Anreger und Schöpfer formaler Gärten

(Barock und Renaissance)

Geschichte der Gartenkunst

Band IX/I

Bert Beitmann

www.gartenkunst-beitmann.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Frühe Anreger 4

Vitruv (84 - 10 v. Chr) 33
Heron (1. Jh. n. Chr.) 41
Plinius (61 - 113 n. Chr.) 50
Albertus Magnus, Albert Graf von Bollstädt (1193 - 1280) 59
Crescentiis Petrus de (1233 - 1321) 69

Anreger und Gärten in Italien

Michelozzo, Bartolommeo da (1396 - 1472) 76
Alberti, (Leon) Battista (1407 - 1472) 85
Colonna, Francesco (15. Jh.) 95
Bramante, Donato (1443 - 1514) 103
Raffael, Santi (Sanzio) (1483 - 1520) 113
Tribolo, Niccolò di Raffaelo de' Pericoli (1497 - 1520) 127
Vignola, Giacomo Barozzi da (1507 - 1573) 136
Ligorio, Pirro (1514 - 1583) 148
Buontalenti, Bernardo (1531 - 1608) 160
Fontana, Domenico (1544 - 1607) 168

Anreger und Gärten in Frankreich

Palissy, Bernard (1510 - 1590) 175
Duperac, Étienne (um 1525 - 1604) 185
Serres, Oliver de (1539 - 1619) 191
Mollet, Claude (1557 - 1647) 198
Boyceau, Jacques (um 1562 - um 1634) 205
Francini, Tommaso (1571 - 1651) 211
Lemercier, Jacques (1585 - 1654) 217
Le Nôtre, André (1613 - 1700) 225
Aviler, Augusdtin-Charles d' (1653 - 1701) 241
Le Blond, Jean-Baptiste Alexandre (1679 - 1719) 247

Anreger und Gärten in Deutschland und Österreich

Vredemann de Vries, Hans (1526 - 1609) 256
Peschel, Johann (1535 - 1599) 266

Caus, Salomon de (1576 - 1626) 270
Furttenbach, Joseph (1591 - 1667) 278
Godeau (Godo), Simon (1632 - nach 1716) 288
Trehet, Jean (1654 - 1740) 293
Fischer von Erlach, Johann Bernhard (1656 - 1723) 301
Pöppelmann, Matthäus Daniel (1662 - 1736) 310
Lauterbach, Johann Balthasar (1663 - 1694) 320
Guerniero, Giovanni Francesco (um 1665 - 1745) 328
Hildebrandt, Johann Lucas von (1668 - 1745 337
Welsch, Maximilian von (1671 - 1745) 348
Disl (Diesel), Mathias (1675 - 1752) 358
Fülck, Johann David (- ? - um 1725 - ? -) 366
Ahlefeld, Benedikt von (1679 - 1757) 374
Effner, Joseph (1687 - 1745) 380
Neumann, Johann Balthasar (1687 - 1753) 389
Schlaun, Johann Conrad (1695 - 1773) 399
Cuvilliés d.Ä, Francois de (1695 - 1768) 411
Danreitter, Franz Anton (1695 1760) 417
Thran, Christian (1701 - 1778) 426
Pigage, Nicolas de (1723 - 1796) 432
Mayer, Johann Prokop (1737 - 1804) 441

Stichwortverzeichnisse

Personenverzeichnis 448
Ortsverzeichnis 454
Sachwortverzeichnis 460

Einleitung

Die heutige Landschaftsarchitektur hat kaum noch etwas mit der Gartenkunst gemein, wenn man einerseits das unglaubliche Interesse für die Gärten erlebt und andererseits deren allgemeine Stellung im Kulturbetrieb, die kaum vorhanden ist. Sie ist kein Gesprächsthema. Während im Musikbereich mit den ersten gehörten Tönen Namen verbunden werden, über die gesprochen werden kann, sind die Schöpfer bedeutender Gärten völlig unbekannt (wenn man einmal von dem Namen Le Nôtres absieht, über den auch viel glorifizierendes Falsches in seinem Jubiläumsjahr berichtet wurde). Diese Arbeit will nun in diese Lücke einspringen. Ihr Problem ist, dass auch sie sich wieder an den „großen" Gärten orientiert und nicht an den Gärten der jeweiligen Bevölkerung, die um das Vielfache häufiger bestanden haben. So wie heute ein normaler Gartenbesitzer sich nicht an einer Bundesgartenschau orientiert, hat auch während der Renaissance oder im Barock das breite Volk sich nicht an den Gärten der Medici, der römischen Kardinäle oder Ludwigs XIV. orientiert. Nur wissen wir darüber sehr wenig, da kaum einer dieser Menschen damals schreiben oder lesen konnte. Es waren oft herausragende Gedanken oder die Ausstrahlung, der Einfluss besonderer charismatischer Menschen, die für eine Epoche prägend wurden. Sie sollen hier im Rahmen des Bekannten porträtiert und für die erste Epoche der Gartenkunst, der des formalen, architektonischen Gartens vorgestellt werden (die nächsten Epochen wären der Landschaftsgarten und dann der Garten der Lebensreformbewegung, in der wir immer noch stehen und deren formale Ausdrucksformen jetzt primär pflanzlich orientiert sind)

