Roten Bücher“, in denen er von den bestehenden Situationen eine Ansicht zeichnete, über die er dann zum Vergleich ein Klappblatt mit seinen Verbesserungen legte (1806 sollen von seinen gedruckten Skizzen über 1,5 Millionen im Umlauf gewesen sein).

Repton forderte von einem Garten: Er solle

- die Schönheiten der Natur hervorheben (und ihre Mängel verdecken),

- den Eindruck von Weite vermitteln (durch die Unsichtbarkeit seiner Grenzen),
- die künstlichen Eingriffe zur Verschönerung nicht offen zeigen,
- keine Dinge enthalten, die nicht aus seinen Szenen abgeleitet werden können.

Kompositorisch sollte der Garten eine Einheit bilden. Dies war zu erreichen durch:

- die Übereinstimmung seiner Teile im Stil,
- die Gleichförmigkeit im Charakter,
- der Harmonie der Teile zum Ganzen.

(Zur Einheit gehörten „Behaglichkeit, Bequemlichkeit und Schicklichkeit).

Repton selber war kein „Neuerer“. Er wollte sich mit „erprobten Mitteln den gegebenen Umständen anpassen“. Mit ihm setzte sich der Eklektizismus (= Zusammenstellung verschiedener Stile zu etwas Neuem) in der Gartenkunst durch, d.h. die gleichzeitige Verwendung verschiedener Stilelemente in einer Anlage. Nach seinen eigenen Worten, wollte er von LeNotré dessen Großartigkeit und von Brown dessen Grazie in der Gestaltung übernehmen. Damit begann die Phase des Historismus in der Gartenkunst. Sein Stil wurde zur Grundlage des viktorianischen Gartens. Entscheidend sollte die Ausstrahlung eines Ortes, der „Genius loci“ sein. Seine Gedanken bestimmten die Gartengestaltung des ganzen nächsten Jahrhunderts und haben noch Auswirkungen auf die Gärten unserer Zeit

> „Ich hoffe und denke, dass es nicht abwegiger sein kann, Gärten verschiedener Stile, verschiedener Herkunft und verschiedenen Umfangs zu einem Garten zusammenzufassen, als Werke von Raffael und Teniers im gleichen Kabinett aufzuhängen oder profane und geistige Werke in der gleichen Bibliothek zusammenzutragen“ (Repton nach Clifford).

Reptons Landschaftsgarten bestand aus:

1. einem Rasen („lawn“): Locker bepflanzt mit exotischen Gehölzen. Er wirkt deshalb oft unruhig.
2. einem Buschwerk („shrubbey“): Dicht bepflanzt mit Exoten. Erschlossen wird es durch gewundene Pfade.
3. einem Terrassengelände („terrace walk“): Einer Art Parterre, mit dessen Hilfe man über den Park hinwegsah (beim Parterre sah man in den Park hinein).
4. einem Gewächshaus (conservatory“) als integrierten Bestandteil des Hauptgartens. Seine Bedeutung ging über die der alten Orangerie hinaus.
5. den Sondergärten („spezial gardens“).

Diese Teile sollten in einer Beziehung zum Gebäude oder wechselseitig zu einander stehen.

32. Der späte englische Garten

Die Gegner Reptons (Price, Knight) forderten eine Rückkehr zum „malerischen“ Garten. Während Repton in der Tradition Browns eine „harmonische“ Linienführung propagierte, verlangten sie kontrastreiche Szenerien. Ihnen schloß sich John Claudius Loudon (1783-1843) an, die bedeutendste Persönlichkeit der englischen Gartenkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berühmt wurde er durch eine Reihe von Büchern und Schriften, in denen er die Gedanken seiner Zeit vorurteilsfrei vereinigte. Trotz seiner Ablehnung des frühen Repton übernahm er viele seiner Gedanken.

Loudons Sicht des englischen Gartens:

im 18. Jh.	im 19. Jh.
- weite Aussichten,	- Aufgabe der großen Maßstäbe,
- malerische Durchblicke,	- Abwechslung durch Farben,
- Übereinstimmung von Garten u. Landschaft.	- Berücksichtigung der Funktionen und der Bequemlichkeit.

Price hatte als Maler wieder den Vordergrund entdeckt und damit den malerischen, pflanzenreichen Garten. Da die große Zahl der Neureichen am Anfang des 19. Jh. auch flächenmäßig sich nicht mehr eine traditionelle Grünanlage mit Garten und Park leisten konnte, kam es zur Trennung dieser beiden Teile. Repton übernahm von ihm den Gedanken der Folgerichtigkeit und versuchte bei einer „Gleichförmigkeit des Charakters“, die verschiedenen Stile zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen, d.h., er verlangte einen stufenweisen Übergang vom architektonischen Haus zur Natur. Die Gestaltung dieser Übergangszone, dem „pleasureground“, war für ihn die Aufgabe der Kunst. Damit kamen die Blumen- und Küchengärten wieder in unmittelbare Hausnähe.

Bis zum 19. Jh. war die Gartenkunst eine Aufgabe der Architekten, der Maler und Literaten gewesen. Ab jetzt übernahmen die Gärtner selber diesen Aufgabenbereich. Ihnen kam dabei entgegen:

- die Forderung Reptons nach einem farbigen „pleasureground“, einem Verbindungsstück zwischen Gebäude und Landschaft.
- das Fehlen eines verbindlichen Gestaltungsrahmens, den man beachten musste.

Mit der Übernahme der Gartengestaltung durch die Gärtner begann die Vernachlässigung ästhetischer Fragen. Neben Bildungskriterien bei den Gärtnern kamen hinzu:

- die stärkere Beachtung der Standortfaktoren bei der Pflanzenauswahl (Boden, Klima),
- die Notwendigkeit großer botanischer Kenntnisse bei der Vielzahl der Exoten.

Es entstand jetzt ein stark pflanzenbetonter Stil, der „gärtnerische Stil“, der geistig weder die Architektur noch die Natur im Auge hatte, sondern allein den Garten mit seiner Bepflanzung. Damit entstand eine Gartentyp mit einem neuen Inhalt, der damit auch seine Beziehung zur Kunst lösen konnte. Der Mangel an Geschmack wurde hinter einer Pflanzenvielfalt versteckt.

(Im Hochbau hätte niemand die Zugehörigkeit der Architektur zu den Künsten in Frage gestellt. Es wäre gar kein Diskussionspunkt gewesen, dass die große Zahl der Maurer und Statiker keine Künstler seien. Bei den Gärtnern zählte sich zunächst jeder Gartengestalter zu den Gartenkünstlern und als dies nicht mehr zu halten war, wurde die Zugehörigkeit generell bestritten. Damit aber beraubte sich die Gartengestaltung ihres geistig-kreativen Teils. Reduziert auf eine Ingenieurswissenschaft verlor sie weitgehend ihre Fähigkeit sich in die Diskussion des Verhältnisses Mensch und Natur gestalterisch aktiv einzubringen. Da es sich aber hierbei um eine fundamental-existentielle Frage handelt, von deren Beantwortung auch große Impulse auf den gewerblichen Gartenbau zu erwarten sind, wäre die Einrichtung mehrerer entsprechender Lehrstühle an den Kunsthochschulen zu diskutieren, die konkurrierend die Gartengestaltung wieder auf ein künstlerisches Niveau anzuheben vermögen).

Die gestalterische Freiheit hatte zur Folge, dass damit auch kein gestalterisches Ziel mehr bestand. An die Stelle künstlerischer Überlegungen trat eine Flut gärtnerischer Pflanzenbeschreibungen und Gartenmagazine. An die Stelle einer „Kunst des Geschmacks“ trat eine „Kunst der Kultivierung“. Der „gärtnerische“ Garten wurde zur Forderung einer Massenbewegung. Loudon schrieb dazu:

- „Das Ziel des „gärtnerischen“ Stils liegt darin, dem erkannten Reiz der Reptonschen Auffassung alles das hinzuzufügen, was Gartenbaukunde und Botanik in ihrem jetzigen fortgeschrittenen zu verwirklichen erlauben . .... Den Gärtnern und Freunden der Botanik zuliebe, die ihre Bäume und Pflanzen am vorteilhaftesten entfaltet sehen wollten, hat man .... ein Prinzip (aufgegriffen), von dem man .... behaupten kann, dass es in botanischen Gärten schon immer bestanden hat“

- „Alles in der modernen Gartengestaltung hängt daher von der Verwendung fremdartiger Bäume und Gebüsche ab, und wenn man sich einmal genau Rechenschaft darüber gegeben hat, dass keine Anlage im modernen Stil den Anspruch erheben kann, in einem guten Geschmack

> angelegt zu sein, wenn nicht alle Bäume und Gebüsche aus Exoten oder aus veredelten heimischen Arten bestehen, wird die Umgebung eines jeden Landsitzes – vom Cottage bis zum Herrenhaus – zu einem Arboretum, das sich nur durch die Zahl der verwendeten Arten unterscheidet“.

Nach dieser Auffassung wurde ein Garten erst durch das in der Umgebung nicht vorkommende Pflanzenmaterial zur Kunst. Der frühere Landschaftsgarten hatte damit endgültig seinen Anspruch auf Natürlichkeit verloren..

33. Die Sammlergärten

Schon in der Renaissance hatte man angefangen Pflanzen zu sammeln. Einmal waren diese Sammlungen aus den mittelalterlichen Heilkräutergärten der Klöster hervorgegangen, nachdem sich die Botanik aus der Medizin gelöst hatte und zum anderen aus einer religiösen Grundhaltung, aus der heraus auch die Raritätenkabinette entstanden. Sie waren ein Ausdruck der göttlichen Vielfalt. Nach Padua (1545) entstanden in Deutschland als botanische Gärten Leipzig, Heidelberg, Gießen u.a..

Zunächst kam eine Vielzahl von Pflanzen aus dem Nahen Osten, aus Amerika, den Kolonien und den Handelsniederlassungen, so dass der Garten in Kew bereits um 1770 3400 Pflanzenarten besaß, 1789 5500 Pflanzenarten und 1813 über 11000. Auf die Gartenkunst hatte diese Erweiterung der Pflanzenvielfalt zunächst keinen Einfluss. Brown kam bei der Gestaltung eines Parkes mit acht Arten aus. In dem Augenblick aber, in dem die einzelne Szene eine größere Bedeutung gewann und damit der Vorder- und Mittelgrund stärker beachtet wurde, erlangte eine große Pflanzenvielfalt eine wachsende Bedeutung.

Mit der Vorstellung, dass zur Gartenkunst auch das Sammeln von Fantasie- und Erfindungsreichem gehörte, entdeckte man auch das Sammeln von Pflanzen als Teil dieser Kunst. Im Laufe der Zeit verwischten sich dann die beiden Gartentypen, der zum Vergnügen mit dem des Botanikers.

Bis zum 18. Jh. kannte man in den Gärten kaum Blumen. Da die heimischen weitgehend nur im Frühjahr blühten, wären die Beete zehn Monate unansehnlich gewesen. In Holland versuchte man die abgeblühte Farbenpracht der Blumenzwiebeln in der Folgezeit durch leuchtende Glasprodukte (u.a. Kugeln) zu ersetzen.

Nach Repton bestand die Hauptaufgabe der Gartenkunst darin, die Vielfalt der Pflanzen richtig zur Geltung kommen zu lassen. Kleine Gärten erlaubten jeweils nur eine Einzelpflanze von einer Art, wenn man eine größere Pflanzenvielfalt besitzen wollte. Die Folge davon war, dass diese Gärten schnell sehr unruhig wirkten. Verstärkt wurde dieser Eindruck noch durch asymmetrische Linienführungen und Bepflanzungen.

Auch der Einsatz von „Sommerblumen“ führte zum Vergärtnern der alten Kunstdisziplin. Die neuen Gewächshäuser erlaubten neue Anzuchtformen und das Überwintern empfindlicher Arten, so dass jetzt nach dem Frühlingsflor der Blumenzwiebeln durch den Wechsel der Bepflanzung der Garten fast ganzjährig blühen konnte. Die gärtnerischen Vordergründe wurden von nun an von intensiven, ja knalligen Farben beherrscht. An die Stelle der früheren eleganten Parterres traten bunte Beete in den verschiedensten Formen (in Deutschland wurden sie durch Pückler bekannt).

Ein entscheidender Stoß für den Niedergang des künstlerischen Gartens kam von den Sondergärten und dort besonders von den neuen botanischen Gärten. Die artgerechte Zusammenstellung und Aufpflanzung der verschiedenen Pflanzengruppen führte zu einer neuen Art von Gärten, den Pflanzengärten.

Eine Vielzahl von Publikationen gab der Bevölkerung ständig neue Anregungen auf unterschiedlichem Niveau. Im Laufe der Zeit verdrängten die pflanzenkundlichen Beiträge die gartenkünstlerischen. Einflussreiche Pflanzengesellschaften entstanden:

- um 1760: Gründung von Kewgarden (durch W. Chambers botanischer Garten), um 1810 standen hier bereits 11000 verschiedene Pflanzen.
- 1809: Gründung der „Horticultural Society“. Sie machte es sich zur Aufgabe, überall in der Welt Pflanzen zu sammeln, sie im „Chelseagarden“ zu kultivieren und Beschreibungen von ihnen herauszugeben.
- 1839: Gründung der Londoner Botanischen Gesellschaft. Ihre Zeitschrift „The Gardener’s Magazine“ richtete sich an die Gartenliebhaber. Ihr erster Leiter war J.C. Loudon.

Ab Mitte des 19. Jh. war Sir Joseph Paxton (1803-1865) in der Nachfolge Reptons der erfolgreichste englische Gartengestalter. Berühmt wurde sein Kristallpalast für die Weltausstellung im Hyde Park. Er schuf wieder überwiegend geometrische Gärten im italienischen Stil.

Allgemein hatte man das Gefühl für das Erkennen feiner Harmonien in den Strukturen und Farben verloren. Der viktorianische Garten hatte sich aus einer Synthese landschaftlicher und architektonischer Gestaltungsformen ergeben. Seine Elemente waren:

- Geradlinige Formen in der Nähe des Hauses. (Aufgrund der Grand Tour der englischen Oberschicht neigte man zu italienischen Formen der Frührenaissance. Sie wurden bereits von Repton empfohlen).
  Man legte diese Gärten hauptsächlich in Terrassenform an. Um als horizontale Bildebene auf sie herabschauen zu können, wurden sie teilweise abgesenkt. Die Unterschiede zum alten Parterre

waren:

- Die umfangreiche Verwendung von leuchtenden Blumenfarben. In den Parterres des 16. und 17. Jahrhunderts hatte es, - außer Buchs und Rasen -, kaum Pflanzen gegeben. Im Gegensatz zu den Neuanlagen hatte das Auge damals auf den alten Broderien ruhen können. Diese neue Pflanzenverwendung wurde stilbildend für die öffentlichen Anlagen bis in viele Gärten der Gegenwart (besonders in Kurgärten). Ein „überladener Aufguss für Neureiche“.
- Die fehlende Wiederholung der Motive: In den neuen Gärten standen sie untereinander nicht mehr in Beziehung. Man betrachtete sie auch nicht mehr von oben.
- Verlust des Hintergrundcharakters: Die früheren Broderieparterres waren wie kostbare Teppiche Hintergründe für etwas Besonderes, z.B. für ein repräsentatives Bauwerk. Die neuen , farblich überfüllten Parterres zerstörten dieses Gleichgewicht. In früheren Zeiten haben die kostbaren Gewänder der Hofgesellschaft die Farbe in die Gärten gebracht.

- Abgrenzung nach außen:

  Die Spannungen zwischen den sozialen Schichten führten zu einer verstärkten Abgrenzung nach außen. Die Wohlhabenden zeigten nicht mehr so offen ihren Besitz, bzw. schützten sich vor ungebetenen Besuchern.

34. Die Vorläufer des Landschaftsgartens in Deutschland

Die gleichen geistigen Strömungen, die in der Literatur des 18. Jh. die Entwicklung von Sturm und Drang zur Klassik und Romantik bestimmten, führten in den bildenden Künsten auch zum Siegeszug der Gartenkunst. Sie wurde für viele zur bedeutendsten unter den Künsten.

Am Anfang dieser Entwicklung standen

1. Einflüsse aus England,
2. religiös orientierte Dichtungen, die die Großartigkeit Gottes Natur priesen und auf deren Schönheiten verwiesen. Erst sie schufen das notwendige Naturgefühl. Man begann für die Natur zu schwärmen und bald ihre Inhalte selber zu gestalten. Bilder von Watteau oder Boucher zeigten sie als idyllische Landschaft, ein von Schäferinnen bevölkertes Arkadien. Diese Entwicklung wurde noch verstärkt durch
3. die Ideen Rousseaus,
4. die Wiederentdeckung der Antike durch Winkelmann,
5. Wünsche nach einer Lockerung der strengen Hofetikette. (Sie hatten bereits mit der Trianon-Mode in Versailles eingesetzt).

In dieser Situation kam es zu den verschiedensten Versuchen, die neuen Gedanken aufzugreifen. Neben dem architektonisch orientierten Rokokogarten entstanden auch naturnahe Anlagen, in denen die ideale Natur aber noch nicht der eigentliche geistige Gestaltungshintergrund war, sondern der höfische Zeitvertreib. Man benutzte sie als Hintergrund für seine Schäferspiele oder intime Rückzugsbereiche, für die in der damaligen Mode besonders bestimmte Staffagen sehr beliebt waren (z.B. Chinoiserien und Eremitagen).

Der Garten blieb noch die architektonische Fortsetzung des Hauses. Die Natur wurde nur verstärkt in ihn hereingelassen, sei es durch

- die Belassung des natürlichen Gehölzwuchses hinter den geschnittenen Hecken,
- die Anpassung des Gartens an das Gelände (z.B. Bau von Böschungen anstelle von Terrassen),
- gelegentliche Wellenlinien in der Wegführung (damit Abweichen von der strengen Symmetrie),
- stärkere Berücksichtigung von Ausblicken in die Landschaft (z.B. durch Belvedere-Bauten),
- die Angliederung „englischer Stücke“ an einen architektonischen Garten (oft als Einsiedelei, verbunden mit der restlichen Anlage durch einen gewundenen Weg).

Im Gegensatz zu Frankreich entstanden in Deutschland viele Sonderformen. Für ein halbes Jahrhundert bestand eine enge Beziehung zwischen der Literatur und der Gartenkunst. Weil man sich nicht so schnell von den alten Traditionen lösen konnte, standen am Anfang der neuen Entwicklung oft noch Mischformen von architektonischen und landschaftlichen Gärten. Zum Beispiel:

- durch die Öffnung zur Landschaft:
  - Favorite (bei Mainz, 1792 völlig zerstört): Ab 1700 angelegt, die bedeutendste Gartenschöpfung der Schönborns mit großem Einfluß auf andere Gartenanlagen. Über einer unteren Längsachse bauten sich drei Quergärten auf. Das Hauptmotiv wurde zwar von Marly übernommen, hier aber völlig umgedeutet. Die Teilgärten gewannen bereits eine gewisse Selbständigkeit und deuten auf das Auflösen der „großen Form des Barocks“ hin.

    Aus seiner strengen Einheit deutet sich das lockere Nebeneinander des Rokokos an. Mit seiner Öffnung zur Landschaft, ihre gestalterische Einbeziehung deutet sich bereits die neue Entwicklung zu einem neuen Naturverständnis an.
  - Sanssouci (Potsdam): In der Gesamtkonzeption kann man die Entwicklung seit der Favorite erkennen: die Aufreihung der Gebäude, das Nebeneinander der Gärten, ihrer Öffnung zur Landschaft und der Längsachse am Fuße des Hügelzuges.

- gelegentliche Wellenlinien in der Wegeführung:
  - Sanssouci: Die äußeren Parallelwege durch den Rehgarten wurden um 1772 im Sinne der „Schönheitslinien“ angelegt.
  - Rheinsberg (nördlich Berlin): Zunächst von Friedrich d.Gr. 1736 angefangen und nach 1744 von seinem Bruder Heinrich fortgesetzt. Der hintere Teil ist zunehmend landschaftlich gestaltet. In einer Pyramide nahe dem Orangenparterre wurde Prinz Heinrich begraben.

- für den höfischen Zeitvertreib:
  - „Eremitage“ in Bayreuth: In einem Waldteil befanden sich mehrere Eremitagen. Die Markgräfin Wilhelmine (Schwester Friedrich d.Gr.) schrieb darüber: „Jeder Weg im Walde führt zu einer Einsiedelei oder zu etwas Neuem (einer variété). Ein jeder von uns hat seine eigene Einsiedelei, und sie ist immer von der anderen verschieden. Die meinige hat die Aussicht auf die Trümmer eines Tempels, der nach dem Muster derer, die uns von dem alten Rom übrig geblieben, gebaut ist. Ich habe sie den Musen geweiht, man findet die Portraits aller berühmten Gelehrten des Jahrhunderts darin“.
    In der gesamten Anlage vermischten sich architektonische Teile („Orangerie“, orientiert am Grand Trianon) und tastende Versuche auf etwas Neues hin.

- wegen des Wunsches nach ländlicher Erholung:
  - Werneck (oberhalb von Würzburg): Der Garten des Sommerschlosses des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn wurde noch von einem architektonischem Wegesystem beherrscht. In der Mitte befand sich aber eine große Wiese und zwischen dieser und den angrenzenden Baumreihen waren große Getreidefelder. Schloß und Garten wurden von Balthasar Neumann 1733 entworfen. Die Anlage weist bereits auf den sich abzeichnenden Wandel im Naturverständnis ab. (Heute Krankenhaus, zugänglich, landschaftlich umgebaut).

- Angliederung „englischer Stücke“ an einen architektonischen Garten:
  - Rheinsberg,
  - Schwetzingen (einer der schönsten historischen Gärten in Deutschland): Erste von Sckell gestaltete Anlage, in der sich sehr gut seine drei Entwicklungsphasen beobachten lassen:
    1. Im nördlichen Arboretum noch Zeugnisse der Unsicherheit. Parallel zu den Kanälen verliefen an beiden Seiten die Wege in Wellenlinien. Sie bildeten die Leitlinien für die Gehölzpflanzungen.
    2. In der Partie hinter dem türkischen Garten gab es noch die doppelten, von Gehölzen begleiteten Umgangswege. Eine eingefasste Wiese betonte aber bereits verstärkt die Breite. (Sie wurde später zu einem See umgebaut).
    3. Im letzten Gartenteil (Nordende des Kanals) dann der großzügige Umgang mit den Gestaltungsmitteln, die Beschränkung auf natürliche Gartenelemente.

- den Einbau eines literarischen Programms in eine Naturkulisse:
  -„ Sanspareil“ (bei Bayreuth): Bereits 1745-46 erbaut. Der wichtigste Teil der Anlage wird von einer natürlichen Felsenszenerie bestimmt. Zusätzliche Staffagen vervollständigten sie zu einem literari-

schen Programm (dargestellt wurde eine mythische Abenteuerreise des Telemach (Sohn des Odysseus)).

Die Markgräfin Wilhelmine hatte hier wahrscheinlich den ersten „poetischen“ Landschaftsgarten auf dem Kontinent

Errichtet, der dann allerdings keine Nachfolger fand.

Die Zeit des Landschaftsgartens in Deutschland dauerte von etwa 1750 bis 1850. Für diese Zeit wurde er zum vorherrschenden Gartenstil.
Wie zu seinem Beginn bei den Übergangsformen, so gab es auch an seinem Ende Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Stilansätzen.

35. Wörlitz

Der erste große Landschaftsgarten in Deutschland war Wörlitz. Bereits 1754 geplant, konnte man mit seiner eigentlichen Anlage wegen eines Hochwassers erst nach 1770 beginnen. Der Bau dauerte dann etwa dreißig Jahre. Zuvor war der auftraggebende Fürst Franz von Anholt zweimal mit seinem Architekten (F.W.v. Erdmannsdorff) und Gärtner Johann Friedrich Eyserbeck) in England gewesen und hatte 1765 auf einer Italienreise durch Winkelmann auch einen Zugang zur Antike und zur italienischen Landschaft bekommen. An seinem Hof pflegte man die Künste und versuchte mit Hilfe eines neuen humanen Erziehungskonzepts eine breite Bildung ins Land zu tragen.

Eine ebene Auenlandschaft an Elbe und Mulde mit einem größeren See und einigen Teichen wurde durch Damm- und Kanalbauten zunächst gegen Überschwemmungen gesichert. Eyserbeck schuf die Pläne und Schoch d.Ä. führte sie aus. Den Kern der Anlage bildete ein buchtenreicher See. Von seinen Ufern hatte man tiefe Durchblicke ins Land. Zwischen dem Ort Wörlitz und der Wasserlandschaft lag das klassizistische Schloß. An vielen Stellen der frühen Anlage sind noch geometrische Bezüge erkennbar.
Die Hauptteile des Parks sind:

1. Partien um das Schloß: Sie sollen „Anmut und Heiterkeit“ ausstrahlen. Das Schloß erhebt sich hinter einer Rasenfläche. An den Seiten befinden sich Stimmungsträger. Zum offenen See fällt eine Rasenfläche ab.
2. Neumarksche Garten (Inselgarten): Er wird durch einen Wall vor dem Hochwasser geschützt. Im Innern ist er noch weitgehend geometrisch. Am Kanal befinden sich mehrere Szenen, u.a. am Ende ein Labyrinth als Allegorie auf das menschliche Leben. Im davor Liegenden Arm befinden sich eine „Roseninsel“ und eine „Rousseau-Insel“, einem Nachbau Rousseaus Grab in Ermenonville.
3. Schochische Garten: Er wird von Kanälen und dem „Gothischen Haus“ bestimmt Weiter gibt es hier eine „Romantische Partie“, eine „mystische Partie“, den „Tempel der Venus“ und eine Reihe von Staffagen.
4. Garten auf dem Weidenheger: Er enthält einige einfache Szenen (u.a. eine Einsiedelei).
5. Neue Anlage: Sie besteht aus schmalen Gehölzstreifen, die Ackerflächen umgeben und an den Knickstellen gestalterisch besonders aufgewertet wurden. Sie vertritt die „verschönerte Landschaft“. An ihren Enden stehen das „Pantheon“ und der „Vulkan“.
6. der „Stein“: Ein Erinnerungsgebäude an die Italienreise mit der Nachbildung der Villa Hamilton und einem „Vulkan“.

An vielen Stellen kann man noch Reste des architektonischen Gartenstils finden. In der Gesamtheit aber stellt Wörlitz einen Landschaftsgarten dar, eine idealisierte Landschaft um einen See. Die Aufwertung erfolgte durch:

- die Gehölzwahl: ausländische Gehölzarten sollten fremde Landschaften vortäuschen (z.B. italienische Pyramidenpappeln Italien).
- bedeutende“ Szenen: Sie stehen inhaltlich noch vor den Naturbildern. In der gestalterischen Umsetzung ihrer Inhalte liegt der eigentliche künstlerische Wert der Szenen. Deshalb ist auch nicht die Ästhetik für sie das entscheidende Kriterium, sondern ihr Vermögen Gefühle anzusprechen Die Staffagen appellieren an Empfindungen und wollen ein Ausdruck der Beziehung von Natur und Kultur sein (besonders deutlich abzulesen an dem Brückenprogramm).
  In Wörlitz findet man u.a. Szenen aus der Antike, den verschiedenen Religionen und Geheimkulten, aus der italienischen Landschaft, der Geschichte und der Verehrung bedeutender Männer. Ihre Hauptkriterien waren:
  - eine „malerische“ Gestaltung:
    - Es wurden viele Hauptbilder geschaffen, die besonders über Fernsichten erfahren werden

können.
- Dem Kontrast von Wasserflächen und den Gehölzkörpern.
- eine dramatische Abfolge der Szenen:
  - inhaltlich gestrafft in den einzelnen Gartenpartien.
  - seine doppelte Erlebbarkeit: als Wanderpark und durch eine Bootsfahrt

Goethe schrieb 1778 in einem Brief an Frau von Stein: „Hier ists jetzt unendlich schön. Mich hats gestern Abend, wie wir durch die Seen, Kanäle und Wäldchen schlichen, sehr gerührt, wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben, einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist, wenn man so durchzieht, wie ein Märchen, das einem vorgetragen wird, und hat ganz den Charakter der Elysischen Felder. In der sachtesten Mannigfaltigkeit fließt eins ins andere, keine Höhe zieht das Aug und das Verlangen auf einen einzigen Punkt, man streicht herum, ohne zu fragen, wo man ausgegangen ist und hinkommt. Das Buschwerk ist in seiner schönsten Jugend, und das ganze hat die reinste Lieblichkeit“. (Später hat sich Goethe in seinen eigenen Parkschöpfungen in Weimar vom Wörlitzer Staffagenreichtum distanziert).

Neu in Wörlitz gegenüber England ist,
die Verbindung von übernommenen Formen mit einem inhaltlichen Gehalt.
Weiter finden wir in Wörlitz bereits alle Ansätze der späteren Entwicklung des Landschaftsgartens:

7. mit seinen Staffagen die der sentimentalen Gärten um 1800,
8. mit seinen verschiedenen Szenen die der romantischen Gärten nach 1820 (z.B. „Gotische Haus“, „Einsiedelei“, mystische Szenen),
9. mit seiner Monumentalität verweist es auf den klassischen Landschaftsgarten.

Mit alledem wurde Wörlitz für Deutschland richtungsweisend.

36. Staffagen

Der Begriff „Staffage“ kommt aus der Malerei und meint dort Beiwerk, Füllwerk. Menschen- oder Tierfiguren dienten dabei in den Landschafts- und Architekturbildern zur Belebung von Szenen und der Verdeutlichung von Raumtiefen und Größenverhältnissen. Für die eigentliche Bildaussage waren sie unwichtig. In der Gartenkunst ist dies völlig anders. Zunächst als Scheinarchitektur in das dreidimensionale Bild Landschaftsgarten eingebracht, geben sie den verschiedenen Szenen erst ihren geistigen Gehalt.

Gebäude oder Bauteile im Garten hat es immer gegeben. Sie hatten dort zunächst eine soziale Funktion und dienten hauptsächlich der Geselligkeit. In der Zeit des Rokoko wurden sie gerne errichtet, um einen Besucher zu täuschen. Im Landschaftsgarten nun sollten sie im Betrachter bestimmte Stimmungen wecken. Zunächst sollten die Gefühle angesprochen und dann darüber reflektiert werden. Diese Gefühle weckten z.B. nach Home Empfindungen der Größe, Heiterkeit, Melancholie, Wildheit u.a., nach Hirschfeld des Angenehmen, Heiteren, Sanftmelancholischen, Romantischen und Feierlichen.

Sogar das Schloss verlor seine alte Stellung. Während der Garten zuvor vom Gebäude her aufgebaut worden war, ordnete es sich jetzt in den Garten ein. Es war nicht mehr der zentrale Mittelpunkt, sondern Teil eines Bildes, eine Staffage.

Allgemein waren diese Staffagen sehr modeabhängig und konnten abhängig von den Absichten ihrer Erbauer sehr stark variieren. Hilfsweise kann man sie grob in sechs Gruppen einteilen:

1. antike Staffagen: Sie bezogen sich auf antike Tempel, Grotten, Personen oder Geschehnisse und sollten die Erinnerungen an diese, bzw. an Italienerlebnisse aufrecht erhalten. Symbolisch standen sie für den Traum von Arkadien und die antike Wertwelt. Sie waren Teil der Vorstellungen über antike Landschaften und wurden selbst bei sonstiger Ablehnung von Staffagebauten akzeptiert (z.B. von Sckell im Englischen Garten in München oder Goethe in Weimar). Hier wirkte sich besonders der Einfluss Poussins auf den frühen Landschaftsgarten aus.

2. gotische Staffagen: Erst mit der Romantik wurde die Gotik als ein positiver Kunststil angesehen. In der Renaissance galt sie als die Kunst der Barbaren, der „Goten“. Während sie im Mittelalter besonders im Kirchenbau geistig die irdische Erfahrungswelt mit Hilfe einer „Entmassung“ und „Durchlichtung“ zu übersteigern versuchte, galt sie in der „Neugotik“ als ein Ausdruck der mittelalterlichen bürgerlichen Tugenden und der positiven nationalen Kräfte. Erst durch die Architektur des Historismus, in der verschiedene ältere Stile nachgeahmt und miteinander kombiniert wurden, erhielt sie ihren noch heute negativen Ruf. Um der Neugotik gerecht zu werden, muss man sich davon befreien. In Wörlitz wurde bereits 1773 bewusst außer dem ersten klassizistischem Schloß in Deutschland auch das „Gotische Haus“ gebaut. Besonders das Landhaus „Strawberry Hill“ von Horace Walpole und in Deutschland die Planungen Schinkels übten einen großen Einfluss aus. Um diesem Stil gerecht zu werden, muss man ihn als Gegenkraft zur Klassik ansehen.

Klassik	Romantik (Neugotik)
- geht von antiken Vorbildern aus, - betont die geistige Vorherrschaft des Menschen, (u.a. auf seine Fragen richtige Antworten zu finden).	- geht vom Gefühl aus, - akzeptiert das Geheimnisvolle, Übernatürliche.

In den gotischen Staffagen spiegeln sich die Sehnsüchte der Menschen nach dem Mittelalter (berühmt dafür die Löwenburg auf der Wilhelmshöhe).

3. esoterisch-religiöse Staffagen: So weit wie der esoterisch-religiöse Bereich ist, so weit ist auch diese Staffagengruppe. Sie konzentriert sich aber hauptsächlich auf drei Themenbereiche:
- Vergänglichkeit: Hierher gehören die vielen Ruinenbauten. Ursprünglich durch die Einbeziehung bestehender Ruinen, später bei deren Ermangelung durch den Bau neuer. Besonders gerne wurden antike oder gotische Bauten als solche errichtet, manchmal verbunden mit komfortabelster Innenausstattung.

- Eremitagen: Schon in der Renaissance zog man sich gerne, - religiös motiviert -, in eine solche zurück (berühmt Karl V). Im Barock wurde sie zu einem geschützten Intimbereich vor der starren Hofetikette, im Rokoko zum Bauwerk spielerischer Abwechslung und während Romantik ein malerisches Detail im Garten, errichtet aus groben Materialien (z.B. Wurzelwerk) und Möbeln. Es wurden sogar hoch bezahlte „Eremiten“ für sie eingestellt, und als man niemanden dafür fand, sogar ausgestopfte.
- freimaurerische Motive: Da viele Gartenbesitzer im 18 Jh. Freimaurer waren, gestalteten sie den „Rundweg“ als Ritualweg, als einen Weg zur Reifung und Erleuchtung (ähnlich dem Inhalt von Mozarts „Zauberflöte“). Da das Gedankengut und dessen gestalterische Umsetzung nicht allgemein bekannt waren und sind, weiß man darüber sehr wenig. Man kann aber davon ausgehen, dass bei einer bewussten Einbeziehung der Elemente Feuer, Wasser, Erde Luft, der Einbeziehung maurerischer Werkzeuge als Schmuck-Elemente, der Verwendung von geometrischen Grundformen (Pyramiden) und Ruinen, es sich um freimaurerische Anlagen handelt. Dies gilt vom Sanssouci Friedrich des Großen bis Machern (bei Leipzig). Wahrscheinlich kann man davon ausgehen, dass die Mehrzahl der frühen Landschaftsgärten freimaurerisch beeinflusst sind (von manchen Wissenschaftlern bestritten, da auch nicht „eingeweihte“ Gartenbesitzer modisch deren Motive als Staffagen verwendet haben).

4. exotische Staffagen: Auf der Suche nach Abwechslung (“variété“) im Barock, leiteten sie die Abkehr vom strengen Hofzeremoniell ein, indem sie Rückzugsmöglichkeiten boten. Als erstes entsprechende Gebäude dürfte das „Trianon de Porcelaine“ in Versailles anzusehen sein (das später vom Grand Trianon abgelöst wurde, ein Sommerhaus, Zufluchtsstätte oder Eremitage). Das Gebäude sollte mit seiner blau-weißen Kachelverkleidung an ein chinesisches Teehaus erinnern. Berichte von Missionaren und von den Handelsgesellschaften vertieften die Kenntnisse über China. Besonders die Schriften William Chambers sorgten für deren Verbreitung in den Landschaftsgärten. So wurden seine chinesischen Bauten in Kew Garden beispielgebend. In Frankreich galt der englische Landschaftsgarten als ein unmittelbarer Ausdruck der allgemeinen Chinamode (deshalb „Jardin chinois-anglais »). Später umfasste sie alle Bauten aus dem gesamten ostasiatischen und türkisch-arabischen Raum und die Nachbauten von Behausungen der Naturvölker (häufig nach Berichten der Forsters von ihrer Reise mit James Cook). Nach ihrer Rückzugsfunktion besonders im Rokoko erfüllten sie im Landschaftsgarten die Möglichkeit sentimentaler Projektionen in eine unbekannte Welt, die man als paradiesisch verklärte.
(berühmt in Deutschland: 1716 Pagodenburg (Nymphenburg); 1722 Pagodenburg (Rastatt); 1723 Pillnitz; Chinesenhaus in Rheinsberg u. Sanssouci; 1778 Moschee (Schwetzingen)).

5. literarische Staffagen: Hierher zählen die vielen Vasen, Säulen, Büsten und vergleichbare Erzeugnisse, die Erinnerungen, Empfindungen wecken und zum Nachdenken anregen sollten. Oft wurden sie mit schriftlichen Ergänzungen versehen , damit der Betrachter sich empfindungsmässig oder geistig auch in eine bestimmte Richtung bewegte.

6. pädagogische Staffagen: In manchen Gartenanlagen besaßen die Staffagen auch eine erzieherische Funktion. Berühmt ist das Brückenprogramm im Wörlitzer Park, in dem vom Fürsten den Landeskindern die technische Entwicklung des Brückenbaus von einer primitiven Knüppelbrücke hin zur modernen Stahlbrücke dargestellt wurde und damit die Geschichte im Sinne eines positiven Fortschritts interpretiert wurde.

Der frühe Landschaftsgarten verliert ohne seine Staffagen seine wichtigsten Verständnisgeber.

37. Frühe Landschaftsgärten in Deutschland

Die ersten Landschaftsgärten waren sehr gefühlsbetont (sentimental) oder leiteten ihren Inhalt aus einem literarischen Programm ab. Für die erste Gruppe stand das „Seifersdorfer Tal“ (bei Dresden), für die andere die frühen Anlagen von Hohenheim (bei Stuttgart).

Im Seifersdorfer Tal errichtete das Grafenpaar Brühl ab 1781 seinen berühmten Park, der zum Musterbeispiel für eine sentimentale Anlage wurde. Die Vorgabe war ein etwa 2,5 km langes Flusstal, in dem an seinen schönsten Stellen nach Bedarf Hütten und Denkmäler errichtet wurden. Eine Verbindung zum Schloß bestand nicht. Das größte Bauwerk war eine Mühle. Die verschiedenen Staffagen sollten zum Empfinden und Nachdenken führen und wollten einzeln erfasst werden. Die ganze Anlage bestand aus einer Vielzahl einfacher Szenen ohne einen übergeordneten Gedanken. Mit Hilfe von Kontrasten sollten die geistigen Vorstellungen besonders herausgestellt werden: z.B.

- Kunstformen optisch vor Naturformen (Altäre, Büsten und Vasen vor gewachsenem Fels oder Bruchsteinen),
- Kunstformen in oder gegen eine natürliche Vegetation,
- die Bescheidenheit einer Hütte vor der Schönheit eines Tales,
- der Tempel eingefasst von Pyramidenpappeln.

Es wurde nicht die vollendete Form angestrebt, sondern über Symbole ein geistiger Gehalt, ein Stimmungsträger, - gelegentlich nur durch einfache Hinweisschilder.

Durch die begrenzten finanziellen Mittel blieb alles sehr einfach und bescheiden. Später hat man die Anlage oft als unterhaltsam-seicht empfunden, doch handelte es sich dabei um Bewertungen aus einer anderen Wertwelt heraus.

Die individuelle „Beschränkheit auf das Rührselig-Sentimentale lässt Seifersdorf als den sinnfälligsten Ausdruck der Vorstellungen von einer durch Kunst verschönerten Natur deuten, wie sie die empfindsame Zeit um 1800 verfolgt hat. ..... (Sie) ist ..... einzig vom Seicht-Sentimentalen bewegt, das mit seinem letztlich Unbildlichen eine Tendenz aufnimmt, die wohl keine weitere künstlerische Entwicklungsmöglichkeit in sich trägt.“ (Rave und Hoffmann).

Hohenheim leitete seine Gestaltung von einer literarischen Idee ab. Ab 1774 errichtete sich der Fürst Eugen von Württemberg ein luxuriöses Dorf aus antiken und mittelalterlichen Ruinenbauten (davon acht nach Zeichnungen Piranesis, nicht deckungsgleich), in dem er mit seiner Hofgesellschaft Schäferspiele lebte. Es gab dort auch verschiedene Einzelgärten, u.a. einen mit allen Wildpflanzen Württembergs und einen „Amerikanischen Garten“ mit der umfangreichsten Sammlung ausländischer Gehölze in Deutschland (1783 über 1250 Arten ohne Abarten).

Durch die geschlungenen Wege waren die Teilflächen unregelmäßig. Die ganze Anlage war auf Überraschungen angelegt. Hirschfeld war von ihr begeistert. Schiller schrieb über sie:

> „Es ist eine mit Geist beseelte und durch Kunst exaltierte (überspannte) Natur, die .... nicht bloß den einfachen, sondern selbst den durch Kultur verwöhnten Menschen befriedigt und, indem sie den ersteren zum Denken reizt, den letzteren zur Empfindung zurückführt“.

Der Garten wurde inhaltlich von seinen Staffagen getragen und war ganz auf Abwechslung ausgerichtet. Nach Schiller vereinigten sich hier ländliche Einfachheit mit versunkener städtischer Herrlichkeit, den beiden äußersten Zuständen der Gesellschaft. Goethe konnte dies allerdings nicht nachempfinden und vermerkte, dass „viele kleine Dinge noch kein Großes machen“.

In einem literarischen Garten bestimmte eine Idee seinen Inhalt, für den dann beispielhaft ein Gegenstand oder Abbild stand. Ein Original galt zwar als wertvoller, aber auch eine Kopie konnte für ihn stehen. Dabei spielte es keine Rolle, dass die Kopie (z.B. als Ruine) nur eine Fassade darstellte, während im Gebäude sich prächtigste Räume befanden. Im Gegenteil, man empfand diesen Widerspruch sogar als einen effektvollen Kontrast. Nicht das vom Auge Wahrgenommene war entscheidend, sondern die im Geist davon gewonnene Vorstellung. Eine Voraussetzung dafür aber war eine inhaltliche Kenntnis des Dargestellten und seiner Bezüge. Ein Umstand, der uns heute das Erleben dieser Gärten so schwer nachvollziehbar macht. Man glaubte damals allgemein, dass durch die Nachahmung der Natur allein noch keine Kunst geschaffen werden kann.

Hohenheim hat auf die Gartenkunst in Deutschland keinen weiteren Einfluss gehabt. Wahrscheinlich, weil es nicht aus einem aufklärerischen Geist heraus entstanden ist, sondern allein zum Vergnügen eines Fürsten. Heute gibt es die alte Anlage nicht mehr. Übrig geblieben sind nur noch botanischen Sammlungen und eine der Ruinen.

38. Christian Cay Laurenz Hirschfeld

(1742-1792, Philosophieprofessor in Kiel, einflussreichste deutsche Gartentheoretiker. In den Jahren 1779 bis 1785 erschien seine fünfbändige „Theorie der Gartenkunst“. Trat entschieden für die Anerkennung der Gartenkunst als Kunstdisziplin ein).

Hirschfeld stellte in Deutschland als erster die Gestaltungsregeln für die Gartenkunst zusammen. Damit gewann er einen großen Einfluss. In seinem Denkansatz setzte er die Natur und die Kunst in ein Beziehungssystem. Dabei war für ihn die Natur der Maßstab für alles Schöne. Aus dieser Haltung heraus konnte er dem architektonischen Garten jeden Kunstwert absprechen. An einen Garten stellte er drei Forderungen:

1. Als „Landschaft im Kleinen“ sollte er sich an der Natur orientieren.
2. Er sollte sich von seiner Umgebung abheben.
3. Dieses Abheben sollte über eine künstlerische Steigerung „im Geschmack der Natur“ erfolgen

Das eigentliche künstlerische Kriterium für einen Garten war nach Hirschfeld sein geistiger Gehalt. Für seine Anerkennung als Kunstwerk benutzte man zu seiner Zeit drei Argumentationsfolgen:

1. Die Natur ist das vollkommenste Kunstwerk. Die Gartenkunst stammt unmittelbar von ihr ab (Sulzer).
2. Das wichtigste Kriterium für ein Kunstwerk ist dessen Fähigkeit, die Empfindung und die Einbildungskraft eines Menschen anzusprechen. Dies ist auch das Hauptziel der Gartenkunst (Hirschfeld).
3. Die Gartenkunst folgt den gleichen Gesetzen wie die Malerei.