Der gestalterische Hintergrund des formalen Gartens ist ein geistiger. Im Rahmen der Existenzsicherung des Menschen haben seine Überlegungen über seine Beziehungen zur Natur immer eine Rolle gespielt. Von der Erkenntnis möglicher Gesetzmäßigkeiten in ihr versuchte er sich ein Bild von seiner Welt zu schaffen und sich darin einzuordnen. Für ihn war die Welt Gottes eine Geordnete, und er gab sich die Fähigkeit, diese Ordnung zu erkennen. Man orientierte sich einerseits an mathematischen Ordnungskriterien (mit der Vorstellung, dass sie auch die Grundlage der göttlichen Schöpfung seien) und nahm dabei die menschliche Orientierungssprache zur Orientierungsgrundlage (in dieser Beziehung ist der „Vitruvsche Mensch" Leonardos berühmt). Als seine Aufgabe sah er nun, seine Umwelt in diesem von Gott vorgegebenen Rahmen zu kultivieren. In der Renaissance kamen hinzu

- das Sammeln von Gegenständen aus der Natur, besonders die von Kuriositäten in sogenannten Wunderkammern, um so die Größe der göttlichen Wunderwelt besser bestaunen zu können. In den Gärten übernahmen die Grotten diese Funktion. In Verbindung mit „fortschrittlichen", technischen Spielereien mit dem Wasser entstanden die Wundergärten.
- das Einbringen der Symmetrie in den Garten als Ausdruck des Geordneten und als Grundlage für ein neues, vollkommeneres Bild von der Natur.
- die Wiederentdeckung der Perspektive und damit der Tiefendimension des Gartens.

Im Versuch, durch ein Umkreisen der damaligen Ausgangssituationen dieses deutlich zu machen, ergeben sich folgende Gedanken:

Die Geschichte des neuzeitlichen europäischen Gartens begann mit der italienischen Villenkultur des 15. Jahrhunderts. Die Anregungen dazu stammten von dem Schriftsteller Columella, der in seinen Schriften besonders das Loblied des Plinius auf seine Landgüter hervorhob. Im Mittelalter galt in der Toskana eine Villa als sichere Geldanlage. Petrarca entdeckte wieder ihr „otium“ und Creszenti deren landwirtschaftlichen Nutzen. Man begann allgemein ein Loblied auf sie zu singen. Die Umgebung von Florenz soll nur so von Villen übersät gewesen sein. Boccaccio ließ seine Protagonisten die Zeit der Pest vor den Toren der Stadt in einem Garten überstehen. Ihre weitere Entwicklung bestimmten dann die Medici. Zunächst in Trebbio, Cafaggiolo, Careggi, Fiesole und Poggio a Caiano.

Zum Leben in diesen Villen gehörte das „otium“, d.h. neben dem Müßiggang im damaligen Verständnis auch die geistige Tätigkeit. So wurde nicht nur die Villa zu einem von Architekten geschaffenen, geistig durchdrungenen Gebäude, sondern auch der dazu gehörende Garten.

Man zog sich hierher zurück und traf sich hier mit Freunden. Boccaccios Novellen beschreiben diesbezüglich keine allein literarischen Fiktionen, sondern einen damals in der Florentiner Umwelt gelebten Alltag. Andererseits ist nicht gesichert, ob es eine „Platonische Akademie“ überhaupt gab, die sich regelmäßig in Careggi getroffen hat. Wohl weiß man, dass man sich hier jeweils am 7. November traf, um Platons Geburtstag zu feiern und dass von hier der platonische Gedanke anfing, den damaligen Zeitgeist zu durchdringen, d.h.dass man anfing, sich verstärkt an Idealen zu orientieren, die zur Explosion der Künste in dieser Zeit führte (während der zuvor bestimmende Aristotelismus das Rationale, das Materielle, die Wissenschaften betonte).

Zunächst waren die Villen Stätten einer politischen Teilhabe und damit auch zwangsläufig Stätten des Gesprächs gewesen. Erst nachdem in Florenz die republikanische Kultur immer mehr durch die Machtpositionen der Medici verdrängt wurde, waren sie auch zu Orten des politischen Rückzugs geworden. Die Gärten des 15. Jhs. entsprachen noch weitgehend denen des 14. Jhs. Sie waren im gewissen Sinne Philosophengärten, in denen mit Hilfe des Studiums alter Texte nach einer neuen Wahrheit gesucht wurde. Den antiken Schriftstellern kam dabei eine besondere Bedeutung zu. Es waren diese Bemühungen, die mit dem Namen der Platonischen Akademie verbunden werden, gegen die Savonarola predigte. In seiner ersten großen Predigt von 1490 verfluchte er die gesamte Dichtung, Philosophie, den Humanismus, Neuplatonismus und die Darstellungen der antiken Götterwelt.