Ein Garten müsse nach Hirschfeld Empfindungen wecken, ein Ort des Vergnügens sein und ein Zufluchtsort höchster Weisheit sein. Dabei sollte die Hauptempfindung das „Angenehme“ sein, und da dies allein ermüden würde, müsse es nach der Affektenlehre Homes durch andere Empfindungen ergänzt werden: „einsiedlerische, melancholische, finstere, romantische, feierliche u.a.“. Die Hauptgesetze der Gartenkunst seien:

1. Durch die Zusammenstellung natürlicher Mittel Eindrücke zu verstärken.
2. Diese Zusammenstellungen durch übereinstimmende Kunstgegenstände zu ergänzen..

Hirschfeld analysierte dann die einzelnen Gartenelemente auf ihre ästhetische Wirkung und entwickelte Regeln, um die Gartenkunst nach „Vernunft und Geschmack“ durchführen zu können. Mit ihrer Hilfe sollten „Naturgemälde“ mit einem zu erwartenden Bildwert entstehen. Er bot damit der deutschen Gartenkunst (nach englischen Vorbildern) einen großen Dienst. Zu diesen Gartenelementen gehörten:

- die Bodenform für den Grundaufbau des Gartens,
- deren „Ausbildung und Belebung“ durch Felsen, Wasser, Wiesen und Gehölze.
- Die bedeutendste Neuerung war der unbeschnittene Baum. Zunächst wurde das Interesse emotional begründet, dann auch botanisch und forstwirtschaftlich.
  Hirschfeld über fremdländische Gehölze:
  > „Wie arm würden wir sein, wenn wir keine Bäume und Gehölze mehr hätten, als das raue Germanien in den Tagen des Tacitus besaß, wenn alle Schätze des Pflanzenreichs von uns zurückgefordert würden, womit seit jener Zeit der Orient, Griechenland, Italien und Frankreich unsere Gärten allmählich bereichert haben“.
- Eine besondere Rolle spielten Denkmäler und Inschriften. Sie sollten dem Andenken dienen und moralische Empfindungen wecken.

Ein Garten sollte nach den gleichen Regeln wie ein Landschaftsbild aufgebaut werden. Dabei sollte der Besucher ein kontrastreiches Szenenprogramm durchwandern. Die Hauptforderungen betrafen dabei Größe, Mannigfaltigkeit und Schönheit. Unter Mannigfaltigkeit verstand dabei Hirschfeld das Zusammenbringen gegensätzlicher Eigenschaften, z.B.:

- das Offene mit dem Geschlossene,
- das Helle mit dem Dunkeln,
- das Reizende mit dem Melancholischen,
- das Sanfte mit dem Erhabenen,
- das Wilde (Romantische) mit dem Zierlichen.

Für die Schönheit waren „Bewegung“ und Farbe entscheidend. Dabei wurde die Schönheit in der Landschaft durch eine gebogene oder gekrümmte Linie bestimmt und die Farbe durch das Laub (insbesondere das Grün) der Gehölze.

Zum Malerischen gehörte der Wunsch nach „Kontrast“ (Abwechslung durch das Nebeneinanderstellen verschiedener Gegenstände), dabei sollten die Kontraste der Vernunft nicht widersprechen und Übertreibungen gemieden werden.

Hirschfelds Hauptgedanke baute auf der Annahme, dass die Schönheit erlebter Natur die Gefühlswelt und das ästhetische Empfinden des Menschen erweitern konnten und er dadurch auch moralisch sensibler würde. Soziale Revolutionen könnten sich dadurch erübrigen. Damit diese Sensibilisierung nicht nur bei dem gebildeten Adel stattfände, sollten die Gärten auch für das Volk geöffnet werden. Damit forderte er als erster den freien Zugang zur Natur als sozialpolitische Aufgabe und verlangte Volksgärten (bereits vor der französischen Revolution!).

Hirschfelds Bedeutung liegt in der Verdeutlichung der ästhetischen Funktion der Natur für den Menschen. Seine Hoffnungen auf eine Verbesserung des Menschen durch sie erscheint auf den ersten Blick zwar illusionär, doch glauben viele mit modernen Argumenten auch noch heute daran. Seine Schwäche waren seine geringen praktischen Kenntnisse.

Als Hirschfeld 1788 zum Ehrenmitglied der Preußischen Akademie der Künste gewählt wurde, hieß es in seiner Ernennungsurkunde, dass der Gartenkunst neben der Malerei der erste Platz unter den Künsten zustände. Dieses verbreitete Bewusstsein wäre ohne seine Schriften in Deutschland nicht möglich gewesen.

39. Begeisterung und Kritik

In den siebziger Jahren (nach 1770) setzte sich der Landschaftsgarten in Deutschland massiv durch. Man kann von einer Gartenrevolution sprechen. Alle bisherigen Vorstellungen wurden radikal durch neue ersetzt. Auf der einen Seite hatte man die begeisterten Schriften Hirschfelds und auf der anderen eine Fülle von Satiren, die sich über den neuen Stil und die ihn begleitenden Übertreibungen lustig machten. Für beides Beispiele:

Aus Hirschfeld (verschiedene Quellen):

- „ Alle großen Landschaftsmaler hielten das Studium der schönen Natur für ihre erste Pflicht. ....Nicht weniger soll der Gartenkünstler zuerst sein Auge und seine Geist in dem Schönen der Natur unterrichten. Es ist etwas anders, die Szenen der Landschaft mit sinnlichem Wohlgefallen ansehen, ganz etwas anders, sie mit kritischen Augen betrachten. Der Gartenkünstler, der glücklich arbeiten will, muss einen Reichtum von ländlichen Szenen besitzen; und diese erlangt er nur durch eine genaue und anhaltende Beobachtung der Natur. Er muss nicht bloß eine ausgebreitete Kenntnis der Charaktere in der Landschaft haben, sondern auch mit allen den Wirkungen vertraut sein, welche diese Lagen, Gegenstände und Charaktere sowohl einzeln, als auch in den unendlich mannigfaltigen Zusammensetzungen, worin sie geordnet werden können, auf die menschliche Seele haben. Dies ist das wahre Studium der Natur, ein Studium, das nicht das Werk einiger Tage, sondern mehrerer Jahre ist: das nicht in einigen dürftigen und gleichförmigen Gegenden, sondern in den heitersten, mit Mannigfaltigkeit und Kontrast bereicherten Landschaften, vollendet wird. Es erfordert ein scharfes und feines Auge, eine schnelle Empfindungskraft, einen Geist, der ein wohlgeordnetes Ganzes in allen seinen Teilen leicht zu erfassen fähig ist. Die Gesellschaft eines Landschaftsmalers, indem er mit den angegebenen Talenten nach den schönsten Aussichten zeichnet, ist für den jungen Gartenkünstler sehr lehrreich. .....“.

- „Die Gegenstände der Gärten sind zunächst keine andere, als Gegenstände der schönen ländlichen Natur selbst. Der Gartenkünstler muss daher zuförderst solche Gegenstände der schönen Natur sammeln und auswählen, die eine vorzügliche Einwirkung auf das Empfindungsvermögen und die Einbildungskraft haben; er muss diesen Gegenständen eine solche Ausbildung geben, und sie in eine solche Verbindung und Anordnung bringen, dass dadurch ihr Eindruck verstärkt werde. Dadurch verändert ein Platz die Natur einer bloß sich selbst überlassenen Gegend, und fängt schon an, in einen Garten überzugehen. Dies ist das erste allgemeine Gesetz der Gartenkunst.“

- „In gewisser Absicht kann die Gartenkunst sich mit Recht eines merklichen Vorzugs vor den übrigen schönen Künsten rühmen. Sie ist Kunst, und doch ist keine ihrer Geschwister gleichsam mehr in die Natur selbst eingeflochten, als eben sie. Sie gibt das mannigfaltige und große Vergnügen ländlicher Szenen ganz, was die Landschaftsmalerei nur teilweise gewährt; sie gebt es auf einmal, was die schildernde Poesie nur durch fortschreitende Folge ihrer Bilder nach und nach erweckt. Sie rührt nicht durch eine entfernte Nachahmung; sie ergreift unmittelbar die Sinne, schlägt geradezu an die Organe unserer Empfindung, durch die Gegenwart wirklicher Gegenstände, ohne sie erst durch Hilfe der Wiedererinnerungskraft und der Imagination wahrnehmen und fühlen zu lassen. Sie gibt selbst ein längeres und dauerhafteres Vergnügen, als Statuen, Gemälde und Gebäude; denn ein Garten erhält durch die Veränderungen der Jahreszeiten und der Witterung, durch die Bewegungen der Wolken und des Wassers, durch die Dazwischenkunft der Vögel und Insekten ..... immer eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungen ....“.

- „So viele Gärtner sind gleich mit Planen und Rissen (Entwürfen) fertig, ehe sie noch wissen, wo ein Garten angelegt werden soll. So viele Architekturlehrer zeichnen Gärten vor, ohne die geringste Rücksicht auf die Verschiedenheit des Bodens, die man gesehen, die man beurteilt haben muss, ehe die Hand sich an eine Zeichnung wagen darf. .....Nicht genug kann es erinnert werden, dass man sich vor unnötigen Verwüstungen der natürlichen Gegenstände, die man auf einem Gartenplatz vorfindet, zu hüten hat. Viele glauben, dass sie erst alles wegräumen müssen, was die Natur wachsen ließ, ehe sie ihre Anpflanzungen anfangen können. ....“

- „Der gute Geschmack ist nur selten im Gefolge des Reichtums. Der Hang zum Aufwand und zum Pomp handelt wenig mit Überlegung, und sucht sich bald durch jedes Mittel zu befriedigen, das er auf seinem Weg erhaschen kann. Er will Aufsehen und Bewunderung erregen; er will durchaus glänzen und übertreffen. Die Torheit der Nachahmung gesellt sich zu ihm. Diese riet ihm, die Gärten der Fürsten zu kopieren, und der Krämer blähet sich, wenn er, gleich ihnen, auf Wasserkünste und Statuen zeigen konnte. Der Genius des Ortes rächte sich an der verwegenen Nachäffung“.

Aus Justus Möser „Patriotische Phantasien“ (1778):

(Möser: 1720-1794, politischer Schriftsteller im Sinne der englischen Aufklärung)

„Brief einer jungen Frau“

„Was das für eine Veränderung ist, meine liebe Großmama! Sollten sie jetzt ihre kleine Bleiche, worauf Sie in Ihrer Jugend so manches schöne Stück Garn und Linnen gebleichet – sollten Sie den Obstgarten, worin Sie, wie Sie mir erzählt haben, so manche Henne mit Kücklein aufgezogen -, sollten Sie das Kohlstück, worauf der Baum mit den schönen rot gestreiften Äpfeln stand, suchen: nichts von dem allen würden sie mehr finden. Ihr ganzer Krautgarten ist in Hügel und Täler, wodurch sich unzählige krumme Wege schlängeln, verwandelt; die Hügelchen sind mit allen Sorten des schönsten Gesträuches bedeckt, und auf unsern Wiesen sind keine Blumen, die sich nicht auch in jenen kleinen Tälerchen befinden. Es hat dieses meinem Manne zwar vieles gekostet, indem er einige tausend Fuder Sand, Steine und Lehm auf das Kohlstück bringen lassen müssen, um so etwas Schönes daraus zu machen. Aber es heißt nun auch, wenn ich es Recht verstanden, eine Schrubberry, oder wie andere sprechen, ein englisches Boskett. Ringsherum geht ein weißes Planwerk, welches so bunt gearbeitet ist, wie ein Drellmuster, und mein Mann hat eine Dornhecke müssen darum ziehen lassen, damit unsre Schweine sich nicht daran reiben mögen. Von dem an der Bleiche angelegten Hügel kann man jetzt zwei Kirchtürme Sehen, und man sitzt dort auf eine chinesischen Canape, worüber sich ein Sonnenschirm von Vergoldetem Bleche befindet. Gleich dabei soll jetzt auch eine chinesische Brücke, wozu mein Mann das neueste Modell aus England erhalten, angelegt, und ein eigner Fluss dazu gegraben werden, worin ein halb Dutzend Schildkröten, die bereits fertig sind, zu liegen kommen werden. Jenseits der Brücken, gerade da, wo der Großmama ihre Bleichhütte war, kommt ein allerliebster kleiner gotischer Dom zu stehn, weil mein Mann gothetisch Dom heißt. Wie ich vermute, hat er diese Idee aus dem Garten von Stowe genommen, worin der Lord Tempel so viele Tempel angelegt hat. Der Dom wird zwar nicht viel größer werden, als das Schilderhäuschen, worin der Onkel Toby mit dem Corporal Trim (doch sie werden dieses nicht verstehn, Sie haben den Tristram Shandy nicht gelesen) die Belagerungen in seinem Garten Kommandierte. Aber die gotische Arbeit daran wird doch allemal das Auge der Neugierigen an sich ziehen,, und oben darauf kommt ein Fetisch zu stehen. Kurz, Ihr gutes Gärtchen, liebe Großmama, gleicht jetzt einer bezauberten Insel, worauf man alles findet, was man nicht darauf suchet, und von dem was man darauf suchet, nichts findet. Mögen Sie doch in Ihrem Leben noch einmal zu uns kommen, und all diese Hexereien mit ansehen können! Sie waren sonst eine so große Bewunderin der Bären und Pfauen von Taxus, womit in Ihrer Jugend die fürstlichen Gärten geschmückt waren; was für ein Vergnügen würde es Ihnen nun nicht sein, zu sehen, durch was für erhabene Schönheiten diese altfränkischen Sachen verdrängt worden! Sie müssen aber bald kommen; denn wir werden noch vor dem Winter nach Scheveningen reisen, um den englischen Garten zu sehen, welchen der Graf von Bentik dort auf den Sanddünen angelegt hat. Alles was die Größe der Kunst dort aus dem elendsten Sande gemacht hat, das denkt mein Mann müsse auf einem guten Ackergrunde gewiss geraten; und er bedauert nichts mehr, als dass er die Sandhügel so mühsam anlegen muss, welche dort die See angespült hat. Von Scheveningen gehen wir dann vielleicht nach England, und so weiter nach China, um die große eiserne Brücke, den porcellainen Turm von neuen Stockwerken, und die berühmte Mauer in Augenschein zu nehmen, nach deren Muster mein Mann noch etwas hinten bei dem Stickbeerenbusche, wo Sie Ihre Krauseminze stehen hatten anzulegen gedenket. Wenn Sie aber kommen: so bringen Sie uns doch bitte etwas weißen Kohl aus der Stadt mit; denn wir haben hier keinen Platz mehr dafür. Ich bin in der unGeduldigsten Erwartung ec.

Anglomania Domen“

40. Der „reife“ Landschaftsgarten in Deutschland

Der „reife“ Landschaftsgarten wird gewöhnlich als „klassisch“ bezeichnet. Es ist der Garten von Lancelot Brown. In reiner Form gibt es ihn in Deutschland nicht. Wir zählen dazu die Gärten, die allein auf naturbezogene Gestaltungselemente bauen, d.h. die Gärten, in denen man wegen eines intensiven Naturbezuges die Staffagen ausräumte oder auf sie verzichtete. Allein das Natürliche wird zur eigentlichen Gestaltungsabsicht. Dazu gehören die Wilhelmshöhe in Kassel und die Arbeiten des älteren Sckells („Münchener Periode“). Dazu gehören in unserem Verständnis nicht die Gärten Lennés und Pücklers, die in der Regel dazu gezählt werden, um die drei großen deutschen Gartengestalter Sckell, Lenné und Pückler als eine Einheit sehen zu können. Man kann diese Einheit aber nur untergrößten Mühen aufrecht erhalten, da es schwer fällt, die Schüler von Meistern späterer Epochen (Thouin und Repton) stilmäßig noch vor ihren Lehrern zu datieren.

Am Anfang dieser Entwicklung kann der Weimarer Park genannt werden. Unter dem Eindruck von Wörlitz, den Schriften Hirschfelds und dem Tod einer jungen Frau in Verbindung mit der damaligen „Werther-Romantik“ errichtete Goethe (teilweise eigenhändig) für letztere eine naturnahe Gedächtnisstätte (1778, die „Felsentreppe“). Goethe schrieb an Frau von Stein:

> „Ich fand ein seltsam Plätzchen, wo das Andenken der armen Christel verborgen stehen wird. Das war, was mir heute noch an meiner Idee misfiel, dass es so am Weg wäre, wo man weder hintreten und beten, noch lieben soll. Ich hab mit Jentschen (Weimarer Hofgärtner) ein gut Stück Felsen ausgehöhlt, man übersieht von da, in höchster Abgeschiedenheit, ihre letzte Pfade und den Ort ihres Tods. Wir haben bis in die Nacht gearbeitet, zuletzt noch ich allein bis in ihre Todesstunde, es war eben so ein Abend. ....“.

Noch im gleichen Jahr wurde in Anlehnung an eine alte Mauer eine Einsiedelei (das „Luisenkloster“, zur Feier des Namenstages der Herzogin Luise) und später, unter Aufsicht des Fürsten, noch weitere Gartenszenen geschaffen. Ab 1783 wurde dann das Ilmtal als Ganzes durchgestaltet, d.h. für die einzelnen Szenen ein gemeinsamer Rahmen geschaffen. Nach seiner Italienreise 1786 stand Goethe dem sentimentalen Staffagengarten sehr kritisch gegenüber und er beteiligte sich auch kaum noch am weiteren Parkausbau (u.a. noch am „Römischen Haus“ und am „Tempelherrenhaus“). Der Garten wurde zunehmend „klassisch“. Sowohl Gothein wie auch Hoffmann sehen im Weimarer Park „den reinsten Ausdruck des Gartengedankens jener Zeit“.

Mit dem Park Wilhelmshöhe (Kassel) gelingt in Deutschland der Durchbruch zum „reifen“ Landschaftsgarten. Erreicht wurde dies durch eine weitreichende Befreiung des Gartens von Staffagebauten und eine Betonung von natürlichen Elementen:

- Bodenbewegungen,
- Wasserschöpfungen,
- Gehölzpflanzungen,
- den Umgang mit Licht und Schatten.

Das Natürliche liefert den Bildinhalt selber (und ist nicht mehr der Rahmen für eine bauliche Staffage).

Der Park hatte mehrere Entwicklungsphasen durchgemacht. Nach 1785 wurde er von seinen literarischen Staffagen weitgehend befreit. Die verbliebenen Bauwerke waren

- romantisch geprägt (mittelalterliche und antikisierende Ruinenbauten),
- klassizistisch geprägt (Tempel).

Die Anlage wird von einer monumentalen Achse Herkules-Schloß-Fürstenweg und der anschließenden Allee in die Stadt bestimmt. Sie war allein als optische Linie gedacht, während die Erschließung über ein Wegesystem erfolgte, das die Achse in Bögen mehrmals kreuzte.

Der eigentliche Stimmungsträger des Parks ist das Wasser und dies in einer Intensität, wie sie kein anderer Park der Welt sonst besitzt. Die Speicherbecken sind als Naturseen gestaltet. Danach werden die Ausdrucksmöglichkeiten des Wassers in allen seinen Variationen durchgespielt. Alle Sinne sollen angesprochen werden. Für das bewegte Wasser stehen besonders die Bäche und Kaskaden (das der Jussowkaskade z.B. hell und heiter, während das an der Teufelsbrücke unheimlich und düster tönt), für das ruhende die Seen und Teiche. Dabei diente der „Lac“ als gesellschaftlicher Treffpunkt, während der „Ach“ den stillen Waldsee repräsentiert.

Neben dem Wasser waren das Oktogon mit dem Herkules (auf der Höhe) und die Löwenburg wichtige Stimmungsträger. Über das pflanzliche Parkbild weiß man relativ wenig. Die schlossfernen Bereiche waren bewaldet, während die schlossnahen locker mit Einzelbäumen und Baumgruppen bepflanzt waren. Um die gewünschten Stimmungen in den verschiedenen Szenenbesser auszudrücken, nutzte man das Formen- und Farbenspiel auch vieler importierter Gehölze. Eine Kleinteilung der Räume hat man geschickt vermieden.

41. Der „Englische Garten“ in München

Die verschiedenen Stilphasen des Landschaftsgartens von einander zu trennen, ist manchmal sehr schwer. Oft wurden die Anlagen während der Bauzeit allein schon durch deren Dauer erweitert, verändert (durch den wechselnden Zeitgeschmack), umgearbeitet und „verbessert“. Man ist allgemein gewohnt, Stile als ein zeitliches Nacheinander zu verstehen. In der Gartenkunst bestehen sie aber manchmal gleichzeitig nebeneinander oder überschneiden sich.

Die Entwicklung zum reifen Landschaftsgarten begann in Deutschland nach 1780. Ab 1800 spricht man von der klassischen Phase, weil von diesem Zeitpunkt fast alle bedeutenden Gärten klassisch geprägt waren. Es ist die Periode der großen Angleichung des Gartens an die Idee des Natürlichen. Die Gestaltung konzentrierte sich auf wenige Elemente: Bodenbewegung, Rasen, Wasser, Gehölze und einen Rundweg. Mit Hilfe von Perspektiven und dem Wechselspiel von Licht und Schatten wurden harmonische Bilder geschaffen.

Den einsamen Höhepunkt dieser Entwicklung bildet in Deutschland Friedrich von Sckell (1750-1823) in seiner zweiten Schaffensperiode in München. Seine Entwicklung vom frühen zum reifen Landschaftsgärtner hatte er bereits in Schwetzingen durchlaufen. Nach Le Nôtre gilt er als der schöpferischte Gartengestalter auf dem Kontinent. Sein Biograph Hallbaum sagt über ihn:

> „ Dass sein Schaffen bahnbrechend war, dass er zu den Ersten in Deutschland gehörte, die sich zum englischen Gartenstil bekannten, und dass er diesem eine spezifisch deutsche Ausprägung zu geben gewusst hat, war als Leistung bedeutend, aber im ganzen doch geschichtlich zu erwarten. Der Wandel lag in der Luft. Höher wird man es schätzen, wenn es ihm gelang, die seither recht handwerkliche Übung des Gartenbaues vergeistigt und zu einer vollwertigen Kunst erhoben zu haben, deren Schöpfung die stilistischen Merkmale der übrigen Künste an sich tragen. Sein Werk ist die Gestaltung des Landschaftsgartens als Ausdruck des deutschen Geistes und als Ausdruck klassischen Geistes. Es gelingt ihm: Den Einklang von Idee und Wirklichkeit durch die Mittel der Gestaltung, die aus der Vielheit des Natürlichen gerade das zur Nachahmung heranzieht, was dem „inneren Wesen“ der Dinge entspricht, das also, was Goethe als den „Stil“ natürlicher Gestaltung zu bezeichnen pflegte. Die Aufgabe des Landschaftsgartens, „die natürliche Landschaft, das Landschaftsideal und das Gartenideal“ in Einklang zu bringen, wird durch Sckell einer im klassischen Sinne vollendeten Lösung entgegen geführt“.

Sckells bedeutendste Arbeiten während seiner Münchener Zeit waren der „Englische Garten“ und der Umbau des Nymphenburger Parks. Für den Ausbau des „Englischen Gartens“ war er erst ab 1804 voll verantwortlich, seit 1787 war er aber bereits beratend für ihn tätig gewesen. Die Anlage war von Anbeginn als „Volksgarten“, d.h. für den öffentlichen Zugang bestimmt gewesen. Es handelte sich dabei um einen schmalen Streifen nordwestlich der Residenz, der entlang den Isarauen bis in die freie Landschaft führte (ca. 5 km lang). Der erste Bauabschnitt betraf den Hirschberger Wald und war von Sckells Vorgänger mit Staffagen vollgestellt worden. Sie wurden unter Sckells Aufsicht dann weitgehend fortgeräumt. Als Zielsetzung für den Garten galt:

„Bewegung und Geschäftserholung, geselliger Umgang und Annäherung aller Stände“.

Die gesamte Anlage bestand weitgehend aus einer Raumfolge von Wiesen und Gehölzpartien, die stimmungsmäßig durch Wasserläufe ergänzt wurden. Sie bestimmten die Bildkompositionen (d.h. die eigentlichen künstlerischen Ziele). Erreicht wurde dies durch:

- die Gegenüberstellung von Niedrigem und Hohen, Wiesen und Gehölzen,
- die Klarheit der Raumbildung,
- das Ableiten der Bewegung von Naturvorbildern,
- das Zusammenstellen von Gehölzgruppen zu Gehölzverbänden,
- die bewusste Einbeziehung von Licht und Schatten,
- das Spiel mit den Grüntönen der Gehölze.

Sckells Ziel war es, „malerische“ Ansichten durch Bewegung, Farbenspiel, Durch- und Ausblicke zu schaffen. Die Anlagen sollten ein „höheres“ Ganzes darstellen.

Die Pflanzungen wurden den natürlichen Gegebenheiten angepasst und umfassten großzügige Wiesenflächen, beziehungsweise Gartenräume. Weil Sckell weitgehend nur einheimische Gehölze verwandte, wurden seinen Anlagen später eine gewisse Monotonie vorgeworfen (andere Betrachter rühmten allerdings genau darin die „Ruhe“ seiner großen Bilder).

Durch die Sichtachsen wurden die verschiedenen Gartenteile miteinander verbunden. Staffagen lehnte Sckell gewöhnlich ab, wenn sie nicht „Charakter“ besaßen. Er verstand darunter antikisierende Formen an einer hervorgehobenen Stelle (z.B. den Monopteros, dessen Errichtung allerdings erst nach seinem Tode erfolgte).

In Nymphenburg wird Sckells Gestaltungsstärke im Bereich der großen Formen, Bilder besonders deutlich. Hier wurde ein Barockgarten in einen Landschaftsgarten umgebaut. Die früheren Achsen wurden zu Schneisen, diese wiederum zu den Hauptmotiven der Gestaltung, weite Wiesen mit bewegten Gehölzrändern. Dabei wurde die „Badenburger Schneise“ heroisch komponiert, während sich das „Padenburger Tal“ lieblich darstellte. Auch die jeweils dazu gehörenden Seen waren einmal dunkel, dicht und ernst und das andere Mal hell und überschaubar.

Sckells klassische Ausdrucksformen werden von „ruhigen“ Bildern bestimmt. Sie gehören zum Großartigsten, was im Landschaftsgarten möglich ist (in kleineren Bildern verloren sie ihre Ausdruckskraft).

42. Der späte Landschaftsgarten in Deutschland

Mit Sckell endete in Deutschland die Phase der großen klassischen Landschaftsgärten. Die nächste Generation der Gartenkünstler war bereits von Männern geprägt worden, die in ihrer Heimat diese Phase bereits überwunden hatten.

In England hatte die Entwicklung über die Forderung nach einer verstärkten Rückkehr zum „Malerischen“ zurück zu einer stärkeren Beachtung des Vordergrundproblems in der Gestaltung geführt, d.h. dem Verbindungsglied zwischen dem Gebäude und der gestalteten Landschaft. Die Antwort darauf war die Schaffung von „pleasuregrounds“ gewesen. Mit der Lösung der Vordergrundfrage setzte ein „Vergärtnern“ der Anlagen ein. Einmal, indem der Vordergrund durch die inzwischen bekannten Sommerblumen jetzt extrem bunt und die Baumkulissen durch die vielen Exoten extrem abwechslungsreich gestaltete werden konnten. Die Gärten verloren ihre frühere innere Harmonie. Die gestalterische Zusammenfassung verschiedener Pflanzengruppen hatte zur Schaffung von Sondergärten geführt. Repton hatte außerdem die gleichzeitige Verwendung verschiedener Stilelemente empfohlen. Dies entsprach dem damaligen Zeitgeist im Historismus. Pückler kann als sein Schüler angesehen werden. Allerdings ging er teilweise seinen eigenen Weg, der besonders in seinen Pleasuregroundlösungen später auf eine große Ablehnung stieß.

In Frankreich war der geometrische Gartenstil nie ganz vergessen worden. Der wichtigste Gartenkünstler um 1800 war dort Gabriel Thouin (1747-1827). Für seine Entwürfe war kennzeichnend, dass er

- seine Gärten nach ihren Funktionen klassifizierte (nicht im Sinne Reptons, der solche nur im Rahmen eines Beziehungssystems innerhalb seiner Gesamttheorie sah). Er stellte geometrische und „natürliche“ Anlagen auf eine gleiche Stufe. Dadurch verloren bei ihm die ästhetischen Kriterien an Bedeutung. Die Grenzen zwischen dem Nützlichen und Schönen verwischten sich. Der Funktionsbegriff wurde nach ihm für das 19. Jahrhundert zum wichtigsten Kriterium der Gartenkunst.
- in seine Anlagen kulturelle und industrielle Denkmäler integrierte (z.B. Versailles in ein Landschaftsgartenprojekt).
- Das ganze Land in eine Kunstlandschaft verwandeln wollte.
- seine Wege geometrischen Kurvensystemen folgten (gezeichnet am Kurvenlineal).
- große Pflanzenkenntnisse besaß (Er war Leiter der kaiserlichen Baumschulen und Gärtnereien und sein Bruder der berühmte Botaniker André Thouin).

Lenné ist von ihm während seines Pariser Aufenthalts 1811 stark beeinflusst worden. Er. wurde zum wichtigsten Vorbild für die durch ihn gegründete Lenné-Meyersche Schule. Diese Schule war lange Zeit die wichtigste Institution in der deutschen Gartenkunst und neben der „Vergärtnerung“ der zweite Hauptgrund für deren Niedergang.

Vorgeworfen wurde der Lenné-Meyerschen Schule ihre Erstarrung im Schematismus und ihre pflanzliche Überfülle. Sie konnte damit das künstlerische Niveau eines Sckells oder auch eines Pücklers nicht mehr erreichen. Ausgehend von Loudons „gardenesquen“ Stil mit seiner überreichen Pflanzenausstattung verwischten sich die Konturen im Garten.

Während bei Repton die „Zonierung“ des Gartens noch im Sinne eines stimmigen Gesamtkunstwerkes angestrebt wurde, erfolgte sie später im Sinne einer Vereinigung verschiedenartiger Gartenteile im Sinne eines „gemischten Stils“. Aus dieser Entwicklung entstand später die Tendenz funktionale Teile miteinander formal zu vereinigen, d.h. autonome Räume miteinander zu verbinden. Die landschaftlichen Partien dienten dann nur noch als Überbrückungsräume. Diese Entwicklung bildete einen ersten Schritt zur „modernen“, funktionalen Gartenkunst.

Allgemein kann man sagen, dass der späte Landschaftsgarten sich durch folgende Kriterien vom „reifen“ abhebt:

1. Er greift, besonders in Gebäudenähe (= gestalterischer Vordergrund) geometrische Stilelemente auf.
2. Diese sind oft mit stark farbigen Sommerblumen bepflanzt.
3. Oft sind viele fremdländische Gehölze vorhanden (begrenzt allerdings auch
   - im frühen Landschaftsgarten: z.B. Harbke (bei Magdeburg) mit starken forstbotanischen Interessen),
   - im reifen Landschaftsgarten: z.B. Wilhelmshöhe ihres ästhetischen Reizes wegen,
   - im späten Landschaftsgarten dann ausgeprägter Exotismus).
4. Gelegentlich Sondergärten(z.B. in Lennés Sanssouci; in England oft).
5. Erneute Abgrenzung nach außen.

43. Teppichbeete

Teppichbeete gelten bei vielen Fachleuten in Deutschland allgemein als ein Ausdruck größter Geschmacksverirrung. Doch kann man mit dieser Haltung den gartenkünstlerischen Bemühungen des späten Landschaftsgartens nur noch begrenzt gerecht werden. Fälschlich wird oft Pückler als ihr Erfinder angegeben. Aber sowohl er wie auch Lenné orientierten sich bereits an den Entwürfen Reptons. Ihre Verurteilung setzte um 1900 ein, als eine neue Gartenbewegung neue Wertmaßstäbe betonte und die Künstlichkeit dieser Beete verurteilte. Nicht mehr ihre abgelehnte Form sollte eine Gartenfläche bestimmen, sondern alleine die Pflanze. An die Stelle der Kunst, im späteren Verständnis das Gekünstelte, sollte allein das Gärtnerische stehen. Dabei waren es gerade die Teppichbeete, die neben neuen Parterreformen die zeitgemäße Antwort auf das Vordergrundproblem im Landschaftsgarten waren. Gerade ihre Verwendung durch Pückler sollte ein Anlass zum Nachdenken sein.

Wimmer unterschied 1991 bei ihnen fünf Entwicklungsphasen:

1. Beete des frühen 19. Jh.: Sie bestanden aus einfachen geometrischen Formen (beliebt waren Kreise und Ellipsen) im Rasen, mit deren Hilfe man durch deren Zusammenrükken additative Ornamente bildete (= Figurenbeete) oder die man ornamental in sich unterteilte (= Teppichbeete). Bepflanzt wurden sie jeweils mit einer Pflanzenart, manchmal noch eingefasst von einem besonderen Pflanzenrand.
2. Spätestens um 1830 werden die Beetränder komplizierter: Sie stehen, - untereinander in einem formalen Zusammenhang -, weiter im Rasen. Gerne werden sie mit Hilfe von Kantensteinen erhöht. Die ersten Entwürfe stammten bereits von Repton für Ashridge (1813), ihm folgte Loudon, von dem dann M'Intosh sie in viktorianischen Beetstil überführte. In Deutschland entwarf Lenné (1822) die ersten Beete für das Parterre am Neuen Palais. Sein Schüler Legeler entwickelte aus dem Kreis häufig nachgebaute Sechser-Ornamente. Besonders im Umfeld der Lenné-Meyerschen Schule waren sie sehr beliebt. Die Bepflanzung erfolgte zunächst bevorzugt durch niedere Blattgewächse, ab 1850 durch Blumenteppiche.
3. Komplizierte Beetkombinationen getrennt durch Kiesstreifen (ca. 1850-1875): Teilweise orientierte man sich an barocken Broderien (deren farbliche Mineralien und Kiese innerhalb der Buchseinfassungen wurden durch Blumen ersetzt). Beliebt waren u.a. Mäander, Spiralen vor klassischen Gebäuden und Rosetten vor neugotischen.
4. (Eigentliche) Teppichbeete (ca. 1860-1900): Sie standen für sich alleine und waren unabhängig von Rasen- und Kiesstreifen. Sie verstanden sich als plastische Zierkörper. Der Rand stand ca. 20 cm über dem Rasen. Zur Mitte war das Beet erhöht (Höhe = ein Fünftel des Durchmessers). Zunächst als rundes Blumenbeet, das in sich mehrere Blumenkränze in verschiedenen Farben besaß, später näherten sich letztere einer Sternform an. Um 1870 gab es regelrechte Wettbewerbe um Teppichbeete. Zu mehreren zusammengestellt, entstanden ganze Blumen-, bzw. Teppichparterres. Gerne wurden sie zu figürlichen Formen zusammengestellt. Gemäß den geschichtsbezogenen Bauten im Historismus erlaubten sie neugotische (= altdeutsche), renaissanceartige u.a. Entwürfe.
5. Jugendstilbeete (1900- etwa 1914): Rückkehr zu Beetflächen im Rasen. Oft standen in der Mitte eine hervorgehobene Blumengruppe und an den Rändern Teppichpflanzen.

Die Hauptvoraussetzungen für Teppichbeete waren ihre Nähe zu einer Architektur, das Vorhandensein eines kurz geschorenen Rasens und die Möglichkeit sie als Ganzes überblicken zu können(evtl. vertieft). Ihre Größe schwankte meistens zwischen 2 – 10 m (gewöhnlich 5 m). Gestalterisch war für sie die Farbauswahl entscheidend (in Deutschland nach der Farbenlehre Goethes, in Frankreich nach der Chevreuls). Gewünscht waren angenehme Farbkontraste. Im Frühjahr pflanzte man wie heute bunte Tulpen, Narzissen, Hyazinthen, Krokuse, Stiefmütterchen u.ä., im Sommer in der Mitte etwas Höheres wie Canna und Rizinus und an den Rändern buntlaubige Pflanzen, Lobelien, Echeverien, Petunien u.ä.. Es gab sogar spezifische Nur-Teppichpflanzen wie Alternanthera (Papageienblatt) und Iresinen. Gewünscht waren niedrige Pflanzen mit einem buschigen und ausbreitenden Wuchs. Die verschiedenen Pflanzungen waren in ihrer Pflanzenauswahl sehr zeitabhängig. Die Eisbegonien kamen z.B. in Deutschland erst ab 1900 auf. Oft konnten Beete der verschiedenen Entwicklungsphasen in einem Garten neben einander stehen (z.B. bei Pückler).

Das Anlegen von Teppichbeeten war eine Kunst für sich. Berühmt dafür waren die Brüder Siesmeyer im Frankfurter Raum. Heute liegt ihre historische Bedeutung noch in drei bedeutenden Bezügen:

1. Ihrem entscheidenden Anteil in der Hinführung unserer Gärten vom Baum- zum Blumengarten (d.h. auch zur allgemeinen Vergärtnerung der Gartenkunst. Sie waren die ersten rein gärtnerischen Beiträge zur „Kunst“).
2. Als Vorläufer unserer Blumenbeete. Dabei folgen fast alle unsere heutigen Beete unserem jetzigen Geschmack (Auch die in historischen Gärten! Teilweise aus Unkenntnis, teilweise weil es für das Publikum „gefälliger“ ist und auch weil die entsprechenden historischen Pflanzen fehlen).
3. Am unmittelbarsten in den farbintensiven Beeten der Kuranlagen. Es wäre eine stilistische Vergewaltigung, wenn man z.B. Jugendstilanlagen mit Hilfe unseres heutigen Zeitgeschmacks über die Umgestaltung der Außenbereiche „modernisierte“. Wenn man nicht voreingenommen ist, dann behalten die viktorianischen Blumenbeete auch heute noch ihren Flair.

„Ein Teppichbeet muss zunächst ein in sich selbst abgeschlossenes Ganzes bilden, das in jeder Hinsicht einen harmonischen Eindruck macht, aber auch das Einzelne muss, wenn das Auge in dieses sich versenken will, klar und verständlich sich ablösen, wie die einzelnen Blumen eines wohlgeordneten Bouquets, die, jede für sich deutlich erkennbar, doch erst in ihrer Zusammenstellung beabsichtigt war. So sprechen auch die Details eines symmetrisch angelegten Teppichbeetes für sich selber nicht allein, sondern setzen auch das Ganze in allen seinen Teilen in das rechte Licht“ (W.A.C. Niemann, 1870).

Genauso wie die Teppichbeete ein bedeutender Ausdruck einer historischen gärtnerischen Situation waren, so ist auch deren Verdammung nur als eine solche zu sehen. Als Robinson 1878 seine Angriffe gegen sie startete, leitete er damit die gärtnerische Seite der Reformbewegung ein.

44. Die Potsdamer Kulturlandschaft

Vielleicht kann man Joseph Peter Lenné (1789-1866) als den einflussreichsten Gartenkünstler des 19. Jahrhunderts in Deutschland ansehen. Nach einer gründlichen gärtnerischen Ausbildung (u.a. bei Gabriel Thouin in Paris) und Arbeiten in Wien und im Rheinland wurde er 1816 in Potsdam als Gärtnergeselle eingestellt (dort 1824 Gartendirektor, später Generalgartendirektor, Ehrenmitglied der preußischen Akademie der Künste und Ehrenbürger Potsdams). In seinen fünfzig Potsdamer Dienstjahren schuf er das Gesamtkunstwerk Potsdam und eine Vielzahl von Grünanlagen in ganz Deutschland. Auf ihn gehen die Gründung einer ersten höheren Lehrantalt für Gärtner (Wildbad bei Potsdam) und eine Landesbaumschule zurück. Berlin hat ihm die Anfänge seiner Durchgrünung zu verdanken. Thouins Gedanke der Landesverschönerung führte er entscheidend weiter, indem er mit Hilfe gärtnerischer Gestaltungsmittel ganze Landschaften im Blickfeld hatte. Dabei behielt er das Funktionelle, das Nützliche immer im Auge.

Lennés Schaffenszeit lässt sich in drei Perioden einteilen:

1. Periode (1815-30): Die Entwürfe entstehen „aus reiner Empfindung“.
   U.a.: Sanssouci, Berliner Tiergarten, Charlottenburger Schloss, Klein-Glienecke.
2. Periode (1830-40): Die Gärten besitzen reichere Grundrisse und aufwendigere Details („verfeinerter“ Landschaftsstil).
   U.a.: Prinz-Albrecht-Garten.
3. Periode (1840-66): Gartenteile werden regelmäßig-geometrisch gestaltet, die Parkteile dagegen weiterhin als Landschaftsgärten. Die Landschaft bildete nur noch einen kontrastreichen Hintergrund zu den gestalteten Anlagen.
   U.a.: Marlygarten, „Sizilianische“ und „Nordische Garten“.
   (Der „Marlygarten“ gilt als einer der schönsten, späten Landschaftsgärten überhaupt: Ein baumumstandener, langgestreckter Wiesenraum mit einem Rundweg. Alles konzentriert sich auf einen einzigen ruhigen Raum).

Lenné trennte wieder den Garten vom Park. Dabei repräsentierte der Garten die Kunst und der Park die ihr gegenüber stehende Natur. Gleichzeitig versuchte er ganze Landschaften ästhetisch aufzuwerten. Seine Bemühungen standen dabei in den damals allgemeinen Bestrebungen einer Landesverschönerung. Besonders bedeutsam wurde dabei sein Plan „Zur Verschönerung der Insel Potsdam“ (1842), in dem er die gesamte Umgebung um Potsdam mit dem Zentrum Sanssouci in seine Pläne einbezog.

Der ursprüngliche Rokokogarten Sanssoucis bestand aus drei Teilen: dem Parterregarten mit seinen Terrassen, dem waldartigen Rehgarten und dem Halbzirkel vor dem Neuen Palais. Verbunden wurden sie durch eine gerade Allee. Zunächst durfte an dem Park Friedrich des Großen nichts geändert werden. Die Berufung Lennés nach Potsdam fiel in eine Zeit, als die notwendigen Renovierungsarbeiten nicht mehr aufgeschoben werden konnten. Sein erster Plan von 1816 wurde nicht realisiert. In der Folgezeit (1819-25) wurde der Park dann allmählich verändert. Lennés Leistung bestand in der

- Schaffung großer ungeteilter Rasenflächen,
- Neuanlage eines Wegenetzes,
- Umgestaltung des Palaisgartens,
- Freistellung und Einbeziehung der Bauten in die Landschaft.

Durch Fläschenergänzungen gewann der Park seine Breite (1825 um Charlottenhof, 1827 das Hofkruggelände).

Im Bereich Charlottenhof entstanden 1836 die ersten architektonisch gestalteten Anlagen (u.a. das Hippodrom). Nach 1840 wurde der dortige Italianismus auch auf andere Parkteile übertragen. Die Voraussetzungen dafür bot der nördliche Bergrücken nach Bornstedt. Die Landschaft war jetzt für die Neue Orangerie und den Nordischen und Sizilianischen Garten nur noch ein Hintergrund. An der Orangerie haben wir in einem Rasenparterre Blumenbeete. Im Nordischen Garten überwiegen dunkle Farbtöne. Er ist insgesamt einfacher gestaltet. Der Sizilianische Garten ist dagegen dekorativer und lebhafter. In Hausnähe wandte Lenné fast immer nur regelmäßige Formen an (wie seine Schule, u.a. seine Schüler G. Meyer und Effner).

Mit dem „Marlygarten“ entstand noch einmal ein großer Landschaftsgarten. Er ist ein Musterbeispiel für einen natürlichen Raum, beschränkt auf klare Formen und ohne Staffagen. Aber auch hier befinden sich Attribute des späten Landschaftsgartenstils:

- Die Wege folgen nicht den natürlichen Gegebenheiten sondern einem Kurvenlineal.
- Im Seitenbereich der Wiese befinden sich Blumenrabatten.
- Mit einem Alpengarten (für die aus Bayern kommende Königin) entsteht ein Sondergarten.