Humanisten

Die Humanisten versuchten über das Lesen klassischer Texte die alten Ideale neu zu beleben. Dazu gehörte das wohltuende Leben auf dem Lande. Ab der Mitte des 15. Jhs. setzte sich als Nachfolger der römischen „Villa suburbana“ der Renaissancegarten durch, der nun mit der Villa eine Einheit bildete. Man öffnete die vorangegangenen, mittelalterlichen, kompakten Baukörper nach außen. Die Festungsmauern entfielen, und die Architekten dehnten ihre Planungen für die Wohnbereiche der Menschen nach außen aus. Die Zeit der Gartengestaltung als Kunstdisziplin begann. Da die Hanglagen in der toskanischen Hügellandschaft dafür ästhetisch aufgefangen werden mussten, bildeten sich in der Tradition

der dortigen Feldbestellung Terrassengärten, die zum Kennzeichen des italienischen Gartens wurden. Die dabei herausragende Familie war die der Medici, der es am Anfang des 15. Jhs gelang, Florenz zum Zentrum der europäischen Kultur zu machen.

Der Humanismus bestimmte die florentinische Villenkultur, indem er in ihr die antike Agrikultur und Geisteskultur zu verbinden suchte. Es war der Versuch, die antike Kultur wieder neu zu beleben. In der Agrikultur versuchte man dabei sich an Columella, dem bedeutendsten römischen Agrarschriftsteller, der in seinem Werk „De re rustica“ den Niedergang der römischen Tugenden parallel zum Niedergang der römischen Landwirtschaft beschrieb, zu orientieren, zumal sein Werk sehr praxisorientiert war. Über das Villenideal realisierte man sich mit Hilfe der Architektur innerhalb der humanistischen Bewegung. Hier konnte man sich für den Staat engagieren. Florenz war zu Beginn des 15. Jhs. noch eine Republik, und seine Bürger waren am Wohlergehen ihrer Stadt interessiert. Aus der Perspektive des Humanismus war die Verantwortung des Bürgers für die Gesellschaft das wichtigste Ideal. Man glaubte dabei, Cicero zu folgen. Ein „Florentiner Bürgerhumanismus“ entstand. Florenz sah sich als legitimer Nachkomme der Römischen Republik. Die Bewohner der Villen waren Städter, die hier im Freundeskreis die gesellschaftlichen Belange der Stadt diskutierten.

Es greift zu kurz, diese Villenkultur nur stilistisch zu betrachten, denn ihre Architektur war alles andere als einheitlich. Sie war ständig beeinflusst von den jeweiligen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnissen. In Florenz bedeutete dies, dass es der Familie Medici gelang, durch den ständigen Zuwachs ihrer Macht, besonders seit Lorenzos Regierung, die dortigen republikanischen Freiheiten zunehmend einzuschränken, und die dortigen Humanisten zogen sich aus den Bereichen einer öffentlichen Betätigung zurück. Die Villa wurde im Sinne Petrarcas zum Rückzugsort der städtischen Intellektuellen.

Durch diesen Umbruch geriet auch das humanistische Menschenideal in eine Krise. Die zuvor sich auf Aristoteles berufenden ethischen Überlegungen für das Gemeinwohl traten in den Villengesprächen gegenüber den metaphysischen zurück. Man folgte wieder verstärkt Platon. Die Platonische Akademie, eine sich unregelmäßig treffende Gruppe von Intellektuellen in den Medicivillen (Careggi und Poggio a Caiano) wurde zum Zentrum der italienischen Kultur. Der dort vertretene Individualismus führte letzten Endes zu einer baulichen Herrschaftskultur, wie sie dann im Umkreis von Rom ihren ersten Höhepunkt erreichte.

Mit den Humanisten änderte sich die Auffassung gegenüber der Natur und damit gegenüber den Gärten. So war Petrarca ein begeisterter Gärtner gewesen, der hier in deren Umfeld die Muße im Sinne des klassischen „otium“ für seine Arbeit fand. Die Humanisten schufen mit ihrer Villenkultur eine Geisteshaltung, die das Bewusstsein für eine ästhetische Umwelt öffnete. Ein Ergebnis davon war der Villengarten. Viele von ihnen können direkt als „humanistische Gärten“ angesprochen werden. Es gehört zu ihnen, dass sie in Reden gelobt wurden und oft ein ikonographisches Programm besaßen. Sie waren Zufluchtsorte, in denen man versuchte, klassische Traditionen wieder zu beleben.