Zur Zeit Lennés waren Wünsche nach einer Landesverschönerung weit verbreitet. In Preußen wurden sie vom „Verein zur Beförderung des Gartenbaues“ getragen. Auf diesem Hintergrund schuf Lenné seinen berühmten Plan zur Verschönerung Potsdams. In ihm wurden alle Potsdamer Parkanlagen, Grünflächen und umliegenden Dörfer gestalterisch zu einer Einheit zusammengefasst. Der Park von Sanssouci bildete dabei das Zentrum.

Bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelm IV. hatte noch niemand an eine solche Zusammenlegung gedacht. Schon unter seinen Vorgängern war Sanssouci erweitert worden und waren verschiedene neue Gärten entstanden (u.a. Pfaueninsel, Klein-Glienecke und Babelsberg). Jetzt wurden die vorhandenen Anlagen auf einander bezogen (d.h., zum Teil verändert), vergrößert, neue Gebiete bearbeitet und ganze Dorfbezirke in die Planungen einbezogen. Soweit es sich bei den Neuanlagen nicht um Gärten handelte, ging es bei ihnen um die Aufforstung schlechtester Böden, die Bepflanzung sandiger Hügel und die Einfassung von Ackerfluren mit Laubholzhecken. Beabsichtigt mit dem Verschönerungsplan waren

- eine intensivere Bodennutzung,
- eine bessere Verbindung zwischen den Parkanlagen,
- eine Verschönerung der Fluren.

Zu erreichen versuchte man dies durch eine Verbesserung der verkehrstechnischen Erschließung und eine Wegeführung, „die das „verschönerte“ Land auf eine dem Auge angenehme Weise erschloss“ (Hofmann). Heute spricht man bei der Gesamtanlage von der „Potsdamer Kulturlandschaft“, die man bereits seit 1990 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählt.

45. Muskau und Branitz (Pückler)

Die Parkanlagen von Muskau und Branitz wurden vom Fürsten Pückler (1785-1871) geschaffen. Er war einerseits einer der umstrittendsten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, andererseits aber auch einer seiner bedeutendsten Künstler. Begabt und wohlhabend wie er war, konnte er seine Parkvorstellungen ohne Rücksicht auf andere Meinungen durchsetzen. Sein ganzes unruhiges Leben stellte er ganz auf die Schaffung dieser beiden Parkanlagen ab, zuerst auf Muskau und dann, nachdem er sich dabei finanziell übernommen hatte und es verkaufen musste, auf Branitz.

In seinen gesellschaftlichen Vorstellungen war er noch dem 18. Jahrhundert verhaftet. Distanziert gegenüber den sozialen Entwicklungen wollte er in Muskau die Geschichte dieser Landschaft und damit die seiner Familie mit Hilfe von Staffagen zum Ausdruck bringen. 1811 hatte er seine Standesherrschaft übernommen und von 1815 bis 1845 sie in einen Park umzuwandeln versucht (bis zu seinem Bankrott). In seinem Buch „Andeutungen über die Landschaftsgärtnerei“ (1834) beschrieb er seine Absichten.

Pückler forderte für die Anlage eines Gartens zunächst eine „Grund-Idee“ (ein „poetisches Ideal“). In Muskau waren dies die Verdienste seiner Familie für die Bevölkerung. Dabei wollte er nur auf das Gegebene zurückgreifen, bestimmte Dinge hervorheben und bereichern. Er teilte dafür das Gelände in verschiedene Quartiere ein, die er dann ästhetisch überarbeitete.

Der Park von Muskau besteht aus drei Teilen:

- dem „Park des Schlosses“ (= Talgrund der Neiße),
- dem „Park des Bades“ (an einem Berghang),
- dem „äußeren Park“ (östlich der Neiße, heute in Polen).

Der Schlosspark ist das Kernstück der Muskauer Anlagen. Pückler versuchte in ihm mit Hilfe von Pleasuregounds Garten und Park von einander zu trennen. Dabei war der Garten für ihn ein Teilbereich der Wohnung, während der anschließende Park für ihn als Ausdruck einer idealisierten Natur galt. Sein Pleasureground befand sich als eine zusammenhängende Partie sowohl am Haus wie auch in einiger Entfernung. Dabei handelte es sich zunächst nur um intensiver durchgestaltete Rasen- und Gehölzpartien. Für ihn war er Teil seiner Wohnung, „Gemächer .... unter freiem Himmel“, in denen er sich ganz seinem persönlichen Geschmack hingeben konnte. Dies galt sowohl für dessen schmückende Ausgestaltung, wie auch für die Bequemlichkeit. Seine Gestaltung des Gartens war sehr umstritten. Eine Reihe der Blumenbeete war darin auf die verschiedenste Weise als farbige Blumenkörbe gestaltet, ergänzt von runden und ovalen Gehölzgruppen. Insgesamt gab es dort drei solcher Gärten: am Schloss, am blauen Garten (alle Teile darin waren blau oder weiß bemalt) und den Herrengarten. Großzügige Wiesen- und Gehölzpartien bestimmten das Gesamtbild. Es gab hier keine Staffagen. Zu den schönsten Stellen des Parks führten Wege (Sie waren nicht ihres eigenen Bildwertes wegen angelegt). Die Trennlinie zwischen Garten und Park war nicht sichtbar.

Der „Park des Bades“ versuchte ein Dorf, ein Bergwerk mit seinen Halden und ein Kurbad mit einem zerklüfteten, bewaldeten Berggelände harmonisch zu verbinden.

Der „äußere Park“ vereinnahmte den gesamten Besitz östlich der Neiße (heute Polen und strebte einen Übergang vom Park in die ästhetisch aufgewerteten Ländereien an. Bauliche Anlagen sollten eine Beziehung zur Vergangenheit herstellen und für gesellige Aktivitäten zur Verfügung stehen. Da sie auch Nutzfunktionen hatten, war ihr Staffagencharakter eingeschränkt. Die Felder wurden landwirtschaftlich genutzt. An den Grenzen standen weite Abpflanzungen.

Nachdem Muskau verkauft werden musste, setzte Pückler seine Arbeit in Branitz fort. Die zur Verfügung stehenden Flächen waren hier viel kleiner. Der Park befand sich nordwestlich des Schlosses. Seine Mitte wurde von einer großen Wiese beherrscht, die von Gehölzgruppen gegliedert wurde. Mit Hilfe von Erdaufschüttungen waren natürliche Seen, Bäche und Hügel geschaffen worden. Berühmt wurden zwei Pyramiden am Ende der Anlage, von denen eine, der 20 Meter hohe „Tumulus“ in einem See steht und Pücklers Grabstätte enthält. Pückler schuf hier bewusst den Kontrast zwischen den bewegten Naturformen und den starren Pyramiden.

Pückler war ein Einzelgänger und bereits zu seinen Lebzeiten eine Legende und ein umstrittener Mann gewesen. Oft verspottet, zugleich aber auch verehrt. Er ließ sich in kein Korsett pressen. Er war ein Aristokrat, ein Konservativer, Liberaler, Kosmopolit und preußischer „Taugenichts“, einer der bedeutendsten Gartenkünstler und Schriftsteller seiner Zeit, ein Exzentriker, Frauenheld und maßloser Verschwender.

„Ähnlich Heinrich Heine, ..., ergeht es immer noch dem größten deutschen Gartenkünstler Hermann von Pückler-Muskau. .....

Nur unter Fachleuten gibt es keine Zweifel am außerordentlichen Wert seiner vier von ihm geschaffenen Parke: Muskauer, Babelsberger, Branitzer Park und der Ettersburger Pücklerschlag. Doch was diese Parke in den Rang von Kunstwerken mit höchster Aussagekraft erhebt, ist selbst unter Fachleuten nicht durchgängig bekannt. ..... Dies zu erkennen, bedarf allerdings einer anderen Seh- und Aufnahmeweise als des nur so Durchschlenderns, wie es die meisten Besucher tun. Erst wenn bei einer Parkführung auf die Gesetzmäßigkeit der Baumpflanzungen aufmerksam gemacht wird, auf die durchgängige Anwendung der Proportionslehre des Goldenen Schnittes, auf die Art und Weise, wie die einzelnen Baumarten Teile eines Ensembles sind und dort zu individueller Wirkung kommen, die die übergeordnete Idee nicht negiert, dass die Bäume nur so und nicht anders stehen können, wird etwas von dem Geist gefüllt, der diese Parke beherrscht. ..... Das wohlausgewogene Gefüge innerhalb der einzelnen Parkräume und der Parkräume untereinander schafft jene schwer beschreibbare Harmonie, die dem Parkganzen innewohnt und die seit eh und je gerühmt wurde. .....

Man muss ..... langsam gehen, um den kaum ausschöpfbaren Reiz langsamer und plötzlicher Szeneriewechsel aufzuspüren. Des öfteren wird man nach reizärmeren Wegstrecken – z.B. beim Durchqueren eines waldartigen Wegabschnittes – mit einer dichten Folge von Parkszenerien überhäuft. Deren Feinheiten erschließen sich erst, wenn man sich ganz dem Auge anvertraut und einige der Regeln kennt.

- So wird uns fast immer bei einem gekrümmten Weg auf der konvexen Seite etwas Besonderes geboten.
- Gerade Wegstrecken führen den Blick oft auf auffällige Bäume oder in die Tiefe des Parkes.
- Auch an Wegeinmündungen bietet sich meist eine besonders schöne Vedute – wie die Landschafts-Malerei einen reizvollen Bildausschnitt nennt.
- Spannend kann es sein, wenn bei Veränderung des Standortes um wenige Meter dieselben Baumgruppen und Solitärs infolge ihrer scheinbaren Lageveränderung ganz neue Bildwirkungen ergeben – besonders überzeugend beim Wegabschnitt von der Eichseebrücke bis zur Gloriette (in Muskau).
- Mit Nachdruck sei darauf hingewiesen, dass die Wege in entgegengesetzter Richtung genutzt, wiederum andere Bilder bescheren“.

(H. Rippl, Absatzänderungen d. Verf.).

46. Texte von Pückler und Meyer

Um den großen Einfluss von Pückler und der Lenné-Meyerschen Schule zu verstehen, muss man ihre Bücher lesen, die ein halbes Jahrhundert ihre Leser fasziniert haben und auch heute noch beeindrucken können. Die spätere Verurteilung von Meyers „Lehrbuch der schönen Gartenkunst“ hat nichts mit der Qualität dieses Buches zu tun, sondern allein mit dem einsetzenden Wertewandel.

Aus Hermann Fürst von Pückler-Muskau „Andeutungen über Landschaftsgärtnerei“ (1834):

„Eine große landschaftliche Gartenanlage in meinem Sinne muss auf einer Grundidee beruhen.
(Man erlaube mir hier das Wort Idee dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nach anzuwenden, und nicht nach der Terminologie der Philosophie. Eine Idee im höhern Sinne liegt der Gartenlandschaftskunst im allgemeinen auch unter, nämlich die: aus dem Ganzen der landschaftlichen Natur, ein konzentriertes Bild, eine solche Natur im Kleinen als poetisches Ideal zu schaffen, dieselbe Idee, welche auch in anderen Sphären jedem wahren Kunstwerk das Dasein gibt und aus dem Menschen selbst einen Mikrokosmos, eine Welt im Kleinen, gemacht hat).
Sie muss mit Konsequenz und, wenn sie ein gediegnes Kunstwerk werden soll, so viel als möglich nur von einer leitenden Hand angefangen und beendigt werden. Dieser Eine mag und soll die guten Gedanken vieler anderer benutzen, er allein muss sie aber im Geiste zu einem Ganzen verarbeiten, damit der untrügliche Stempel der Individualität und Einheit nicht verlorengehe. Man verstehe mich indessen wohl: eine Grundidee, sage ich, soll dem Ganzen unterliegen, kein verworrenes Arbeiten aufs Geradewohl stattfinden, sondern der leitende, durchbildende Gedanke auch an jedem Einzelnen zu erkennen sein; und füglich mag dieser aus den speziellen Verhältnissen des Künstlers, aus den besondern Umständen seines Lebens oder der früheren Geschichte seiner Familie entspringen, wie durch die Lokalität, welche er vorfindet, bedingt werden – aber damit verlange ich noch keinesweges, dass auch schon im Voraus der ganz genaue Plan der Ausführung bis in jedes Detail entworfen, und daran streng gehalten werde. Gerade das Gegenteil möchte ich in gewisser Hinsicht empfehlen; denn, sind auch mit der Idee die Hauptzüge des Ganzen vorher bestimmt, so soll doch während der Ausführung der Künstler sich ungezwungen den Inspirationen seiner Phantasie fortwährend überlassen, vielfach Neues auffinden, seinen Stoff im Schaffen immer noch fort studieren, namentlich hier die rohe vor ihm liegende Natur bei jeder verschiedenen Beleuchtung (denn mit schöner Beziehung ist das Licht eins seiner Hauptmateriale) innerhalb und außerhalb des Bezirks seiner kleinen Schöpfungen beobachten, Ursache und Effekt ergründen, und hiernach die früheren, einzelnen Gedanken für das Detail motivieren, oder auch teilweise gänzlich verlassen, wenn ihm später bessere Einsicht wird. Der Maler wird ja ebenfalls von Zeit zu Zeit an seinem Gemälde, das doch so unendlich weniger mannigfaltig ist, dies und jenes ändern, diese Stellung gefälliger oder naturgemäßer machen, hier eine Schattierung verbessern, dort jenem Zuge mehr Ausdruck geben müssen – wie wollte es dem Gartenkünstler, der mit so widerspenstigen und oft so schwer zu berechnenden Materialien arbeitet, und eine Menge verschiedener Bilder auch wiederum in eins vereinigen soll, gelingen, alles auf den ersten Versuch unverbesserlich zu treffen. ....

Man sieht hieraus, wie misslich es ist, einen fremden Künstler auf einige Tage oder Wochen, oder auch Monate kommen zu lassen, um sofort einen Plan zu machen, auf dem jeder Weg und jede Pflanzung, das Ganze mit allen Details schon genau angegeben ist; oder gar einem solchen Tausendkünstler nur eine Situationskarte zuzuschicken, worauf dieser frisch zu Werke schreitet und, ohne alle geistige Beziehung, ohne alle Lokalkenntnis der wahren An- und Aussichten, der Effekte von Berg und Tal, von hohen und niederen Bäumen, sowohl in unmittelbarer Nähe, als in der entfernteren Gegend – seine Linien auf das geduldige Papier hinzeichnet, die sich zwar sehr sauber und hübsch dort ausnehmen können, in der Ausführung aber gewöhnlich etwas höchst Klägliches, Schales, Unpassendes, Unnatürliches und gänzlich Misslungenes zur Welt bringen. Wer mit den Materialien der Landschaft selbst diese bilden will, muss nicht nur aufs genaueste mit ihnen bekannt sein, sondern auch überhaupt bei der Anlage wie bei der Ausführung, in gar vielen Dingen ganz anders zu Werke gehen, als der Maler auf der Leinwand. Die Schönheit einer wirklichen Landschaft ist, selbst nach einem möglichst treuen Gemälde, nur teilweise, nach einer Karte aber gar nicht zu beurteilen, und ich möchte im Gegenteil dreist behaupten, dass (außer in einer ganz platten Gegend ohne Aussicht, wo überhaupt nur sehr wenig geleistet werden kann) ein dem Auge ganz wohlgefälliger Plan, mit stets angenehm darauf hingeführten Linien, keine schöne Natur darstellen könne, denn um in dieser eine schöne Wirkung hervorzubringen, muss man gerade oft die auf dem Papier am schroffsten und ungeschicktesten sich ausnehmenden Verbindungen wählen“.

Aus Gustav Meyer „Lehrbuch der schönen Gartenkunst“ (1860):

„Nachdem die Gartenkunst aufgehört hat bloß im Dienste des sinnlichen Bedürfnisses und des rein individuellen Geschmackes zu stehen, nachdem sie bei Herstellung ihrer Werke die Natur zu ihrem Vorbilde genommen, und in der Anordnung allgemein gültigen ästhetischen Grundsätzen folgt, beteiligt sie sich an der allgemeinen Bestimmung der Künste, dem Menschen Nahrung für die edleren Regungen seiner Seele zu bieten, das Gemüt mit dem Schönen für das Wahre und Gute zu stimmen, und hierdurch ihm Einen höheren Lebensgenuss zu bereiten.

In sofern sie uns in der näheren Umgebung der Wohnung durch Verwendung exotischer resp. Tropischer Gewächse einen Teil der Reize südlicher Natur, und in den entfernteren Teilen des Gartens, im Park oder in der freien Landschaft die heimische Natur darstellt, entspringt das Interesse an ihren Werken teils aus der Qualität des Materiales, welches zur Verwendung kommt, teils und vorzüglich aber aus der Schönheit in der Anordnung.

Da jedes Schöne ein um so anhaltenderes Interesse erweckt, wenn es mit Nützlichkeit gepaart ist, oder seinen Ursprung in dem Nützlichen hat, so muss das Bestreben bei der Anordnung eines Gartens zunächst dahin gerichtet sein, dass er den besonderen Lebensverhältnissen und Gebrauchsanforderungen des Besitzers genüge, und für den Aufenthalt im Freien Schutz, Bequemlichkeit, Behaglichkeit, Eleganz und alles dasjenige darbiete, was ihn besonders wohnlich, anziehend und unterhaltend oder nützlich macht. In Parks und Parkanlagen ziehe man des reinen Nutzens halber auch Wiesen, Mühlen und selbst ein Vorwerk hinein, so weit es angeht ohne der natürlichen Schönheit durch zu ausgedehnte sichtbare Kultur Abbruch zu tun; bei der Verschönerung eines ganzen Landsitzes und ganzer Gegenden aber soll das Schöne gänzlich aus dem rein Nützlichen – welches in Wäldern, Forsten, Obst- und Weingärten, Hecken, Rainen, wohlunterhaltenen Wiesen, Tabaks-, Mais- und Getreidefeldern bestehen möge – entspringen; es muss jedoch in allen diesen Fällen die Rücksicht auf Nützlichkeit durch formale Zweckmäßigkeit vollkommen überwunden erscheinen, oder es muss die Gestaltung und Wirkung des Ganzen an sich so vollkommen erscheinen, als ob die Rücksicht auf Nützlichkeit oder Wohnlichkeit auf die allgemeine ästhetische Gestaltung keinen sichtlichen Einfluss ausgeübt habe, und das Ganze wie aus freier Selbstbestimmung hervorgegangen sei.

Wie die Nützlichkeit eines Werkes der Gartenkunst also überhaupt darin besteht, dass es seinem praktischen Zwecke, nämlich zur Annehmlichkeit oder zum Nutzen des Menschen zu dienen, entspreche, so besteht die Schönheit desselben in der sinnigen Auswahl des Einzelnen und der Anordnung desselben zu einem mannigfaltigen vollkommenen Ganzen. .....

So verschiedene Erklärungen über das Wesen des Schönen auch gegeben worden sind, so stimmen sie doch alle darin überein, dass bloße Verschiedenheit oder Mannigfaltigkeit noch nicht Schönheit begründe, sondern dass das Schöne bestehe in der Einheit des Mannigfaltigen, oder in der Übereinstimmung mannigfacher Teile zu einem Ganzen nach Zweck, Form und Wirkung.

Es muss daher, da nur das nach Zweck, Form und Wirkung übereinstimmende zu einem schönen Ganzen oder zu einer freien Einheit zusammengefasst werden kann, eine allgemeine Grundform oder Typus, ein Grundton oder eine Grundstimmung das Ganze durchdringen, und jeden einzelnen Teil beherrschen, welche Bedingung des Schönen wir Ausdruck nennen; es muss ferner Mannigfaltigkeit im Ganzen, oder Abweichung und Kontrast sich in den Teilen und in ihrem Verhältnis zu einander zeigen; jedoch nur so viel, als es deren Verbindung untereinander und ihr Zusammenfassen zu einem Ganzen zulässt es muss sich nächstdem alles organisch, natürlich und wahr entwickeln; d.h. jedes Teil muss, nach Art organischer Gliederung, der Wichtigkeit und Eigentümlichkeit seines Zweckes in seinen quantitativen und qualitativen Verhältnissen genau entsprechen, und nach Maßgabe dieser Verhältnisse seine im Ganzen ihm gebührende Stelle einnehmen, welche Bedingung des Schönen wir Haltung nennen. Ausdruck und Haltung geben dem Ganzen Charakter. Endlich muss das Ganze sich als ein Vollkommenes darstellen, oder es muss die Anzahl und Ausbildung der Teile der Art sein, dass im Betracht zum Ganzen sich kein Teil als zu viel oder überflüssig erweise; es muss kein Teil zu fehlen scheinen, wodurch das Ganze als mangelhaft sich darstellen würde, und jeder Teil muss seinem besonderen Zwecke und dem Zwecke des Ganzen entsprechen, und die ihm gemäße sorgfältige Ausbildung besitzen.“

47. Die „Ornamental Farm“

Unter einer „Ornamental Farm“ (franz. „ferme ornée“) versteht man einen landwirtschaftlichen Betrieb, dessen Ackerflächen zwar parkartig umgestaltet, die landwirtschaftliche Nutzung aber aufrecht erhalten wurde. Man muss sie von den Staffagendörfern in manchen Landschaftsgärten trennen, in denen die Dörfer oder landwirtschaftlichen Gebäude allein den höfischen Vergnügungen dienten (z.B. der Hameau im Trianon von Versailles, das „Dörfle“ im Park von Hohenheim, „Mulang“ in der Wilhelmshöhe oder das Dörfchen in Schönbusch bei Aschaffenburg). Nach außen waren letztere sehr einfach oder als Ruinen gestaltet, während sie im Innern auf das Prächtigste ausgestaltet waren. Sie gaben nach außen etwas vor, was sie im Innern nicht waren.

Eine Ornamental Farm wurde dagegen tatsächlich landwirtschaftlich genutzt. Sie spiegelte keine Illusionen vor. Ursprünglich stellte sie den Versuch dar, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden. Hinzu kam ein gewisser Statuszuwachs, der dadurch entstand, dass nur der Wohlhabende es sich leisten konnte, einen Teil seiner Ländereien nicht zu bewirtschaften.

Schon Addison schrieb 1712:

> „..... warum ließe sich nicht ein ganzes Landgut, durch Anpflanzungen, die dem Eigentümer so viel Nutzen als vergnügen bringen würden, in eine Art von Garten verwandeln. Ein Sumpf mit Weiden bewachsen, oder ein Berg mit Eichen beschattet, sind nicht nur schöner, sondern auch einträglicher, als wenn man sie öde und ungeschmückt liegen lässt. Kornfelder machen einen angenehmen Prospekt, und wendete man auf die zwischen ihnen liegenden Gänge ein wenig Sorgfalt, hülfe man dem natürlichen Stickwerk der Wiesen durch einen kleinen Zusatz von Kunst fort, und verschönerte man die verschiedenen Reihen von Hecken durch Bäume und Blumen, die der Boden zu tragen fähig wäre, so könne man sich Eine sehr hübsche Landschaft aus seinen Besitzungen machen“. (aus Wimmer, S. 150)

Als Pope dann als Katholik nach der Besteigung des englischen Thrones durch die hannoverschen Könige London verlassen musste, zog er sich auf seinen Besitz in Twickenham zurück. Er versuchte einerseits auf alle geometrischen Gartenbezüge zu verzichten und andererseits baute er in seinen Park viele symbolische Inhaltsträger. Das Sockelgeschoss seines Hauses war als Grotte gestaltet und sollte ein Ort der Erkenntnis sein (im Sinne des Höhlengleichnis von Platon). Pope sah seinen Landsitz als einen Rückzugsbereich für „Bürger einer besseren Welt“. Bei ihm trafen sich die oppositionellen Patrioten. Schon Addison hatte seine Paradiesvorstellungen mit dem Freiheitsgedanken verbunden. Pope versuchte sie nun in Verbindung mit freimaurerischem Gedankengut als erster Gestalt zu geben. Ihm folgte Shenstone, der sein ganzes Erbe in einen Park verwandelte, indem er den landwirtschaftlichen Bereich mit der Gartenkunst vereinigte, d.h. die erste echte „Ornamental Farm“, „Leasowes“ schuf. Kennzeichnend für sie war ein Rundweg (belt), der die Abfolge der verschiedenen Gartenbilder (Veduten) erschloss.

Bald wurden Landsitze in England Mode. Man besaß in ihnen einen geeigneteren Ort für die Selbstdarstellung als in den Stadtwohnungen. Auch konnte man sich hier besser seinem Privatleben hingeben. Von den antiken Schriftstellern übernahm man die Vorstellung von dem klassischen „locus amoenus“ (paradiesischer Ideallandschaft) und fand sie in den Bildern von Lorrain und Poussin bestätigt. Begleitet wurde diese Entwicklung durch ein Kompensationsverhalten beim Verlust öffentlicher Ämter (deshalb oft viele Oppositionelle zum Königshaus) und dem Rückzug des Dienstadels aus den höfischen Machzentren. Alle Betroffene idealisierten das Landleben. Gleich den alten römischen Villen galten diese Landsitze nun als Orte der Reflexion und als Orte der Demonstration liberaler, fortschrittlicher Gedanken.

In England scheiterten bald die Versuche einer Ornamental Farm. Einer ihrer heftigsten Gegner war Repton gewesen, der 1805 schrieb:

> „Wenn der Bauer sein Gut zerstört, indem er eine ferme ornée anlegt, wird er sinnlos sein Einkommen seinem Vergnügen opfern: Aber der Landedelmann kann sein Anwesen nur schmücken, indem er die Merkmale von Gut und Park scheidet ..... Die Hauptschönheit eines Parks besteht in gleichmäßigem Grün; Wellenlinien kontrastieren untereinander in der Vielfalt der Formen; Bäume sind so gruppiert, dass sie Licht und Schatten erzeugen, um die wechselnden Geländeoberfläche zu betonen; und die Weideflächen sind ungeteilt. Die in einem solchen Park weidenden Tiere erscheinen frei von Beschränkungen in Freiheit ihre Nahrung aus dem reichen Gras des Tals zu sammeln und unkontrolliert die trockenen Böden der Hügel zu durchstreifen. Das Gut dagegen wechselt ständig die Farbe seiner Oberfläche in buntscheckigen und unharmonischen Tönen; es wird durch gerade Linien der Zäune unterteilt. Die Bäume dürfen nur in formalen Reihen entlang der Hecken stehen; und der Bauer hat einen berechtigten Anspruch, diese zu schneiden, abzusetzen und zu entstellen. Anstatt dass das Vieh die Szene durch sein friedvolles Wesen oder seine lustigen Sprünge belebt, sind Tiere unter das Joch gespannt, in enge Gehege geschlossen, zum Mästen eingepfercht, Gegenstände des Profits, nicht der Schönheit.

> Es ist die Vereinigung, nicht die Existenz von Schönheit und Profit, von emsiger Geschäftigkeit und vergnüglicher Erholung, gegen die ich den Einfluss meiner Kunst geltend machen möchte“.
> (aus Wimmer, S.229).

In Deutschland errangen die Ornamental Farms dagegen in den verschiedensten Abwandlungen eine große Bedeutung. Die wichtigsten unter ihnen waren:

- Werneck (1733 von Neumann entworfen): Die Verbindungen nach England sind unklar. (Die hinter den Landschaftsgärten stehende Philosophie war den süddeutschen Bischöfen völlig fremd).

- Dessau-Wörlitzer Kulturlandschaft (nach 1770): Der Fürst hob die vorher bestehende Dreifelderwirtschaft auf, nutzte die Erfahrungen des holländischen Deichbaus, führte den englischen Kleebau ein und legte großräumige Obstbaumpflanzungen an. Die Parkanlagen bildeten in dieser Kulturlandschaft nur Kernzonen. Die gesamten Anlagen waren ein Ausdruck seiner fortschrittlichen geistigen Gesinnung. Die Bevölkerung verarmte nicht durch sie, im Gegenteil, ein gewisser Wohlstand kam ins Land.

- Park Voght in Hamburg-Flottberg (um 1800, heute Jenisch-Park): Versuch, landwirtschaftliche und ästhetische Gesichtspunkte in einem Park zu vereinen. Voght führte u.a. viele Methoden der Ertragssteigerung ein (nach englischen und holländischen Vorbildern: z.B. Gründüngung, doppelte Buchführung). Erschlossen wurde die Anlage durch mehrere Rundwege.

- Gut Reichenbach (Pommern, um 1820): Lenné verschönte das Landgut, indem er an den äußeren Grenzen einen schmalen Gehölzrand pflanzte. Ausläufer von diesem schufen Gliederungsansätze für die Ackerflächen, die dann durch Haine, Obstfelder und Wiesen von einander getrennt wurden.

- Muskau: Auch der „Äußere Park“ ist im Sinne einer Ornamented Farm angelegt gewesen.

Neben einer rationalen Komponente (erwachsen aus der Aufklärung) spielte in diesen Anlagen auch die ästhetische eine große Rolle. Über das „Schöne“ sollte der Mensch positiv angesprochen und zum Humanen hingeführt werden. Bei der Schaffung von Wörlitz war dieses Ziel eines seiner wichtigsten Hintergründe.

Zu einer Ornamented Farm gehören:

- ein möglichst klassisches Bauwerk: Der palladianische Baustil (nach den Villen des Palladio in Venetien) konnte in England eine solche Bedeutung erlangen, weil er den freimaurerischen Idealen von Symmetrie, Harmonie und Proportion entsprach.
- Ein Rundweg: Symbolisch als ein Entwicklungsweg gedacht (auch er als solcher mit einem freimaurerischen Hintergrund).

48. Der Stadtpark
(Bürgerpark, Volkspark, Freizeitpark)

Mit der Industrialisierung veränderte sich das soziale Gefüge in der Gesellschaft. Zunächst gewann das Bürgertum an Bedeutung und dann seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. die Arbeiterschaft. Schon früh hatten beide Gruppen die Bedeutung des bis dahin weitgehend feudalen Gartenwesens erkannt. Als erster hatte Hirschberg öffentliche Anlagen gefordert

> „ Eine ansehnliche Stadt muss in ihrem Umfang eine oder mehrere große offene Plätze haben, wo sich das Volk in gewissen Zeitpunkten der Freude oder der Not versammeln und sich ausbreiten kann, wo eine freie und gesunde Luft atmet und die Schönheit des Himmels und der Landschaft sich wieder zum Genuss eröffnet“.

Für ihn sollten sie hauptsächlich ein Erziehungsmittel zur öffentlichen Ordnung sein:

> „ ... denn sie erquicken ihn (den Stadtbewohner) nicht allein nach der Mühe des Tages mit anmutigen Bildern und Empfindungen, sie ziehen ihn auch, in dem sie ihn auf die Schauplätze der Natur locken, unmerklich von den unedlen und kostbaren Arten der städtischen Zeitverkürzung ab, und gewöhnen ihn allmählich an das wohlfeile Vergnügen, an die sanfte Geselligkeit, an ein gesprächiges und umgängliches Wesen“.

Sckell hatte ähnliche Vorstellungen:

> „Ihre (der Volksparks) Zwecke bestehen vorzüglich darin, dass sie den Menschen zur Bewegung und Geschäftserholung; zum Genuss der freien und gesunden Lebensluft, und zu traulichem, und geselligem Umgang und Annäherung aller Stände dienen, die sich hier im Schoße der Natur erquicken, und in ihrem einfachen Genusse, manche andere minder wohltätig-städtische-Ergötzlichkeiten entbehren lernen“.

Seine Vorstellung war, dass der Besucher in ihm neue Körper- und Geisteskräfte gewänne und „diese dem Staat lange erhalte“.

Der erste Volkspark in Deutschland war der Englische Garten in München (Baubeginn 1787; ab 1804 unter Sckell).

Insgesamt kann man in der Geschichte des Stadtparks mehrere Zeitabschnitte beobachten:

- die Zeit des aufstrebenden Bürgertums (= Bürgerparks),
  + idealistisch vor der Revolution 1848.
  + demoralisiert nach der Revolution,
- die Zeit der aufstrebenden Arbeiterklasse (= Volksparks),
- funktionalistische (pragmatische) Gärten,
- Bundesgartenschauen,
- Freizeitparks.

Durch das Anwachsen der Bevölkerung in den Städten und deren Ausweitung benötigte man kommunalen Freiraum. Die Städte nutzten dafür bevorzugt ihre eigenen Ländereien (u.a. ihre ehemaligen Verteidigungsanlagen) und errichteten in ihnen ein Gesellschaftshaus und Promenaden. Gleichzeitig sollten sie auf die unteren Stände erzieherisch wirken und das Nationalgefühl fördern.

Schon in Wörlitz hatte es erzieherische Programme gegeben. Später erwartete man von den Gärten, dass sie

- die untere Schichten von den Kneipen fernhielten,
- sie zur Sauberkeit anhielten.

In der nachrevolutionären Zeit, dass sie

- die Krankheitsherde begrenzten (besonders Cholera und Tuberkulose),
- die Jugendlichen für den Wehrdienst tauglicher machen würden
- revolutionäre Tendenzen minderten.

Stilistisch orientierte man sich am späten Landschaftsgarten und seiner Mischung von formalen und landschaftlichen Gartenteilen, ergänzt um eine Vielzahl von Sondergärten (besonders beliebt waren Stein- und Rosengärten).

Schon Hirschberg hatte Nationalgärten gefordert. Sie sollten „Bildungsstätten der Nation“ sein. In der Bewegung zur Landesverschönerung, die den Gartenkünstlern sehr nahe stand, sprach man sogar dem Garten die Bedeutung zu, ein Mittel zur Einigung Deutschlands zu werden. Man sah die Gartenkunst als eine nationale Kunst an. Nach der französischen Gartenkunst und dem englischen Landschaftsgarten suchte man nach einem „deutschen“ Garten. Bereits Hirschfeld hatte die Lösung in einem Mittelweg zwischen formalen und landschaftlichen Stilelementen gesehen. Den Kompromiss fand man im „gemischten“ Stil..

Eine besondere nationale Komponente in den Gärten wurden Denkmäler. In den frühen Landschaftsgärten dienten sie zunächst nur der stimmungsvollen Hinführung zu literarischen Motiven. Später, mit individueller Ausrichtung, ehrte man mit ihrer Hilfe um das Vaterland verdiente Persönlichkeiten. So wollte man bereits 1807 im Englischen Garten die „Walhalla“ errichten als nationales Denkmal für „alle Stämme deutscher Sprache“.

Die ersten Bürgergärten entstanden bereits vor 1848, dann aber besonders in den 60iger Jahren. Während der Zeit der Restauration wandten sich die Bürger verstärkt der Verschönerung und Verbesserung der hygienischen Verhältnisse ihrer Städte zu. Angesprochen wurde in ihnen der lustwandelnde Bürger mit einem ästhetischen Naturverständnis.

Die Volksparkbewegung ging von England aus. Hier waren die sozialen Probleme in den Arbeiterstädten besonders groß. Auch glaubte man, dass die Gartenkunst ein geeignetes Mittel zur Verbesserung der Arbeitsmoral bei den Arbeitern sei (besonders Loudon verbreitete diese Meinung). Paxton schuf 1843 mit „Birkenhead Park“ in Liverpool dann die erste auf die Wohnverhältnisse der Arbeiterschaft bezogene Anlage. In ihr verbanden sich die Möglichkeiten der körperlichen Ertüchtigung noch mit ästhetischen Gesichtspunkten. Diese Anlage wurde zum Vorbild vieler öffentlicher Gärten , u.a. für den Central Park in New York. Für Olmsted, seinem Erbauer, wurde die Grünplanung zum Teil einer systematischen Umweltplanung, orientiert an Entwicklungsprognosen.

Mit der Reichsgründung kam es in Deutschland zu einem explosionsartigem Wachstum der Industrie. Die Städte wuchsen sprunghaft. Krankheiten brachen aus (besonders stark 1892 in Hamburg die Cholera). Die Jugendlichen waren immer weniger tauglich für den Militärdienst. Der Erholungsbedarf der Bevölkerung stieg sprunghaft. Um die Unruhen zu begrenzen, wurden

- die Arbeitszeiten verkürzt (vorher betrugen sie täglich 12 Stunden und mehr),
- 1891 die Sonntagsarbeit verboten (verbunden mit einer verstärkten Nutzung der städtischen Grünanlagen).

Die jetzt zur Verfügung stehende Zeit wurde in verschiedenen Arbeitervereinen verbracht (Gesang-, Sport-, Wandervereine u.a.). Die Arbeiterschaft wurde zu einer sozialen Kraft. Um die Wehrtüchtigkeit zu stärken, wurde ab 1891 der Sport gefördert. Damit war ein neuer Parktyp gefragt, der Volkspark.

Die Wende kam 1907 mit dem Schillerpark in Berlin-Wedding für dessen Entwurf Friedrich Bauer in einem Wettbewerb den ersten Preis gewonnen hatte. Damit begann sich der reformerische, funktionale Gartenstil in der Parkgestaltung durchzusetzen. Die bestimmenden Gartenteile waren jetzt eine Spiel- und Bürgerwiese von je 3,5 ha. Die Wege wurden auf ein Minimum reduziert.

Das berühmteste Beispiel für einen Volkspark in Deutschland ist der Hamburger Stadtpark. 1908 wurde für ihn ein Wettbewerb ausgeschrieben. Eingereicht wurden Entwürfe im Sinne der „Deutschen Gartenkunst“, d.h. im Sinne des gemischten Stils und neuartige architektonische. Da man sich auf keinen von ihnen einigen konnte, wurde der Leiter des Hochbauwesens Fritz Schumacher mit einem neuen Entwurf beauftragt. Er orientierte sich dabei hauptsächlich am Wettbewerbsentwurf von Laeuger. Seine Merkmale sind ein symmetrischer Grundaufbau mit einer zentralen Achse zwischen einem Volkshaus und einem Wasserturm (als Point de Vue) und vielfältige Betätigungsmöglichkeiten an den Seiten.

Während der bürgerliche Park das „landschaftliche Genießen“ als Hauptziel besaß, war es jetzt dessen Inbesitznahme durch Betätigung. Große Wiesen dienten dem Versammeln größerer Menschenmengen und dem Betätigen im Freien. Spiel, Sport, Musik und Tanz sollten gefördert werden. Die Freiluftbewegung nahm einen großen Aufschwung, als bekannt wurde, dass für die Verbreitung der Tuberkulose entscheidend die Ernährung und die körperliche Befindlichkeit seien und deren Heilung durch UV-Strahlen gefördert würde. Die Reaktion darauf war, dass man möglichst viele Betätigungen in den außerhäuslichen Bereich verlagerte und dies so, dass der Körper dabei möglichst viel den heilenden Sonnenstrahlen ausgesetzt war. In den Parkgaststätten wurde für die Gesundheit Milch ausgeschenkt. In den Gärten entstanden formale Teile wie im Barock, doch jetzt mit einer anderen sozialen Funktion.
(Das Bürgertum selber entdeckte in dieser Zeit für sich als Erholungsraum den eigenen Garten und die Badeorte. In den Volksparks wollte die Masse der Bevölkerung deren Vergnügungen nachvollziehen).

Nach dem Krieg 1918 setzte ein regelrechter Bauboom bei der Errichtung der Volksgärten ein. Zuvor militärisch genutzte Ländereien (Exerzier- und Schießübungsplätze, Kasernenhöfe) standen zur Verfügung und Arbeitsbeschaffungsprogramme sollten das „revolutionäre Potential“ der Bevölkerung aus den städtischen Zentren bringen. Durch die Arbeitsintensität der Grünanlagen konnten große Menschenmengen beschäftigt werden. Da sich unter ihnen kaum Gärtner befanden, benutzte man die Pflanzen nur als Raumbildner und kaum als

Schmuckelement. Man benutzte in dieser Zeit die Grünpolitik zur Stabilisierung der bestehenden politischen Verhältnisse.

Der geistig und künstlerisch getragene Volksparkgedanke wurde schnell von den gärtnerischen Pragmatikern übernommen. An die Stelle des Gesamtkunstwerkes mit seinem sozialen Programm wurden nun

- die landschaftlichen Gegebenheiten stärker berücksichtigt (und die bisherige Achse vernachlässigt),
- auf die Anforderungen der Pflanzen verstärkt eingegangen (Boden- und Klimaanforderungen , Pflanzengemeinschaften),
- verstärkt heimatkundliche Inhalte einbezogen (z.B. ortsnahe Materialien und handwerkliche Techniken).

Der letzte große Park aus dieser Tradition der dreißiger Jahre war der „Killesberg“ in Stuttgart.

Nach 1945 war der Wiederaufbau das vorrangige Ziel der Städte. Einen Leitcharakter bekamen dabei die Bundesgartenschauen. Sie waren hervorgegangen

- aus früheren Gartenausstellungen,
- den Manifestationen des Reichsnährstandes,
- als Einrichtungen des Wiederaufbaues (in Verbindung mit Leistungsschauen des gärtnerischen Berufsstandes).

Heute werden für sie in der Regel vorhandene, überholungsbedürftige Anlagen benutzt, die später in ihrer Ausstattung auf ein finanziell verträgliches Betreuungsniveau zurückgeführt werden. Für den gärtnerischen Berufsstand sind sie nach wie vor noch immer seine wichtigste Grundlage für seine Medienarbeit. Hier werden Moden propagiert (die oft zwei oder drei Jahre vorher bereits in den USA bestanden). Ihr künstlerisches Problem ist, dass sie kaum von einem einheitlichen geistigen Grundgedanken getragen werden, sondern oft nur eine Summe (auch hochwertiger) Details sind.

Der aktuelle Park für die Bevölkerung ist der Freizeitpark. Dies sind oft privat betriebene, sehr aufwendige Anlagen, in denen der Besucher von einem genau festgelegten Tätigkeitsprogramm zum nächsten geführt wird. Es geht hier nicht um eine Entfaltung der menschlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten, sondern vorrangig um den Gewinn seiner kommerziellen Betreiber. Bedingt durch den Wettbewerb der Angebote und die wissenschaftliche Erfassung der psychischen Verhaltensweisen der Menschen werden hier die oft über die Medien gezielt gelenkten Bedürfnisse befriedigt und andererseits neue geschaffen. Sie sind ein Ausdruck der Entmündigung in einer Massenkultur.

49. Der Biedermeiergarten
(„bürgerliche Garten“ der ersten Hälfte des 19. Jhrdts.)

Der Biedermeiergarten ist das unbekannte Wesen der Gartenkunst. Dabei gibt es keinen wichtigeren Vorläufer für unsere heutigen Hausgärten als ihn. Nicht die idealisierten Bauerngärten waren für letztere wichtig, da diese in der Regel viel zu armselig waren, um nichtpraktischen Erwägungen viel Raum einräumen zu können, sondern die bürgerlichen Hausgärten zwischen dem Wiener Kongress (1815) und der Märzrevolution (1848). Diese Gärten gehörten dem wohlhabenden Bürgertum und besaßen seit der Renaissance eine eigene Tradition, nur wenig beeinflusst vom Barock- und vom Landschaftsgarten. Da von ihnen keiner mehr erhalten ist, wird ihre Existenz in der Regel einfach übergangen. Wir wissen von ihnen nur noch aus der Literatur und der Malerei der damaligen Zeit. Natürlich konnte ein Landschaftspark für einen Garten von 1000 oder 3000 qm nicht als Vorbild dienen.

Mit dem spätmittelalterlichen Garten hatte der Biedermeiergarten gemeinsam:
- die geringe Größe,
- die Geschlossenheit nach außen (durch Mauer oder Zaun)

und aus der Renaissance
- seinen oft symmetrischen Grundaufbau
  (D.h.: Seine Aufteilung durch eine gewichtige Längsachse, die von einem oder zwei Querwegen schräg gekreuzt wurden. Dadurch entstanden vier oder sechs verschieden große Beete. Die Schnittpunkte der Wege wurden durch kleine Rundbeete betont. Dieser Gartentyp hatte neben den großen Gartenstilen seit dem Spätmittelalter immer bestanden. Durch seine geringe Größe und seine vorwiegend wirtschaftlichen Aufgaben war die Vorbildfunktion der höfischen Gärten auf ihn immer sehr gering gewesen).

Während im Barockgarten sich die Natur einer Kunstidee unterordnen musste, im englischen Landschaftsgarten die Natur zum Maßstab der Gartengestaltung wurde, versuchte man im Biedermeier Natur und Kunst zu einer harmonischen Einheit zu führen, so dass die Natur durch die Kunst ihre höchste Vollkommenheit erreichen konnte. Durch die Kunst sollte die Natur auf eine höhere Ebene geführt werden.