Der Humanismus war gekennzeichnet von einem Vertrauen in Gott und einer Sehnsucht und Suche nach Harmonie. Die darauf folgende Neuzeit kennzeichnete, dass der Mensch immer

weniger als ein Geschöpf Gottes sondern als Einzelwesen in seiner Individualität gesehen wurde. Der Garten diente jetzt zunehmend der Verherrlichung seines Besitzers und als Repräsentationsobjekt einer unter sich konkurrierenden Oberschicht. Er wurde zum bevorzugten Objekt der Selbstdarstellung. Er war nicht mehr das Ergebnis einer Suche nach Harmonie, sondern eine Demonstration der persönlichen Macht. Diese Demonstrationsversuche verdrängten die humanistische Symbolik und wurden immer obskurer, das Dekorative gewann die Oberhand, und der Garten wurde zu einem Werk des Bewunderns. Während zuvor der Garten in die Landschaft eingefügt wurde, nahm er jetzt auf seine Umgebung keine Rücksicht mehr.

Ein Element des humanistischen Denkens war der Dialog, d.h. auch das Gespräch über

- die Gestaltung des Ortes, an dem man sich befand,
- klassische Bezüge,
- Skulpturen,
- den Landbau,
- die Pflanzen allgemein.

Platonische Akademie

Eine besondere Rolle kam der „Platonischen Akademie“ zu. Da auch über sie heute nur unklare Vorstellungen bestehen, auch hier der Versuch, durch ein Umkreisen ihren geistigen Gehalt deutlich zu machen.

Geschichtlich kam es zu ihrer Gründung, als Cosimo de Medici 1439 den 80jährigen byzantinischen Philosophen Georgios Gemistos Plethon kennenlernte. Er hatte zu dessen Philosophie zwar kaum einen Zugang, war aber von dem Mann persönlich sehr beeindruckt und begann, dessen Gedanken zu fördern. Er ließ den Sohn seines Leibarztes Marsilo Ficino (1433 - 1499) im Sinne dieser Philosophie ausbilden und übertrug ihm die Leitung einer von ihm gegründeten sogenannten „Platonischen Akademie“. Sie bestand aus einer Gruppe sich gelegentlich treffender Mitglieder, die von Ficino mit den Gedanken Platons vertraut gemacht wurden und dann zwanglos darüber diskutierten (Ficino wurde zum bedeutendsten Platoniker seiner Zeit. Er übersetzte die Werke Platons und erhielt dafür von Cosimo als Anerkennung eine Villa als Geschenk).

Unter Lorenzo erfuhren diese Zusammenkünfte eine inhaltliche Bereicherung. Man erfand den Begriff der „platonischen Liebe“, der besagte, dass die Ausstrahlung der Liebe in körperliche Schönheit umschlüge und ihre Entwicklung einer langen Reise entspräche. Eine Folge dieses Gedankenansatzes war deren großes Anregungspotential für die Kunst. Weder Botticellis Bilder noch Michelangelos Sonette sind ohne ihn zu verstehen. Selbst Lorenzo schrieb aus diesem Geist heraus beeindruckende Verse. Es ist dieser Hintergrund, der ihn als Machtmenschen auch zum Philosophen und Mäzen der Künste und zum Ideal des Renaissancemenschen werden lässt.

Florentiner Neuplatoniker versuchten im 15. Jh., den Platonismus mit dem Christentum zu verbinden. Nach ihnen ist die Welt ein finsterer Abgrund, dem es über das Schöne zu entkommen gälte. Ihren Ausdruck fände das Schöne in der Liebe, und die Venus sei ihre

symbolische Vertreterin. Sie vereine sie mit dem Universum. Aus diesem Geist heraus ist

- Botticellis „Geburt der Venus“ (für Castello gemalt) oder
- Tizians „Himmlische Liebe“ (Villa Borghese) zu verstehen
  (hier nackt, als Abbild reinster Schönheit wie sie von Gott kommt).

Marsilio Ficinos Lehre war:

- Schönheit ergibt sich aus der Übereinstimmung mit der Natur.
- In ihr spiegelt sich der „Glanz von Gottes Angesicht“.
- Die Schönheit ist mit der Liebe gleichzusetzen
  (Ein Ergebnis davon ist das Doppelgesicht der Platonischen Lehre vom Eros: Danach strebt das Geistige immer zum Sinnlichen und andererseits das Niedere zum Höheren).
- Alle Schönheit stammt aus der Sinnenwelt.
- Es ist die Aufgabe eines Künstlers, sie aus dem Verborgenen freizulegen.
- Erst er führt sie zu ihrer höchsten Vollendung.

Schönheit ist danach das Ergebnis eines Urgesetzes, das der Natur vorgegeben ist. Ihre Proportionen, Harmonien sind nicht willkürlich, sondern nur ein Ausdruck der in ihr ruhenden universellen Ordnung. Sie ist es, die das eigentliche Gestaltungsziel eines formalen Gartens ist (alle anderen sinnlichen oder ikonographischen Forderungen an den Garten sind ihr letztlich gestalterisch untergeordnet).

Letztlich ging das kosmische Weltverständnis auf die Pythagoreer zurück, die den ganzen Kosmos als eine harmonische Einheit sahen, der nach bestimmten Prinzipien aufgebaut sei. Sie versuchten, diese Harmonie über die Planetenbewegungen zu erfassen und in Zahlenverhältnissen auszudrücken. Die Entdeckung der musikalischen Intervalle war nur eine ihrer Entdeckungen im Bereich der kosmischen Harmonielehre. Die später wichtigsten Folgeergebnisse flossen in die Architektur ein und hier besonders in die naturnahe Außenarchitektur, die Gartenkunst, bzw. den formalen Garten, als Ausdruck ihrer Proportionswelt. Noch Mollet folgte in seinen Überlegungen den pythagoreischen Musikgesetzen.

Allgemein kann man von dem Einfluss der Platonischen Idee auf den Garten sagen:

- Sie versuchte im Sinne Platons ein Lebensprogramm zu entwickeln
  (Ein Ausdruck davon: Weil Platon seine Schüler in einem Garten unterrichtet haben soll, gehörte für jeden Humanisten ein solcher auch als Ausdruck seiner weltoffenen Lebenseinstellung dazu).
- Dabei versuchte sie, antike Sitten wieder zu beleben. Ein Höhepunkt davon waren sogenannte „Gastmahle“ (gelehrte Festessen), berühmt das „Symposium“ in Careggi, jeweils am siebten November (angeblich Platons Geburtstag).

Der Platonismus wurde zur vorherrschenden Weltanschauung seiner Zeit. Ficino war es gelungen, in seiner Zeit akzeptiert, die christlichen und die philosophischen Systeme wieder mit einander zu versöhnen, d.h. die Scholastik mit dem Platonismus.

Die Bedeutung für die Gartenkunst war: Sie entwickelte sich dabei erstmals zur voll anerkannten Kunstdisziplin. Ihr formaler Aufbau war ein Ergebnis des Humanismus. Der sinnliche Naturgenuss wurde darin dem rationalen nachgeordnet.

Der „Platonischen Akademie“ haben u.a. die Künstler Michelozzo, Alberti, Donatello, Brunelleschi und später Michelangelo angehört. Auch der Papst Leo X. ist in ihrem Umkreis groß geworden.

Renaissancegärten

Die toskanische Villenkultur der Renaissance folgte in ihren Erinnerungen den altrömischen Gebäudekomplexen außerhalb der Stadt. Zunächst ein Zentrum für die landwirtschaftliche Produktion, wurde sie in Verbindung mit der Verbreitung der hellenistischen Kultur auch zu einem Ort des persönlichen Rückzugs, der „erhabenen Muße“, der Erholung, des „otiums“. In seiner Villa konnte man sich ungezwungener als in der Stadt geben. Hier war die Luft sauberer. Es herrschte Frieden, und man konnte seinen Lieblingsbeschäftigungen nachgehen. Sie wurde zum Kontrastort in Bezug auf das korrupte Stadtleben. Die Gebäudeteile unterschieden solche für den Herren und solche für die Bediensteten und das Vieh. Bei der Herrenwohnung war es üblich, dass man bei ihr zwischen Winter- und Sommergemächern unterschied. Diese Unterteilung beeinflusste bis spät in die Renaissance hinein auch die Gartenarchitektur (vielleicht am deutlichsten in Caprarola zu sehen).

Die Bedeutung von Plinius war dadurch begründet, dass es zur Zeit der Renaissance keine anderen Unterlagen über das Aussehen antiker Gärten gab als seine schriftlichen Darlegungen. Die Beschreibungen seiner Gärten gehörten deshalb zu den wichtigsten Quellen der neueren europäischen Gartenkunst. Mit dem Niedergang des römischen Kaisertums verlor auch die damalige Bautechnik allmählich ihr traditionelles Wissen. Das abendländische Mönchswesen übernahm es nur begrenzt.

Bis Mitte des 15. Jhs. war der Baustil der Villen noch festungsartig:

- Zinnenkränze,
- kleine schmucklose Fenster (so z.B. noch Careggi, die Villa Cosimos).

Im Laufe der Zeit wurde ihre landwirtschaftliche Bedeutung immer geringer. Man bevorzugte landschaftlich schöne Gegenden, machte die Villen immer komfortabler und zu Stätten von Sammelungen, die den persönlichen Wohlstand demonstrierten (bevorzugt von antiken Skulpturen).