Aus dem Barock hatte man den Wunsch nach Abwechslung (Variété) übernommen, aus dem Rokoko den nach Intimität und vom Landschaftsgarten
- die Forderung nach einem „natürlichen Pflanzenwachstum“,
- Anregungen zu unregelmäßigen Beetgestaltungen
  (Dabei sind die unregelmäßigen Beete eine selbständige Schöpfung des Biedermeiers, wie auch deren Begrenzung durch Gerade und durch Kurvenlinien),
- von Repton stammten einige seiner Anregungen für die Gestaltung der Pleasure-grounds (z.B. das Ersetzen des Ornaments durch natürlichen Blumenschmuck). Seine Vorstellungen wurden jetzt auf den ganzen Garten übertragen.

Im Hausgarten Loudons wurden erstmals viele Kriterien dieses Gartentyps zusammengetragen:
- Auszugehen sei von den persönlichen Bedürfnissen seiner Besitzer.
- Die Aufgaben dieses Gartens seien:
  + die körperliche Arbeit,
  + die Förderung der Gesundheit,
  + das Bereiten von Freuden,
  + das Ermöglichen von Geselligkeit,
  + wirtschaftliche Belange und
  + als geistige Aufgabe, die Verbesserung des moralischen Empfindens und des allgemeinen Geschmacks.

Für den Menschen des Biedermeiers bestand sein Wohnbereich aus der Einheit von Haus und Garten. Dabei war der Garten keine Fortsetzung der Architektur, sondern allein die seines häuslichen Lebensbereiches. Einerseits öffnete sich das Haus durch Fenster, Balkone und Erker optisch zum Garten, andererseits drang der Garten mit seiner Vegetation bis ins Haus. Das Glashaus mit seinem häufigen Salon war ein Übergangsbereich, in dem der Garten noch bestimmend war.

Die Hauptmerkmale eines Biedermeiergartens waren:
- die Neigung zum Intimen,
- die enge Verbindung zum häuslichen Leben,
- unregelmäßige Beetformen (in einem regelmäßigen Schema; durch kurvige Wege, be-

sonders an den Randstreifen; neben den Außenmauern waren die Beete leicht gekurvt und dadurch unregelmäßig),
- Blumenfülle und Blütensträucher (Überfülle frei wachsender, bunter und vielgestaltiger Pflanzen in den Beeten; farblich noch gesteigert durch Glaskugeln),
- Einfassung der Beete durch Eisenbögen oder Pflanzstreifen.
- Glashäuser (u.a. für die Aufnahme der Topfpflanzen im Winter),
- unregelmäßige Verteilung von Spielgeräten (knallig gestrichen),
- gleichzeitiges Vorhandensein von Obst, Gemüse (besonders Spargel und Kürbis) und Zierpflanzen,
- oft großes botanisches Interesse der Besitzer,
- besondere Zuneigung zu Sonne und Licht,
- Mitgehen mit den Jahreszeiten,
- oft ein Ort häuslicher und freundschaftlicher Geselligkeiten.

Anders als der Landschaftsgarten diente der Biedermeiergarten allein dem Genuss und der Bequemlichkeit seiner Bewohner. Er war ein erweiterter Wohnbereich im Freien, der als Ausdruck der allgemeinen Lebenslust wieder die Freude an Farben und Düften aus der Renaissance aufnahm und damit auch die Freude an Blumen. Mit dem Biedermeiergarten kehrten die Blumen wieder in unsere Gärten zurück. In der gesamten Kunst wurden sie jetzt zum wichtigsten Symbol. Bestimmte Eigenschaften von ihnen wurden mit dem menschlichen Leben in Beziehung gebracht. Besonders die Rose erlangte eine erneute Aufwertung (nach der Spätantike und den Marienkulten). Verwendet wurden hauptsächlich Topfpflanzen, die im Winter in die Glashäuser kamen. Schnittblumen waren weniger beliebt, da sie verwelkten .

Die Blumen wurden für den Biedermeiergarten geradezu bestimmend. An ihrer Anzucht war der Gartenbesitzer fast immer selber beteiligt. Viele neue Blumenarten wurden für die Gärten entdeckt: U.a. Fuchsien, Dahlien (= Georginen), Pelargonien, Petunien, prächtige Blattpflanzen und bei den Sträuchern Magnolien, Remontant-Rosen, Spiräen, Weigelien u.v.a.. Die Frauen entdeckten die Gartenarbeit für sich als angenehme Ergänzung zur Hausarbeit. Der Garten lieferte ihnen Obst, Gemüse und Zimmerschmuck. Für die Kinder wurde er zur Stätte ihres Spiels und ihrer Erziehung. Neben seiner Funktion als Ort angenehmer Arbeit diente er auch als Ort der Geselligkeit und als Statussymbol. Es war die Zeit, in die Gartenbaugesellschaften entstanden und die ersten Gartenbauausstellungen veranstaltet wurden. Man wollte Bewunderung erregen, Sensationen bieten, die seltensten, buntesten Pflanzen, größten Früchte präsentieren.

Nicht das Haus, sondern der Garten war für den Biedermeierstil bestimmend. Vom Garten wurden seine Schmuckformen ins Haus übernommen (z.B. Bezüge mit Blumenmustern, Teppiche mit Blumen, Blumenbilder, künstliche Blumen). Nie vorher hatte der Garten für die Menschen eine so große Bedeutung gehabt, beziehungsweise drückte sich das Wesen einer Epoche so intensiv in einem Garten aus. Mag seine künstlerische Bedeutung im Einzelfall vielleicht gering gewesen sein, seine kulturhistorische war für seine Zeit kaum zu überbieten.

Nach 1850 begann der Verfall des Biedermeiergartens. Seine Formen erstarrten oder wurden stilisiert. Die Bedeutung des Rasens nahm zu und in die Gärten gelangten historisierende Elemente. Nicht mehr Privatpersonen waren die wichtigsten Auftraggeber sondern die Kommunen. Der Nutzgarten wurde wieder (wie im Barock) aus dem Ziergarten ausgeschlossen, Gewächshäuser nur noch selten gebaut und die früher beliebten Spielgeräte an einem gesonderten Spielplatz zusammengefasst.

Ab 1860 verselbständigten sich die einzelnen Gartenteile zu Funktionsbereichen. Die Stilisierung erreichte um 1880 in den Teppichbeeten ihren Höhepunkt. Die früheren Blumenbeete wurden durch Rasen ersetzt und die Gehölze zum bestimmenden Gartenelement. Es war die Rückkehr zum Biedermeiergarten gewesen, wie er vor 1850 bestanden hat, die Schulze-Naumburg gefordert hatte, in seinen Anfängen einer der Reformer des modernen Hausgartens in Deutschland. Wegen deren Kenntnis wollte er wieder eine Verflechtung von Nutz- und Ziergarten.

Der Biedermeiergarten war zwar in der Zeit der deutschen Klassik entstanden, stand aber inhaltlich zu ihr weitgehend im Gegensatz:
- Das Verhältnis zur Natur war im klassischem Gedankengut weniger direkt. Es war dort geistig überhöht.
- In klassisch gestalteten Bereichen wurden architektonische Lösungen vorgezogen (viel Steinwerk: Treppen, Balustraden),
- Auch verwiesen immer wieder Skulpturen, Vasen und Säulen auf einen antiken Bezug.

Heute hat uns der Biedermeiergarten nur noch über die Literatur (u.a. Stifter, Keller, Uhland) und die Malerei (u.a. Ludwig Richter) erreicht. Er war dort oft als ein Idealtyp für das Paradies dargestellt worden. Bis etwa 1650 wurde das Paradies immer als ein gestalteter Garten gezeigt, danach (durch Milton) als eine Ideallandschaft. Jetzt, am Ende der Romantik, war man wieder zur ersten Auffassung zurückgekehrt. Wie das Paradies galt der Garten jetzt

- als ein Ort der Sehnsucht für ein glückliches Leben,
- als Zufluchtstätte,
- als Hintergrund für ein glückliches Familienleben,
- als Symbol für eine gute Zeit,
- als eine Vereinigung von bäuerlichem und bürgerlichem Leben (bedeutsam, weil viele der neuen Bürger ursprünglich aus der bäuerlichen Welt stammten).

In dieser Zeit versuchten die neu entstandenen Landesverschönerungsvereine die Erdoberfläche in ein Paradies zu verwandeln.. Dadurch sollte die „Landeswohlfahrt“ verbessert werden, über die „Landeswohlfahrt“ das „Wohlbefinden der Menschen“ und über dieses wiederum deren sittliche Standfestigkeit, einem Erziehungsideal des Biedermeiers.

Ein Biedermeiergarten war wie ein heutiger „Biedermeierstrauß“: bunt und abwechslungsreich, eingefasst von einer Manschette. Seine Gartenbauten waren in ihm frei verteilt und unterwarfen sich keinem architektonischem Schema oder übergeordnetem Programm. Die Gärten wollten einfach gefallen. Ihre Einheit entstand durch die Blumen, die die verschiedensten Gartenteile miteinander verbanden. Durch die Pflanzen wurden auch Haus und Garten zusammengebracht. Die Gartengebäude erlaubten eine intensivere Nutzung des Gartens. Der Biedermeiergarten war kein „englischer Landschaftsgarten en miniature“ oder eine Wiederholung barocker Beetformen. Er war auch keine Wiederholung der bisherigen Hausgärten, sondern er war mit seiner Blumenfülle etwas Neues. Aus ihm ist unser moderner Hausgarten hervorgegangen.

Unsere heutigen Hausgärten haben aus dem Biedermeier übernommen:

- ihre intime Raumgestaltung,
- die Verbindung von unregelmäßigen und regelmäßigen Formen,
- die Verbindung von Nutz- und Erholungsbereichen.

In den öffentlichen Anlagen stammen aus ihnen (über die „Volksparks“):

- die Vergnügungsangebote für die Besucher (Was der Privatgarten für die Einzelperson bot, sollte der Volkspark für die Großstadtbevölkerung bereitstellen:
  - + an Restaurants Blumengärten,
  - + intime Räume mit einer Blumenfülle,
  - + Spielplätze,
  - + Blumenschauen.

  u.a. wurden aus Kostengründen viele ehemalige Ansätze verändert: z.B.
  - + Stauden statt Sommerblumenrabatten,
  - + durchgehende Rasenflächen statt Solitärpflanzen im Rasen).

50. Reformansätze in England (Robinson und Jekyll)

Mit William Robinsons (1838-1935) Kampf gegen die Teppichbeete begann 1878 die zweite englische Gartenrevolution. Ab 1861 hatte er als Gärtner die Staudenbeete der Royal Botanic Society betreut. Zu seinem Verantwortungsbereich gehörte auch das Sammeln englischer Wildblumen. Später war er ein erfolgreicher Fachschriftsteller geworden und machte mehrere größere Reisen. Zu seiner Zeit bestimmte der viktorianische Garten mit seinen farbintensiven Blumenbeeten, der Fülle exotischer Pflanzen, den historisierenden, besonders italienischen formalen Stilanteilen und den Glasbauten die englische Gartenkultur. Diesem Typ sagte er den Kampf an. Statt der bisherigen Wechselbepflanzung setzte er sich für eine Dauerbepflanzung ein aus Massen sich verwildernder Blumenzwiebeln und ein natürliches Bild wiedergebender Stauden. Durch ihn wurden in England die Steingärten als Standort alpiner Pflanzen beliebt. Wichtig für ihn war besonders deren natürliche Gruppierung. Der einzelne Gartenbesitzer sollte seinen persönlichen Neigungen folgen und sich seine persönliche „Wildnis“ schaffen.

Mit Robinson beginnt unsere heutige Gartenkultur. Sein Buch „The Englisch Flower Garden“ wurde zum erfolgreichsten Gartenbuch überhaupt. Erst durch ihn kamen wieder Rosen, Lilien und Clematis in unsere Gärten zurück, die er als Sommerblüher bevorzugt in die Nähe des Hauses pflanzte, während die Frühjahrsblumen mehr in der nahen Umgebung standen. Seine Lieblingszwiebeln waren Narzissen, die er gerne mit Veilchen und Primeln vergesellschafte. Ästhetische Gesichtspunkte hatten für ihn einen hohen Stellenwert. Er stand der „Arts-and-Crafts-Bewegung“ nahe und beeinflusste u.a. Gertrude Jekyll, indem er sie bei der Gestaltung ihres Gartens in Munstead Wood beriet.

Durch das Sehen von Haus und Garten als eine Einheit erlangten auch die Architekten über die Arts-and-Crafts-Bewegung wieder einen großen Einfluss. Der große Gegenspieler von Robinson wurde der Architekt Reginald Blomfield (1856-1942), der dessen naturnahe Gestaltung ablehnte und einen architektonischen Garten propagierte, im Sinne einer Rückbesinnung auf die formalen Gärten des Mittelalters. Er schrieb mit Inigo Thomas das Buch „The Formal Garden in England“ (1892), der bedeutendsten theoretischen Grundlage des architektonischen Gartens im nächsten Jahrhundert. Für ihn war der Garten eine logische Erweiterung des Hauses und dessen Räume eine Abfolge seiner verschiedenen Funktionen.

Aus der Vereinigung des naturnahen Gartens Robinsons und des formalen Gartens Blomfields entstand der neue englische Garten, deren Hauptvertreter dann Gertrude Jekyll und Edwin Lutyens wurden. Lutyens entwarf als Architekt die Gebäude und die Grundstruktur des Gartens, Jekyll mit größtem Stilempfinden dessen Bepflanzung und das Gesamtbild. Gemeinsam schufen sie etwa hundert Anlagen.

Gertrude Jekyll (1843-1932) war die dritte große Persönlichkeit des englischen Reformgartens. Zunächst von Beruf Malerin, wandte sie sich ab 1878 wegen des Nachlasses ihrer Sehkraft ganz der Gartenkunst zu. Durch sie wurde das einzelne Staudenbeet zu einem farblichen Kunstwerk. Nichts in ihnen ist dem Zufall überlassen. Pflanzensoziologische Gesichtspunkte interessierten sie dabei kaum. Berühmt und viel nachgeahmt wurden ihre pastellfarbenen Beete. Sie konnte dabei ihre großen farbtheoretischen Kenntnisse voll einsetzen. Ihr hoher Kunstanspruch ist heute kaum noch zu leisten (auch wegen dem Pflegeaufwand ihrer Beete):

> „ Die Bepflanzung teilt sich in verschiedene Farbthemen auf.
> An beiden Enden ist eine Grundstruktur von silbrigem Laub – Stachys, Santolina, Cineraria maritima und Crambe maritima;
> In der Mitte ist dunkleres, aber immer noch bläuliches Laub, wie Yucca, Clematis recta und Ruta.
> Am Beetanfang, dem westlichen Ende, sind die Blüten von klarem Blau, Graublau, Weiß, Blassgelb und Zartrosa, die Farben sind teilweise in getrennten Gruppen und zum Teil gemischt.
> Die Färbung geht dann über zu kräftigem Gelb, Orange und Rot.
> Das mittlere Teil des Beets besteht aus starken und prachtvollen Farben, aber ist trotzdem harmonisch und nicht grell.
> Dann nimmt die Stärke der Farben in umgekehrter Ordnung wieder ab, von Orange und Tiefgelb zu Blassgelb, Weiß und Zartrosa; wiederum zusammen mit blaugrauem Laub.
> Am östlichen Ende des Beets allerdings haben wir anstelle von klarem Blau Purpur und Lila“.
> (Zu einem Staudenbeet in Coombend bei Oxford, nach Schoenaich)

Sowohl Robinson wie auch Jekyll standen der Arts-and-Crafts-Bewegung nahe, einer Gegenbewegung zur damaligen Massenproduktion. Ihr Ziel war eine handwerklich-künstlerische Erneuerung der Lebensumwelt, die Wiederbelebung des traditionellen Kunsthandwerks. Zu ihrem Programm hinsichtlich des Gartens ergaben sich folgende Ziele:

1. die Einheit von Haus und Garten in Sinne eines Gesamtkunstwerkes (besonders verkörpert in den Arbeiten von Lutyens und Jekyll),
2. die Verbindung von Garten und Design (mit oft sehr schönen Details),

3. eine materialgerechte Formgebung,
4. eine funktionsgerechte Formgebung,
5. die Anpassung des Gartens an die natürlichen Gegebenheiten (Robinson),
6. die Förderung „altmodischer“ Blumen (besonders aus dem Bauerngarten, als einer Verbindung von Schönem und Nützlichem).

Die Bewegung gewann in England einen großen Einfluss auf den dortigen Jugendstil.

Das Landleben gehörte für die Vertreter der Arts-and-Crafts-Bewegung zum Lebensideal. Durch Eisenbahnver-Bindungen konnten die Städter schnell aufs Land gelangen und der Arbeitswelt entfliehen. Viele bauten sich ein Landhaus mit einem größeren Garten (da das Land billig war). Die Zeitschriften „Country Life“ und „The Studio“ verbreiteten durch ihre Publikationen die Bilder der neuen Architektur und deren Gärten und machten sie populär. Viele Grundformen entnahm man den italienischen Renaissance- und den maurischen Gärten als den Ausgangsformen der europäischen Gartenkultur. Von ihnen leitete man den Gedanken ab, der Garten sei eine Abfolge von Räumen mit unterschiedlichen Funktionen, die durch Hecken oder Mauern von einander getrennt werden.

Dieser englische Gartentyp wurde für viele deutsche Gartenliebhaber zum Vorbild. Noch heute ist England für sie deshalb das Mekka der Gartenkunst. Muthesius verbreitete dessen Ideen ab 1904 in Berlin. Wichtig ist dabei zu wissen, dass dieser „Reformgarten“ bereits von seinen Ansätzen her einen architektonischen und einen pflanzlichen Aspekt hatte. Im architektonischen wurden die gestalterischen Probleme gelöst, die in einem Landschaftsgarten entstanden, wenn er kleinräumig war und malerisch gestaltet werden sollte. Im pflanzlichen Bereich zeigte Gertrude Jekyll eine echte künstlerische Möglichkeit für den Umgang mit der Farbe in einem Garten auf. Damit wurde der Weg zum „englischen Garten“ des 20. Jahrhunderts aufgestoßen.

51. Die Reformansätze in Deutschland (der Architekten)

(Jugendstil: Reformgarten, Vorkriegsgarten)

Nach 1870 nahm die Industrialisierung in Deutschland gewaltig zu. Deutschland wurde zur größten Industrienation Europas. Die Bevölkerung drängte in die Städte. Während 1870 noch etwa zwei Drittel auf dem Lande wohnten,, waren es vierzig Jahre später nur noch ein Drittel. Dabei waren die Lebensverhältnisse für die Arbeiter oft katastrophal, während gleichzeitig eine neue Oberschicht sich an den Stadträndern ihre Villenviertel baute.

Zu den neuen Villen gehörten in der Regel große Gärten, die allerdings für eine Gestaltung im landschaftlichen Stil wiederum zu klein waren. Die Versuche der Lenné-Meyerschen Schule scheiterten, weil ihre Motive zu Schablonen erstart waren und sie auf die neuen Lebensbedürfnisse der Menschen zu wenig eingingen. Die Angriffe gegen sie erfolgten von den verschiedensten Seiten. Wie in England waren es hauptsächlich Architekten, Gärtner und Publizisten.

Am Anfang steht der Jugendstil (ca. 1890-1914) als Gegenreaktion auf den Historismus. Innerhalb von etwa zehn Jahren erreichte er eine Stilwende, besonders im Kunsthandwerk und in allen Bereichen der Architektur, unter anderem auch in der Gartenkunst. Berühmt aus dieser Zeit sind seine Pflanzenornamente. Seine eigentliche Bedeutung für die spätere Kunstentwicklung liegt aber in seinen Forderungen nach Material- und Funktionsgerechtigkeit. Sein eigentliches Anliegen ist damit, der Funktionalität durch die Form eine höhere Wahrheit zu geben. Er wurde stark von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung beeinflusst. In ihm erfolgte der erste große Versuch, Kunst und Technik zusammenzubringen. Die Pariser Weltausstellung von 1900 verhalf ihm zum internationalen Durchbruch. Er verkleidete in seinen Arbeiten nicht mehr die Gegenstände, sondern zeigte sie unmaskiert.

Zunächst hatte man in England eine Rückkehr zum anspruchsvollen Handwerk propagiert. William Morris ließ es dann zum Kunsthandwerk werden, exklusiv und nur von wenigen bezahlbar. Nachdem er dies erkannte, stellte er seine Produktion auf eine breitere Basis. Ähnlich ging es den „Wiener Werkstätten“.

In Deutschland versuchte der Werkbund (gegründet 1907) durch eine Verbindung von Kunst, Handwerk und Industrie diese breitere Basis und das Niveau der gewerblichen Arbeit zu verbessern. Er zählte auch verschiedene Gartenkünstler zu seinen Mitgliedern (u.a. Encke, Migge). 1914 kam es in ihm zwischen Muthesius und Van de Velde zu einer Auseinandersetzung von der er sich nie wieder erholen sollte. Muthesius wollte die Arbeit des Werkbundes typisieren, während Van de Velde auf seiner Individualität pochte, die sich in ihrer schöpferischen Arbeit nie einer Disziplin unterordnen werde.

Die ganze Gegenbewegung gegen den Historismus, den Stilpluralismus war sehr heterogen. Einmal entsprang sie einer starken Ablehnung durch einige starke Persönlichkeiten wie Lichtwark und Schulze-Naumburg, zum anderen wie in England sowohl von gärtnerischer Seite (Lange) wie auch von der architektonischen (Muthesius, Laeuger). Je nach persönlicher Neigung wandten sie sich Stilen zu, die verstärkt entweder die pflanzlichen oder die architektonischen Aspekte betonten.

Alfred Lichtwark (1852-1914) war Direktor der Hamburger Kunsthalle. Er sah in der damals bestehenden Gartenkunst eine „natürliche Unnatur“ und glaubte, dass die Gartenkunst für die Zerstörung der damaligen Städte mitverantwortlich sei.

> „ Die Baukunst, namentlich die bürgerliche, kann keinen wesentlichen Schritt vorantun, solange wir den kleinen englischen Garten haben. Also: Gartenkunst und Baukunst“.

Er forderte von einem Garten, dass in ihm „praktische Zwecke in eine künstlerische Form“ gebracht werden. Bereits 1894 nimmt er den Bauerngarten als Vorbild.

> „Nein, wie gemütlich das aussieht, diese geraden Wege und buchsgefassten Beete, diese geschorenen Hecken und der große Würfel der Laube, und diese klassische Verbindung von Blumen- und Gemüsegarten, wie menschlich. ..... Wenn ich mir zu Hause eine Villa bauen lasse, ... dann lasse ich mir einen Garten anlegen, wie diesen“.

Man solle von der heimischen Bauweise ausgehen, soweit sie sich als vernünftig und dem heimischen Klima angepasst erweise. Haus und Garten vereinten sich zu einem Gesamtkunstwerk. Die Bewohner eines Gartens sollten sich über ihre Bedürfnisse bewusst werden und ihn danach anlegen. Ein Garten sei ein genutzter Aufenthaltsraum, ein „Wohnraum unter freiem Himmel“. Seine Flächen seien mit der Selbstverständlichkeit italienischer Villengärten zu gliedern. „Was der Mensch macht, muss den Stempel seines Wesens und Willens tragen, denn er ist von Haus aus eine Ordner“.

Lichtwark hat mehrere Gärten angelegt, u.a. für seine Malerfreunde Liebermann und Kalckreuth. Einen großen Einfluss nahm er auch auf die Entstehung des Hamburger Stadtparks. Ein Park solle das Wesen einer Stadt ausdrücken und ein künstlerischer Rahmen für deren erzieherische Bemühungen sein. Von gärtnerischer Seite wurde er oft als „nichtkompetent“ abgelehnt. 1907 antwortete er Lange auf dessen Angriffe:

> „ Der Garten ist nicht der Pflanzen sondern der Menschen wegen da. Er ist trotz allem ein Wohnraum. Und was hat uns die Sachkenntnis des Gärtners, die so hoch bewertet wird, bisher geleistet?“

Viele fortschrittliche Persönlichkeiten sahen sich als seine Schüler, bereits 1899 u.a. Schulze-Naumburg.

Paul Schulze-Naumburg (1869-1949) war Architekt und Direktor der Staatlichen Kunsthochschule Weimar. Zunächst war er einer der wichtigsten Reformer in der Gartenkunst, später ein elitärer Nationalsozialist. In seinen Reformbestrebungen vereinte er Tradition und moderne Strömungen. Seine Forderungen nach Zweckmässigkeit und Einfachheit gingen unmittelbar in die künftige Gartenkunst ein (besonders in die Arbeiten Friedrich Bauers und Migges). Er setzte sich intensiv mit der „Gestaltung der Landschaft durch den Menschen“ auseinander. Diese Beschäftigung führte ihn über die Rassenlehre zum Nationalsozialismus. Bereits lange vor ihm vertrat er eine Blut-und-Boden-Ideologie. Später diffamierte er moderne Kunstentwicklungen als entartet. Den zivilisatorischen und industriellen Zerstörungen der Landschaft wollte er mit Hilfe der Landschaftsgestaltung entgegenwirken. Dabei wollte er die Tradition mit dem technischen Fortschritt in Einklang bringen. Sein Ziel war der ästhetisch empfindsame Künstler-Ingenieur. Für Schulze-Naumburg hing die kulturelle Entwicklung einer Gesellschaft von ihrer landschaftlichen Umgebung ab. Er erweiterte damit das Berufsfeld der Gartenkünstler hin zum Landschaftspfleger.

Ein Garten sollte für Schulze-Naumburg zweckmäßig sein. Vorbild waren für ihn dabei alte, malerische Anlagen. Der Nutzgarten sollte sich in ihnen mit einem geselligen Garten verschmelzen. In den bisherigen Gärten könnte man nur wie ein gefangenes Tier im Käfig an dessen Begrenzungen auf einem Rundweg herumlaufen. Da die Grundformen des menschlichen Denkens sich in klaren Mustern bewegten, verlangte er eine Rückkehr zu geometrisch-architektonischen Formen. Er selber benutzte deshalb für seine Gärten gerne barocke Stilelemente.

Die einflussreichste gärtnerische Persönlichkeit der damaligen Zeit war Willy Lange (1864-1941). Er war Gartenbaulehrer, Gartenarchitekt und Fachautor. Ähnlich Robinson propagierte er einen “Naturgarten“. Er verstand darunter einen natürlichen Einsatz von Pflanzen im Sinne einer „biologischen Ästhetik“. Für die Gartengestaltung forderte er die Berücksichtigung wissenschaftlicher und pflanzensoziologischer Gesichts-Punkte. Sowohl die Schriften Karl Foersters wie auch später der „Ökogarten“ von Le Roy fußen auf seinen Gedanken. Lange lehnte einen architektonischen Garten im Sinne eines erweiterten Wohnraumes ab. Für ihn ist die Kunst eine gesteigerte Natur mit Hilfe einer menschlichen Idee. Entscheidend sei deshalb die Gestaltungsidee. Das Gestaltete hätte den Bedürfnissen des Materials zu entsprechen. In einem Naturgarten würden die verschiedenen Gestaltungselemente ästhetisch im Sinne dieser Idee gewertet. Mit Hilfe von Wegen würden verschiedene Naturbilder erschlossen. Dabei hätten diese Bilder keinen Rahmen und keine Ferne (vergleichbar modernen Landschaftsbildern). Da Lange sich auch mit Fragen der Volksgesundheit beschäftigte, wurden seine Rasse- und Hygieneüberlegungen in Verbindung mit seinen Gedanken zu einer deutschen, nordisch-germanischen Gartenkultur später von den Nationalsozialisten gelobt, obwohl er selber seit 1927 nicht mehr publiziert hatte. Nach 1945 wurde deshalb sein Name in Deutschland weitgehend totgeschwiegen, obwohl der hier übliche ökologische und der nach Wachstumsstandorten orientierte Umgang mit Pflanzen auf ihn zurückgehen.

Auf architektonischer Seite griff besonders Hermann Muthesius (1861-1927) den Landschaftsgarten an. Dieser sei ein „Gipfel der Lächerlichkeit“ Ein Garten müsse „vernünftig und praktisch“ sein. Muthesius war sieben Jahre in England Kulturattaché gewesen und hatte dort die Reformbewegung kennengelernt. Ab 1904 arbeitete er in Berlin als Architekt selbständig. 1907 war er ein Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. Er schrieb mehrere Bücher (u.a. 1904 „Das EnglischeHaus“, 3 Bände), viele Zeitschriftenbeiträge und entwarf viele Villen. Vorbild für ihn waren die englischen Landhäuser.

> „Die Erkenntnis der künstlerischen Haltlosigkeit des Landschaftsgartens ist einer der Pionierdienste, die England berufen war der Welt zu leisten. .... Der heutige englische Garten ist nicht mehr der bei uns unter diesem Namen bekannte Landschaftsgarten, sondern ..... der regelmäßige Garten, eine im wesentlichen geometrische, oder wenn man so will, architektonische Anlage; kurz ein Garten, der nicht die äußere Natur nachahmt, sondern zum Hause in künstlerischer Beziehung steht“.

Auch Muthesius forderte die künstlerische Einheit von Haus und Garten. Für ihn war es deshalb selbstverständ-

lich, dass auch der Entwurf eines Gartens durch einen Architekten erfolgen müsse. „Jeder Architekt (in England) hält es für seine Pflicht, den Garten mit dem Haus gemeinsam zu entwerfen“. Seine Gestaltungselemente für einen Garten waren:

1. eine dichte Umgrenzung durch Mauer oder Hecke,
2. Hervorhebung des Eingangbereichs (der Pforte),
3. Schaffung einzelner, von einander getrennter Gartenräume,
4. besondere Beachtung der Ausgestaltung der Terrasse (ohne eine Stufe, unmittelbar vor dem Haus),
5. hervorzuhebende Wege erhalten einen Laubengang.
6. Das wichtigste Element ist die Pergola, die zu einem Ziel führen soll.
7. Gartenschwerpunkte sind kleine Gebäude, Lauben und überdachte Sitzplätze.
8. Beliebt sind regelmäßige Wasserbecken mit einem nur leicht erhöhten Steinrand.
9. Aufgestellte Kunstwerke vollenden den Garten.

Der zweite bedeutende Schöpfer architektonischer Gärten am Beginn der Reformbewegung war Max Laeuger (1864-1952, Professor in Karlsruhe für Innenarchitektur und Gartenkunst). Er vertrat konsequent ein neues Naturverständnis und führte die deutsche Gartenkunst zur Moderne, d.h. vom Naturschönen zum Raumkunst-Werk. Auf der Jubiläumsausstellung der Stadt Mannheim 1907 zeigte er auf einer Fläche von 140 x 50 m einen Garten mit vierzehn Einzelräumen, der stark beachtet wurde und von den konservativen Gartenkünstlern der Lenné-Meyerschen Schule als Kampfansage empfunden wurde. Die einzelnen Gartenräume waren von einander durch Hecken, Mauern und Holzzäune getrennt. Bedeutsam wurde auch sein Entwurf für den Hamburger Stadtpark. Laeuger dürfte der wichtigste deutsche Jugendstil-Gartenkünstler sein.

Veranlasst durch die Schriften von Schulze-Naumburg und Muthesius schrieb die Zeitschrift „Die Woche“ 1907 (1908 Auswertung) einen Wettbewerb zum Thema „Hausgarten“ aus. In den Entwürfen sollte er „ästhetisch und praktisch ein Ganzes“ bilden, England sollte als Vorbild dienen. Als Ergebnis dieses Wettbewerbs konnte man ableiten:

1. Der Garten ist der Rahmen und die Erweiterung des Hauses.
2. Er hat eine klare, additative Raumkonzeption (die verschiedenen Aufgabengebiete werdem durch Mauern und Hecken von einander getrennt).
3. Die Verbindung zum Haus wird oft mit Hilfe von Pergolen und von (mit Wegen begleiteten) Achsen hergestellt.
4. Am Ende der Achse (oder auf der Ecke des Grundstücks) steht oft ein Pavillon.
5. In Anlehnung an die englische Arts-and-Crafts-Bewegung werden handwerkliche Details geliebt (aufwendige Eingangsformen, Pergolen, Bänke, Treppen, u.ä.).
6. Konkreten Aussagen zur Bepflanzung wird ausgewichen.
7. Auf die natürlichen Gegebenheiten eines Geländes wird wenig Rücksicht genommen (Terrassierung von Hängen).
8. Viele Anlagen sind sehr pflegeaufwendig.

Die Veröffentlichung der Ergebnisse erlangte eine große Vorbildfunktion. Da in fünf Jahren der erste Weltkrieg begann, hielt sich die unmittelbare Umsetzung in Grenzen.

Die meisten Gartenkünstler der damaligen Zeit kümmerten sich wenig um Stil-, dagegen viel um Honorarfragen. Die Vertreter der Lenné-Meyerschen Schule hatten deshalb

1887 den „Verein deutscher Gartenkünstler“ (VdG) gegründet. Bereits zu Beginn hatte sich eine Gruppe gegen dessen einseitige stilistische Ausrichtung gewandt.

1906 kam es dann zu einer Umbenennung in „Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst“ (DGfGK). Verbunden damit war ihre Öffnung für alle an der Gartenkunst Interessierten (Vorher hatte man sich gegenüber den anderen Künsten abgegrenzt. Jetzt versuchte man sich ihnen zu nähern). Erst damit konnte die eigentliche Gartenkunstreform beginnen.

1909 wurde eine Exkursion nach England unternommen, über die viel geschrieben worden war.

1910 richtete man an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf eine Gartenkunstklasse ein.

1913 entstand in Frankfurt/Main der Berufsverband „Bund Deutscher Gartenarchitekten“ (BDGA, sein Publikationsorgan war die „Gartenwelt“. Er nahm nur freischaffende Gartenarchitekten auf und interessierte sich besonders für deren wirtschaftliche Interessen).

entstand in Kassel als zweiter Verband, der „Verband Deutscher Gartenarchitekten“ (VDG. Er arbeitete stark mit dem DGfGK zusammen und besitzt mit ihm ein gemeinsames Verbandsorgan, die berühmte „Gartenkunst“. Der VDG vertritt hauptsächlich künstlerische Interessen).

Mit der Gründung dieser beiden Verbände wird erstmals die Berufsbezeichnung „Gartenarchitekt“ öffentlich verwendet.

1913 erschien auch Migges Buch über „Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts“. Später ergänzt um die Lösungsversuche der sozialen Nachkriegsprobleme wurde es für das ganze Jahrhundert richtungsgebend.

52. Der Reformgarten nach dem Kriege (der Gärtner)

(Der „kommende Garten“, „moderne Garten“, die „bodenständige Gartenkunst“)

In der Nachkriegszeit bestand in Deutschland oft eine sehr große Armut. In der Gartenkunst kamen jetzt die Ansätze zur Reife, die sich bereits vor dem Kriege angekündigt hatten. Es gab weiterhin eine gärtnerisch betonte Strömung, deren Leitfiguren Karl Foerster und Hermann Mattern wurden und eine architektonisch ausgerichtete für die Leberecht Migge und Harry Maasz standen.

Von dem großen Glanz der Architektur konnte die Gartenkunst nur wenig nutzen. Das Bauhaus war zur bedeutendsten Kunstschule geworden. Es war im Sinne mittelalterlicher Bauhütten organisiert gewesen und verschaffte in einem „Vorkurs“ den späteren Handwerkern und Künstlern die gleiche Vorbildung. Eine Fachklasse für Gartenkunst war geplant, wurde aber nie eingeführt. Man schloss an die Gedanken von Morris an. Zunächst 1906 als Kunstgewerbeschule gegründet, verlagerte sich ihre Interesse nach dem Krieg stark zum Industriedesign und zur Architektur. Zunächst in Weimar wurde in ihr der Jugendstil vertreten (Leiter: van de Velde), dann später nach ihrem Umzug nach Dessau der „Bauhausstil“ (Leiter: Gropius). Er vereinigte in dieser Ausdrucksweise die wesentlichen Elemente des „Internationalen Stils“, hervorgegangen aus

- Einflüssen von Frank Lloyd Wright (1869-1959, USA),
- „De Stijl“ (ab 1917, Holland, klare Formensprache):
  + positive Einstellung zur industriellen Produktion (standartisierte Serienherstellung),
  + kubistische Architektur (jede Fläche ein Körper),
  + klare Proportionsverhältnisse und ungemischte Farben,
  + Einbeziehung aller Künste zur Ausarbeitung aller Details (Schaffung von Gesamtkunstwerken),
- Konstruktivismus (ab 1915, UdSSR, Ablehnung künstlerischer Prinzipien als Formalismus, propagieren sachliche Zweckgebäude),
- Skelettbauweise mit Vorhangfassade.

Ihr letzter Leiter war ab 1930 Mies van der Rohe. Mit der Schließung des Bauhauses emigrierten viele ihrer Lehrer und Künstler in die USA und Deutschland verlor zunächst seinen Anschluss an die moderne Architektur.

In der Gartenkunst hatte es nur wenige Kontakte zum Bauhaus gegeben. 1924 war Mattern bei Gropius Gasthörer gewesen und Heinz Wichmann hatte dort ganz studiert. Innerhalb der Auseinandersetzung der Berufsverbände um die künstlerische Ausbildung der Gartenarchitekten, zogen die einen das Hochschulstudium, die anderen ein solches neben den anderen bildenden Künsten an den Kunstgewerbeschulen vor. Die DGfGK versuchte ein solches am Bauhaus zu etablieren. Außer in den wenigen Arbeiten Wichmanns sind keine Bauhausentwürfe aus dem Bereich der Gartenkunst bekannt. Als nach 1945 man in ihr wieder einen Anschluss an die unbelasteten Arbeiten vor dem Kriege erreichen wollte, berief man sich gerne auf das Bauhaus. Jede funktionale Gestaltung wurde mit der Bauhaustradition begründet. Ein fehlendes Hintergrundwissen ließ es die Zuhörer hinnehmen.

Die Leitfiguren der gärtnerischen Strömung waren Karl Foerster und Hermann Mattern.

Karl Foerster (1874-1970, beeinflusst von Willy Lange) war einer der erfolgreichsten Staudenzüchter und gärtnerischen Fachautoren gewesen. Seine gartenkünstlerische Bedeutung liegt in seinen Anregungen zur Pflanzenverwendung und zur Gartenarchitektur. An der Reformdiskussion beteiligte er sich nicht, sondern versuchte wie Gertrude Jekyll in England zwischen dem architektonischen und dem naturnahen Gartenstil zu vermitteln. Seine Ausgangsbasis waren die natürlichen Wachstumsansprüche der Pflanzen. Die in ihrer Wuchsart nicht behinderte Pflanzen verbanden Haus und Garten. Unter seinen Stauden befanden sich viele mit Wildpflanzencharakter. Über die „Schönheit“ der Pflanze wollte er ein Gleichgewicht zwischen Natur und Kultur herstellen, über den Garten die psychische und geistige Befreiung des Menschen erreichen. Mit Hilfe der Pflanzen sollten „Stimmungseinheiten“ entstehen, lebendige Farbbilder, Farbmelodien. Als Material achtete er bei ihnen auf die Farbe, Textur (Oberflächenbeschaffenheit) und Wesen, bei ihrer Verarbeitung auf Harmonie, Rhythmus, aber auch auf Raumbildung (Farbabstufungen) und Fernwirkung.

Problematisch war seine Nähe zu den Nationalsozialisten (er trat in die NSDAP ein, obwohl man seinem pazifistischem Bruder zeitgleich die deutsche Staatsbürgerschaft abgesprochen hatte), sein Antisemitismus und seine Ablehnung des Expressionismus als „Kunst mit jüdischer Wurzel“. Von vielen wird auch seine leidenschaftliche, romantisch-schwärmerische Schreibweise abgelehnt. Andererseits beschäftigte er in seinem Planungsbüro die KPD-Mitglieder Mattern und Funke. Der um ihn bestehende „Bornimer Kreis“ galt als „links“. Auch lehnte er die „bodenständige Gartenkunst“ der Nationalsozialisten ab.

Wahrscheinlich gibt es heute in Deutschland kaum einen Garten, in dem nicht direkt oder indirekt sich eine Beziehung zu Foerster herstellen lässt.

> „ Die Maßstäblichkeit des ganzen Gartenwesens hat sich verwandelt und hiermit die Bedeutsamkeit gartenkünstlerischer Unterscheidungen. ..... Welch neuer, ungeheurer Spielraum hat sich im Garten, auch im kleinen Garten, für unseren Drang nach schöpferischer, künstlerischer Betätigung, nach Faulheit und ruhevoller Betrachtung aufgetan. ..... Das Pflanzenreich der Gärten ist um neue Gewächsarten bereichert worden. ..... Eine unabsehbare Fülle von großen und kleinen Stauden, mittleren, kleineren und zwergigen Gehölzen ist herangeschafft und veredelt worden, wodurch es möglich wird, in kleinen und mittleren Gartenräumen ganz neue Reiche von Schönheit aufzubauen. ..... Durch das ergänzende und durchdringende Nebeneinander dieser beiden Kunstwelten („des regelmässig-architektonischen und des natürlich stilisierten“), die für immer gleichwertig sind, wird das Gartenwesen von aller Unklarheit und Einseitigkeit erlöst und wendet sich nun mit gleicher Macht an den beschaulichen .....

> Menschen, an den Weltmann ..... in uns. ..... Die alten, in falscher Weise imponierenden Dinge des Gartens, die Gartenfreunde von der Mitarbeit hinwegscheuchten (sind) im Verschwinden begriffen. Man hat angefangen das ganze Gartenreich zu entkrampfen“.

1927 hatte Foerster den noch jungen Hermann Mattern (1902-1971) für sein Planungsbüro eingestellt. In seiner geistigen Grundhaltung war dieser zwar konservativ, aber zugleich offen gegenüber neuen sozialen und progressiven Planungsansätzen (z.B. 1924 Gasthörer im Bauhaus). 1933 trat er aus Protest gegen Hitler in die KPD ein! Durch die Fürsprache von Seifert durfte er aber auch während der nationalsozialistischen Zeit weiterarbeiten. Mit seiner Frau Herta Hammerbacher und Foerster entwickelte er den „Bornimer Stil“.

- Ausgang ist die Lenné-Meyersche Schule. In ihre Vorgaben wird das Landschaftliche räumlich konzentriert und wohnlich gemacht. Das Gelände wird plastisch durchgeformt („Mulden-Herta“ und „Hügel-Hermann“). Betonung dieser Hügel- und Absenkungslandschaften durch Wege und Pflanzungen.
- Bei der Bepflanzung wurden mit Hilfe pflanzensoziologischer Kriterien „ökologische Bilder“ geschaffen, die sich aus den jeweiligen Standorten und Jahreszeiten ableiteten (z.B. Blau-Grau-Rot im Sommer, Orange-Grau-Gelb im Herbst). Mattern liebte niedrige blau-graue Stauden- und Gräseruntergründe, über die sich blaue und gelbe Pflanzen erhoben.

Über den Einfluss Langes (ohne dessen nationalen Bezug, wohl in seiner Beziehung zu Wild- und Waldrandstauden) und Foersters wurde die Pflanze in Matterns Gärten zu dessen wichtigstem Gestaltungselement, wurde darin eine Verbindung von Ökologie und Design angestrebt. Mattern sah seine Projekte immer von ihrer Ganzheit her, immer als einen Ausdruck künstlerischer Gesamtplanung.

Matterns bekanntesten Arbeiten waren 1939 der „Killesberg“ (Stuttgart, Reichsgartenschau), die Bundesgartenschau 1955 (Kassel) und die Außenanlagen für die Bonner Regierungsgebäude. Er errichtete 1949 die Abteilung Landeskultur an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Kassel und war ein Gründungsmitglied der „Documenta“. In seinem Berliner Werkverzeichnis werden die Entwürfe für 349 Hausgärten, 61 öffentliche Anlagen, 98 städtebauliche und landschaftliche Planungen und 48 Häuser aufgeführt. Er konnte sich aber nach dem Kriege gegen den technisch orientierten Hannoverschen Funktionalismus nicht durchsetzen.

Die Nachfolger des architektonischen Jugendstilklassizismus nach dem Kriege waren Leberecht Migge und Harry Maasz.

Für Leberecht Migge (1881-1935, Gartenarchitekt) war jede „Gartenkultur“ das Ergebnis einer bestimmten Gesellschaft. Jede tatsächliche Kunst würde „im Zusammenhang mit den ethischen Erlebnissen der eigenen Zeit entstehen“. Da dies im Bereich der Gartenkunst zur Zeit nicht der Fall sei, ist sie tot. Der Gartenarchitekt solle im Sinne seines Auftraggebers die Gartenräume und Grundpflanzungen schaffen, der Laie (besonders die Frauen) ihn praktisch vollenden.