Haus und Garten wurden zunehmend als architektonische Einheit gesehen und dabei die formalen Gesetzmäßigkeiten auch auf den Garten übertragen. Letzterer wurde zu einer vorwiegend flächig gedachten Abfolge von Räumen, in der eine Mittelachse ihr wichtigstes Baumerkmal war. Rechtwinklig von ihr fortführende Nebenachsen führten dann zu den jeweiligen Höhepunkten.

Harmonie und Proportionalität im Rahmen einer geometrischen Ordnung waren zur Hauptforderung eines Gartens geworden, gestalterisch umgesetzt wurde daraus Symmetrie. Eine Begeisterung für die Antike brach aus. Bramante schuf die Petersbasilika nach dem

Vorbild des Nymphäums von Genazzano und für die Skulpturensammlung von Papst Julius II. einen exklusiven Rahmen mit dem Hof des Belvedere, Raffael die wegweisende Villa Madama. Nach dessen Tod verbreiteten seine Schüler seine Villenarchitektur in den Höfen von Mantua, Pesaro und Genua.

Kennzeichnend für den frühen Renaissancegarten wird

- seine Orientierung an der Bauarchitektur
  (seine symmetrische Grundkonzeption mit ihrer Beziehung zur Villa),
- sein Denken in Räumen
  (untergliedert durch Mauern, Hecken und Baumreihen)
- seine Beziehung zur Landschaft
  (einerseits durch seine Abgrenzung nach außen, andererseits durch die Öffnung des Blicks in die Ferne).

Der Gang durch einen solchen Garten war angelegt auf das Erleben

- seiner Kontraste (z.B. Sonne und Schatten, hell und dunkel),
- der vier Elemente (Erde, Wasser, Feuer, Luft),
- von geometrischen Grundformen (Quadrat, Kreis, Halbkreis).

Im Verlauf der Renaissance begann in Europa die Neuzeit, der Wechsel von der Naturbetrachtung zum Zwecke der Naturerkenntnis zur Naturbeherrschung. Die Gartenidee entsprang nicht mehr der Natur oder der Idee einer göttlichen Schöpfung, sondern wurde zum Ausdruck eines persönlichen, menschlichen Willens. Ihr Ziel war jetzt eine höchstmögliche Wirkung der Elemente, bzw. deren Aussagen. Sie war jetzt, für die damalige Zeit unstrittig, zu einer großen Kunstdisziplin geworden, mit der nur die bedeutendsten Architekten beauftragt wurden. Seinen geistigen Gehalt erhielt der Garten jetzt aus der in ihm erlebten Polarität von menschlichem Geist und der Natur.

Die Entwicklung der toskanischen Villen lässt sich sehr gut in einem Gmäldezyklus des Guisto Utens für die Medici-Villa „La Ferdinanda“ nachverfolgen:

- Landsitz Cafaggiolo (im Zyklus das erste Bild):
  Ein burgartiges Gebäude mit zwei Wehrtürmen; hinter einem Burggraben eine Mittelachse mit vier Querwegen; dazwischen sechs quadratische Beete und als Abschluss ein Brunnen mit zwei seitlichen Pergolalauben (evtl. als spätere Ergänzung). Dieser Garten war noch stark formal-nutzen-orientiert.
- Villa Pratolino (im Zyklus das letzte Bild):
  Dieser Garten diente nur noch der Unterhaltung und dem Vergnügen. Entscheidend waren hier der Wettbewerb mit anderen Gärten, ausgedrückt durch die Elemente der Grotten, Wasserspiele und Automaten. Mit ihrer Hilfe wurde er zu einem der bedeutendsten Gärten seiner Zeit.

Cosimo der Ältere ließ seine Villen durch Michelozzo nach außen öffnen. Sie dienten ihm und seiner Familie zunehmend als Mittel der Selbstdarstellung. Der aus der Antike übernommene Gartentraum von Arkadien wurde jetzt mit einem ikonographischen Programm

bereichert, indem man die olympische Götterwelt und die klassische Naturmystik personifizierte. Über die aufgestellten Figuren erhielt der Garten jetzt eine zweite Bedeutungsebene.

Diese Selbstdarstellung der Medici (Cosimo der Alte förderte die Humanisten, Lorenzo der Prächtige seinen Dichterkreis und Ferdinando in Pratolino die Musiker), die Rivalität unter den Kardinälen und das Machtbewusstsein vieler Kleinfürsten führten in Italien zu einer kreativen Atmosphäre in der die verschiedenen Künste sich so entwickeln konnten, dass sie die gesamte europäische Kultur befruchteten.

1420 war der Papst Martin V. aus Avignon nach Rom zurückgekehrt. In der Zwischenzeit hatte Rom seine geistige Vormachtstellung an andere italienische Städte verloren. Julius II. (1503 – 1513) bemühte sich nun, Rom wieder zum Mittelpunkt des italienischen Geisteslebens zu machen. Zu diesem Zweck beauftragte er die bedeutendsten Künstler der damaligen Zeit mit Arbeiten in der Stadt. Bramante und später Raffael führten dabei auch gartenkünstlerische Arbeiten aus, die über die Gartenkunst der Renaissance bis heute die gesamte formale Gartengestaltung entscheidend beeinflussten.

Um die Mitte des 16. Jhs. erlangte die römische Architektur ihre Reife im Zusammenklang ihrer Elemente:

- Die Gärten wurden zum wichtigsten architektonischen Inhaltsträger (Die Gebäude übernahmen teilweise nur noch die Rolle eines Hintergrundes oder Beiwerks, so z.B. in der Villa Lante, Villa d'Este).
- Die Gebäude wurden in den Außenraum integriert.
- Der plastische Schmuck, oft in Verbindung mit Wasser, wurde zum Träger einer Botschaft. Ihr Ort wurde der Garten.
- Die Brunnenarchitektur übernahm Elemente der Theaterarchitektur.

In diesen Gärten erfolgten zugleich Rückgriffe auf die alte griechische und römische Mythologie. Sie bauten auf drei Hauptsymbolen auf:

- Apollo und die Musen erhielten darin erneut als Symbol für die Künste und Wissenschaften ihre Bedeutung. Sie wurden in ihrer Dialektik einerseits als Schöpfungen der Vernunft gesehen, für die Apollo und der Parnass standen und
- andererseits als eine Welt der Gefühle, für die Bacchus stand.
- Als dritte mythologische Figur dieser Welt kam noch Herkules als Symbol für den erfolgreich handelnden hinzu.

Die meisten dieser einst berühmten Gärten werden heute nur noch verwaltet. Ihnen fehlt das Persönlich-Atmosphärische, das sie erst zu dem machten, das sie zu leben beginnen ließ. Sie waren immer überschaubar.

Frascati: Seit der Antike ein beliebter Wohnort der Römer. Man schätzte dort die angenehme „Luft". Wir würden heute „Klima" sagen.

Als die drei bedeutendsten italienischen Gärten der 2. Hälfte des 16. Jhs. wurden angesehen:

- Palazzo Farnese (Caparrola),
- Villa Lante (Bagnaia),

- Villa d'Este (Tivoli).

Sie waren Wohnstätten von Kardinälen und lagen alle in der Nähe von Rom. Sie erweiterten die Florentiner Gartenvorstellungen und wurden zum Vorbild in Europa.

Barockgärten

Drei Neuerungen führten dann in Italien entscheidend zur Entwicklung des Barocks:

- In der Architektur die Verwendung von geschwungenen Linien auf einer Fassade. Dies schuf neue Spannungsfelder.
  (erstmals im Casino Sacchetti durch Pietro da Cortona; in Frankreich wurde dies später auch auf die Ebene übertragen und führte dort zu den Arabesken in den Parterres).
- In der Gartenkunst die Errichtung verschiedener Baulichkeiten an verschiedenen Achsen (unter besonderer Beachtung der Geländeformen)
  (Domenico Fontana wandte dieses Prinzip als erster in der Villa Peretti-Montalto an).
- Langes Aufeinanderfolgen von Treppensystemen, die für die Haus-Garten-Beziehungen große Weiten öffneten.

Während der Barockzeit wurden die Gärten in erster Linie zu Prestigeobjekten, zu Bühnen der Selbstdarstellung, zur Untermauerung der jeweiligen sozialen Stellung ihres Eigentümers. Dafür schufen die Schöpfer der jeweiligen Schlösser auch die dazu gehörenden Gärten und verbanden diese durch ein Achsen- und Wegesystem. Das bedeutete, dass ihre Schöpfer in der Regel immer Architekten gewesen waren. Damit hatten sie die Möglichkeit, die Aussagekraft von Schloss und Garten gegenseitig zu steigern. Ergänzt wurde diese dann noch durch

- ein ikonographisches Programm
  (zur Untermauerung der sozialen Stellung der Eigentümer; beliebt war eine Abstammung von den antiken Göttern, Herkules oder einem der trojanischen Helden; für deren Ausarbeitung gab es Spezialisten).
- besonders kostspielige Gartenelemente, z.B:
  - > Skulpturen: Auf ihnen baute sich oft das ikonographische Programm auf.
  - > Orangerien: Sie unterstützten das ikonographische Programm und besaßen einen sehr hohen Prestigewert. Ein anspruchsvoller Garten des Hochadels war ohne eine solche nicht denkbar.
  - > Wasseranlagen (für die es besondere Spezialisten gab): Je schwieriger das Wasser zu beschaffen war, desto größer war deren Ansehen. So ist z.B. in Versailles das Wasserproblem nie befriedigend gelöst, die Herrenhäuser Fontäne erst nach vielen Anläufen funktionsfähig gewesen.