- „Ich wünsche den architektonischen Garten aus volkswirtschaftlichen und sozialen, aus ethischen Gründen“.
- „Die Höhe und Intensität unserer künftigen Gartenkultur hängt ganz besonders davon ab, wie der Garten-dilletantismus die ihm zufallende Aufgabe erfüllen wird“.

Im Vordergrund Migges Gartengestaltung stehen dessen soziale Funktionen. Er lehnt Langes Pflanzen-Ästhezismus ab. Er fordert, als Gegensatz zum bisherigen aristokratischen Garten, eine Demokratisierung der Gartenkunst. Dabei lehnt er auch den bürgerlichen Garten des 19. Jh. ab. Besonders nach dem ersten Weltkrieg, unter dem Eindruck der großen Not, verstärkt sich sein soziales Engagement. Er entwirft neben vielen anderen sozial ausgerichteten Projekten dreizehn Selbstversorgungs-siedlungen.

Ästhetische Gesichtspunkte stehen bei Migge im Hintergrund. Ein Garten soll zunächst nach sachlichen Überlegungen geschaffen werden. Er wird dann von alleine in seine Gartenschönheit hineinwachsen. Er forderte einen „Garten für Jedermann“, in dem in allen Bereichen die Sonnenenergie optimal genutzt wird. Der „kommende Garten“ ist für ihn ein „Arbeitsgarten“. Es gibt für ihn keinen Unterschied zwischen einem Nutz- und einem Lustgarten.

> „Der Eigenwert einer Gartenkunst kann ..... nicht im Bau, er muss in der Pflanze gesucht werden. In dem, was das Wesen der Pflanze ausmacht, liegt auch das Wesen der Gartenkunst als selbständige Kunst begründet. Hier allein“.

Die konstruktive Vegetation schafft bei ihm die Räume, die „funktionäre“ dessen Inhalt. Über seine Parkanlagen setzte er sich auch mit Fragen der Hygiene und der Volksgesundheit auseinander, doch ließ er sich wegen seiner sozialreformerischen Gedanken nicht von den Nationalsozialisten vereinnahmen. Nach dem Kriege folgte man zwar seinem Funktionalismus, aber ohne dessen geistiger und sozialer Tiefe.

Die Gedanken von Migge wurden von Harry Maasz (1880-1946, Lübecker Gartenarchitekt weiterentwickelt. Er propagierte den zweckorientierten, auf körperliche Tätigkeit ausgerichteten Wohngarten. In seiner ganzen Arbeit sah er sich als Künstler (Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg). Nützliches und Schönes müsse in einem Garten in Einklang gebracht werden. Die Kunst sei, dies zu erreichen. Die Gartenplanung selber sei, „eine ganz nüchterne Sache“. Die Gartenkunst solle sie „durchgeistigen“, zeitgemäße Gartenbilder erzeugen. Nur ein Gartenkünstler sei in der Lage, ein modernes „organisches Kunstwerk“ zu schaffen.

Gärten waren für Maasz freie Kunstwerke. Angeregt durch formale Gärten des 18. Jh. aus dem Emsland setzte er sich für einen heimatverbundenen Garten in einer bodenständigen, deutschen Kultur ein. Einen besonderen Wert

legte er auf dessen Nutzung durch Kinder und durch die Hausfrau. Einerseits sollte er pflegeleicht sein, andererseits aus gesundheitlichen Gründen eine körperliche Betätigung fördern. Luft- und Sonnenbäder sollten dabei helfen. Beliebt waren bei ihm Hecken, regelmäßig bepflanzte Rabatten, bepflanzte Natursteinmauern und viele Sportgeräte. Gerne verwandte er auch Sicht - und Windschutzwände aus strukturiertem Glas.

In seinen öffentlichen Anlagen versuchte Maasz soziale Prozesse gärtnerisch umzusetzen. Deshalb und wegen seiner nüchternen Gestaltungsweise wurde er zu einem Vorbild der modernen Gartengestaltung. Allerdings ist er auch ein gutes Beispiel dafür, dass ein zeitgemäßer Funktionalismus nicht geistlos sein muss. Wegen seiner nationalen Aussagen und seiner Zugehörigkeit zur SS bezog man sich nach 1945 nur noch ungern auf ihn.

Bereits während der Weimarer Zeit hatten die Gartenarchitekten dem „Reichsverband bildender Künstler“ angehört. In Berlin gehörten Pniower, in Nordwestdeutschland Koenig derem Vorstand an. Sie wurden demnach von den anderen künstlerischen Berufen als Künstler anerkannt. Später, während der nationalsozialistischen Zeit, waren die Gartenarchitekten Mitglieder der „Reichskammer der bildenden Künste“.

Seit der Weimarer Zeit hatte man Überlegungen über ein Hochschulstudium der künftigen Gartenarchitekten angestellt. Gefördert wurden diese Überlegungen durch ein neues Städtebaugesetz (1925), die Erschließung neuer Aufgabenbereiche in der Landschaft und im Straßenwesen (später durch Seifert im Autobahnbereich). Der BDGA hatte dabei eine Hochschulausbildung abgelehnt, weil sie zu Lasten der Kunst gehen würde. Die Kunst sei eine Angelegenheit von Intuition und Begabung und mit der Wissenschaft unvereinbar.

- „Solange man in der Gartenkunst noch eine Kunst sieht, gilt hierfür immer noch das Böcklinsche Wort: „Ich habe vor nichts so viel Angst, wie vor der Wissenschaft in der Kunst“ (Koenig, 1929),
- „In der Vorkriegszeit wurden nur diejenigen Gärtner, die künstlerisch befähigt waren, Gartenarchitekten, alle anderen erreichten das Ziel nicht, denn damals galt auch bei den Behörden die künstlerische Leistung des Gartenarchitekten alles, wobei es auf die Schulbildung und die Diplome wenig oder gar nicht ankam. ..... Heute gilt nicht lediglich die Bedingung bei den Behörden: wer das Tüchtigste leistet, sondern von einem höheren Gartenbeamten verlangt man in erster Linie, dass er das Abiturexamen hat und dass er sechs Semester an der Gartenbauhochschule mit Erfolg, ein meines Erachtens ganz unnützes Studium, absolviert hat. Die Gartenkunst ist dadurch zu einer Wissenschaft degradiert worden, und sogenannte Gartenkunst wird nach wissenschaftlichen Grundsätzen fabriziert“ (Kruepper, 1929).

Selbst der erste Lehrstuhlinhaber für Gartengestaltung Barth sagte:

- „Für die selbständigen Gartenarchitekten ist die hochschulmäßige Ausbildung von geringer Bedeutung. Es kann hier unter Umständen zweckmäßiger sein, wenn sie nach dem Besuch einer mittleren Lehranstalt eine Kunsthochschule besuchen, oder in dem Meisteratelier eines hervorragenden selbständigen Gartenarchitekten tätig sind“.

Mattern hatte noch 1958 dem Autor gegenüber die gleiche Meinung vertreten.

53. Der „nationalsozialistische“ Garten

Die starken Verflechtungen der deutschen Grünplanung mit dem Nationalsozialismus sind das große Tabuthema der deutschen Nachkriegs-Gartengestaltung. Auch heute noch werden viele Vorkommnisse der damaligen Zeit verdrängt. Dabei muss man bei einer Beschäftigung mit diesem Thema zweierlei berücksichtigen:

- Viele der damaligen Gedanken hat es schon vorher gegeben. In die nationalsozialistische Bewegung flossen die verschiedensten, zunächst positiven idealistischen Strömungen ein, sei es vom Wandervogel, dem Heimatbund, der Freikörperkultur oder den vielen nationalistisch tätigen Vereinigungen. Es gab so gut wie keinen namhaften Gartenarchitekten, der nicht aus ihnen hervorgegangen war oder einen engen Kontakt zu ihnen gehabt hat.
- Die nationalsozialistische Zeit hat bis zum Kriege nur sechs Jahre gedauert. Es konnten deshalb aus diesem Geist kaum Arbeiten fertig werden.

Dieser Tatbestand führte nach dem Kriege dazu, dass man sich darauf berufen konnte, dass man keine Gärten aus diesem Geist kenne. Als Beispiele können aber genannt werden:

- das „Reichssportfeld“, Berlin,
- das „Reichsparteitagsgelände“, Nürnberg,
- der „Nordpark“, Düsseldorf. (Man braucht sich dort heute nur den Eingangsbereich anzusehen und ihn sich ohne die vielen PKW vorzustellen).
- Den „Sachsenhain“, Verden (Versammlungsstätte der SS).

Als ihr gestalterischer Hintergrund können in der Architektur klassizistische, repräsentative Motive gefunden werden, die nicht in der Antike sondern im 19. Jh. verankert sind. Das berühmteste Beispiel in der Architektur war die geplante „Große Halle des Volkes“ (Grundriss: 330 x 330 m; Höhe: 320 m; Fassungsvermögen: 200 000 Personen) von der Hitler gesagt haben soll:

> „Lassen Sie einen kleinen Bauern in unsere große Kuppelhalle treten. Dem bleibt schier der Atem weg. Der Mann weiß fortan, wohin er gehört“.

Die wichtigste Absicht mit diesem Motiv war, Macht zu demonstrieren.

Ihr zweiter Hintergrund war in der Landschaftskultur zu suchen. Er stützte sich hauptsächlich auf drei Gedankenkreise:

- dem Naturgarten,
- dem volksgesundheitlichen Gedankenkreis,
- dem Bauerngarten.

Das Naturgartenkonzept baute auf Willy Lange. Er beschrieb in ihm die enge Verbindung des deutschen Menschen zu seiner Landschaft. Für eine „rassenmäßig“ optimale Entwicklung brauche das deutsche Volk eine „artgemäße“ Umwelt. Die „nordische Rasse“ könne ihre Kultur mit Hilfe des Gartens zum Ausdruck bringen. „Nordisch“ sei ein Garten, wenn er durch Naturmotive bestimmt würde (Vorbilder wären in der Natur und der nationalen Gartengeschichte zu finden). Seine Schlussfolgerung war eine „biologische Gartenästhetik“, deren Merkmale: Ein Garten habe

- der heimischen Landschaft zu entsprechen,
- auf die regionalen Besonderheiten einzugehen.

Dieses Konzept übernahm Seifert 1929 in seiner „bodenständigen Gartenkunst“. Gefordert war ein „arteigener“, „blut- und bodenverbundener“, „heimatbedingter“ Garten.

> „Aber ebenso wesenseigene, aus Volkstum und Landschaft, aus Blut und Boden herausgewachsene deutsche Gärten fehlen uns noch. Erst unser Wissen von den Naturgesetzen des Blutes und seelischen Rasseerbguts und von den Gegebenheiten des Heimatbodens und seiner Pflanzenwelt (Pflanzensoziologie) befähigt und verpflichtet uns zur Gestaltung von blut- und bodenverbundenen Gärten“ (Krämer, 1936).

Ganz in ihrem Dienst stand die Pflanzensoziologie. Tüxen, einer ihrer geistigen Väter forderte 1939:

> Die „Reinigung der deutschen Landschaft von unharmonischen Fremdkörpern“.

Der heimische Garten hatte sich an der heimischen Landschaft zu orientieren. Die pflanzensoziologischen Kriterien dienten ihm dabei als Hilfe. Die Ablehnung der „ausländischen“ Pflanzen hatte eine Parallele in der Ablehnung der „entarteten“ Kunst. Der bodenständige Garten war innerhalb der Blut- und Bodentheorie zu einem Rassemerkmal des Germanischen geworden. Mit ihrer Orientierung an völkische, vorindustrielle Leitbilder übernahm die Landschaftsgestaltung eine Integrationsfunktion. Allerdings konnten diese Forderungen innerhalb der kurzen Zeit nur begrenzt durchgesetzt werden, wohl durch

- Seifert im Autobahnbau,

- Wiepking in der Landschaftsplanung.

Auch im Gedankenkreis um die Volksgesundheit kamen verschiedene geistige Ansätze zum Tragen. Dem öffentlichen Grün kam dadurch ein besonderer Stellenwert zu. Schon Maasz hatte mit Hilfe eines „deutschen Grüns“ sich für eine „gesunde“ Sozialpolitik eingesetzt. Eine besondere Rolle kam dabei dem biologisch-dynamischen Gartenbau zu. Der gelegentlich zwar abgelehnt, aber direkt oder indirekt von vielen Seiten gefördert wurde, besonders von Seifert. 1943 wurden von den achtzehn landwirtschaftlichen „Deutschen Versuchsanstalten für Ernährung und Verpflegung“ (DVA) vierzehn biologisch-dynamisch geführt. Aus taktischen Gründen wollte man den Ausdruck „biodynamisch“ durch „lebensgesetzlich“ ersetzen.

Der Begründer der biologisch-dynamischen Wirtschaftsweise war Rudolf Steiner gewesen. Er ging von der Überlegenheit der „arischen“ Rasse aus und war von der charakterbildenden Bedeutung des Bodens überzeugt. Er berief sich in seiner Anthroposophie und seiner biodynamischen Lehre auf Goethe und dessen „Ehrfurcht vor dem Lebendigen“. Seine Vorstellungen vom „Organismus“ und die NS-Ideologie von der „Volksgemeinschaft“ trafen sich in ihrer Übertragung von Naturvergleichen auf die menschliche Gesellschaft.

> „Und uns, lieber Hirsch, erwächst .... die schwierige, ehrenvolle, aber dankbare Aufgabe, unsere deutsche Landschaft als deutsche Kulturlandschaft deutsch und frei von fremden Beiwerk aufzubauen. Kerndeutsch jeder Volksstamm in seiner Eigenart, kerndeutsch entsprechend dem Stammescharakter und den Bedingungen der Ernährungslandschaft seine Bauten, das gilt vor allem den Bauten in der Landschaft, kerndeutsch die Kulturlandschaft in allen ihren Einzelheiten, in Wald und Feld, in Wiese und Garten, an allen ihren Gewässern, in Berg und Tal“. (Hoemann 1944 in einem Brief an Hirsch).

Ein dritter Ansatz war eine Idealisierung des Bauerngartens zur „Ausgangsform des deutschen Gartens“:

> „Angesichts der drohenden Gefahr der „Überfremdung“ unserer heimischen Gärten sollten wir alle die Mahnung des Nürnberger Lehrers und Volksschriftstellers Hans Scherzer beherzigen: „Bleibt bei den guten alten Bauernblumen, bleibt bei den Blumen und Kräutern unserer Ahnen und Urahnen, bei den Blumen mit dem trauten Klang, dem würzigen Duft, den satten Farben und der altehrwürdigen Vergangenheit! Holt sie euch herein in die Gärten der Vorstädte, pflanzt sie aufs Grab eurer Lieben und gönnt ihnen ein bescheidenes Plätzchen am Fenstersims – Ihr holt euch mit ihnen ein Stück heimeligen Zaubers hinein, ein Stück beglückender Heimatkunst und Heimatliebe“. (Weigold, 1938).

In der bäuerlichen Blut- und Bodendichtung hatte man das Bauerntum als Träger des germanischen Blutes überhöht und seine Bodenständigkeit verherrlicht. Jetzt wurde es im völkischen Sinne gefördert. Sogar der „Killesberg“ in Stuttgart müsste diesem Orientierungsbereich zugerechnet werden, wobei seine früheren Intentionen heute durch die vielen Umbauten kaum noch erkennbar sind. Für Wiepking waren die Bauerngärten zwischen Oldenburg und Osnabrück ein Ausdruck der „bodenständigen Gartenkunst“.

Die wesentlichen Maßnahmen zur Ausrichtung auf eine nationalsozialische Gartengestaltung waren:

- das Verhindern andere Gedanken zu publizieren,
- die Förderung von Sympathisanten (und dadurch oft eine persönliche Rücknahme auf die nationalsozialischen Forderungen der persönlichen Karriere wegen),
- Berufsverbote.

Wer „belastet“ oder nicht angepasst war, wurde ausgegliedert, z.B.:

- Ludwig Lesser (1869-1957): Präsident der Deutschen Gartenbaugesellschaft, musste als Jude 1933 sein Amt niederlegen und erhielt Berufsverbot.
- Erwin Barth (1880-1933): Stadtgartendirektor von Berlin, erster deutscher Hochschul-Lehrer für Gartengestaltung, beging 1933 aus politischen Gründen

Selbstmord (eine beginnende Erblindung erleichterte den Entschluß).

- Arthur Glogau (1874-1960): Leiter der Abteilung Gartengestaltung in Geisenheim, musste 1933 sein Amt niederlegen.
- Georg Bela Pniower (1896-1960): Einer der bedeutendsten deutschen Gartenarchitekten im vergangenen Jahrhundert, sozial engagiert, erhielt nach 1933 als Halbjude Berufsverbot.

Das allgemeine Verhalten der Berufsvertreter war gekennzeichnet von Anpassung, Zustimmung bis zur aktiven Unterstützung. Die meisten Vertreter der beiden Berufsverbände (BDGA und VDG) waren vom Nationalsozialismus begeistert. Allerdings intrigierten ihre Mitglieder noch nach ihrer Aufnahme in die „Reichskammer der bildenden Künste“ gegen einander und nahmen Einfluss auf die Aufnahme, die eine Voraussetzung für eine Arbeitserlaubnis war. Fast alle während der nationalsozialistischen Zeit geförderten Berufsvertreter konnten ihre Karriere nach dem Kriege fortsetzen. Ihre bedeutendsten Vertreter waren:

- Heinrich Friedrich Wiepking-Jürgensmann (1891-1973, in der Praxis nur Wiepking genannt):
  - diffamierte bereits 1920 demokratische Gedanken,
  - verbreitete nationalsozialistisches Gedankengut,
  - übernahm 1934 den Lehrstuhl von Barth,
  - Sonderbeauftragter des Reichsführers SS (zuständig für die Landschaftsgestaltung in den eingegliederten Ostgebieten),
  - 1943 Vergabe eines Diplomthemas für die landschaftliche Gestaltung von Auschwitz,
  - 1949 Professor für Landschaftsgestaltung in Hannover.

  Aussagen:

  1940: „Wer die Lehre von der Gleichwertigkeit der Völker im Osten vertritt, hat dort nichts zu suchen. Es gab und gibt keinerlei Gemeinsamkeiten zwischen Deutschen und dem, was den „Sammelnamen „Polen“ trägt, oder wir würden die völkische und die Rassenlehre opfern“.

  1942: „Immer ist die Landschaft eine Gestalt, ein Ausdruck und eine Kennzeichnung des in ihr lebenden Volkes. Sie kann das edle Antlitz seines Geistes und seiner Seele ebenso wie auch die Fratze des Ungeistes, menschlicher und seelischer Verkommenheit, sein. In allen Fällen ist sie das untrügliche Erkennungszeichen dessen, was ein Volk denkt und fühlt, schafft und handelt. Sie zeigt uns in unerbittlicher Strenge, ob ein Volk aufbauend Teil der göttlichen Schöpfungskraft ist, oder ob das Volk den zerstörenden Kräften zugerechnet werden muß. So unterscheiden sich auch die Landschaften der Deutschen in allen ihren Wesensarten von denen der Polen und Russen – wie auch die Völker selbst. Die Morde und Grausamkeiten der ostischen Völker sind messerscharf eingefurcht in die Fratzen ihrer Herkommenslandschaften“.

  1943: Für Wiepking war die Lebensraumbeschaffung für deutsche Siedler im Osten „die lebensentscheidende Kulturaufgabe der Gegenwart“: „Die gestaltende Tätigkeit reicht weit über die physischen und organischen Lebensbedingungen hinaus. Die Deutschen werden als erstes abendländisches Volk in der Landschaft auch ihre seelische Umwelt gestalten und damit in der menschlichen Geschichte zum ersten Mal eine Lebensform erreichen, in der ein Volk bewusst die standörtlichen Bedingungen seines leiblichen und seelischen Lebens umfassend selbst bestimmt“.

1950: „Das Landschaftsbild ist der getreueste Ausdruck eines Volkes, an seiner Ausformung sind alle Leute beteiligt. Es spiegelt seine Geschichte. Es kann Fratze wie Antlitz sein, immer ist es Ausdruck der Wirtschaft, der Seele und des Wesens des Volkes“.

- Werner Lendholt (1912-1980, Wiepkingschüler):
  - beteiligt an der Landschaftsgestaltung des „Reichsparteitagsgeländes“ in Nürnberg,
  - Generalreferent für Landschaftspflege und Naturschutz im Warthegau
  - 1949 Abteilungsleiter für Gartengestaltung an der Höheren Gartenbauschule in Osnabrück (Mitgründer Wiepking),
  - 1958 Nachfolger Wiepkings in Hannover.
- Alwin Seifert (1890-1972):
  - bereits 1919 in einer „völkischen“ Organisation,
  - „Führer“ der Landschaftsanwälte („Reichslandschaftsanwalt“), besondere Zuständigkeit für die Begrünung der Autobahn,
  - fanatischer Antisemit,
  - bis 1942 Professor für Landschaftsgestaltung an der TU München,
  - 1954 erneut außerordentlicher Professor in München.

  Seifert war entscheidend für die geistige Einengung der Gartengestaltung verantwortlich. Für ihn war die Gartenkunst auch der Ausdruck einer politischen Haltung:

  1930: „Mit voller Absicht habe ich den Begriff „Bodenständigkeit“ in die Gartenkunst eingeführt; es kam mir darauf an, in den Kampf, der zwischen „Bodenständigkeit“ und „Überstaatlichkeit“ in unseren Tagen auf allen Lebensgebieten entbrannt ist, auch die Gartenkunst einzubeziehen und für diese eindeutig Farbe zu bekennen“.

  Bei der Gartenkunst handele es sich um einen „Kampf zwischen zwei entgegengesetzten Weltanschauungen: Auf der einen Seite das Streben nach Überstaatlichkeit, nach Gleichsetzung größter Räume, auf der anderen die Herausarbeitung der Besonderheiten kleiner Lebensräume, die Betonung des „Bodenständigen“. Trotz der unleugbaren Stärke der international eingestellten Kräfte scheint für die nächste Zukunft der Sieg sich dem regional bestimmten zuzuneigen. Auch in der Gartenkunst ist Stellungnahme notwendig. Dass hier der Fortschritt im Hinführen zum Bodenständigen liegt, braucht nicht durch Gefühlsgründe gestützt zu werden“.
- Gustav Allinger (1891-1974):
  - verantwortlich für die Eingliederung der Gartenarchitekten in die nationalsozialistischen Berufsstrukturen,
  - denunzierte konkurrierende Kollegen,
  - 1952 Professor für Landschaftsgestaltung an der TU Berlin.
- Werner Bauch (1902-1983):
  - plante „landschaftsgestalterische“ Arbeiten für das Konzentrationslager Auschwitz,
  - 1950 Lehrbeauftragter, 1952 Professor für Landschaftsgestaltung an der TU Dresden.

Diese Übersicht zeigt, dass fast alle bedeutenden Lehrstühle in Deutschland nach dem Krieg von überzeugten Nationalsozialisten besetzt waren. Da alle Betroffenen schwiegen, bzw. ihre Vergangenheit verdrängend beschönigten, fand eine Auseinandersetzung mit ihr nicht statt. Dabei ist das Problem nicht so sehr in diesem Verdrängen zu sehen, sondern in dem Umstand, dass durch die einstige Einengung der geistigen beruflichen Spannweite und der nachfolgenden kompensatorischen Konzen-

tration auf die wissenschaftliche Ingenieurstätigkeit, die Gartengestaltung aufhörte auch eine Kunstdisziplin zu sein. Heute ist es in Deutschland so, dass selbst ihre Berufsangehörigen von dieser möglichen Zugehörigkeit nichts mehr wissen.

54. Der Bauerngarten

Der vielbeschworene „Bauerngarten“ ist ein Gartentyp des 20. Jh. und hat keine Ähnlichkeit mit den tatsächlichen historischen Gärten aus dem ländlichen Raum. Dreimal stand er im Mittelpunkt des Interesses:

- Zunächst als Argument für den Reformgarten am Beginn des Jahrhunderts,
- dann während der Zeit des Nationalsozialismus und
- zuletzt um 1980 im Rahmen einer mittelständischen Nostalgie.

Er war und ist ein modischer Ausdruck der sentimentalen Vorstellungen einer städtischen Gesellschaft an eine vorindustrielle Zeit und hat mit der Realität so wenig gemein wie alte Lesebuchbeschreibungen vom fröhlichen Landmann. Er stellt keinen ländlichen Garten dar, sondern einen Garten städtischer Sehnsüchte.

In Deutschland brachte wahrscheinlich Lichtwark den Bauerngarten ins Gespräch. In Hamburg war es ein Problem gewesen, dass auf die dortigen kleinen Gärten (durchschnittlicher Vorgarten 6 x 12 m, Garten hinter dem Haus 12 x 14 m) der englische Landschaftsstil sinnvoll nicht übertragbar war. In dieser Situation erinnerte er sich an die Gärten seiner Kindheit, d.h. aus Pietätsgründen noch erhaltene Gärten nach bürgerlichen Vorbildern aus dem holländischen Barock (= 17. Jh.). Bereits 1892 stellte er einen beispielhaft vor. Er war gekennzeichnet von

- einer übersichtlichen Gliederung,
- geradlinigen Wegen,
- buchsbaumgefassten Rabatten,
- alten Bauernblumen ,
- einem weiß gestrichenen Zaun.

Zeichnungen von diesen Gärten um 1900 zeigen, dass die historischen Anlagen selten über ein Wegekreuz sondern nur über einen breiten Mittelweg erschlossen wurden. Die Ausgangsanlage unserer heutigen Bauerngärten war ein sogenannter „Niederdeutscher Bauerngarten“ im Botanischen Garten in Hamburg (errichtet 1913). Angeregt von skandinavischen Freiluftmuseen wurden auch in Hamburg Forderungen nach der Errichtung von alten Bauernhäusern im Stadtpark (als Wirtschaften) laut. Zu ihnen gehörte in diesem Umfeld auch ein „Bauerngarten“. Als der erste dann im Botanischen Garten errichtet wurde, erhielt er in Anlehnung an barocke Vorbilder sein heutiges Bild:

- Einfassung von einer Hecke,
- ein Wegekreuz mit einem Mittelrondell,
- buchsbaumgefasste Wege,
- Bepflanzung nach einer Pflanzliste von 1890, ergänzt um einige kulturgeschichtlich wichtige Pflanzen und einem gesonderten Beet mit der Zusammenstellung der Kräuter für eine Aalsuppe.

Dieser „Niederdeutsche Bauerngarten“ wurde in vielen heimatkundlichen Zeitschriften der damaligen Zeit beschrieben. Er kam den Forderungen der Heimatschutzbewegung entgegen und gehörte zunehmend zu den Wunschvorstellungen der Deutschkonservativen. Erst ab 1922 und dann 1938 wurde das Wegekreuz als typisch für einen Bauerngarten hingestellt.

Der Begriff „Bauerngarten“ wurde erst 1855 in einem Vergleich der mittelalterlichen Pflanzenverzeichnisse mit der dörflichen Gartenflora in Österreich geschaffen. Gemeint war damit der traditionelle Pflanzenbestand. Für Lichtwark, der nicht nostalgisch dachte, wurde der Garten seiner Kindheit zum Vorbild für einen formalen Garten, für eine „Raumkunst im Freien“. Seine beiden Hauptkriterien waren,

- die Bildung von Räumen nach ästhetischen Gesichtspunkten,
- deren Benutzbarkeit.

Um 1910 wurden seine Gedanken dann zum Allgemeingut, zum Vorbild für die städtischen Gärten. Beschreibungen (z.B. von Lorenz-Meier) machten ihn zu einem verfestigten Stereotyp und er bekam als solches eine nationale Bedeutung.

> „Es hat Zeiten gegeben, die eifrig bestrebt waren, dem deutschen Garten seine Eigenart, sozusagen den nationalen Charakter, zu nehmen. Renaissance, Barock und Rokoko haben so manches Zerrbild auf deutschem Boden geschaffen, das längst wieder verschwunden ist. Der ländliche Garten blieb unangetastet, der Bauer ließ weder den Fremdling noch seine Art hinter den Zaun. .... Er blieb beim Alten, während ringsum eine Mode die andere jagte. Und er hat recht behalten. Denn nun kommt der Bauerngarten wieder ein wenig in Mode. ..... Die Wiedererweckung der Bauernblumen aber mag immerhin als ein gesunder Zug unserer Zeit gelten“ (B. Haldy, 1914).

Viele der heutigen „typischen“ Bauerngärten haben im Hamburger Garten ihr Vorbild. In ihm gab es keine Beziehungen zur Traditionsreihe „Klostergarten – historischer Bauerngarten – neuer Bauerngarten“, die es zu retten galt, einem Ausdruck der Bodenständigkeit. Soweit wirtschaftliche Fragen überhaupt dagegen sprachen,

hatten die Gartenmoden auf dem Lande genau so oft wie in der Stadt gewechselt. Das jetzt geschaffene Stereotyp war an keinen Besitzer, keine Größe, an keine Aufgabe oder Alter gebunden, sondern bezog sich allein auf ein altes, nichtbäuerliches Gestaltungsschema und seine Ausstattung. Es kam den damaligen volkskundlichen Bewegungen entgegen. In England entdeckte man zur gleichen Zeit die „cottage garden“ (Gertrude Jekyll). Doch waren dort die Neuschöpfungen locker, informell, während die deutschen Bauerngärten dazu im Gegensatz architektonisch, formell waren.

Im Sinne einer „bodenständigen“ Gartenkultur wurde dann der Bauerngartengedanke von den Nationalsozialisten übernommen. Besonders Langes Überlegungen wurden dabei einflussreich:

> „In unserer hochentwickelten Empfindungsweise erscheint uns jene einfache Lebenshaltung mit den Grundwerten einfacher Denkart als ein paradiesischer Zustand, aus dem wir in unserer Art zu leben gleichsam ausgestoßen sind. Rechte Betrachtung dieser einfachen bäuerlichen Zustände lehrt uns aber gleichzeitig, dass hier die Wurzel unsrer Empfindungen bodenständig ist. Daher ist die Liebe des Städters für die ländliche Einfachheit heute kein schwächliches Sehnen nach einem Landmannsidyll und Hirtenleben wie zu jener Zeit der sentimentalen Schäferspiele, sondern die Liebe zum Landleben ist ein Schöpfen neuer Kraft für unsere Empfindungen, für unser Denken. ..... (Unsere Hochkultur muss), wenn sie gesund ist und bleiben soll, Geist vom Geist des deutschen Bauern sein“.

Erneut spielte der nostalgische Gedanke dann um 1980 wieder eine Rolle als Ausdruck einer Ablehnung unserer bestehenden Industrie- und Stadtkultur. Verbunden damit waren oft Forderungen nach alternativen Bewirtschaftungsformen und esoterische Vorgaben. Beides waren keine geistigen Grundlagen der allgemeinen ländlichen Arbeitswelt, zu der die Gärten gehören sollten.

55. Die Gartenkunst in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg

(Zeit des späten Funktionalismus)

Vielleicht wird in keinem anderen zivilisierten Land der Welt die Gartengestaltung so wenig als eine eigenständige Kunstdisziplin gesehen wie in der Bundesrepublik. Dafür muss es Ursachen geben.

Bereits zu Beginn des 20. Jhrdts. wurde die Zugehörigkeit der Gartengestaltung zu den Künsten in Frage gestellt, doch war diese Einstellung besonders nach dem Erleben des ersten Weltkrieges in vielen Künsten verbreitet (z.B. bei Mondrian gegenüber der Malerei). Später mit dem Beginn des wissenschaftlichen Gartenbaustudiums und besonders unter den Nationalsozialisten veränderte sich die Blickweise. Das Bodenständige, Handwerkliche erhielt einen Vorrang vor der Kunst. Was deren Normen nicht entsprach, galt als entartet. Negative Zivilisationserscheinungen (z.B. eine geistige Verflachung und die Nivellierung des Geschmacks) wurden amerikanischen Einflüssen zugesprochen und ihnen eine Rückbesinnung auf die „deutschen Werte“ entgegengesetzt. Wie konnte man nach dem zweiten Weltkrieg unter diesen Umständen das Ruder zurückdrehen, wenn die bedeutendsten Vertreter des Berufsstandes während der Zeit des Nationalsozialismus wieder an den zentralen Entscheidungsstellen saßen. Man tabuisierte einfach die Vergangenheit und konzentrierte sich auf die bisherigen, jetzt entideologisierten Hilfswissenschaften, besonders die Pflanzensoziologie und das Umfeld der Volksgesundheit. Die alten Begriffe wurden entnatifiziert. Aus dem „Lebensraum“ wurde die „Raumplanung“ und aus der „Landespflege“ die „Landschaftsplanung“. Die Reinheit des deutschen Volkes wurde durch eine Förderung der Gesundheitspflege des Volkes ersetzt. Mit der Aufrechterhaltung der körperlichen Gesundheit erhielt die Grünplanung wieder ein allgemein akzeptiertes Ziel. Künstlerische Fragestellungen hatten unter diesen Voraussetzungen keinen Rückhalt, da die tragenden geistigen Grundgedanken nicht hinterfragt wurden. Aus den einst konservativen Angriffen der Verschönerungsvereine und des Heimatschutzes gegen die Industriegesellschaft war unter dem Vorzeichen einer Verwissenschaftlichung ihrer Thesen eine Institution ihrer Förderung geworden.

Vier Umstände kamen dieser Verwissenschaftlichung entgegen:

1. eine allgemeine weltweite Tendenz: Es bestand noch ein positiver Glaube an die Wissenschaften. (Die Erkenntnisse der amerikanischen Bauhaustradition und die der „kalifornischen Schule“ wurden zu diesem Zeitpunkt allerdings kaum genutzt: Gropius, Tunnard, Eckbo).
2. der notwendige schnelle Wiederaufbau bei beschränkten materiellen und finanziellen Mitteln.
3. die zuvor leichte Integration bestimmter Wissenschaften in das Gedankengut der Nationalsozialisten und die Möglichkeit ihrer „wertfreien“ Herausnahme nach dem Krieg (besonders der Pflanzensoziologie Tüxens in Hannover).
4. die mögliche Betonung neuer gesundheitlicher Aspekte und die dafür breite Indienstnahme von Hilfswissenschaften (besonders in der Landespflege).

Das Besondere der deutschen Situation in der Gartengestaltung nach dem Krieg war ihre Rückbesinnung auf die eigenen Traditionen in Verbindung mit einer wissenschaftlich-funktionalistischen Lösung der anstehenden Probleme. Eine verstärkte Öffnung nach außen, wie sie sonst nach Zeiten geistiger Isolierung stattfindet, war nur oberflächlich. In der Gartengestaltung hatten die alten Berufsvertreter ihren Einfluss behalten. Nur die skandinavischen, sozialen Problemlösungen wurden breiter diskutiert.

Nach dem Kriege kristallisierten sich in Deutschland drei „Schulen“ heraus:

1. Hannoversche Schule: Sie wurde für das Nachkriegsdeutschland bestimmend. Die stark nationalsozialistische Vergangenheit ihrer Hochschullehrer hatte im Wissenschaftsbereich zu einer Betonung des technischen Vulgärfunktionalismus geführt, der letztlich zu einer künstlerischen Verarmung der Gartengestaltung führte. Für ästhetische Ansätze wurde die geistige Basis ausgeklammert. Die von dort kommenden Hochschulabsolventen waren „Begrünungs-Ingenieure“. Der Hauptvertreter dieser Schule war Wiepking.
2. Bornimer Schule: In ihr versammelten sich mehrere zivilisationskritische, idealistische Wandervögel, die oft dem Heimatschutz nahe standen und stark vom Foersterschen Gedankengut beeinflusst waren (bzw. zu seinem Freundeskreis gehörten). Ihre wichtigsten Gestaltungsmittel waren Bodenbewegungen und großzügige Staudenflächen. Letztlich konnte sich diese Schule nicht durchsetzen, weil Foerster in der DDR lebte (und auch sein Sprachstil nicht mehr der neuen Zeit entsprach), Mattern letztlich dem traditionellen Garten der Lenné-Meyerschen Schule verhaftet blieb und man keinen Weg fand, für die Pflanzen, ihrem wichtigsten Gestaltungselement, eine neue Bewertung im Sinne der modernen Kunst zu finden (wie es z.B. Burle-Marx für den tropischen Garten getan hat).

3. Stuttgarter Schule: Sie war hauptsächlich handwerklich orientiert. Bekannt wurde sie durch ihre beispielhaften Natursteinarbeiten auf dem Killesberg. Sie orientierte sich an regionalen Bautraditionen (besonders den Trockenmauern in den Weingärten) und landschaftlichen Konstruktionsprinzipien. Ihre Forderungen wurden stark vom Heimatschutz gefördert und ihre handwerklichen Positionen sind auch heute noch die Grundlage jeder landschaftsgärtnerischen Ausbildung. Ihr Hauptvertreter war Adolf Haag.

Daneben gab es noch einige bedeutende individuell arbeitende Einzelpersönlichkeiten wie Otto Valentin in Stuttgart, Roland Weber in Düsseldorf oder Alfred Reich in München.

Die unmittelbare Zeit nach 1945 wurde zunächst von der Trümmerbeseitigung bestimmt. Bei dem nachfolgenden Neubau wurde in der Regel auf die historischen städtischen Einrichtungen wenig Rücksicht genommen. Die Tiefbauämter wurden zur einflussreichsten Behörde. Das städtische Grün musste verteidigt werden und die jeweiligen Gartendirektoren suchten für dessen Nutzung neue Intensivierungsmöglichkeiten. In der Regel fanden sie diese im Erholungsbereich. Betont wurde der Unterhaltungswert einer Grünanlage. Im privaten Bereich begannen nach der zweiten Hälfte der 50er Jahre unter dem Einfluss der Bornimer Schule die Ziergärten die Nutzgärten zu verdrängen.

50er Jahre:
- verstärkter Anbau von Gemüse und Obst,
- Trockenmauern sind beliebt,
- Zeit der Nierenformen,

60er Jahre:
- in den Vorgärten sind viele Blumenzwiebel,
- Floribundarosen kommen in die Gärten,
- Steingarten- und- Teichkombinationen,
- Zeit der Jägerzäune,

(Die gartenkünstlerische Reflexion erreicht ihren Tiefpunkt. Der Begriff „Gartenkunst“ wurde durch die Bezeichnung „Landschafts- und Freiraumplanung“ ersetzt).

70er Jahre:
- Bodendecker werden beliebt (Cotoneaster dammeri),
- Häufige Pflanzung von Rhododendron,
- Zu den Sitzplätzen kommen Grillmöglichkeiten (oft mit U-förmigen Betonformsteinen),
- Zeit vieler Pergolen.

Die unmittelbare Nachkriegszeit stellte sich dar als eine Zeit der Rückbesinnung (Bornimer und Stuttgarter Schule) oder eine Zeit der Verdrängung (Hannoversche Schule). Für die letztere Haltung wurden alle Wissenschaften hilfreich, die sich funktional einsetzen ließen. Die weiterführende Ausbildung der Gartengestalter zielte auf den Ingenieur und nicht mehr auf den Künstler. Die Arbeit konzentrierte sich auf das Technisch-Funktionale, bereichert um einige modische Linienführungen oder Accessoires. Das Ergebnis war, dass zunächst der Wiederaufbau im Rahmen des Notwendigen erfolgte und dann, an dessen Stelle, im Laufe der Zeit zunehmend ein repräsentativ-dekorativer Garten trat, oft chaotisch überfüllt und voller teuerster Materialien.

Im Gegensatz zum Rationalismus stellt der Funktionalismus kein ästhetisches Prinzip dar, sondern ist allein eine Arbeitsmethode, bei der die Gestaltung eines Objektes sich aus der Aufgabe und der Art des verwendeten Materials ergibt. Er konzentriert sich besonders auf die physikalischen und physiologischen Eigenschaften einer Aufgabe. Beim Rationalismus werden die zu gestaltenden Dinge aus ästhetischen Gründen auf ihre Grundformen reduziert (z.B. Kreis, Quadrat, Dreieck). Das Ziel des Funktionalismus ist die optimale Funktion. Im Gegensatz zur klassischen Moderne der 30er Jahre hatte er jetzt seinen geistig-sozialen und kommunikativen Aspekt verloren und war deshalb zu einem Vulgärfunktionalismus verkommen.

Ein Ergebnis dieses Funktionalismus war u.a. eine neue Art der Bepflanzung. Hervorgegangen war sie aus der „bodenständigen Bepflanzung“ des Nationalsozialismus. Sie korrespondierte in der damaligen Zeit mit der gerade sich entwickelnden Ökologie und den dortigen Vorstellungen von Pflanzengemeinschaften und ihren Hierarchien. Wissenschaftlich führten die dabei anfallenden Arbeiten zur Vegetationskunde, zur Pflanzensoziologie. In der Gartengestaltung wurden die Pflanzen jetzt Gestaltungsräumen zugeordnet (z.B. Sonneneinstrahlung, Wasserverfügbarkeit) und nach ihren Funktionen unterteilt (z.B. Bodendecker, Kletterpflanzen). Diese Entwicklung stärkte die gärtnerischen Positionen. Die größten Effekte wurden entweder mit der Zusammenstellung ähnlicher Pflanzen im Wuchs, in der Textur oder Farbe oder in gegensätzlichen Eigenschaften erzielt. Die einzelnen Gartengestalter unterschieden sich hauptsächlich nach ihren pflanzlichen Vorlieben. Ursprünglich hatte das „Prinzip der Bodenständigkeit“ ideologisch auf die Wiederherstellung einer vergangenen, zivilisatorisch geformten Natur gezielt. Jetzt war sie ein standortbezogenes Dekorationsmittel geworden, gelenkt von einer kommerziellen Orientierung an einem Massengeschmack.

Für die Gartenkunst in Deutschland bis 1968 wurden drei herausragende Ereignisse bedeutend:

- Zunächst die Schaffung von Bundesgartenschauen. Von Anfang an besaßen sie einen konservativen, traditionsbezogenen Charakter. Auf der ersten 1951 in Stuttgart, auf dem alten Reichsgartengelände auf dem Killesberg, knüpfte man an vergangene Traditionen an. Aus der damaligen Zeit gesehen, vielleicht verständlich, doch öffnete sie keinen neuen Weg in eine „moderne“ Gestaltung. (Seit dieser Zeit werden sie in einem zweijährigen Turnus wiederholt).

- 1963 fand dann in Hamburg eine Internationale Gartenbauausstellung (IGA) statt. Viele bedeutende ausländische Gartenarchitekten stellten dort ihre (nicht immer geglückten) Arbeiten vor. U.a.: Roberto Burle Marx (Brasilien), Ernst Cramer (Schweiz), Gunnar Martinsson (Schweden), Pietro Porcinai (Italien) und Meto Vroom (Holland). Spürbar waren amerikanische Einflüsse mit Anregungen aus dem „New Bauhaus“ (Reduktion) und Japan (Abstraktion). Die nahtlosen Übergänge zwischen den Räumen, das Fehlen hierarchischer Ordnungsstrukturen und die einheitliche Grundkonzeption bei aller individueller Verschiedenheit der Arbeiten zeigten einen möglichen Weg in die Moderne. Aber alle diese Anregungen wurden bald nach der Ausstellung abgerissen und damit eine große Chance vertan.

- 1967 hatte der Architekt Günther Behnisch den Architekturwettbewerb für die Olympiaanlagen in München gewonnen. Die später so beeindruckenden Geländeprofilierungen waren in den damaligen Modellen bereits vorgeschlagen gewesen. Für die Freiraumplanung sicherte er sich die Mitarbeit von Günther Grzimek, der seine Arbeit selber als die eines Ingenieurs sah. Mit sehr einfachen Mitteln wurde ein großzügiges Bodenrelief erarbeitet, in das die Wege, Gehölzpflanzungen und Wasserflächen hineingelegt wurden. Der Olympiapark wurde zu der vielleicht gelungensten funktionalen Grünfläche in Deutschland in seiner Mischung von Sportanlage und Freizeitgrün.

56. Der Naturgarten

(Bio-Garten, Ökogarten, alternative Garten, Wildgarten, wildes Grün“, Spontannatur)

Die Studentendemonstrationen 1968 gegen die bestehende verkrustete Gesellschaft und die Ölkrise 1973 führten in breiten Kreisen der Bevölkerung zu einer Bewusstseinsänderung. Man verlor seine Fortschrittsgläubigkeit und begann Fragen nach den Grenzen des Wachstums und den Folgen der Umweltzerstörung zu stellen. Eine sogenannte „Ökowelle“ setzte ein. Das Atomunglück in Tschernobyl 1986 zerbrach dann zusätzlich den optimistischen Glauben an die Möglichkeiten der Wissenschaften.

Der traditionelle Garten war in einer dekorativen Inhaltslosigkeit erstarrt gewesen. Er folgte kurzzeitigen Moden und sollte pflegearm sein. Der naturnahe Garten orientierte sich dagegen nicht mehr an den traditionellen Ordnungsvorstellungen, sondern ging vom Lebensrhythmus und der Lebenskraft der Natur aus. Er war der Ausdruck einer neuen geistigen Haltung. In seiner Verwirklichung spiegelte sich eine innere Einstellung wieder. An seinem Anfang stand die Selbstorganisation der Natur. Einer Initialanlage ohne feste Vorgaben folgte dann deren Eigendynamik. Kennzeichnend für diese Art von Gärten war eine gewisse Unvorhersagbarkeit und eine zeitliche Offenheit. Die endgültige Anlage entstand durch eine gegenseitige Einflussnahme von Benutzer und Natur im Laufe der Zeit.

Je nach den persönlichen Vorstellungen konnte der Naturgarten durchaus sehr arbeitsaufwendig sein (bestimmte Blumenwiesen ließen sich nur durch ein gesteuertes Mähen erreichen. In den kleinteiligen Lebensräumen musste immer wieder „regulierend“ eingegriffen werden. Positiv war, dass je nach verfügbarer Zeit und persönliche Einstellung eine neue ästhetische Aussage zur Verfügung stand. Das Wohnen, Arbeiten, Spielen und Meditieren erreichte in ihnen eine neue, bewusstere Qualität).

Durch die Schaffung verschiedener Lebensräume konnten die Naturgärten sehr vielfältig sein. Formal orientierten sie sich an „natürlichen“ Formen. (Ein Problem war, dass sie, auf die Umwelt bezogen, oft isoliert und damit ökologisch wertlos waren und ein Weniger oft ein Mehr bedeutet hätte. Eine biologisch voll funktionierende Hecke müsste 5 bis 6 Meter breit sein und eine Verbesserung der Artenvielfalt wäre nur bei Flächen von einer gewissen Größe und einer günstigen Verbindung zu gleichartigen Lebensräumen zu erreichen).

Historisch gesehen stellte der Naturgarten keine Neuheit dar. Bereits am Ende des 19. Jhs. waren viele seiner Gedanken von Robinson (England) und Lange geäußert worden. Auch das Buch „Wildgarten“ (1925) von Mien Ruys entsprang diesem Gedankengut. Bei ihnen spiegelten sich.die psychische Bedürfnisse des modernen Menschen nach einem sinnlichen Naturbezug wieder. Bei Robinson standen allerdings ästhetische Überlegungen im Vordergrund (heute ökologische). Er strebte mit Hilfe großer Mengen von Wildpflanzen (besonders Blumenzwiebeln in Wiesen) malerische Effekte an. Auch empfahl er Wald- und Steingärten. Zu seinen Forderungen gehörte auch die Bedeckung des Bodens mit Pflanzen und die Anlage von Hecken anstelle von Zäunen. Er machte den Naturgarten zu einem Begriff. Sein Buch „Der wilde Garten“ (1870) erreichte allerdings erst mit der ökologischen Welle seinen späteren Bekanntheitsgrad.

In Deutschland gewannen die Gedanken Langes großen Einfluss. Von ihnen her entwickelten sich zwei Strömungen: Einmal die der „naturnahen“ Gärten, wie sie Foerster und seine Bornimer Schule vertraten und die über Mien Ruys (Holland) bis heute Piet Oudolf (Holland) und James van Sweden (USA) auch international bedeutsam wurden und sind und zum anderen seine Forderung nach standorttypischen, bodenständigen Pflanzen wie sie die Nationalsozialisten unter Seifert für die Autobahnbegrünung forderten. Die dortige Verabsolutierung der „heimischen Bepflanzung“ sollte für die „deutsche Landschaft“ Beispielcharakter bekommen. Der verantwortliche Landschaftsanwalt sollte sie jeweils aus der umliegenden Landschaft ableiten. Der Heimatschutz unterstützte diese Entwicklung. Doch selbst Todt, der verantwortliche Generalinspekteur für den Autobahnbau bezeichnete 1937 die Landschaftsanwälte als „Dogmatiker einer starren Richtung“. Seine Einwände begründete er mit den zur vorhandenen Umwelt veränderten Grundwasserverhältnissen und dem veränderten Bodenklima durch den Autobahnbau und die in manchen Landschaften jahrhundertealte Fehlkultur. Mit Hilfe der Pflanzensoziologie hofften die Landschaftsanwälte für ihre Pflanzengemeinschaften eine brauchbare Orientierungsgrundlage zu erhalten.

Von der Ökologiebewegung der 80er Jahre wurden viele dieser alten Gedanken aufgegriffen, ohne dass man sich an deren Vergangenheit erinnerte. Eigentlich wollte man oft keinen neuen Garten, sondern nur der Natur dienen. Man wollte allgemein aus einem sentimentalen Bedürfnis heraus die Vegetation fördern, weil sie die Grundlage allen Lebens sei. Der Garten als Kunstwerk wurde von der Naturgartenwelle abgelehnt. Der Naturschutz erhielt einen hohen Stellenwert. 1972 erschien als ökologisches Manifest das Buch „Design with Nature“ von Ian McHarg, 1978 das Buch „Natur einschalten – Natur ausschalten“ von Luis Le Roy und 1980 „Der Naturgarten“ von Urs Schwarz. Es entstand eine große Büchervielfalt und eine unübersehbare Vielzahl von Zeitschriftenbei-

trägen zum Thema. Die Naturgartenbewegung selber zerfiel in eine Reihe sektierender, idealistischer und esoterischer Einzelbewegungen mit den verschiedensten Forderungen und Zielen. Sie reichten von der persönlichen Form des Naturschutzes, einer Möglichkeit der Selbsterfahrung, Formen des Religionsersatzes bis hin zu demonstrativen Kritikformen gegen die bestehende Gesellschaftsordnung. Ihre Anhänger kannten oft nur einige allgemeine schlagwortartige Thesen. Denn wer hatte schon tatsächlich die Schriften Rudolf Steiners gelesen, dem Vater der biologisch-dynamischen Wirtschaftsweise. (Siehe als Beispiel seine Empfehlungen zur Mäusebekämpfung).

Als möglicher, allgemeiner Leitfaden durch all die vielen veröffentlichten Thesen zum Naturgarten kristallisieren sich folgende Gedanken heraus:

- Der „Naturgarten“ ist als eine Bereicherung für das eigene Leben zu sehen. Der Kontakt zur Natur ist ein anderer als in einem konventionellen Garten. Das Ziel ist, sich ein eigenes Paradies zu schaffen und dabei gleichzeitig die Natur sich selber entfalten zu lassen.
- Ausgegangen wird von den „natureigenen“ Kräften. Die Artenzusammensetzung und die Lebensbedingungen im Garten ändern sich ständig. Die Aufgabe des Gärtners besteht nun darin, die Konkurrenz unter den Pflanzen (besonders in „Kleinbiotopen“) in seinem Sinne zu steuern.
- Der Mensch ist kein Gestalter sondern ein „Partner der Natur“ („Arbeiten mit der Natur“). Das Ziel seiner Tätigkeit ist ein stabiles ökologisches Gleichgewicht, die Schaffung von Lebensräumen für wünschenswerte Pflanzen und Tiere. Er versucht dies durch eine naturgemäße Bodenpflege und einen biologischen Pflanzenschutz zu erreichen.
- Das wichtigste Gestaltungsmittel sind heimische Pflanzen, bei deren Verwendung auf Standortgerechtigkeit und eine artgerechtes Sozialverhalten zu achten ist (natürliche Stückzahlen und Kombinationen).
- Der Energieverbrauch ist auf ein Minimum zu reduzieren. Dazu gehören u.a. das Ausgehen von den am Ort vorgegebenen Boden-, Klima- und Materialverhältnissen (z.B als Baustoffe), die Begrenzung der Bodenarbeiten auf das Notwendige und die Rückkehr zur Handarbeit.
- Sehr oft werden der Selbstanbau von Obst und Gemüse gefordert.
- Die Grundlage der Naturgartenbewegung ist eine neue, eine andere Ordnungsvorstellung in unserer Kultur. Die Umwelt wird darin bewußtseinsmäßig anders erfasst. Diese Haltung genießt auch heute noch ein hohes Ansehen, sie konnte aber im allgemeinen deutschen Gartenbewusstsein zu keiner „ökologischen Wende“ führen. Die Wildnis, als natürliches Kreislaufsystem der Natur, bereitet noch zu vielen Menschen Angst.

Beliebte (modisch-ideologische) Details in diesen Gärten waren:

- als Biotope: - Naturteiche (auf Foliengrundlage, oft Kleinstanlagen),
  - Trockenmauern,
  - Blumenwiesen (gelangen selten, Fotoergebnisse wiederholten sich nicht in den Folgejahren, Blühzustand nur wenige Wochen),
  - Wildhecken (mit heimischen Pflanzen),
  - Kräuterspiralen,
  - Fassadenbegrünung)
- Kompostanlagen,
- Mulchen (mit Torfersatzmitteln),
- Hügelbeete (gelangen selten),
- Abenteuerspielecken,
- Vogelschutz und Wohneinrichtungen für Nützlinge.

Der Naturgarten war eine Reaktion der Menschen auf den geistig inhaltsleeren Funktionalismus gewesen. Man hatte die psychischen und sentimentalen Bedürfnisse der Menschen wiederentdeckt. Der Überdruss an der Überflussgesellschaft führte bei der Suche nach neuen Orientierungsinhalten wieder zu den Ursprüngen zurück (Dabei fiel der Wille zum Konsumverzicht oft kompensatorisch mit den begrenzten finanziellen Möglichkeiten der Protestierenden zusammen). Allerdings hatte man die bestehende soziale Realität verkannt. Viele der damaligen Gedanken sind deshalb inzwischen weitgehend vergessen. Auf manche ökologische Bereiche haben sie allerdings anregend gewirkt.

Kritisch gegen die Naturgartenbewegung wurde angeführt:

- das Leugnen des Reichtums der vorhandenen Kultur,
- die Unterordnung der Ästhetik unter die Ökologie (teilweise ihre Leugnung); damit verbunden, ihr geringer Strukturanteil für die sinnliche Orientierung,
- die begrenzte Zahl der zur Verfügung stehenden möglichen Pflanzen,

- die lange blütenlose Zeit,
- das Verbergen der gärtnerischen Maßnahmen nach außen (den Betrachtern wird eine „wilde“ Natur nur vorgetäuscht),
- das Einbringen mehrerer stark verkleinerter Biotope auf wenige Quadratmeter,
- das Überhäufen kleiner Gärten mit „natürlichen“ Gartenelementen (wie Gartenteich, Blumenwiese, Asthaufen u.ä.) und damit dem Verlust eines planerisch harmonischen Grundgedankens.

Bei aller Kritik wurden die Ideale des Naturgartens von vielen Menschen nicht vergessen:
- Im Einklang mit der Natur zu leben,
- kein Sklave seines Gartens zu sein,
- ihn einfach sinnlich zu genießen.

Dabei gehören zur Erfahrung der Natur auch die ständig den Benutzer begleitenden persönlichen Fehler und das Erleben deren Eigendynamik. Die menschlichen Eingriffe beschränken sich dabei auf deren Ausrichtung auf die eigenen Bedürfnisse. Zu seinem Niedergang haben u.a. auch seine Kommerzialisierung („Zu seiner Anlage muss man unbedingt einen Fachmann rufen“) und seine esoterischen Untergruppierungen erheblich beigetragen.

Im Ausland hatte und hat der Naturgarten eine breite Basis. Im Stockholmer Park-System versuchte man die Natur wieder in die Stadt zu bringen. Durch die klimatischen Vorgaben begrenzt, entstanden hier besonders naturnahe Formen eines modernen Gartens. In Holland gibt es sogar eine breite Naturgarten-Bewegung, die dort auf den Naturgartenpionier Jac P. Thijsse zurückgeht, der bereits 1925 einen solchen Garten in Bloemendaal (Nordholland) anlegte. Man unterscheidet dort verschiedene Naturgartentypen und besitzt einen eigenen Arbeitskreis für sie. In Amstelveen (bei Amsterdam) gibt es allein fünfzehn solcher Anlagen zwischen 6000 qm (Mauritsplantsoen) und 5 ha (De Braak). In Deutschland hat nur der Garten „Insel Hombroich“ (bei Neuss), geschaffen von Bernhard Korte, eine breitere Beachtung gefunden. Hier ist es wieder gelungen, Kunst und Natur in Einklang zu bringen. Es gibt nur wenige Gärten in Deutschland nach deren Besuch man sich innerlich noch so lange positiv oder ablehnend auseinandersetzt, - in jedem Fall auseinandersetzt.

„Bekämpfung von Feldmäusen“ nach Rudolf Steiner

„Denken Sie einmal, wenn man eine ziemlich junge Maus abfängt, da kann man sie häuten und kann die Haut von der ziemlich jungen Maus nehmen. Nun handelt es sich darum, dass man diese Haut – so viele Mäuse sind immer da, es müssen allerdings Feldmäuse sein, wenn man das Experiment machen will -, dass man diesen Balg der Feldmaus sich verschafft in der Zeit, wo die Venus im Zeichen des Skorpions steht .... . Wir verschaffen uns zur Zeit des Stehens der Venus im Zeichen des Skorpions diesen Mäusebalg und verbrennen da diesen Mäusebalg, nehmen sorgfältig dasjenige, was sich da jetzt entwickelt durch das Verbrennen der Asche, überhaupt an Bestandteilen, die herausfallen – es wird nicht viel sein, aber wenn man eben eine Anzahl von Mäusen hat, so ist es genügend, so ist es genug, was man da bekommt; und man bekommt jetzt den verbrannten Mäusebalg zur Zeit, als die Venus im Skorpion steht. Und in dem, was da durch das Feuer vernichtet wird, bleibt jetzt übrig die negative Kraft gegenüber der Reproduktionskraft der Feldmaus. Wenn sie nun den auf diese Weise gewonnenen Pfeffer – die Dinge werden ja auf gewissen Gebieten schwierig, da können Sie sich die Sache noch mehr homöopathisch machen, wir brauchen nicht einen ganzen Suppenteller voll Pfeffer – ausstreuen auf Ihre Felder, wenn er richtig bei der Hochkonjunktion von Venus und Skorpion durch das Feuer hindurchgeleitet worden ist, so werden Sie darin ein Mittel haben, dass die Mäuse dieses Feld meiden.... . Ich glaube, an solchen Dingen könnte man sogar viel Freude haben. Es würde einem können durch solche Dinge die Landwirtschaft so schmecken, wie eine gewisse Speise schmeckt, wenn man sie ein wenig gepfeffert hat..... . Dagegen wird man auf diesem Wege nicht gut den Insekten beikommen können; denn die Insekten stehen unter ganz anderen kosmischen Einflüssen, und alles das, was niederes Getier ist, steht unter anderen kosmischen Einflüssen als die höheren Tiere“.
(Rudolf Steiner „Geisteswissenschaftliche Grundlagen zum Gedeihen der Landwirtschaft“, Koberwitz 1924, hier Dornach 1984, 158-160; zitiert nach Wolschke-Bulmahn, „Das Gartenamt“, 10/93)

57. Bestrebungen in Deutschland in den letzten Jahrzehnten

Ende der 60iger Jahre schieden die noch vom Nationalsozialismus beeinflussten Landschaftsarchitekten langsam aus ihrem Arbeitsleben aus. Die wichtigsten Entscheidungspositionen waren inzwischen von funktionalistisch orientierten Akademikern besetzt. Es ist vielleicht kennzeichnend für die Folgezeit, dass eine der damals wichtigsten gestalterischen Einzelpersönlichkeiten Hans Luz von keiner Hochschule kam, sondern nur bei Haag und Valentin gelernt hatte. Eine Zeit gartenkünstlerischer Stagnation setzte ein (ca. 1968-1990). Zwar hatte es seit den 50iger Jahren oft eine formale Übernahme der architektonischen Elemente der Moderne stattgefunden, doch damit verbunden keine geistige Auseinandersetzung.

Noch bis in die 80iger Jahre war die Schaffung von Privatgärten die wichtigste Aufgabe der Landschaftsarchitekten gewesen. Mit der Hinwendung zum Konsum nach der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs waren diese hauptsächlich dekorativ-repräsentativ orientiert. Beliebt wurden Motive aus englischen Gärten der Vorkriegszeit. Die pflanzenorientierten Idealisten wandten sich oft den Naturgärten zu. Die allgemeine gartenkünstlerische Verarmung fiel relativ wenig auf, weil die Zahl der gestalteten Gärten immer relativ klein gewesen war, die Gartenkunst inzwischen aus dem künstlerischen Blickfeld geraten war und der Tätigkeitsbereich der Landschaftsarchitekten sich stark erweitert hatte. In den 70iger und 80iger Jahren wurden die Sport- und Schulanlagen zu ihren wichtigsten Arbeitsfeldern und danach in den 90igern die Grünanlagen der Verwaltungsgebäude, Banken und Industriebetriebe. Neben den Aufgaben der Wohnraumverbesserung, den Verkehrsbauten und Rekultivierungsprojekten waren ihre klassischen künstlerischen Aufgabenbereiche wirtschaftlich relativ unbedeutend geworden.

In den 70iger Jahren setzte die Kritik gegen den Vulgärfunktionalismus ein. Eine ökologisch orientierte Gruppe hatte sich dem Naturgarten zugewandt und eine zweite war lange Zeit unsicher. Um 1990 entstanden dann, angelehnt an die damals führenden Architekturstile, zwei gartenkünstlerische Strömungen, die sogenannte „Postmoderne und die „Neue Moderne“. Da die Ökowelle inzwischen ihre Bedeutung verloren hatte, konnten sie stärker beachtet werden. Inzwischen hatte man auch angefangen, die nationalsozialistische Tätigkeit vieler Gartengestalter und deren Arbeiten nach dem Kriege zu hinterfragen (Gröning, Wolschke-Buhmahn),hatte Deutschland 1990 seine Wiedervereinigung erreicht und war 1993 die Europäische Union gegründet worden. Die Zeit des schnellen medialen Informationsaustausches setzte ein.

Die erste bedeutende Gegenbewegung gegen die Funktionalisten kam von den „Postmodernen“ (Postmoderne = die Zeit der Moderne ist abgelaufen). An die Stelle des Gesellschaftlichen trat zunehmend eine Hinwendung zum Individuellen. Die Befriedigung der persönlichen Bedürfnisse bekam einen höheren Stellenwert. Verbunden damit war eine stärkere Hinwendung zur Tradition und zur emotionalen Aussage. Versatzstücke der Gartenkunst wurden neu arrangiert. Vormoderne Elemente wurden wiederentdeckt. Die funktionale Reinheit wurde verlassen. Die ersten bedeutenden Bauten im neuen Stil in Deutschland lieferte die Architektur:

1982 - Museum am Abteiberg (Mönchengladbach, Hans Hollein),
1984 – Staatsgalerie Stuttgart (James Stirling).

In der Gartenkunst wurde der „Parc de la Vilette“ (in einem Pariser Vorort, 1982, geschaffen vom Architekten Bernhard Tschumis) sehr einflussreich. Mit ihm hatte man eine 70 ha große Industriebrache kultiviert.

Mit der Postmodernen wandte man sich gegen:

- den verabsolutierten Funktionalismus der Moderne,
- seine internationale Gleichmacherei,
- seine Vernachlässigung der menschengemäßen Maßstäbe und Bedürfnisse.

An Stelle dessen forderte man:

- eine (erschwingliche) Architektur nach den Bedürfnissen der Menschen,
- eine Bejahung der gestalterischen Vielfalt,
- Freiräume für die Entfaltung der Individualität,
- eine Aufwertung des Ästhetischen,
- eine Erkennbarkeit der verwendeten Materialien,
- eine neue Erlebbarkeit der urbanen Räume,
- eine Wiederherstellung der baulichen Beziehungen zum geschichtlich Gewachsenen.

Oft griff man deshalb auf historische Stilelemente zurück und verwandte sie collageartig in seinen Bauwerken. Mit diesem Stil erfolgte eine erneute Rückkehr zum historischen Eklektizismus.

In der Gartenkunst griff man auf Elemente aus der historischen Gartenkunst zurück. Besonders in Gartenschauen wurden additiv Teile aus dem Barock und dem Landschaftsgarten beliebig zusammengebracht. Wichtig allein war deren Gefallen bei den Besuchern. Die wichtigsten Kriterien waren:

- die Verwendung archetypischer Gartenelemente,
- das Aufgreifen des „Wertes eines Ortes“, seine Definition
  (Den „Genius loci“ auf seine natürlichen Gegebenheiten und die auf ihn erfolgten kultu-

rellen Einflüsse untersuchen, ihm einen Charakter geben, bzw. seinen zurückgeben. Zusammenhänge herstellen und ihn zur Umwelt öffnen oder schließen. Seine historischen Spuren deutlich machen und seinen Brüchen Harmonien gegenüberstellen. Der Garten wurde zur Interpretation eines Ortes).

- Schaffung fragmentarischer Beziehungen
  (Oft über mehrere geistige Ebenen. Aus einer Situation auf die Gegenwart Bezug nehmen . Die Gartenkunst wurde damit zu einer kulturellen Weiterentwicklung eines Standortes).
- Schaffung verschiedener Kommunikationsebenen.
  (Das Gelände, die Erde wurden zu Kommunikationsträgern. Die Anordnung der verschiedenen Elemente auf ihnen erlaubten einen Ort neu zu sehen. D.h., so zu sehen, wie er uns als Individuen in unseren Bedürfnissen entsprach. Das Kommunikationskriterium war besonders für öffentliche räume wichtig).
- eine Individualisierung
  (Dabei wurde für das Handeln die Struktur als Rahmen wichtig).
- das sinnliche Erleben der Gartenräume.
- die Zusammenfassung der Gestaltungselemente unter einer künstlerischen Idee zu einer identitätsstiftenden Einheit.
- offen lassen der Ergebnisse
  (Den Nutzern evtl. eigene Gestaltungsmöglichkeiten einräumen. Der Natur offene Möglichkeiten gewähren. Dabei natürliche Prozesse und den Verfall in die Überlegungen einbeziehen).

(Die technischen Funktionen waren in jedem Fall sicherzustellen)

Im postmodernen Garten kam es zu einem Dialog traditioneller und moderner Elemente, einer individuellen Verwendung von Pflanzen und Materialien. Ausgegangen wurde vom Charakter und der Geschichte eines Ortes. Sie gaben dem Garten sein Grundprofil und erlaubten einen stimmigen Umgang mit ihm. Die geschaffenen Räume waren sinnlich zu erleben. Dabei war die Pflanze eines der wichtigsten Mittel die Sinne anzusprechen (als Körper, als Farb- und Duftträger) und die Natur in ihren Rhythmen zu erleben.

Der vielleicht wichtigste Vertreter dieses Stils in Deutschland ist Peter Latz (geb. 1939, Prof. in Weihenstephan). In seine Gärten fließen auch stark Überlegungen aus dem Naturgarten ein. Man kann sie evtl. zu den Ruderalgärten zählen. Gelegentlich wurden sie der Land Art nahe gestellt. Für ihre Erfahrung ist es wichtig, sie in ihren verschiedenen Strukturen zu sehen, z.B.:

<u>Hafeninsel Saarbrücken</u>
(1980/89, früherer Kohlehafen, dann Schrottplatz, 9 ha)
- im historischen Bezug (Industriereste),
- zum städtischen Erschließungsnetz
  (in Verbindung mit Blickachsen),
- zur bestehenden Trümmerflora,
- als öffentlicher Garten.

<u>Landschaftspark Duisburg-Nord</u>
(1991/2000, früheres Stahlwerksgelände, 200 ha)
- der Wasserpark aus Kanälen und Sammelbecken,
- die Verbindungspromenaden,
- die Nutzungsfelder,
- der Bahnpark mit Hochpromenaden.

Latz geht von der Interpreatation eines Ortes aus, vom Vorgefundenen. Daraus entwickelt er eine neue „Naturkonstruktion“, die sich offen weiterentwickeln soll. Ein Garten ist für ihn ein kultureller Auftrag und in gesteigerter Komplexität Gartenkunst. Die Kunst ist dabei eine seiner Interpretationssprachen. Die allgemeine Kritik gegen die Postmoderne

- Hängenbleiben in historischen Formen,
- Vergangenheitsbezug,

trifft auf ihn bezogen nicht zu.

Die zweite Strömung in der Gartenkunst seit etwa 1990 in Deutschland ist die „Neue Moderne“ oder „Minimalistische Gartenkunst“. Sie versucht an den „Internationalen Stil“ als einem Ausdruck der Moderne wieder Anschluss zu finden, d.h., neben der Funktion wieder die Ästhetik zu betonen, den Anschluss, der nach 1950 nicht gelungen war. Auch hier spielt die Auseinandersetzung mit dem „Ort“ eine wichtige Rolle. Ästhetische Lösungen werden mit sozialen und kulturellen Gegebenheiten in eine Verbindung gebracht, die inhaltliche Aussage mit der formalen in Übereinstimmung. Aspekte werden aufgegriffen und mit Hilfe verschiedener Materialien zu einer thematischen Aussage verbunden. In der Architektur stehen für die „Neue Moderne“ Ungers, Norman Forster und Richard Meyer. In der Gartenkunst ist eine starke architektonische Linienführung

wieder gefragt. Die Reduktion wird zu einem wichtigen Gestaltungsprinzip. Das Elementare ist besonders herauszuarbeiten.

Die großen Vorbilder sind:

- Isamu Noguchi (1904-1988, amerikanisch-japanischer Bildhauer):
  Er hatte besonders in den 80iger Jahren einen großen Einfluss auf die Gartengestaltung. Durch ihn kamen japanische Gestaltungsprinzipien in die westliche Gartenkultur. Räume sah er als Gärten, die er mit minimalen Mitteln symbolisch auflud. Die Gärten wurden dadurch zu Skulpturen. Ihre Hauptmerkmale waren Schlichtheit, Andeutungen und Asymmetrie. Er besaß ein ausgesprochen skulpturales Raum- und Proportionsempfinden.

- Luis Barragan (1902 - 1988, mexikanischer Architekt):
  Er betonte mit seiner Geradlinigkeit eine minimalistische Ästhetik. Seine Arbeiten waren schlicht und elegant. Seine einfach gestalteten Flächen bestanden aus einem klaren Zusammenspiel von Farben und Proportionen.

- Roberto Burle Marx (1909 - 1994, brasilianischer Maler):
  Während seines Kunststudiums in Berlin hatte er im Botanischen Garten von Dahlem die Schönheit der Pflanzen seiner Heimat entdeckt. Mit Hilfe dynamischer Formen, Steine und Wasser schuf er dreidimensionale Gebilde größter naturnaher Intensität. Die Klarheit seiner Flächen entstand durch eine kurze Linienführung und scharfe Begrenzungen, die Aussagekraft seiner Höhengestaltung durch eine deutliche Höhenstaffelung und der pflanzliche Ausdruck durch die Beschränkung auf wenige Pflanzenarten. Seine Gärten haben immer den Charakter moderner Gemälde. Geometrische Abstraktionen gehen in natürliche Formen auf.

Daneben haben noch zwei Kunstrichtungen eine großen Einfluss gehabt:

- Land Art (besonders im Bereich der gartenkünstlerischen Postmoderne):
  Sie hat einen starken Bezug zum Umweltschutz und liebt u.a. Erdskulpturen und Steinkonstruktionen.
- Minimal Art (besonders in der „Neuen Moderne“):
  Sie reduziert ihre Formen auf wenige Elemente. Dadurch unterliegt sie einem Zwang zur Logik und zur Selbstdisziplin.

Die wichtigsten Kriterien für die Neue Moderne in der Gartenkunst sind:

- Rationalität (bei gleichzeitiger Zulassung von Gefühlen). Dabei spielen folgende Werte eine besondere Rolle:
  - Wahrheit (dem Material und der eigenen Person gegenüber),
  - Authentizität (für die jetzige Zeit stehen),
  - Mannigfaltigkeit (Zusammenbringen von Unterschiedlichem),
- das Herausstellen der Identität eines Ortes (z.B. seiner Geschichte),
- die Proportionen im Raum (zu einander, zu den Fluchtpunkten),
- die Verwendung moderner Materialien (Metalle, Kunststoffe).

Ihr wichtigster Vertreter, der in Deutschland viel arbeitete, war Dieter Kienast (1945-1998, Schweizer). Er sah in der Erneuerung der Gartenkunst ein primär inhaltliches Problem. Für ihn war der Garten ein Bedeutungsträger, der Ausdruck eines Zeitgeistes. Bedeutsam für ihn waren:

- die „Authentizität eines Ortes“,
- die Beschränkung auf wenige Elemente, um die Lesbarkeit einer Situation zu erleichtern,
- kein Verstecken von Künstlichem,
- eine inhaltliche Komplexität zu einer formalen Einheit zu bringen,
- die Betonung des Raumerlebnisses (anstatt ihn zu dinfinieren),
- die Kultivierung von Brüchen (dadurch die Schaffung von Spannungen und sinnlichen Bezügen),
- eine anspruchsvolle Pflanzenverwendung (oft wird der gestalterische Umgang mit Pflanzen nicht beherrscht).

Gärten von Kienast in Deutschland, u.a.:

1998 – Kurpark in Bad Münder (Deister, bei Hannover),
2000 – Freiräume für die „Expo 2000“, Hannover,
- Gunthersburgpark, Frankfurt,
- Berliner Park am Moabiter Werder,

Vielleicht traditionsbedingt durch den vergangenen Funktionalismus haben wir z.Z. in Deutschland im Bereich der „Neuen Modern“ mehrere gute Landschaftsarchitekten, die teilweise zeitweise im Ausland studiert haben (u.a. Gustav Lange und Hans J. Loidl in Kopenhagen). Hierher gehören auch Gabriele Kiefer, Cornelia Müller und Jan Wehberg. Berlin wurde nicht nur zur neuen deutschen Architekturszene, sondern auch zu einem neuen Zentrum der neuen Gartenkunst.

Wie die Entwicklung weitergehen wird, kann niemand sagen. In der Architektur werden z.Z. die bedeutendsten Arbeiten im Stil des Dekonstruktivismus geschaffen (z.B. das Jüdische Museum von Daniel Libeskind in Berlin)). In der Vergangenheit folgte die Gartenkunst einer solchen Entwicklung zehn bis zwanzig Jahre später. Mit Hans Dieter Schaal besitzt sie zwar einen Künstler, dessen Bühnenbilder diesem Stil zugerechnet werden, dessen gärtnerische Arbeiten ihm aber noch nicht zuzuordnen sind. In diesem Stil würden innere Befindlichkeiten äußerlich zum Ausdruck gebracht. Kennzeichnend für ihn wären expressionistische Züge.

58. Internationale Entwicklungen in der Gartenkunst

Anders als in Deutschland wird die Gartengestaltung auch heute noch in allen anderen bedeutenden Staaten zu den Künsten gezählt und gibt es in verschiedenen Ländern an den Kunstakademien eigene Lehrstühle für sie. In Deutschland war die Entwicklung nach dem Kriege zunächst nur rückwärtsgerichtet oder mit Hilfe der Wissenschaften kompensierend. Dies führte zwar zu einem hohen Niveau des Ingenieurbereichs aber auch zu einer weitgehenden Vernachlässigung des Ästhetischen.

Die Entwicklung in den USA wurde zunächst als nicht übertragbar auf die deutschen Verhältnisse hingestellt, obwohl ihr wichtigster geistiger Vater Walter Gropius war. Über seine Schüler (Kiley, Rose, Church und Eckbo) erschloss er der amerikanischen Kunst in der Gartengestaltung neue Welten. Ab 1938 war er Leiter der Architekturfakultät an der Havard Universität gewesen. Er und seine Schüler stellten die Verbindung der Gartengestaltung zur modernen Kunst her. Wesentlich wurden bei ihnen die Raumbeziehungen innerhalb ihrer Planungsobjekte.

Gropius verlangt
- Haus und Garten als eine Einheit zu sehen,
- ästhetische Qualitäten von einem Garten (Sie seien abhängig von den geistigen Haltungen in einem Land. Nur in Japan seien sie zur Vollkommenheit gebracht worden),
- eine Anpassung an die Umgebung (Boden, Klima, Landschaft),
- proportionale Raumfolgen (im Sinne grüner Zimmer),
- Rasenflächen als Gegengewicht zu Pflanzen und Skulpturen,
- eine häufige Verwendung von (geschnittenen) Hecken und von Wasser.

Für ihn war eine architektonische Arbeit mit Pflanzen genau so gut möglich wie mit anderen Materialien. Um 1945 erreichte das „New Bauhaus“ seinen größten Einfluss in den USA.

Weitere Einflüsse kamen von Frank Lloyd Wright, seiner Einbindung von Architektur in die Landschaft und von Christopher Tunnard (Engländer, ab 1939 Lehrer in Havard, später in Yale). Er schuf die Verbindung zur europäischen Gartenkunst der 30iger Jahre. Er verlangte von einem Garten, dass er
- zweckmässig sei,
- das Ästhetische auf das Wesentliche zu reduzieren habe (keine Zurschaustellungen und keine malerischen Kompositionen, Vorbild seien japanische Gärten),
- die moderne Kunst einbeziehe,
- mit der Natur arbeiten müsse.

Für die modernen Raum- und Proportionsvorstellungen wurden Barragan, Noguchi und Marx bedeutsam.

In den 40iger und 50iger Jahren war Kalifornien zu einer beliebten Wohnlandschaft geworden. Es wurde zur Heimat des modernen amerikanischen Gartens. Man spricht von einer „Kalifornischen Schule“ mit Garrett Eckbo (1910- 19) und Thomas Church (1902-1978) als deren Hauptvertreter.

Eckbo veröffentlichte 1950 sein Buch „Landscape for Living“ und wurde damit für viele Landschaftsgestalter der nächsten Generation beispielhaft. Er verband das Funktionale mit der modernen Kunst. Für ihn stand die Gartengestaltung der Bildhauerei näher als der Architektur. Seine Forderungen waren
- den Menschen im Garten mit der Natur zusammenzubringen,
- eine dreidimensionale Gestaltung.

Für ihn ergaben sich die grundlegenden Probleme der Gartengestaltung aus der Verbindung geometrischer Architektur mit organischen Formen, von Ordnung und scheinbarer Unordnung. Auszugehen sei von den elementaren ästhetischen Möglichkeiten der Materialien. Die vier Grundelemente des Gartens seien Erde, Pflanzen, Steine und Wasser. Dabei soll
- die Erde dreidimensional, plastisch geformt sein,
- die Pflanzung Räume und Bilder schaffen,
- die Steine dreidimensionale Objekte darstellen,
- das Wasser die Ausdruckskraft der anderen Elemente steigern.

Eckbo wurde Lehrer an der Universität in Berkeley und bildete dort viele bekannte Gartengestalter aus.

Während in der ersten Jahrhunderthälfte in den USA besonders Einflüsse des englischen Landschaftsgartens und eine Pflanzenverwendung im Sinne von Robinson und Jekyll in Verbindung mit japanischen Einflüssen zum Tragen kamen, waren es in der zweiten Hälfte die des Bauhauses und der modernen Kunst:
- Picasso und Kadinsky beeinflussten Eckbo,
- Noguchi die skulpturale moderne Räumlichkeit
  (weitere bedeutende Bildhauer, die auf die Gartenkunst Einfluss hatten: Jean Tinguely und Niki de Saint-Phalle),

- Barragan in seiner Linienführung und Farbigkeit auf Peter Walker,
- Marx auf die moderne ästhetische Pflanzenverwendung,
- Arp auf Bodenreliefs,
- Miro auf Gartengrundrisse,
- Land Art (u.a. Robert Smithson, Richard Long, Michael Heizer und das Ehepaar Christo) auf
  - die Aufwertung des Ortes,
  - die Einbeziehung des Prozesshaften,
  - das Arbeiten mit Abstraktionen,
  - den gartengestalterischen Minimalismus,
- Pop Art (als Verfremdung von Alltagsgegenständen in einer Massenkultur) auf Martha Schwarz.

Durch große Projekte in den letzten Jahrzehnten lernte man in Deutschland auch die amerikanische Gartenkunst kennen. Ihr bekanntester Vertreter ist hier vielleicht Peter Walker (Studium in Berkeley und Havard, später Lehrer in Havard an der dortigen Hochschule für Design). Seine am meisten diskutierten Arbeit im Lande dürften die Grünanlagen für das Hotel Kempinski am Münchener Flughafen sein. Kennzeichnend für ihn sind die sich überlagernden Geometrien (Raster und Achsen). Für Walker zählt die Landschaftsarchitektur zu den wichtigsten Kulturleistungen. Er will bewusst Kunst schaffen, nicht im Sinne eines Stils, denn der sei erst im Nachhinein erkennbar. Kritiker unterstellen ihm eine vordergründige Effekthascherei. Er selber will mit Vorbildern unverkrampft umgehen und mit ihnen bedeutsame Orte schaffen. Es gibt bei ihm deutliche Bezüge zur zeitgenössischen Kunst, besonders zu der Minimal Art. Von den heutigen Landschaftsarchitekten behauptet er, dass sie das Wesen ihrer Kunst nicht kennen.

Auf eine breite Ablehnung, aber auch ein breites Interesse stoßen die Arbeiten seiner Schülerin und jetzigen Frau Martha Schwartz. Zugunsten der Kunst bricht sie radikal mit traditionellen Gartenvorstellungen. Konservativer Landschaftsarchitekten sind oft schockiert. Ihre Kritiker sprechen sogar von einem Plastik-Design. Sie dagegen kritisiert die verschleierte Naturromantik der Städter und deren tatsächliche Geringschätzung der Natur. Ihre künstlerischen Wurzeln hat sie in der Pop Art der 60iger Jahre und setzt bewusst Plastik und extreme grelle Farben dort ein, wo keine echte Landschaft möglich ist, Kunden nicht bereit sind, für sie Verantwortung zu übernehmen und gelegentlich auch, um provozieren zu können. Ihre Gärten sind wie Pop Art-Bilder zu sehen, manchmal als zeitlich begrenzte, radikale Experimente.

Die Kalifornische Schule hat eine weltweite Ausstrahlung gehabt. Ihren größten Einfluss in den letzten Jahrzehnten erreichte sie vielleicht in den Plätzen und Gartenanlagen von Barcelona (z.B. bei Bet Figueras). Weitere bedeutsame amerikanische Gartenkünstler waren, bzw. sind:

- Daniel Urban Kiley (1912 geboren, Studium an der Havard University): Verbindet moderne Raumsysteme mit klassischen Proportionsordnungen. Schafft mit Hecken und Baumreihen Räume. Berücksichtigt die Auswirkungen von Licht und Schatten. Vereinigt die Wünsche der Bauherren und das zu gestaltende Gelände zu einer klaren räumlichen Einheit. Seine Gärten besitzen mit Hilfe weniger Gestaltungselemente eine ästhetische Ausgewogenheit.
- Georges Hargreaves (Leiter des Instituts für Landschaftsarchitektur an der Havard University): Bemüht sich Kultur und Natur zu vereinen. Schafft intensive Bezüge zwischen Innen- und Außenräumen. Mit Hilfe von Erdmodellierungen schafft er Bodenskulpturen und Ausstellungsflächen für moderne Plastiken.
- Robert Irwin: Übte verschiedene künstlerische Tätigkeiten aus, bevor er zur Gartenkunst kam Er entwickelt seine Gärten aus dem Gelände heraus als dreidimensionale Gesamtskulpturen.. Plante den „Lower Central Garden“ (1997) für das Getty Center in Los Angeles.
- Kathryn Gustafson: Ursprünglich Modedesignerin. Mit Büros in Seattle, Paris und London. Sie schafft intuitive Gärten. Bezeichnend ist ihre Herangehensweise an den Entwurf: Sie arbeitet zunächst mit Tonreliefs.

Für die Bundesrepublik wurden nach dem Kriege zunächst die skandinavischen Vorbilder bedeutsam. Dies galt sowohl für die „Stockholmer Schule“ wie auch für die „Kopenhagener Schule“. Seine Sensibilität für die modernen sozialen Probleme und die Liebe zur heimatlichen Natur haben Erik Glemme (1905-1959, Stockholm) zu besonderen naturnahen städtischen Problemlösungen geführt, in der die skandinavische Landschaft in die Stadt hereingenommen wurden. Zunächst als Exzentriker verschrien, galten seine Arbeiten bald europaweit als beispielhaft. Die Kopenhagener Schule ging dagegen vom Lehrstuhl für Gartenarchitektur der dortigen Kunstakademie und deren Lehrern aus:

- Gudmund Nyeland Brandt (1878.1945): Er versuchte die Wirkung natürlicher Gegebenheiten zu steigern und durch Blumen zu ergänzen. Formale Teile verwandte er nur zurückhaltend. Zur Verbesserung des Mikroklimas setzte er Hecken ein.
- Theodor Sorensen (1893-1979; Schüler von Brandt): er liebte das Kreismotiv und das abgesenkte Oval. Vater des Abenteuerspielplatzes aus Abfallmaterial. Von ihm gingen nach dem Kriege wichtige Impulse aus. Er veröffentlichte viele Schriften.
- Sven Ingwar Andersson (1927 geboren, Schüler von Sorensen): Für ihn zählt die Gartenkunst zu den bildenden Künsten. „Die Gartenkunst befasst sich in erster Linie nicht mit funktionalen Problemen, sondern will den Menschen mentale, ästhetische Erfahrungen vermitteln. Gartenkunst soll, wie Bildhauerei oder Malerei, ein künstlerisches Ausdrucksmittel sein“.
- Stig L. Andersson (1957 geboren, Schüler von Sven Andersson): Geht von der dänischen Landschaft aus. Abstrahiert Gegenstände und bringt sie in neue Zusammenhänge. Er schafft seine Kunstwerke

durch die Bodenmodellierung. Er variiert Traditionen und Eindrücke

Durch die skandinavische Gartenkunst gelang die Verbindung von moderner Kunst mit sozialen Gedanken, die Vereinigung der Natur mit Design und Architektur. Selbst ein so bedeutender Designer wie Arne Jacobsen hat Gärten entworfen (z.B. St. Catherine's College, Oxford). Sie zeichnet sich aus durch ein einfühlsames Eingehen auf die örtlichen Gegebenheiten und eine natürliche Bepflanzung.

Eine große Ausstrahlungskraft nach dem Kriege auf die deutsche Gartengestaltung hatte auch der Italiener Pietro Porcinai (1910-1986) mit seinen toskanisch geprägten Gärten. Er liebte klare geometrische Formen (Quadrate, Rechtecke), die er asymmetrisch einsetzte. Seine Anlagen zeichneten sich durch ihre hervorragenden Proportionsverhältnisse aus. Sein moderner Nachfolger ist der Spanier Fernando Caruncho. Die Ästhetik seines Minimalismus ist kaum zu überbieten. Er arbeitet nur mit wenigen Gartenelementen und dem Kontrastreichtum des mediteranen Lichts. Von ihm wird gesagt, dass sich in seinen Gärten im Wenigen das Universum widerspiegelt. Ein Zentrum der aktuellen europäischen Landschaftsarchitektur ist Barcelona. Bet Figueras hat u.a. in Berkeley studiert. Enric Batlle und Joan Roig sind Architekten, die Gropius und Mies van der Rohe nahe stehen. Auch für sie sind Proportionen und klare Formen kennzeichnend. Bekannte Arbeiten sind der „Neue Boanische Garten“ (Figueras) und der „Parc Trinitat“ (Batllle i Roig).

Ein zweites aktuelles Zentrum der Gartenkunst ist Paris mit seinen beiden Grünanlagen „Parc Citroen“ und „Parc de la Vilette“ Sie machten die Gestaltung von Grünanlagen für die Architektur wieder zu einem Thema. Für den „Parc de la Vilette » hatte Bernhard Tschumi (Leiter der Architekturfakultät der Columbia University) 1983 einen Wettbewerb gewonnen. Es handelte sich dabei um eine Rekultivierungsfläche von 70 ha in einem Vorort von Paris. Hier wurde eine architektonische Form gefunden, in der nicht mehr auf die traditionellen Kompositionsregeln zurückgegriffen wurde. Durch seine architektonischen Brüche stellt sich die Anlage nicht als eine Einheit, sondern als ein fantastisch geordnetes Chaos dar und steht damit der dekonstruktivistischen Architekturtheorie nahe. In Frage gestellt werden

- das Verlangen nach einer Einheit,
- der Wunsch nach einer hierarchischen Ordnung,
- die Beziehungen von Form und Tradition.

Der gesamte Park baut sich auf drei über einander gelagerten gleichwertigen Struktursystemen auf:

- ein Punktsystem: Als Raster mit 26 Kreuzungspunkten, an denen jeweils 26 „Follies“ aus Stahlblech stehen. Diese enthalten Cafés, Kioske, Spielplätze oder andere Funktionseinrichtungen. Ihnen angelehnt sind klassische Parkelemente in modernen Ausdrucksformen.
- ein Liniensystem: In der Form von Bändern, u.a. genutzt durch Wege.
- geometrische Flächen.

Durch diese Struktursysteme entsteht eine Megastruktur, die die verschiedensten Gestaltungsmöglichkeiten erlaubt. Bestimmte Parkschwerpunkte werden besonders hervorgehoben (z.B. ein Museumsbereich). Insgesamt arbeitet die Anlage nur mit einem Minimum natürlicher Elemente.

Ein bekannter französischer Gartenkünstler ist Bernard Lassus. Er hat bei Fernand Léger Malerei studiert und sagt:

> „Kunst und Landschaftsarchitektur sind für mich das gleiche. Es gibt keinen Unterschied. Das große Problem vieler Landschaftsarchitekten ist ihre fehlende ästhetische Ausbildung“.

Eine enge Beziehung zur deutschen Landschaftsarchitektur hat es immer bei den Niederländern gegeben. Während früher diese Einflüsse überwiegend von Deutschland ausgingen, war es in der zweiten Hälfte des 20. Jhrdts. umgekehrt gewesen. Zuerst waren es die Gedanken von Migge, Lange und Foerster, die in Holland Anregungen geliefert haben und dann die von Mien Ruys, der Naturgartenbewegung (Le Roy) und dem Maler Ton ter Linden, die in Deutschland stark beachtet wurden. Der z.Z. absolute Landschaftsarchitekturstar in Holland ist Adriaan Geuze. Mit minimalistischen Mitteln und historischen Anleihen schafft er viel beachtete postmoderne Gärten. Viel diskutiert wurden seine Anlagen in Problemzonen (Osterschelde-Wehr, 1991 und Flughafen Schiphol, Amsterdam, 1994/96). Sie galten als beispielhafte Symbiosen von Kunst, Ökologie und Landschaftsarchitektur. Geuze lehnt romantisch verklärte Naturbilder ab. Seine Anlagen sollen ästhetisch und funktional sein. Der moderne Mensch bekommt über sie ein Angebot zur Selbstdarstellung. Er will nicht heilen, sondern gestalten. Er sieht sich als Landschaftskünstler, nicht als Landschaftsingenieur. Wichtig für ihn sind die Ästhetik einer Massenkultur im Non-Design.

Anders als der bisherige Bericht vermuten lässt, gilt für die Mehrzahl der deutschen Gartenliebhaber England als das Mekka der Gartenkunst. Für einen passionierten Gärtner gibt es kaum etwas Schöneres. Und im gewissen Sinne trifft dieses Klischee auch zu. Besonders die Frauenbewegung hat viel zu diesem Bild englischer Gärten beigetragen. In keiner anderen Kunstdisziplin waren in England im letzten Jahrhundert so viele Frauen erfolgreich, wie gerade in der Gartenkunst. Selbst die feinste Lady war sich nicht zu fein, sich selbst aktiv um ihren Garten zu kümmern. Diese hohe soziale Akzeptanz, verbunden mit der starken Einbindung in die englischen Traditionen ergaben allerdings auch einen Nachteil. Sie verhinderten eine mögliche Öffnung zur Moderne. Die beiden führenden Gartengestalter Geoffrey Jellecoe und Russel Page blieben dem Nostalgischem verhaftet. Die Rückgriffe auf bewährte Gestaltungselemente machte sie beliebt. Dies gilt aus heutiger Sicht auch für Hidcote und für Sissinghurst. Nur „Little Sparta“, der Dichtergarten des Schriftstellers und Bildhauers Ian Hamilton Finlay macht auf diesem Hintergrund eine Ausnahme. Zwar nutzt auch er alte Traditionen, um mit ihrer Hilfe gegen den allgemeinen Werteverfall Widerstand zu leisten, doch schafft er mit Hilfe von Textzitaten Spannungsfelder zwischen Kultur und Natur, Möglichkeiten kritischer Reflexionen. Dabei spricht er mit Hilfe belasteter Symbole auch soziale Problembereiche an (z.B. mit Symbolen der französischen Revolution, von Kriegen, der NS-Zeit). Seine Arbeit geht vom gegebenen Standort aus, bevor in ihn gärtnerisch eingegriffen wird. Er schafft mit Hilfe von Texten und Symbolen literarische, lyrische Gärten. In

Deutschland hat er u.a. gemeinsam mit Hans Luz den Garten des Max-Planck- Instituts für Festkörperkultur (1975) in Stuttgart und neun Arbeiten für den Schlosspark von Grevenbroich (1995) geschaffen.

59. Ausblicke

Die Mehrzahl unserer heutigen Gärten soll dekorativ, repräsentativ und pflegeleicht sein. Die Menschen sprechen zwar ständig von der Natur, sie ist ihnen in der Regel aber völlig fremd. Eine Folge davon ist, dass sie ihr gegenüber auch keine geistige Haltung besitzen oder diese nur oberflächlich mit Schlagworten besetzt ist. Eine Folge davon wiederum ist, dass ihre Gärten zwar modische Zeitausdrücke sein können, aber fast nie Gartenkunst repräsentieren. Ohne eine innere Haltung einem Objekt gegenüber, kann man dieses nicht im Sinne einer inhaltlichen und ästhetischen Steigerung bearbeiten. Unsere Gärten sind stark auf eine Außenwirkung ausgerichtet, besitzen einen Sitzplatz mit einem dekorativen Blickfang, einen Naturteich mit Kois, je nach Bekanntenkreis englische Staudenbeete oder solche mit impressionistischen Bildern und sind mit Rosenkugeln zur Farbsteigerung aufgewertet.

Der Wertewandel infolge der Industrialisierung hat unsere Gärten kaum erreicht. Es stellt sich deshalb die Frage, wie unser Naturumfeld für einen psychisch gesunden Menschen überhaupt aussehen muss. Die geringe Akzeptanz moderner Kunst kann in diesem Widerspruch vielleicht ihre Ursachen haben. Ein kulturbedingtes Arbeiten gegen die biologischen Bedürfnisse des Menschen wird zum Misserfolg verurteilt sein müssen.

Bedingt durch die Beendigung des kalten Krieges und die neuen Medien erleben wir seit etwa 1990 eine Internationalisierung der Gartenkunst einerseits und eine zunehmende Richtungslosigkeit und den Mangel an Gehalt bei den anderen Künsten. Die Documenta wird nicht mehr wegen ihrer ausgestellten Objekte besucht sondern als gesellschaftliches Ereignis. Auf diesem Hintergrund könnte die Gartenkunst wieder zu einer der bedeutendsten Künste werden, da sie zielgerichteter als die übrigen Künste arbeiten muss und auch ein Ausdruck des Reflektierens unserer Existenz in unserer Kultur sein kann. Der Garten wird zu einem konkreten Raum in dem Natur und Kultur menschliche Grundbefindlichkeiten und soziale Vorgaben vereinen können. Er ist einerseits eine Vereinfachung von Natur (und damit eine kulturelle Leistung) und andererseits deren Veränderung (und damit. auch wiederum eine kulturelle Leistung). Grundsätzlich bleibt sie einem inneren Bild vom Paradies verpflichtet. Dabei ermöglicht sie konkrete, authentische Erfahrungen. Es wird für die Zukunft bedeutsam sein, dass ihre tatsächliche, vollständige Erfahrung hier nicht virtuell ist. (Was nicht bedeutet, dass die neuen Medien ihre Bedeutung im Bewusstsein der Öffentlichkeit nicht erheblich steigern können).

In der Architektur werden z.Z. die bedeutendsten Arbeiten von den Dekonstruktivisten geschaffen, der Folgebewegung zum Konstruktivismus (keine Gegenbewegung). Letzterer war das Ergebnis der Technikbegeisterung zu Beginn des 20. Jhrdts und der idealistischen Bereitschaft, damalige soziale Probleme mit Hilfe der Architektur zu lösen. Das Bauhaus vertrat ihn mit seiner Forderung nach Einheit von Form und Funktion. Damit wurde der Rationalismus des „internationalen Styles“ zur bedeutendsten Kunstform im Baubereich. Der Dekonstruktivismus hat auch dessen geometrische Gestaltungsformen,

- die er aber optisch atechnisch einsetzt. Dadurch erhalten seine Arbeiten den Anschein des Astabilen, der aufgebrochenen Strukturen
- hinter denen sich auch keine sozialutopische Anliegen (siehe Migge) verbergen. Im Gegenteil, er ist ein Ausdruck der bestehenden gesellschaftlichen Unsicherheit.

Die Merkmale des Dekonstruktivismus (in der Architektur) sind:

- die Nichtakzeptanz der Realität einer Einheit von Ort, Raum und Zeit (im Gegensatz zur Postmodernen),
- die Sichtbarkeit verschiedener Abschnitte der Gestaltungsarbeit.
- Wichtig sind:
  + das Aufbrechen von Strukturlogiken,
  + die „Destabilisierung der Architektur“.
- Beim Dekonstruktivismus wird die Form von innen her in Frage gestellt. Einerseits präsentiert sie nach außen das Infragestellen ihrer Konstruktion, während sie andererseits durch ihr Vorhandensein deren Realität darstellt.
- Er ist eine Umsetzung des Surrealismus in die Möglichkeiten der Architektur.

In der Landschaftsarchitektur werden bisher nur der Parc de la Villete (1882/83, Paris) und das Grünkonzept für Lille (Nordfrankreich) dem Dekonstruktivismus zugeordnet. Mit Hilfe von Collagen und Fragmentierungen werden geistige Überzeichnungen auf bestimmte Orte projiziert.

Grundsätzlich wird es wahrscheinlich auch in der Zukunft in der Gartenkunst zwei Strömungen geben:

- Einmal den „naturnahen“ Garten mit einer großen Staudenverwendung. Die schon heute geübte Praxis in Deutschland, das Zusammenbringen von Pflanzen nach Lebensbereichen, wird sich durchsetzen (z.B. für Steppenflächen, im und am Wasser, für Schattenregionen, u.ä.).

- Zum anderen den „skulpturalen“ Garten, bei dem verstärkt vom Garten als Raum und von körperhaften, bildhauerischen Aspekten ausgegangen wird.

Beide Strömungen werden besonders auf die Gegebenheiten des vorhandenen Geländes, des Genius loci eingehen, seine charakteristischen Merkmale im Rahmen der geistigen Gesamtkonzeption des Gartens herausstellen. Beide werden den Garten mit der Landschaft verbinden, bzw. von ihr abheben, indem sie ihn öffnen oder ihm Grenzen setzen, ihn in Zusammenhänge stellen, beziehungsweise solche betonen.

Nach der Klärung der Bedeutung eines Ortes und den verbindlichen Vorgaben (u.a. Funktionserwartungen) wird die nächste Aufgabe das zu schaffende Raumgefüge sein. In ihm wird weitgehend der Dialog von Natur und Kultur stattfinden, werden die ästhetischen Gesichtspunkte zum Tragen gebracht und neue Materialien zum Spiegel ihrer Zeit. Noch nie besaßen die Gartengestalter so viele technische Möglichkeiten, wie es heute der Fall ist.

Skulpturen werden eine besondere Bedeutung erlangen. Manchmal direkt von der Natur inspiriert, manchmal reduziert auf einzelne Pflanzen als skulpturales Element, manchmal minimalistisch herausgestellt in Verbindung mit dem Boden oder der Sinnlichkeit des Wassers. Alte archetypische Symbole dürften dabei erneut eine Bedeutung bekommen (z.B. Ruinen, Labyrinthe, Spiralen, Schlangenlinien). Durch die erneute künstlerische Beachtung des Gartens dürfte auch der historische japanische Garten wieder eine stärkere Beachtung erhalten.

Immer wird ein Garten aber eine geschaffene Utopie auf die Bedürfnisse von Menschen sein. Getragen wird er von tief in ihm schlummernden Sehnsüchten, die über eine Idee zum Ausdruck gebracht werden. Burle Marx sagte einmal:

> „Ein guter Garten muss ein Kunstwerk sein. Es ist sehr wichtig, dass man die Grundprinzipien von Kontrast, Textur, Dimension und Proportion versteht. Am wichtigsten jedoch ist die Idee“.

Literaturempfehlungen

Zur Beschäftigung mit der Gartenkunst gehört eine gewisse Bibliothek. Das Problem dabei ist, dass gute Bücher nur in großen Zeitabständen erscheinen und leider auch oft nur in kleinen Auflagen. Wenn sie dann vergriffen sind, dauert er manchmal sehr lange bis ein neues, aus únserer Sicht empfehlenswertes Buch erhältlich ist. Wegen ihrer geringen Stückzahl sind sie in der Regel sehr teuer. Fast alle hier empfohlenen Bücher sind vergriffen und nur über den Leihverkehr der Bibliotheken zu bekommen.

Kernbibliothek:

- Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989, Kurzfassung der wichtigsten Fachautoren seit der Antike (.z.Z. vergriffen),
- Uerscheln, Gabriele und Kalusok, Michaela „Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst“, Stuttgart 2001 (preiswertes Reclambändchen),
- „Die Gartenkunst“, Worms, Zeitschrift: 2 Hefte pro Jahr, z.Z. der 15. Jahrgang. Das Beste, was es in diesem Bereich gibt. Richtet sich an den Fachmann. Der Wert dieser Zeitschrift ergibt sich erst voll, wenn man sie über einen längeren Zeitraum sammelt).
- Kluckert, Ehrenfried „Gartenkunst in Europa“, Köln 2000, preiswerte Gesamtübersicht.

Gartenkunstgeschichten:

(Es gibt sehr viele Gartengeschichten, die fast alle auf wenige Unterlagen bauen oder als Übersetzungen aus der Perspektive anderer Länder geschrieben worden sind).

- Gothein, Marie-Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926, Nachdruck 1988 in großer Auflage, z.Z. vergriffen, aber als Nachdruck wahrscheinlich antiquarisch leicht zu bekommen. Das Standardwerk über die Geschichte der Gartenkunst aus der 1. Hälfte des 20. Jhrdts.. Besonders gut im Bereich des architektonischen Gartens.
- Hennebo, Dieter und Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Hamburg 1962 u.1963, 3 Bände. Anstelle des 1. Bandes ist dessen Überarbeitung München 1987 vorzuziehen. Standardwerk für die 2. Hälfte des 20. Jhrdts. Vergriffen, reicht nur bis ca. 1900.
- Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966, gute Kurzfassung aus dem Englischen (vergriffen).
- Carroll-Spillecke, Maureen u.a. “Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter“, Köln 1992.
- Hansmann, Wilfried „ Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
- Hallbaum, Franz „Der Landschaftsgarten“, München 1927.
- Buttlar, Adrian von „Der Landschaftsgarten“, München 1980.
- Gröning, Gert u. Wolschke-Bulmahn, Joaschim „Grüne Biographien“, Hannover 1997, (Beschränkung auf das 20. Jhrdt).
- Weilacher, Udo „Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art“, Basel 1999.
- Cooper, Guy u. Taylor, Gordon “Gärten für morgen“, Stuttgart 2000.
- Quest-Ritson, Charles „Gärten in Deutschland“, Basel 1998.

Zu diesen Büchern müsste sich jeder seine Fachbibliothek nach seinen persönlichen Interessen aufbauen. Oft hilft dabei nur der Leihverkehr der Bibliotheken und die Möglichkeit sich dort ältere Arbeiten (z.B. Promotionsarbeiten) zu kopieren.

Zu einer solchen Bibliothek kann man sich laufend erscheinende Bücher kaufen, die entweder auf einen bestimmten Garten eingehen oder auf die Gärten einer Region, einer Epoche oder auch eines Landes beschreiben. Im Laufe der Zeit entsteht so eine Fachbibliothek. Bücher ausländischer Autoren sind zwar oft sehr gut, geben aber selten auf die deutschen Verhältnisse angemessen ein.

Aktuelle Fachautoren, die immer etwas zu sagen haben, sind u.a.:

- Gröning, Gert,
- Milchert, Jürgen,
- Weilacher, Udo,
- Wimmer, Clemens Alexander
- Wolschke-Bulmahn, Joachim,
- Wormbs, Brigitte.

Quellenverzeichnis

Albert, Jost „Wege und Orte im Dessau-Wörlitzer Gartenreich“ in: Die Gartenkunst 2/1994, Worms
Alex, Reinhard u. Kühn, Peter „Schlösser und Gärten um Wörlitz“, in Leipzig 1990
Althöfer, Heinz „Der Biedermeiergarten“, München 1956
Alvensleben, Udo von u. Reuther, Hans „Herrenhausen“, Hannover 1966
Andreae, Bernard „Am Birnbaum“, Mainz 1996
Andritzky, Michael / Spitzer, Klaus (Hg.) „Grün in der Stadt“, Reinbeck 1981
Anthony, John „Josph Paxton”, Haverfordwest 1973
Arens, Fritz “Maximilian von Welsch”, München 1986
Arnim, Hermann Graf von „Ein Fürst unter den Gärtnern“, Frankfurt 1981
Asmussen-Stratmann, Karen „Das Neue Werk von Gottorf“, in: Die Gartenkunst ½, Worms

Bacher, Barbara „Auf der Suche nach dem neuen Garten“, in: Die Gartenkunst 2/1995, Worms
Bachmann, Erich u. Seelig, Lorenz „Eremitage zu Bayreuth“ München 1987
Bachmann, Erich u. Roda, Burkhard von „Residenz Würzburg und Hofgarten“, München 1994
Bachmann, Erich u. Seelig, Lorenz „Felsengarten Sanspareil“, München 1995
Bay, Philip de u. Bolton, James «Gartenkunst im Spiegel der Jahrhunderte“, München 2000
Bazin, Germain „Du Mont’s Geschichte der Gartenkunst“ Köln 1990
Becker, Horst „Die Geschichte der Karlsaue in Kassel – Planungsgeschichte und Bestandserfassung“, in: Die Gartenkunst 1/1996,Worms
Becker, Horst u. Humborg, Christiane “Schlosspark Wilhelmshöhe Kassel“, Regensburg 2002
Berrall, Julia S. „The Garden”, New York 1966
Bickel, Wolfgang “Wilhelmsbad zum Beispiel“, in: Die Gartenkunst 1/1999, Worms
Biehn, Heinz „Park Wilhelmshöhe“, Bad Homburg
Blond, Alexandre de „Die Gärtnerey“, Augsburg 1731, Reprint Leipzig 1986
Bode, Wilhelm Goethes Leben im Garten am Stern“, Berlin 1911
Büche, Meinrad „Schlossgarten Schwetzingen“, Heidelberg
Bufe, Thomas u.a. “Gartenreise“, Münster-Hiltrup 2000
Buttlar, Adrian von „Der Landschaftsgarten“, München 1980
Buttlar, Adrian von „Der englische Landsitz 1715 – 1760“, Mittenwald 1982
Buttlar, Adrian von „Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens“, in: Die Gartenkunst 1/1990, Worms
Buttlar, Adrian von „Sanssouci und der „Ewige Osten““, in: Die Gartenkunst 2/1994, Worms
Buttlar, Adrian von / Meyer, Margita Marion (Hg.) „Historische Gärten in Schleswig-Holstein“, Heide 1996
Buttlar, Adrian von „Sanssouci und der „Ewige Osten“, in: Die Gartenkunst 1/1996, Worms
Buttlar, Adrian von „Retreats or attacks? Der Garten zwischen Arcadia und Utopia“, in: Die Gartenkunst 1/1997, Worms

Carroll-Spillecke, Maureen „Der antike griechische Garten“, München 1989
Carroll-Spillecke, Maureen u.a. „Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter“, Mainz 1992
Caus, Salomon de „Hortus Palatinus“, Nachdruck Worms 1980
Clifford, Derek, „Gartenkunst“, München 1966
Clifford, Joan „Catability Brown“, Haverfordwest 1974
Cooper, Guy u. Taylor, Gordon “Gärten für morgen“, Stuttgart 2000

Decker-Hauff, Hansmartin „Gärten und Schicksale“, Stuttgart 1992
Dettmar, Jörg u. Ganser, Karl „Industrie Natur – Ökologie und Gartenkunst im Emscherpark“, Stuttgart 1999Deutscher Heimatbund „Erfassung der historischen Gärten und Parks in der Bundesrepublik Deutschland“, Bonn1992

Dohna, Ursula Gräfin zu / Schönborn, Philipp Graf / Sayn-Wittgenstein-Sayn, Marianne Fürstin zu „Private Gartenkunst in Deutschland“, Herford 1986
Dohna, Ursula Gräfin zu „Die Gärten Friedrich des Großen und seiner Geschwister“, Berlin 2000

Dombart Theodor „Der Englische Garten zu München“ München 1972

Eckart, Reinald „Zwei Parkanlagen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in Baden-Baden: die Gönner-Anlage und das Paradies von Max Laeuger“, in: Die Gartenkunst 2/1989, Worms

Ehlers, Herwyn „Gärten und Parks in Schleswig-Holstein“, Hamburg 1995
Eigner, Dieter „Gartenkunst im alten Ägypten“, in: Die Gartenkunst 1/1995, Worms
Eisold, Norbert „Das Dessau-Wörlitzer Gartenreich“, Köln 1993

Enge, Torsten Olaf / Schröer, Carl Friedrich „Gartenkunst in Europa“, Köln 1990
Frenzel, Monika „Die Gärten von schloss Ambras bei Innsbruck“, in: Die Gartenkunst 2/1991, Worms
Fuchs, Carl Ludwig / Reisinger, Claus „Schloss und Garten zu Schwetzingen“, Worms 2001
Furttenbach, Joseph „Architectura recreationis”, Augsburg 1640, Reprint Berlin 1988

Gaida, Wolfgang / Grothe, Helmut “Vom Kaisergarten zum Revierpark“, Essen 1997
Giersberg, Hans Joachim „Friedrich als Bauherr“, Berlin 1986
Goecke, Michael „Stadtparkanlagen im Industriezeitalter – das Beispiel Hamburg“, Berlin 1981
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Grawert, Manfred „Gärten nach der Natur“ München 1998
Greske Walter „Über einige Grundzüge im Landschaftsideal des Fürsten Pückler“, in: Die Gartenkunst 1/1991, Worms
Gröning, Gert u. Schneider, Uwe „Der Plattenweg“, in: Die Gartenkunst 2/1994, Worms
Gröning, Gert und Wolschke-Bulmahn, Joachim „Liebe zur Landschaft“, Münster 1995
Gröning, Gert u. Wolschke-Bulmahn, Joachim „Grüne Biographien“, Hannover 1997
Gröning, Gert / Schneider, Uwe „Die Heide in Park und Garten“, Worms 1999
Gröning, Gert u. Schneider, Uwe „Gartenkultur und nationale Identität“, Worms 2001
Günther, Harri „Peter Joseph Lenné“, Berlin 1985

Haist, Marketa „Achtundzwanzig Männer brauchen einen neuen Anzug“, in: Die Gartenkunst 2/1996, Worms
Hamilton, Andrew „Rheinsberg“, Berlin
Hannwacker, Volker „Friedrich Ludwig von Sckell – Der Begründer des Landschaftsgartens in Deutschland“, Stuttgart 1992
Hanschke, Ulrike „Die Gartenanlagen der Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz in Kassel im Spiegel handschriftlicher Quellen“, in: Die Gartenkunst 2/1991, Worms
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried u. Monheim, Florian „Barocke Gartenparadiese“, Köln 1996
Hansmann, Wilfried „Georg Potente und die Rekonstruktion des Parterres von Schloss Augustusburg in Brühl 1933-1935“, in: Die Gartenkunst 2/1998, Worms
Härting, Ursula „Gärten und Höfe der Rubenszeit“ Hamm 2000
Hecht, Konrad „Der St. Galler Klosterplan“, Wiesbaden 1997
Hein,, Rainer (Hg.) „Die Gartenkunst in Hessen“, Frankfurt 1998
Helmberger, Werner „Schloss und Park Schönbusch“, München 1991
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Hamburg 1962/1963
Hennebeo, Dieter „Gärten des Mittelalters“, München 1987
Hennebo, Dieter „Gestaltungstendenzen in der deutschen gartenkunst des 19. Jhrdts.“, in: Die Gartenkunst 1/1992, Worms
Herling, Peter „Der Garten als Zauberschlüssel“, in: Stadt und Grün 4/2001
Herzog, Günter „Hubert Robert und das Bild im Garten“, Worms 1989
Heuss, Theodor „Deutsche Gestalten“, Tübingen 1951
Hirschfeld, Christian Cay Laurenz „Theorie der Gartenkunst“, Kiel 1779, Reprint Berlin 1990
Hirschfeld, Gerhard „Horti Anckelmanniani“, in: Die Gartenkunst 1/1998, Worms
Hojer, Gerhard u. Schmid, Elmar „Nymphenburg“, München 1997
Hojer, Gerhard u. Schmid, Elmar „Schleissheim“, München 1998
Hojer, Gerhard u. Schmid, Elmar „Schloss Linderhof“ München 1998
Husen, Britta von u. Grunert, Heino „Der Gartenarchitekt Jakob Ochs und sein Atelier“, in: Die Gartenkunst 1/1999, Worms
Huth, Hans „Der Park von Sanssouci“, Berlin 1929

Jeannel, Bernard „André Le Nôtre“, Basel 1988
Jelaffke, Cordula „Fürst Pückler“, Berlin 1993
Jellicoe / Goode / Lancaster “The Oxford Companion to Gardens”, Oxford 1986
Juranek, Christian (Hg.) „Fülle des Schönen – Gartenlandschaft im Harz“, Wernigerode 2002

Kienast, Dieter „Gärten – Gardens“, Basel 1997
Klatt, Ingaburgh (Hg.) „Harry Maasz, Gartenarchitekt, Gartenschriftsteller, Gartenpoet, Gärten in Lübeck“, Lübeck 1998
Klausmeier, Axel „Lernen vom Stein“, in: Die Gartenkunst 2/1997, Worms

Kluckert, Ehrenfried „Gartenkunst in Europa“, Köln 2000
Korte, Bernhard „Insel Hombroich“, Düsseldorf 1988
Kulturstiftung Dessau-Wörlitz „Den Freunden der Natur und Kunst“, Dessau-Wörlitz 1997
Kühn, Norbert „Munstead Wood – der private Garten von Gertrude Jekyll“, in: Gartenpraxis 5/2002

Lange, Claus „Wechselflor in Düsseldorfer Anlagen“, in: Die Gartenkunst 2/2001, Worms

Lichtenberger, Gertraude „Promenaden bei Leipzig“, Leipzig 1781, Reprint Leipzig 1990

Ligne, Charles Joseph de „Der Garten zu Beloeil“, Dresden 1799, Reprint Göttingen 1995

Lill, Georg „Hans Fugger“, Leipzig 1908
Linnewedel, Jürgen „Der königliche Garten zu Herrenhausen“, Hannover 1991
Lord, Tony „Hestercombe Garden“, in: Gartenpraxis 12/1991

Mader, Güner „Gartenkunst des 20. Jhrdts.“, Stuttgart 1999
Maier-Solgk,Frank u. Greuter, Andreas „Landschaftsgärten in Deutschland“, Stuttgart 1997
Massigham, Betty „Gertrude Jekyll“, Haverfordwest 1975
Matter, Hermann “Die Wohnlandschaft“, Stuttgart 1950
Mayer-Tasch, Peter Cornelius u. Mayerhofer, Bernd “Hinter Mauern ein Paradies“, Frankfurt 1998
Meuser, Philipp / Ouverkerk, Erik-Jan / Stimmann, Hans „Neue Gartenkunst in Berlin“, Berlin 2001
Meyer, Gustav „Lehrbuch der schönen Gartenkunst“, Berlin 1860, Reprint 1999
Meyer, K.H. (Herrenhausen) „Die Tage werden gewogen und nicht gezählt“, in: Pflanze und Garten 3/1959
Milchert, Jürgen „Acht Thesen zur Zukunft des Hausgartens“, in: Stadt und Grün 9/1995
Milchert, Jürgen „Auf dem Wege zu einer neuen landschaftlichen Gartenkunst“, in: Gartenpraxis 1/1996
Milchert, Jürgen „Landschaftsarchitektur und Zeitgeist“, in: Garten + Landschaft 12/1998
Milchert, Jürgen „Aktuelle Freiraumästhetik angesichts der Jahrhundertwende“, in: Stadt und Grün 9/1999
Modrow, Bernd „Gartenkunst in Hessen“, Worms 1998
Modrow, Bernd / Gröschel, Claudia „Fürstliches Vergnügen“, Regensburg 2002
Mosser, Monique / Teyssot, Georges „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Müller, Ulrich „ Der Garten des Hauses Auerbach zu Jena“, in: Die Gartenkunst 1/1999
Münzenmayer, Rosemarie u. Elfgang, Alfons „Der Schlossgarten zu Weikersheim“, Heidelberg 1999
Münzenmayer / Elfgang / Scholl „Barocke Skulpturen in baden-württembergischen Schlossgärten“, Schwetzingen 1999

Nath-Esser, Martina (Hg.) “Hamburg Grün”, Hamburg 1988

Nehring, Dorothee „Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des 19. Jhrdts.“, Berlin 1979

Neubauer, Erika „Wiener Barockgärten“, Dortmund 1980

Niedermeier, Michael „Erotik in der Gartenkunst“, Leipzig 1995
Ohff, Heinz „Fürst Hermann Pückler“, Berlin 1982
Ohff, Heinz „Der grüne Fürst“, München 1993
Orsenna, Erik „Portrait eines glücklichen Menschen“, München 2001
Österl, Norgard u. Schwehr, Ingo „Gertrude Jekyll u. Edwin Lutyens“, in: Stadt und Grün 3/1997
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens“, Stuttgart 1999
Plessen, Marie-Louise „Berlin durch die Blume oder Kraut und Rüben“, Berlin 1985
Poppendieck, Hans-Helmut „Der erste Museums-Bauerngarten“, in: Die Gartenkunst 1/1992, Worms
Pückler-Muskau, Hermann Fürst von „Andeutungen über Landschaftsgärtnerei“, Leipzig 1834, Reprint Frankfurt 1996
Präffcke, Hans „Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks“, Hildesheim 1986
Raben, Gustav-Adolf „Die Parkanlage von Schloss Richmond, Braunschweig“, in: Die Gartenkunst 1/1989, Worms

Reimann, Christian „Zur Beschwörung des Altertums in Wörlitz: Mythos, Vision und Tatsachen“, in: Die Gartenkunst 2/1999, Worms

Reinsch, Günter „Der Bürgerpark – ein Beispiel deutscher Stadtparkanlagen in Bremen“, in: Die Gartenkunst 1/1990, Worms

Reisinger, Claus „Die Hafeninsel in Saarbrücken“, in: Die Gartenkunst 1/1991, Worms
Reitsam, Charlotte „Max Laeuger“, in: Garten + Landschaft 8/1996
Reitsam, Charlotte „Hermann Muthesius“, in: Garten + Landschaft 10/1996
Reitsam, Charlotte „Paul Schultze-Naumburg“, in Garten + Landschaft“ 12/1996
Reitsam, Charlotte „Willy Lange“, in: Garten + Landschaft 2/1997
Reitsam, Charlotte „Karl Foerster“, in: Garten + Landschaft 3/1997
Reitsam, Charlotte „Leberecht Migge“, in: Garten + Landschaft 12/1997
Reitsam, Charlotte „Gustav Allinger“, in: Garten + Landschaft 2/1998
Reitsam, Charlotte „Alwin Seifert“, in: Garten + Landschaft 3/1998
Reitsam, Charlotte „Heinrich Wiepking-Jürgensmann“, in: Garten + Landschaft 5/1998
Reitsam, Charlotte „Das Konzept der „bodenständigen Gartenkunst“ Alwin Seiferts“, in: Die Gartenkunst 2/2001, Worms
Reitsam, Charlotte „Das Konzept der „bodenständigen Gartenkunst“ Alwin Seiferts“, Frankfurt/M. 2001
Repenthin „Naturnahe Gärten – Materialien und Methoden“, Kontaktstudientage Osnabrück 1984
Rettich, Hubert K. „Der Große Garten zu Hannover-Herrenhausen“, in: Die Gartenkunst 2/1992
Rippl, Helmut „Der Parkschöpfer Pückler-Muskau“, Weimar 1995
Robinson, William „The wild Garden”, 1870, National Trust 1986
Rode, August / Ross, Hartmut / Trauzettel, Ludwig “Der Englische Garten zu Wörlitz“, Berlin 1987
Rohde, Michael „Ein Volkspark des 20. Jhrdts. in Leipzig von Migge und Molzen“, in: Die Gartenkunst 1/1996, Worms
Rothmund, Stefan “William Robinson und der English Flower Garden“, in: Gartenpraxis 11/1999
Royer, Johann „Beschreibung des ganzen Fürstlich Braunschweigischen Gartens zu Hessem“, Braunschweig 1651, Reprint 1990

Sager, Peter „Die Natur des Universums“, Zeitmagazin
Sarkowicz, Hans „Die Geschichte der Gärten und Parks“, Frankfurt 1998
Saudan-Skira, Sylvia / Saudan, Michael “Orangerien”, Genf 1994
Saudan, Michael / Saudan-Skira, Sylvia “Zauber der Gartenwelt“, Köln 1997
Schedler, Uta „Die Statuenzyklen in den Schlossgärten von Schönbrunn und Nymphenburg“, Hildesheim 1985
Schiegerl, Gertrud / Stiegler, Armin „Die Gärten Alwin Seiferts“, Weihenstephan 1985
Schildt, Helmut „Maximilian Friedrich Weyhe und seine Parkanlagen“, Düsseldorf 1987
Schmid, Elmar D. u.a. „Englische Garten Nymphenburg“, München 1989
Schmidt, Erika „Stadtparks in Deutschland – Varianten aus der Zeit von 1860 – 1910“, in: Die Gartenkunst 1/1989, Worms
Schmidt, Johann-Karl u. Zeller, Ursula (Hg.) „Behnisch & Partner – Bauten 1952 – 1992“, Stuttgart 1992
Schmieder, Ludwig „Der Heidelberger Schlossgarten“, in: Mannheimer Geschichtsblätter 1-6/1936
Schmieder, Ludwig „Probleme der Gestaltung des Heidelberger Schlossgartens“
Schnack, Friedrich „Traum vom Paradies“, Gütersloh
Schneider, Uwe „Hermann Muthesius’ Vorstellungen zur Gartenarchitektur: Seine Auseinandersetzungen mit dem Vorbild England“ in: Die Gartenkunst 1/1998
Schneider, Uwe „Hermann Muthesius“, Worms 2000
Schoenach, Britta von „Ein Staudenbeet von Gertrude Jekyll“, in: Gartenpraxis 12/1992
Schöne, Anja „Querbeet durch historische Gärten in Ostwestfalen-Lippe“, Bielefeld 2000
Schopf, Regine von „Barockgärten in Westfalen“, Worms 1988
Schröder, Thies „!nszenierte Naturen“, Basel 2001
Sedlmayr, Hans „Verlust der Mitte“, Berlin 1956
Siemon, Gerhard „Friedrich Ludwig Sckells Entwurf für den Seegarten in Amorbach“, in: Die Gartenkunst 2/1997, Worms
Spielmann, Heinz „Gärten des Manierismus“, Herrsching 1977
Stephan, Manfred „Die historische Entwicklung der Park- und Gartenanlage von Schloss Linderhof“, in: DieGartenkunst 1/1992, Worms
Stoffler, Hans-Dieter „Der Hortulus des Walafried Strabo“, Sigmaringen 1996
Szymczyk-Eggert, Elisabeth „Die Dörfle-Mode in den Gärten des ausgehenden 18. Jhrdts“, in: Die Gartenkunst 1/1996, Worms

Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979
Trimborn, Jürgen „Der Garten von Schloss Pillnitz“, in: Die Gartenkunst 1/2001, Worms

Tunk, Walter u. Roda, Burkhard von „Veitshöchheim“, München 1997

Uerschel, Gabriele u. Kalusok, Michaela „Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst“, Stuttgart 2001

Vercelloni, Virgilio „Historischer Gartenatlas“, Stuttgart 1994

Vogel, Gerd-Helge “Konfuzianismus und chinoise Architekturen im Zeitalter der Aufklärung“, in: Die Gartenkunst 2/1996, Worms
Walpole, Horace „Über die englische Gartenkunst“, Heidelberg 1994
Weilacher, Udo „Adrian Geuze“, in: Die Gartenkunst 2/1994, Worms
Weilacher, Udo „Peter Walker und Martha Schwartz, in: Die Gartenkunst 1/95, Worms
Weilacher, Udo.“Hans Dieter Schaal“, in: Die Gartenkunst 1/1995, Worms
Weilacher, Udo „Zwischen Landschaftrsarchitektur und Land Art“, Basel 1999
Weilacher, Udo „Visionäre Gärten“, Basel 2001
Weiss, Thomas „Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa“, Stuttgart 1995
-.5.-
Weiss, Theodor (Hg.) „Das Gartenreich Dessau-Wörlitz“, Hamburg 1998
Wendland, Folkwin „Der große Tiergarten in Berlin“, Berlin 1993
Werner, Brigitta „Otahitische Hütten und Kabinette“, in: Die Gartenkunst 2/1992, Worms
Werner, Ferdinand „Veitshöchheim“, Worms 1998
Widmaier, Daniel „Der klassische Volkspark in Berlin“, in: Die Gartenkunst 1/1997, Worms
Widmer, Petra „Die Gartenkunst im Leben der Kurfürstin Sophie von Hannover“, in: Die Gartenkunst 2/2000,Worms
Wiewelhofe, Hildegard (Hg.) „Gartenfeste“, Bielefeld 2000
- 5 -
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“ Darmstadt 1989
Wimmer, Clemens Alexander „Ars topiaria”, in: Die Gartenkunst 1/1989, Worms
Wimmer, Clemens Alexander „Die Kunst der Teppichgärtnerei“, in: Die Gartenkunst 1/1991, Worms
Wimmer, Clemens Alexander „Bäume und Sträucher in historischen Gärten“, Dresden 2001
Wolschke-Bulmahn, Joachim „Biodynamischer Gartenbau, Landschaftsarchitektur und Nationalsozialismus“, in: Das Gartenamt, 9 + 10/1993
Wolschke-Bulmahn, Joachim „Von Anpassung bis Zustimmung“, in: Stadt u. grün, 6+7/1997
Wolschke-Bullmahn, Joachim u. Gröning, Gert „75 Jahre Bund Deutscher Landschaftsarchitekten BDLA“, Bonn

Woudstra, Jan a. Jones, Peter Blundell “Some modernist Houses and their Gardens”, in: Die Gartenkunst 1/1999, Worms

“Der Branitzer Park – Gartenparadies des Fürsten Pückler“, Cottbus 1997

„Der Süden im Norden – Orangerien, ein fürstliches Vergnügen“, Regensburg 1999

„Dieter Kienast – Die Poetik des Gartens“, Basel 2002

„Gartenlust und Stadtbaukunst – Friedrich Ludwig von Sckell“, München 2000

„Gärten und Parks in Sachsen“, Hamburg 1997

„Hermann Mattern – 1902 –1971 – Gärten, Landschaften, Häuser“, Akademiekatalog 135 der Akademie der Künste und der Technischen Universität Berlin, 1982

„Herrenhausen – 1666-1966“, Hannover 1966
“Historische Gärten in Niedersachsen“, Hannover 2000

Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur und Entwerfen, TU München, Referatsammlungen:

- „Landschaftsarchitektur I – 1992/93“
- „Landschaftsarchitektur II – 1993/94“
- „Landschaftsarchitektur III – 1994/95“
- „Kontinuität und Brüche“

„Nicolas de Pigage“ Stadtmuseum Düsseldorf (Hg.)
„Vom Landschaftsgarten zur Gartenlandschaft“, Zürich 1996

Inhaltsverzeichnis

1. Personenverzeichnis (Bilder kursiv)
2. Ortsverzeichnis (Bilder kursiv)
3. Sachwortverzeichnis (Bilder kursiv)

1. Personenverzeichnis

Addison, Joseph 21, 97f, 131,
Abderraman III., Kalif 44,
Achämeniden (pers. Dynastie) 31,
Aggripa 28,
Ahlefeldt 89,
Alberti 19, 51, 93,
Albertus Magnus 19, 48ff, 49, 76,
Alfonso v. Calabrien 45,
Alexander d.Gr. 32, 76, 95,
Allinger, Gustav 14, 151f,
Ammanati 96,
Andersson, Stig L. 166,
Andersson, Sven Ingwar 166,
Anna (engl. Königin) 97,
Anna v. Sachsen 59,
Aristoteles 16, 36, 50,
Arp 166,
August d. Starke 74, 82, 84,
August von Sachsen 59,
d'Aviler, Augustin Charles 71,

Bacon, Francis 97,
Baragan, Luis 25, 162f, 165, 166,
Barth, Erwin 147, 149,
Battle, Eric 167,
Bauch, Werner 14, 151f,
Bauer, Friedrich 134, 142,
Beatus, Rhenanus 57,
Beckford 7,
Behnisch, Günther 157,
Behrens 24,
Blomfield, Reginald 24, 139f,
Boucher 108,
Boyceau, Jacque 20, 64f,
Bramante 11, 19, 51, 52, 53, 54,
Brandt, Gudmund Nyeland 166,
Bridgeman 21, 100ff,
Brown, Lancelot 17, 22, 100, 101f, 102/103ff 119,
Le Brun 11, 65, 69, 71,
Brunellechi 50,
Burlington, Earl of 100,

Caesar 28,
Callot, J. 96,
Carbonet, Charles 83,
Caruncho, Fernando 167f,
Castiglione 59,
Caus, Salomon de 62, 63,
Cicero 18, 26, 28, 37,
Chambers 22, 106, 113,
Charbonnier 71,
Chevreuls 123,
Christian Friedr., Fürstbischof 84,
Christo 166,
Church, Thomas 165,
Clemens August, Kurfürst 87,
Clusius, Carolus 59,
Colbert 82,
Cramer, Ernst 15, 157,
Creszenzi, Pietro de 19, 44, 49,

Dezallier d'Argenville, Antoine J. 71, 83,
Dehio 88,
Diadochen 32,
Dürer 51,

Eckbo 155, 165ff,
Effner, Carl v. 23,
Encke 141,
Erdmannsdorf, F.W.v. 110,
Ernst August v. Hannover 84,
Eugen v. Württemberg 114,
Eyserbeck, Johann Friedrich 110,

Figueras, Bet 166, 167,
Finlay, Hamilton 167f,
Fischer v. Erlach 82,
Foerster, Karl 24, 142, 145ff, 146, 155, 167,
Forster, Norman 162,
Fontana, Domenico 20, 55f,
Fouquet, Nicolas 69, 73,
Franz v. Anhalt-Dessau 22, 110,
Franz Lothar v. Schönborn 87,
Friedrich I v. Preußen 82, 84,
Friedrich d. Gr. 90,
Friedrich Wilhelm I. v. Pr. 82,
Friedrich Wilhelm IV. v. Pr. 126,
Friedrich v.d. Pfalz 60,

Friedrich v. Sensheim 88,
Fuchs, Leonhard 59,
Fugger 50, 57ff,
Fugger, Hans 57ff,
Funke, 145,

Georg III v. England 101,
Geuze, Adriaan 167,
Girard, Dominique 71, 83,
Glemme, Erik 166,
Glogau, Arthur 150,
Goethe 9, 11, 111, 112, 114, 119, 123,
Gothein, Marie-Luise 11, 119,
Gropius, Walter 145,155, 165f, 167,
Gröning 14, 161,
Grzimek, Günther 157,
Guernieri 88,
Gustafson, Kathryn 166f,

Haag, Adolf 24, 156, 161,
Hadrian 29,
Hammerbacher, Herta 146,
Haldy, B. 153,
Hallbaum 120,
Harduin-Mansart 11,
Hargreaves, Georges 166f,
Heinrich IV v. Frankreich 64,
Heinrich v. Pr. 108,
Heizer, Michael 166,
Hennebo 48,
Herder 12,
Herkules 42ff, 76f, 94,
Hildegard v. Bingen 49,
Hirschfeld, Chr.C.L. 12, 78, 101, 105/106ff, 117ff, 109, 133,
Hitler, Adolf 148,
Hoemann 149,
Hoffmann 119,
Hogarth, William 98f, 100,
Hollein, Hans 161,

Irwin, Robert 166f,

Jacobsen, Arne 167,
Jekyll, Gertrude 24, 139f, 145, 154, 165,
Jellicoe, Geoffrea 167,
Johann Ph.Fr. v. Schönborn 88,
Johann Ph. v. Schönborn 87,
Johann-Wilhelm v.d. Pfalz-N. 84,
Joseph Clemens, Kurfürst 84, 86,
Julius II., Papst 53, 93,

Kadinsky 165,
Kant 11,
Karl Albrecht v. Bayern 87,
Karl d. Gr. 18, 46,
Karl VIII. 45, 64, 87,
Karl v. Hessen-Kassel 84,
Karl Friedr. v. Schönborn 87,
Keller 138,
Kent 21, 100ff, 101,
Kiefer, Gabriele 164,
Kienast, Dieter 15, 163ff,
Kiley, Daniel Urban 165, 166ff,
Knight 102, 104,
Korte, Bernhard 15, 160,
Koenig 147,

Laeuger, Max 24, 141, 143ff,
Lafontaine 11, 65,
Lange, Gustav 164,
Lange, Willy 24, 141, 142ff, 145, 146, 148, 154, 158, 167,
Lassus, Bernhard 167f,
Latz, Peter 15, 162ff,
Legeler 123,
Lendholt, Werner 14, 151f,
Lenné 23, 98, 113, 122, 123, 125ff,
Leonardo 11, 51, 53, 54, 64,
Lesser, Ludwig 149,
Libeskind, Daniel 164,
Lichtwark, Alfred 141/142ff, 153,
Lieselotte v.d. Pfalz 70, 83,
Ligorio 11, 53, 54,
ter Linden, Tom 167,
Loidl, Hans J. 164,
Long, Richard 166,
Lorenz_Meier 153,
Lorrain, Claude 97, 101, 131,
Loudon, J.Cl. 23, 76, 96, 102f, 106, 122, 123, 134, 136,
Lothar Franz 84, 87, 88,
Ludwig v. Anhalt 61f,
Ludwig XIV. 69, 73, 82, 83, 90, 94,
Lukrez 26,
Lutyens, Edwin 139,
Luz, Hans 161, 168,

Maasz, Harry 24, 145, 146/147ff, 149,
Mackenzie 76,
Maria Theresia 90,
Martinsson, Gunnar 15, 157,
Marx, Burle Roberto 15, 155, 157, 163f, 165, 166, 170,
Mattern, Hermann 12, 24, 145, 146ff, 147, 155,
Max Emanuel v. Bayern 84, 86,
Maximilian v. Bayern 60,
Mayer, Johann Prokop 88,
McHarg, 158,
Medici 19, 36, 45, 50, 61, 64, 74,
- Cosimo 56, 93,
- Francesco 93,
- Lorenzo 19, 57,
Meyer, Gustav 23, 130ff,
Meyer, Richard 162,
Michelangelo 11, 15, 54, 93, 96,
Migge, Leberecht 14, 24, 141, 142, 144, 145, 146ff, 167, 169,
Miro 166,
Milton, John 97,
Mollet, Claude (Vater) 20, 64,
Mollet, André 79,
Mondrian 14,
Morris 141, 145,
Möser, Justus 118f,
Müller, Cornelia 164,
Muthesius 23, 24, 140, 141, 142/143ff,

Nebukadnezar II 39,
Neumann, Balthasar 109, 132,
Niemann, W.A.C. 124,
Noguchi, Isamo 15, 25, 94, 163f, 165,
Le Nôtre 11, 65, 68, 69, 71/72ff, 103, 120,

Olmsted 134,
Oranier 76, 81, 83,
Oudolf, Piet 158,

Page, Russel 167,
Palladio 54, 132,
Paxton, Joseph 76f, 106, 134,
Du Perac, 20, 64f,
Petrarca 50, 56,
Picasso 165,
Platon 19, 27, 36,
Plinius d.J. 18, 27, 51, 74,
Pniower, Georg Bela 147, 150,
Pope, Alexander 97f, 100, 131,
Porcinai, Pietro 157, 167,
Poussin 97, 112, 131,
Pöppelmann 86,
Priapus 38f,
Price, 22, 23, 102, 104f,
Pückler-Muskau 7, 12, 98, 113, 123, 127/128ff, 129ff,

Raffael 11, 54,
Ramses III. 34,
Rantzau, Heinrich 59,
Rapin, René 11,
Rea, John 97,
Reich, Alfred 156,
Repton 23, 102/103ff, 104, 109, 122, 136, 131, 123,
Richter, Ludwig 138,
Robinson 23, 124, 139f, 142, 158f, 165,
Rohe, Mies v.d. 145, 167,
Roig, Joan 167,
Rose 165,
Rousseau 108,
Le Roy, Luis, 142, 158, 167,
Rudolf Franz Erwein v. Sch. 88,
Ruskin 23,
Ruys, Mien 158, 167

Saint-Phalle, Niki de 94, 165,
Saint-Simon 70, 71,
Sansherib 31,
Sassaniden (pers. Herrscher) 32,
Schaal, Hans Dieter 164,
Scherzer, Hans 149,
Schiller 114,
Schmieder, Ludwig 63,
Schoch d.Ä. 110,
Scholz (Breslau) 58,
Schönborn
- Friedrich Karl 109,
Schulze-Naumburg 14, 24, 137, 141, 142ff,
Schumacher, Fritz 134,
Schwartz, Martha 166ff,
Schwarz, Urs 158,
Sckell, 62, 77, 112, 119, 120/121ff, 133,
Sedlmayr, Hans 12,
Seifert, Alwin 14, 24, 146, 147, 148, 149, 151ff, 158,
Semiramis 31,
Serres, Oliver de 64f, 65,
Shaftesbury, Earl of 97f,

Shenstone, William 21, 97f, 131,
Siesmeyer 131,
Smithson, Robert 166,
Sommer, J.J. 94,
Sophie v. Hannover 81, 83, 85,
Sorensen, Theodor 166,
Steiner, Rudolf 149f, 159, 160ff,
Stifter 138,
Stirling, James 161,
Sulzer, Johann Georg 12,
Sweden, James v. 158,
Switzer 21,

Tinguely, Jean 165,
Tietz 95,
Thomas, Inigo 139,
Thouin, André 122,
Thouin, Gabriel 119, 122f, 125,
Thijsse, Jac P. 160,
Todt 158,
Tribolo 11, 93, 96,
Tschumi, Bernhard 161, 167f,
Tunnard, Christopher 155, 165,
Tüxen 148, 155,

Uhland 138,
Ungers 162,

Vanbrugh 101,
Le Vau 11, 65, 69,
Valentin, Otto 156, 161,
v.d. Velde 141, 145,
Vergil 76, 100,
Vitruv 45, 51,
Vignola 11, 19, 52, 54,
Vredemann de Vries, Hans
Vroom, Meto 157,

Wagner, J.P. 95,
Wagner, R. 44,
Walafried Strabo 47,
Walker, Peter 166f,
Walpole, Horace 101, 112,
Watteau 108,
Wehberg, Jan 164,
Weigold 149,
Welsch, Maximilian v. 88,
Wichmann, Heinz 145,
Wiepking-Jürgensmann, H.F. 14, 24/25, 149, 150/151ff, 155,
Wilhelmine v. Bayreuth 109f
Wimmer, 48, 123,
Winkelmann 22, 108, 110,
Wolschke-bulmahn 14, 161,
Wormbs, Brigitte 15
Wright, Frank Lloyd 145, 165f,

Zeyher 62,

2. Ortsverzeichnis

Agrippa, Gärten der 28,
Aldobrandini, 20, 54, 55,
Alcazar (Sevilla) 44ff,
Amalienburg 90,
Amboise 45,
Ambras 64,
Amstelveen 160,
Amsterdam (Flughafen) 167,
Andalusien 44ff,
Anhalt-Köthen 61ff,
Ashridge Park 23, 123,
Assur 31,
Astarte, Haine der 38,
Augsburg 56, 57ff,
Augustusburg (Brühl) 84, 87, 85, 91,

Babelsberg 126, 128,
Babylon 7,
Barcelona
- Neuer botanischer Garten 167,
- Parc Trinitat 167,
Belvedere (Prag) 59f,
Belvedere (Rom) 19, 52, 53ff, 93,
Benrath 91,
Berliner Tiergarten 125,
Birkenhead Park 134,
Blenheim 22, 101,
Bloemendaal 160,
Boboligarten 19, 64,
Bonner Residenz 86,
Branitz 23, 127/128ff,
Breitenbach 59,
Breslau 56, 58ff,
Bruchsal 87,
Brühl 84, 85, 87, 91,
Buen Retiro

Casigliano 71,
Caprarola, Villa 19, 54,
Carregi, Villa (Florenz) 19, 56, 57,
Caserta (Neapel) 71,
Castello, Villa (Florenz) 19, 93,
Catherine's College, Oxford 167,
Central Park (New York) 134,
Citroen, Parc (Paris) 167,
Chantilly 71f,
Charlottenburger Schloss 125,
Charlottenhof 23, 125,
Chelsea garden 106,
Chenonceaux 64,
Chiswick Park 100,
Clagny 70, 71,
Clemenswerth 87,
Cordoba 44,

Dessauer Gartenreich 98, 132,
Domus Tiberiana 28,
Dörfle (Hohenheim) 131,
Dresden 82f, 84,
- Falkenlust 86,
- Großer Garten 82, 86,
- Groß_Sedlitz 82, 86,
- Hollänisches Palais 82, 86,
- Moritzburg 82, 86,
- Pillnitz 82, 86, 113,
- Zwinger 75f, 77, 82, 84, 86f, 90, 94,
Duisburg-Nord, Landschaftspark 162

Eden (Cornwall) 77,
Englische Garten (München) 120/121ff, 133,
Eremitage (Bayreuth) 84, 90, 01, 109f,
Eremitage (Weimar)
d'Este, Villa 20, 54, 60,
Ettersburger Pücklerschlag 128,
Eutin, Schlossgarten 89,

Farnesiana, Villa
Faun, Haus des (Pompeji) 28f,
Favorite (Mainz) 77f, 83, 87, 88, 108f,
Florenz 50, 93,
Fontainebleau 64, 71, 82,
Frankfurt 56,
- Palmengarten 77,
Frascati 54f,
Fulda (Orangerie) 88,

Gaibach 87,
Garavicchio 94,
Gottorf 84,
Goldene Haus (Nero) 28,
Granada 44ff,
- Alhambra 44ff,
- Generalife 44ff,

Grand Trianon (Versailles) 109,
Grevenbroich 168,
Grottenhof (München) 60,
Gunthersburgpark (Frankfurt) 164,

Hadriana, Villa 18, 93,
Hafeninsel Saarbrücken 162,
Haine der Baal 38,
Hameau 131,
Hamburger
- Stadtpark 24, 134, 142,
- Botanischer Garten 153,
Hampton Court 102,
Hannover
- Großer Garten = Herrenhausen 20, 84, 85,
Harpke (bei Magdeburg) 122,
Heidelberger Schloßgarten 5, 83,
Heligan 167,

Hessem (Wolfenbüttel) 61f,
Hestercombe 24,
Het Loo 63,
Hofgarten (München) 60ff,
Hohenheim 75, 114ff,
Hombroich 15, 160f,
Horti Luculliani 28,
Hortus Palatinus (Heidelberg) 5, 20, 62/63ff,
Hradschin (Belvedere) 59f,
Hyde Park 106,

IGA Hamburg 157,
Isola Bella 20,

Ilmtal (Weimar) 119,

Jardin du Luxembourg 64,
Jersbeck 89,

Jenisch-Park (Hamburg) 132f,

Karlsruhe 89f,
Kassel 84,
- Karlsaue 77, 89,
- Wilhelmshöhe 77, 88f, 94, 119ff, 122,

Kew Garden 22, 106, 113,
Killesberg (Stuttgart) 135, 146, 149, 156, 157,
Klein-Glienecke 125, 126,
Köthen 59,

Landshut 56,
Lante, Villa 19, 54,
Laurentium, Villa (Plinius) 27f,
Leasowes 21, 97f, 131,
Leiden (Holland) 76,

Linderhof 23,
Little Sparta 167f,
Livia, Villa der (Rom) 27,
Löwenburg (Kassel) 112, 119,
Luculliani; Horti 28,
Luisenkloster (Weimar) 74,

Machern 113,
Marly 70, 82, 83,
Marlygarten (Potsdam) 125f,
Maecenas, Gärten des 28,
Max Planck Institut, Stuttgart 168,
Medici, Villa (Rom) 19, 28, 54, 93,
Medina Azzahra 44,
mesopotanische Gärten 31, 38,
Meudon 71,
Montalto, Villa 20, 55,
Mulang (Wilhelmshöhe) 131,

Munstead 131,
Muskau 23, 127/128ff, 132,
München
- Englische Garten 120/121ff, 133,
- Nymphenburg 20, 77, 84, 87, 88, 120,
- Schleißheim 84, 87,

Neapel 45,
Neugebäude (Wien) 60f,
Neuhaus (Paderborn) 87,
Niederdeutsche Bauerngarten 153
Nordpark, Düsseldorf 14, 148,
Nordische Garten 23, 125,
Nürnberg 56,
Nymphenburg 84, 87, 88, 90, 113,

Olympiapark München 157,
Oplontis (Villa der Poppäa) 27, 28f,
Orangerie Fulda 77,
Oranienbaum 81, 86,
Oranienburg 81, 84, 86,
Oranienstein 81,
Osterschelde-Wehr 167,

Papyrusrollen, Villa der (Herkulaneum) 28f,
Parc de la Vilette (Paris) 25, 161, 167ff, 169,
Pasargadae 31,
Persepolis 32,
Pfaueninsel 126,
Pillnitz 82, 86, 113,
Poggio Reale (Neapel) 45,
Pommersfelden 87,
Pompeji 38, 93,
Poppelsdorf 86, 87,
Potsdamer Kulturlandschaft 125/126ff,
Pratolino 19, 96,
Prinz-Albrecht-Garten 125,
Project Eden (Cornvall) 77,

Reichenbach, Gut 98, 132f,
Reichsparteitagsgelände (Nürnberg) 14, 148,
Reichssportfeld 148,
Rheinsberg 91, 108, 109,
Richmond (Braunschweig) 101f,
römische Villen in Deutschland 29,
Rom (antike) 27, 93,
Rom 53, 65,
Rousham 21,
Rufoli (Ravello) 44,

Saarbrücken, Hafeninsel 15, 162ff,
Sachsenhain 148,
Saint Germain 64, 71,
St. Gallen 46f,
Sallust, Villa des 28,
Salzdahlum 84,
Sanspareil 21, 91, 109f,
Sanssouci 21, 84, 88, 90, 91, 108f, 113, 122, 125, 126,
Schillerpark, Berlin 134,
Schleißheim 84, 87,
Schönbusch 63, 131,
Schönbrunn (Wien) 82,
Schwetzingen 21, 63, 84, 91, 109f, 113,
- Orangerie 77f,
Schwöbber
Seehof 87, 91,
Seestermühle 89,
Seifersdorfer Tal 22, 114ff,
Sevilla 44ff,
Sheffield 23,
Sissinghurst 167,
Sizilien 44,
Sizilianische Garten (Potsdam) 23, 125,
St. Catherine Collage 167,
St. Cloud 71,
Stockholmer Parksystem 160,
Stourhead 21, 96, 97f,
Stowe 21, 22, 52, 100ff,
Strawberry Hill 112,
Stuttgart, Lustgarten 75,

Tivoli 93,
Trianon 70, 82, 83, 113, 131,
Trier 29,
Tuillerien 64, 71,
Tusci, Villa (Plinius) 22,
Tusculum 55,
Twickenham 96, 97f, 131,

Vaux-le-Vicomte 20, 65, 69ff, 71,
Veitshöchheim 21, 84, 91, 94, 95f,
Versailles 11,16, 20, 52, 67ff, 69/70ff, 71, 73/74ff, 77, 82, 84, 88, 94, 96, 97, 113, 131,
Vilette 25, 161,
Villandry 63, 64f,
Voght Park 132f,

Waghäusel 87,
Warwick Castle 101,
Weikersheim 21, 84, 94/95ff, 96,
Weimarer Park 11, 119,
Welchbillig 29,
Werneck 88, 109, 132f,
Wiesenscheidt 87,
Wilhelmshöhe (Kassel) 20, 76, 88f,
Wolfenbüttel 61f,
Wörlitz 22, 98, 110/111ff, 113, 119, 132f, 133,
Würzburger Schlossgarten 5, 84, 87, 88, 91,

3. Sachwortverzeichnis

Adonisfeiern 37,
Ägyptische Garten 31ff,
Akademie 36f, 50, 56,
Antike 46, 26-30ff, 31/32ff, 33/34ff, 35-37ff, 38/39ff, 40-42ff, 56,
Anthroposophie

Barock 40, 42, 113,
- deutsche 82, 83-92ff,
- französische 65-68ff,
- holländische 79-81ff,
- italienische 55ff,
Barockgarten 11, 20/21ff, 29, 65/66ff,
Barockskulpturen 93-96ff,
Baumgarten 48,
Bauerngarten 5, 46, 141, 148, 149f, 153/154ff,
Bauhaus 145, 155, 157, 169,
Bepflanzung
- ägyptische Gärten 33, 34,
- griechische Gärten 37,
- römische Gärten 27, 28,
- islamische Gärten 43,
- frühe Mittelalter 46/47f,
- Ritterzeit 48/49ff,
- Renaissancegarten 51/52,
- Deutsche Renaissance 58,
- Sammlergarten 106/107ff,
- Sckell 120,
- späte Landschaftsgarten 123/124,
- Biedermeiergärten 137,
- Teppichbeete 123,
- Volkspark 145/146,
- Robinson / Jekyll 139,
- Lange / Foerster 145,
- Nach dem 2. Weltkrieg 156, 159,
- Zukunft 169/170,

Capitulare de villis 46, 47,
Callotzwerge 96,
Chahar bagh 31, 43ff,
Chinamode 113,
Chinoiserien 91, 109,

Dekonstruktivismus 25, 169ff,
Denkmäler 134,
De Stijl 145,
Deutsche Gartenkunst 57ff, 83ff,
- Renaissance – der Bürger 56-58ff,
- der Fürsten 59-61ff,
- Manierismus 62,
- Barock 82f, 83-89ff,
- Vorläufer d. Landschaftsgartens 108,
- frühe Landschaftsgarten 114-118ff,
- reife Landschaftsgarten 119-121ff,
- späte Landschaftsgarten 122-132ff,

arabisch-islamische Garten 43-45ff,
architektonische Garten 8, 16, 53,
Arts and Crafts 24, 139/140ff, 143,
Atrium 37,
Autobahn 148,

Belt 22, 101, 131,
Belt-Walk 16, 22, 98, 101,
Belvedere (Aussicht) 88,
Belvedere (Prag) 59,
Belvedere (Rom) 51, 52, 53ff,
Biedermeiergarten 9, 13, 136-138ff,
biolog.-dynamischer Garten 24,
biolog.-dynamischer Gartenbau 149,
Blumengarten 49, 62, 106, 107, 137, 138, 139,
Blut- und-Boden-Ideologie 149,
bodenständige Gartenkunst 145ff, 148f,
Bodenständigkeit 151, 154, 156,
Bornimer Schule 24, 145, 146ff, 155ff, 156,
Boskett 16, 48, 50, 66, 67f, 80, 83,
botanische Gärten 57, 106,
Brunnen 96f,
Bundesgartenschauen 133, 135, 157,
Bürgergärten 19, 56-58ff, 80,
Bürgerpark 13, 23, 133-135ff,
Bürgertum 46, 90, 133, 134,

Chippendale 90,
Christentum 38,
Clumps 16,101,
Cottage Garden 154,

- Biedermeiergarten 136-138ff,
- Reformgarten 139ff, 141ff,
- „nationalsozialistische“ Garten 148ff,
- nach dem 2. Weltkrieg 155-157ff,
- Bestrebungen der Gegenwart 161-164ff,

Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst 143,
Dilemma des antiken Menschen 39,
Documenta 94, 146, 169,

Eden 7, 38,
englische Gartenkunst
- frühe 97-99ff,
- späte 104/105ff, 139/140ff,
Eklektizismus

Eremitagen 67, 83, 89, 91, 109, 113, 119,
Erotik 38,
Etrusker 38,

Fabrique 96f,
Ferme ornée 97f, 100, 131/132ff,
Festlichkeiten 59, 69, 73-75ff,
Florentiner Akademie
formale Garten 16f,
französische Garten 45, 64ff,
- Barock 65-68ff, 79/80ff,

Freimaurer 22, 113f, 131, 132,
Freizeitpark 133-135ff,
Fruchtbarkeitsgötter 38,
Frühlingsfest 38,
Funktionalismus 18, 141, 146, 155-157ff,
Funktionsgarten 23,

Gartenarchitekt 11, 143,
Garten, Was ist ein 8,
gardenesquer Stil 104, 122,
Gartenfeste 65, 73-75ff,
Gartenkunst 7, 8ff, 9ff, 11-15ff, 16-17ff, 145ff,
- archetypische Zugangsweisen 6/7, 8, 9,
- Abgrenzung 6,
- als Kunstdisziplin 5, 6,
- Gegenwartskunst 161-164ff,
- Kritik 12/13f,
- Meyer, G. 130ff,
- Pückler 129ff,
- Stildenken 6, 18-25ff,
Gartenkünstler 9, 143,
Gartenschau 94,
Gartenteppich 44,
Gartentypen 9,
Gartenzwerge 96,
Geheimkulte 38,
„geläuterte“ Garten 97f,
„gemischte“ Stil 133,
Gemüsegarten 47f, 50,

Genius loci 16, 25, 99, 103, 161/162f, 170,
Giardini segreto
Gloriette 44,
„Goldene Äpfel“ der Hesperiden 76,
Götter, antike 40-42ff, 93,
Granatapfel 38,
Grand Canal 69,
Grand Parc 66, 67ff,
griechische Garten 35ff,
griechische Mythologie
griechische Philosophie 38,
Grotten 26, 37, 45, 52, 57, 62, 96f, 131,
frühe Gartenkunst 39,
Grundform formaler Gärten 43,
Grünplanung 148,
Gutsgarten (Holstein) 89f,
Gymnasien (griech.) 26, 36, 93,

habsburger Gärten 59,
Hannoversche Schule 23, 24f, 146, 155ff,
hängende Gärten (v. Babylon) 31f,
Heilkräuter 46ff,
Heimatschutz 14, 153, 155, 156, 158,
Helenismus 26, 37,
Herkules 42ff,
Herme 38,
Hesperiden 42,
Hippodrom 27, 30, 125,
Historismus 24, 141,

Hochmittelalter 48,
holländische Gartenkunst 57, 79-81ff, 153,
Hortus 26,
Hortus medicus 76,
Hortulus 46, 47,
Humanismus 50, 59,
Humanistengärten 16, 57,
Humanität 36, 132,

Internationale Stil 169,
islamische Garten

Isiskult 38,

Jagdpark 32, 37, 66,
japanische Garten 25,

Jardin chinois-anglais 22, 113,
Jugendstil 24, 140, 141, 143,

Kalifornische Schule 155, 165, 166ff,
Kanal 80,
Kanalgarten 64f,
Kardinaltugenden 42,
Kavaliershäuser
„klassische“ Landschaftsgarten 22f,
Klassizismus 21/22f, 90, 94,
Kloster 48,
Klostergarten 46, 47ff, 48,
Konstruktivismus 145,
Kopenhagener Schule 166ff,
Koran 43-45ff,
Kreuzgang 37, 43, 46,
Kräutergärten 47, 49, 50,106,
Kunstkammern 57, 76,
Kunstwerk (Garten als ..) 51, 115, 122, 129/130f, 133, 136, 142, 146, 151/152, 155f, 158, 165, 170,

Labyrinthe
Land Art 25, 162, 163, 166,
Landespflege 155,
Landesverschönerung 125, 126f, 138,
Landschaftsgarten 7, 8, 12/13f, 16/17f, 21-23ff, 129f, 97-132ff, 136, 137, 142,
- frühe in England 21, 97-99ff,
- in Deutschland 9, 21, 62,
Landschaftskultur 148,
Landschaftspfleger 142,
Landschaftsplanung 149, 155,
Lebensraum 155, 158,
Lenné-Meyersche-Schule 14, 23, 122, 123, 129f, 143,
Locus amoenus 131,
Luis-quinze (Stil) 90,
Lustgarten 33f, 48, 50, 83,

«“malerische » Garten 11/12, 98f, 102, 110, 122,
Manierismus 20f, 51, 62,
Mariendienst 48f, 49ff,
maurische Gärten 44ff,
Menagerie 67,
mesopotanische Gärten 31f,
Minnedienst 48f,
Minimal Art 25, 163,
Mittelachse 69,
mittelalterliche Garten 46/47ff,
moderne Ansätze 157, 162,
monotheistische Religionen 38,
Mudejarstil 44ff,
Musen 41,
Musikbezug 12, 17, 101,

Nationalsozialismus 5, 14, 24, 142, 145, 146, 148-152ff, 153, 154, 158, 161,
Nationalgärten 133,
Naturbezug 6, 8f, 10, 39, 48,
Naturgarten 5, 25, 33, 142f, 148, 158-160ff,
Naturgemälde 114,
Naturreligionen 38,
Naturverständnis 7, 8, 24, 142, 145,
Neue Moderne 161, 162/163ff,
Neugotik
Niederdeutsche Bauerngarten 153,
„nordische“ Garten 148,
normannische Gärten 44, 49,
Nutzgarten 31, 35, 47, 137, 142,
Nymphaeum 30, 36,
Nymphen 41,

Obstgarten 38, 43, 47f, 50, 92,
Ökogarten 158-160ff,
olympische Götter 40/41ff,
Orangerie 60, 67, 70, 76-78ff, 91, 95,
Ornamental farm 131-132ff,
Otium-Villa 26, 28f, 37,

Paradies 9, 31f, 32, 38, 43ff, 45, 48, 94, 138, 169,
Paradiesvorstellungen 7,
Paradigmenwechsel 50,
Parterre 50, 64, 66ff, 80, 83,
Patios de cruceros 43,
Pavillon 30,
persische Gärten 31, 43,
Peristyl 16, 18, 26, 30, 37, 46,
Perspektive 55, 79,
Petit Parc 66,
Pflanzensammlungen 57, 59, 106/107ff,
Pflanzensoziologie 146, 148, 155, 158,
Philosophie (griech.) 39,
platonische Akademie
Pleasureground 16, 23, 104,122, 136,
„poetische“ Garten 97f, 109
Point de vue 54, 77, 134,
Pomeranzengarten 76,

Pop Art 166,
Portikus 30,
Postmoderne 23, 25, 161f,
Pyramiden 109,

Raritätenkabinette 106,
Raumplanung 155,
Reformgarten 13, 23, 24, 134, 153,
- deutsche (Architekten) 141-144ff,
(Gärtner) 145-147ff,
- englische 139/140ff,
Regence 21, 90,
« reife » Landschaftsgarten
Renaissance 12, 19ff, 30, 50-54ff, 136,
- Frührenaissance 51ff,
- Hochrenaissance 52ff, 53,
- Spätrenaissace 54ff,
- Manierismus 54ff,
Renaissancegärten in Deutschland 19ff,
- der Bürger 19, 56-58ff,
- der Fürsten 19, 59-61ff,
Repräsentation 56, 58, 69, 73-75ff, 90,
Ritterzeit 46, 48-50ff,
Rocaille 90,
Rokoko 90-92ff, 94, 95, 112, 113, 136,
Romantik 3, 90,
römische Gärten 26-30ff, 31, 34, 38/39ff,
Rosengarten 27, 47, 137, 139,
Ruderalgarten 25,
Ruinen 50, 93, 96, 114,

Sammlergärten 59, 106/107ff,
Schäferspiele 114,
Schönheitslinie 16, 99, 100, 109,
Selvatico 50,
Sinnliche 38,
„sinnliche“ Garten
Skulpturen 16, 40, 42, 57, 80, 93-96ff, 170,
skulpturale Themenkreise 40,
Skulpturprogramme 93-96ff,
Sondergärten
Sommerresidenz 83,
Spontannatur 158-160ff,
Stadtpark 133-135ff, 153,
Staffagen 16, 22, 92, 112/113ff,
Staffagendörfer
St. Galler Klosterplan 46,
Stockholmer Schule 166,
Stuttgarter Schule 24, 156,
Symbolpflanzen 47,

Teppichbeete 123/124ff, 139, 137,
Terrassen 53, 54, 70,
Thetis-Grotte 70,71,
Tiergarten (Selvatico) 49, 50,
Tivoli 29,
Topiary 80,
Treppen 53,
Tugenden 42, 48,

Umweltplanung 134,
UNESCO- Weltkulturerbe 126,

Varieté 83, 102, 113,
Veduten
Verein deutscher Gartenkünstler 143,
„viktorianische“ Garten 23, 139,
Villa (röm.) 29,
Villa urbana 59,
Volksgesundheit 149,
Volkspark 116, 120, 133-135ff,
vorderasiatische Gärten (ant.) 31ff,
Vulgärfunktionalismus 24, 155, 161,

Wasser 31, 33, 37,
Wasserachse 54,
Wildgarten 158-160ff,
Wildnis 139,
Werkbund 141,
Weserrenaissance 51, 56,
Wiener Werkstätten 141,
Wurzgarten 48, 49, 50,

Xystos 27, 30,
Zirkelhäuser 89,
Zitrusfrüchte 62, 76,

Bildverzeichnis (12.11.03)

2. Kap.: Weshalb Gartenkunst?

1. Versailles (Statussymbol)
2. Gelehrter in seinem Gartenhaus (Rückzugsbereich)

3. Kap.: Der Garten als Kunstwerk

3. Bürgerliche Garten um 1600 (Garten und Umwelt)
4. „Gemälde“ mit Pflanzen

4. Kap.: Gestaltungsformen in der Gartenkunst

5. Planbeispiel „formaler Garten“ (Eingangsbereich Schwetzingen)
6. Planbeispiel Landschaftsgarten (Schönbusch)
7. Ansicht „formaler“ Garten
8. Ansicht Landschaftsgarten (Schönbusch)
9. Wasser im „formalen“ Garten (Villa d’Este)
10. Wasser im Landschaftsgarten (Wilhelmshöhe)

5. Kap.: Gesamtübersicht über die Stile der Gartenkunst

11. Caracalla-Thermen (Rom)
12. Villa und Garten in Trebbio (Garten vor den Befestigungen)
13. Villa und Garten in Cafaggiolo (Garten hat erste Achse)
14. Villa Medici in Fiesolo (Villa mit Ausblick)
15. Villa und Park von Pretaia (beide werden zu einer Einheit)
16. Villa und Garten in Poggio (Monumentalvilla und Mittelachse)
17. Villa und Garten in Castello (erste Villa mit Programm)
18. Villa und Park von Pratolino (Manierismus)
19. Grundriss der Villa Farnese, Caprarola
20. Grundriss der Villa Lante
21. Grundriss der Villa Aldobrandini
22. Ansicht vom Großen Garten Hannover (Barock, holländischer Einfluss)
23. Ansicht von Schloss und Garten Favorite (Spätbarock)
24. Ansicht von Sanssouci (Rokoko)
25. Ansicht von Rousham (Kent)
26. Pethworth Park (Brown)
27. Pagode von Kew (Chambers)
28. Gartenentwurf von Asheridge (Repton)
29. Bepflanzungsplan Loudons
30. Gartenausschnitt von Hestercombe (Jekyll)
31. Gartenentwurf von Migge
32. Olympiagelände in München
33. Margeritenwiese in einem Naturgarten
34. Wassertor in der „Hafeninsel“ Saarbrücken

6. Kap.: Römische Gärten

35. Griechisches Peristylhaus
36. Atrium und Garten in einem römischen Haus
37. Grundriss der Villa Oplontis
38. Gartenansicht aus der Villa Oplontis
39. Modell der Villa Hadriana, Tivoli
40. Grundriss der Villa Hadriana
41. Villa der Papyrusrollen (Malibu)
42. Villa suburbana in Nenning (Saarland)

7. Kap.: Vorläufer der römischen Gärten

(vorderasiatisch)
43. „Festhaus“ von Assur
44. Palastbezirk von Pasardgadae
45. Jagdpark von Taq-i Bostan
(ägyptisch)
46. Gemälde aus einem Grab in Theben
47. Garten eines höheren ägyptischen Beamten
(griechisch)
48. Garten von Hephaiteion (Athen)
49. Frauen mit Adonisgärten (Vase)

8. Kap.: Das Sinnliche in der römischen Gartenkunst

50. Venus vor Rosen
51. Priapus (Pompeji)

9. Kap. : Antike Götterwelt

52. Apollobrunnen (Versailles)
53. Herkules (Wilhelmshöhe)

10. Kap.: Arabisch- islamische Garten

54. Ausschnitt aus einem persischem Garten
55. Grundriss des Mausoleumsgartens von Taj Mahal
56. Mezquita von Cordoba
57. Innenhof der Generalife
58. Gartendarstellung auf einem Teppich

11. Kap.: Die frühen Gärten des Mittelalters

59. Klosterplan von St. Gallen
60. Plan des Kräutergartens von St. Gallen
61. Plan des Kräutergartens des Walafried Strabo

12. Kap.: Die Gärten der Ritterzeit

62. Das Paradiesgärtlein
63. Liebespaar in einem Baumgarten

13. Kap.: Die italienische Renaissance

64. Beispiel eines geschlossenen Gartens
65. Garten des Palazzo Piccolomini (Frührenaissance)
66. Villa Medici in Careggi
67. Ansicht des Platzes Vaccino (Rom)
68. Proportionsstudie des Leonardo da Vincis
69. Belvederehof im Vatikan (Hochrenaissance)
70. Turnier im Belvederehof
71. Gartenplan der Villa Madama (Raffael)
72. Gesamtanlage der Villa Lante (Spätrenaissance)

73. Luftbild der Villa Lante
74. Ansicht der Villa Farnese, Caprarola
75. Schloss und Garten der Villa Medici, Rom
76. Garten der Villa d'Este (Manierismus)
77. Springbrunnen in der Villa Aldobrandini (Frühbarock)

14. Kap.: Deutsche Renaissance der Bürger

78. Blick in einen Wurzgarten
79. Garten des Joseph Furttenbach
80. Garten des Johannis Schwind

15. Kap.: Deutsche Renaissancegärten der Fürsten

81. Lustgarten in Stuttgart
82. Schloss und Garten Neugebäude (Wien)
83. schloss Ambras (Innsbruck)
84. Hofgarten in München

16. Kap.: Der „Hortus Palatinus"

85. Schema des Heidelberger Schlossgartens
86. Übersicht über den Heidelberger Schlossgarten
87. Allegorie des Rheins (Skulptur)

17. Kap.: Italienische Einflüsse auf die französische Gartenkunst

88. Grundriss des Boboligartens
89. Grundriss des Jardin du Luxembourg

18. Kap.: Der französische Barockgarten

90. Blick auf Garten und Schloss Vaux-le-Vicomte
91. Parterreformen

19. Kap.: Versailles

92. Gesamtübersicht
93. Der „Petit parc"
94. Boskett des Königs
95. Galerie der Antiken
96. Der vom König empfohlene Wanderweg

20. Kap.: André le Nôtre

97. Portrait
98. Zwei Ansichten von Vaux-le-Vicomte

21. Kap.: Gartenfeste

99. Vor den Tuilerien (Ludwig XIV)
100. Im Grossen Garten , Dresden

22. Kap.: Orangerien

101. Orangenquartier in Hanau
102. Orangerie in Dresden (Zwinger)
103. Orangerie der Eremitage (Bayreuth)

23. Kap.: Der holländische Barockgarten

104. Schloss und Garten von Heemstede
105. Plan des Grossen Gartens von Hannover
106. Niederländischer Bürgergarten

24. Kap.: Deutsche Versuche Versailles zu übertreffen

107. Schönbrunn (1715)
108. Berlin (1711)

25. Kap.: Der deutsche Barockgarten

109. Schloss und Pavillon von Marly
110. Der Gebäudeteil des Parks Favorite
111. Wassertreppe der Wilhelmshöhe
112. Barocke Gesamtplan der Wilhelmshöhe
113. Blick auf den Großen Garten von Herrenhausen
114. Parterredetail aus dem „Großen Garten“
115. Blick vom Schloss Schleißheim nach Schloss Lustheim
116. Blick vom Schloss Lustheim zum Schloss Schleißheim
117. Residenzgarten Gottorf
118. Japanische Palais in Dresden
119. Grundriss und Vogelschau von Karlsruhe

26. Kap.: Rokoko

120. Hofgarten von Veitshöchheim (Grundriss)
121. Hofgarten von Veitshöchheim (Luftaufnahme)
122. Heckenfolgen in Veitshöchheim
123. Der „Parnaß“ in Veitshöchheim

27. Kap.: Skulpturen

124. Gesamtansicht vom Schlossgarten in Weikersheim
125. Figurenprogramm der Skulpturen in Weikersheim
126. Herkulesbrunnen in Weikersheim
127. Putten in Weikersheim

28. Kap.: Die Entstehung des Landschaftsgartens in England

128. Garten der Villa d’Este
129. „Leasowes“ von Shenstone
130. Das Pantheon in Stourhead (Vorlage von Lorrain)
Das Pantheon in Stourhead (heutige Ansicht)

29. Kap.: Stowe

131. Plan von Bridgeman
132. Plan von Kent
133. Plan von Brown
134. Blick vom Westsee zum Haus

30. Kap.: Lancelot Brown

135. Portrait
136. Brücke von Blenheim
137. Griechische Tal von Stowe
138. Bepflanzung einer Flussschleife

31. Kap.: Die Kritik an Brown und dessen Nachfolger

139. Gesamtansicht eines Gartens von Brown
Gesamtansicht eines Gartens von Knight
140. Sondergarten von Repton

32. Kap.: Der späte Landschaftsgarten in England

141. Teppichbeet in einem Londoner Park
142. Garten in einem „gardenesquen“ Stil

33. Kap.: Sammlergärten

143. Botanische Garten in Padua
144. Botanische Garten in Leiden
145. Kristallpalast in London

34. Kap.: Die Vorläufer des Landschaftsgartens in Deutschland

146. Gesamtplan der Anlagen von Sanspareil
147. Grotte und Ruine des Theaters von Sanspareil (früher)
Grotte und Ruine des Theaters von Sanspareil (heute)
148. Achsenschema der Favorite
149. Plan von Sanssouci
150. Gartenanlage von Schwetzingen
151. Garten von Werneck

35. Kap.: Wörlitz

152. Rousseaus Grab in Ermenonville
153. Rousseauinsel in Wörlitz
154. Feuerwerk über dem « Stein“
155. Gesamtplan
156. Venustempel

36. Kap.: Staffagen

157. Merkurtempel (Wilhelmshöhe)
158. Löwenburg (Wilhelmshöhe)
159. „Drei Säulen“ (Weimar)

160. Einsiedlergrotte (Louisium Dessau)
161. Gitterpavillon (Sanssouci)
162. Chinesisches Teehaus (Sanssouci)
163. Sulzer-Denkmal
164. „Weiße Brücke“ (Wörlitz)

37. Kap.: Frühe Landschaftsgarten in Deutschland

165. Plan des Schlossgartens von Hohenheim
166. Drei „Säulen des Jupiters“ (Bild von Piranesi)
Drei „Säulen des Jupiters“ (Hohenheim)
167. Lageplan des Seifersdorfer Tal
168. Herderbüste im Seifersdorfer Tal

38. Kap.: Hirschfeld

169. Portrait
170. „Tempel der Melancholie“

39. Kap.: Begeisterung und Kritik

40. Kap.: Der „reife“ Landschaftsgarten in Deutschland

171. Park und Schloss Wilhelmshöhe
172. Blick auf das Goethehaus

41. Kap.: Der „Englische Garten“ in München

173. Portrait Sckell
174. Übersicht über den Englischen Garten
175. Barocke Garten von Nymphenburg
176. Landschaftsgarten von Nymphenburg

42. Kap.: Der „späte“ Landschaftsgarten in Deutschland

177. Erweiterungsplan Thouins für Versailles
178. Pfaueninsel
179. Rosengarten in Ashridge
180. Das „Rosary“ in Muskau

43. Kap.: Teppichbeete

181. Teppichbeetanlage in Stuttgart
182. Teppichbeet in Stuttgart

44. Kap.: Die Potsdamer Kulturlandschaft (Lenné)

183. Portrait Lennés
184. Park von Sanssouci (1816)
185. Plan von Charlottenhof
186. Gesamtplan von Sanssouci

45. Kap.: Muskau und Branitz (Pückler)

187. Portrait Pückler
188. Blick auf Schloss Muskau
189. Blick auf den Park von Muskau
190. Blick auf die Land- und die Seepyramide von Branitz

46. Kap.: Texte von Pückler und Meyer

47. Kap.: Die „ornamental“ Farm

191. Voghts Flottbecker Park
192. Gesamtplan des Gutes Reichenbach (Lenné)

48. Kap.: Der Stadtpark

193. „Kloster Berg“, Magdeburg
194. Humboldt-Hain, Berlin
195. Mariannenpark, Leipzig
196. Hamburger Stadtpark

49. Kap.: Der Biedermeiergarten

197. Mädchen in der Gartenlaube (Engert)
198. Der Kakteenfreund (Spitzweg)

50. Kap.: Reformansätze in England (Robinson, Jekyll)

199. Pflanzplan (Jekyll)
200. Ansicht einer staudenpflanzung (Jekyll)#
201. Verwilderte Blumenzwiebeln (Robinson)
202. Robinsonpflanzung am Haus

51. Kap.: Reformansätze in Deutschland vor dem 1. Weltkrieg

203. Gartenentwurf von Muthesius
204. Laeugers Entwurf zur Mannheimer Jubiläumsausstellung
205. Gartenplan Willy Langes

52. Kap.: Reformgarten in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg

206. Migges Sonnenhof in Worpswede
207. Gartenpläne aus dem Bauhaus
208. Entwurf für die Reichsgartenschau auf dem Killesberg

53. Kap.: Der „nationalsozialistische“ Garten

209. Düsseldorfer Nordpark heute (Luftbild)
210. Düsseldorfer Nordpark während der Reichsausstellung
211. Reichsparteitagsgelände in Nürnberg (Modell)
212. Grundriss des Sachsenhains
Grundriss der Gedenkstätte Bergen-Belsen

54. Kap.: Der Bauerngarten

213. Ausschnitt aus dem Botanischen Garten Hamburg (1909)
214. Bepflanzungsplan des Niederdeutschen Bauerngartens

55. Kap.: Die deutsche Gartenkunst nach dem 2. Weltkrieg

215. Plan des Münchner Olympiageländes
216. Detail aus dem Münchner Olympiagelände
217. Ansicht des „Holländischen Gartens“ (IGA)
Grundriss des „Holländischen Gartens“
218. Ansicht des Theatergartens (IGA)
Grundriss des Theatergartens

56. Kap.: Der Naturgarten

219. Ansicht aus Hombroich
220. Skulpturen in Hombroich

57. Kap.: Deutsche Bestrebungen der letzen Jahrzehnte

221. Entwurf der Hafeninsel Saarbrücken
222. Gartenteil der Hafeninsel Saarbrücken
223. Grundriss eines Innenhofes in Berlin
224. Ansicht eines Innenhofes in Berlin,
225. „Stangenwald“ von Schaal

58. Kap.: Internationale Entwicklungen in der Gartenkunst

226. Planausschnitt von Burle-Marx
227. Ansicht aus einem Garten von Burle-Marx
228. Blick auf „Dessert Land“ (Noguchi)
229. Ansicht einer Pferdetränke (Barragán)
230. Raum- und Bepflanzungsstudie von Eckbo
231. Blick über ein Schwimmbecken (Church)
232. Grundriss des Parks „André Citroen »
233. Detail aus dem Park „ André Citroen“
234. Detail aus einem Garten von Anderson

59. Kap.: Ausblicke

235. - ? – (Ein Grundriss des Parks de la Vilette, Bild konnte nicht beschafft werden)
236. Eine der Follies aus dem Park de la Vilette