Innerhalb dieses Rahmens wurden die Anlagen ständig verändert, teilweise der jeweiligen Mode folgend, als Ergebnis eines Gedankenaustausches oder von außen herangetragenen Anregungen.

In diesen Gärten fällt es oft schwer, einen einzigen Schöpfer zu benennen, da sie in der Regel das Ergebnis eines jahrelangen, manchmal sogar jahrzehntelangen Diskussionsstandes waren.

So haben wir uns dafür entschieden, als jeweiligen Schöpfer die Person zu anzugeben, von der wir glauben, dass sie kreativ den größten Anteil an diesem Garten hatte. Dies widerspricht oft den Legenden, die diese Gärten umgeben. Dabei darf auch der Eigenanteil der Fürsten nicht übersehen werden. Oft hochgebildet und auf ihre späteren Aufgaben sorgfältig vorbereitet, besaßen sie häufig sehr genaue Vorstellungen von den zu errichtenden Bauten, ihren Räumen und Ausstattungen, und dies nicht nur unter ästhetischen Gesichtspunkten, sondern im Rahmen ihres statusbezogenen Konkurrenzkampfes auch unter sozialen.

Zum großen Vorbild im 17. Und 18. Jahrhundert war die Villa Aldobrandini geworden. Sie wurde von 1598 – 1604 für den Kardinal Pietro Aldobrandini errichtet. Die verantwortlichen Architekten waren

- Giacomo della Porta
  (ein Schüler Michelangelos; beauftragt, nach dessen Tod),
- Carlo Maderno,
- Giovanni Fontana.

Besonders bedeutsam wurden

- hinter der Villa das Wassertheater mit fünf Nischen in einer halbrunden Stützmauer, in denen sich Skulpturen befanden,
- hinter dem Wassertheater eine lange Schneise bergauf. Man kommt vorbei an zwei Säulen, einer Kaskade, danach den Säulen des Herkules, steigt weiter hinauf zum Hirtenbrunnen (in dessen Nischen einst Hirtenfiguren standen) und dann zur „Fontana rustica“ (= ein Wasserfall über einer Tuffsteinwand; der naturnahe Beginn einer langen, gestalteten Wasserachse, die für den Wasserreichtum der Albaner Berge steht).

Die Motivfolge ähnelt dem Schema der Villa Lante, nur dass hier alles größer ist Der Garten kann sich in seiner Pracht mit allen andern europäischen Barockgärten messen (wenn er entsprechend gepflegt würde).

Es ist ein Paradigma der heutigen deutschen Gartenkunstgeschichte, den französischen Anteil an der künstlerischen Formbildung des Barockgartens zu überschätzen. Kurzgefasst war die Entwicklung des französischen Gartens:

- Karl VIII. (1483 – 1498) von Frankreich bewunderte während seines Feldzuges 1494/95 die italienischen Gärten.
  In der Folge brachte er viele Kunstschätze nach Frankreich und warb eine Reihe von Künstlern an. Von diesen ließ er um 1500 nach italienischem Vorbild den ersten französischen Renaissancegarten in Amboise anlegen.
- Ludwig XII. (1498 – 1515): Beendete die Arbeiten in Amboise und schuf für sich danach im gleichen Stil den Garten in Blois.
  Sein Minister, Kardinal Amboise, schuf für sich den Garten von Gaillon.
- Franz I (1525 – 1547): Schuf die Gärten von Fontainebleau und Chantilly.

(Alle diese Gärten orientierten sich an italienischen Vorbildern, besaßen aber nicht deren geistigen Hintergrund, deren Einheit von Haus und Garten. Auch ihre Wasserkanäle gehen

wahrscheinlich auf italienische Anregungen zurück. Sie wurden in Amboise erstmals in Frankreich nach dem Eintreffen Leonardo da Vincis (1516) dekorativ eingesetzt).

Dies änderte sich als

- Heinrich II. (1547 – 1559) Katharina von Medici heiratete und während der Regierungszeit
- Karls IX. (1560 – 1574): Erneut kamen italienische Fachleute nach Frankreich und vereinten dort die neu errichteten Schlossbauen mit Gärten im italienischen Sinne. Es entstanden die Anlagen von Anet, Verneuil, Charleval und die Tuilerien.
- Heinrich IV. (1589 – 1610, verheiratet mit Maria von Medici): Germain-en-Laye (nach dem Vorbild der Villa D'Este; = Höhepunkt des französischen Renaissancegartens. Hier erhält der französische Garten erstmals eine straffe Grundrisskonzeption).

Drei Eigenschaften zeichnen dann den französischen Barockgarten aus:

- das Einführen der Arabesken (Broderien) in den Parterres,
- der Ausbau der Bosketts für ein ständig wechselndes Vergnügungsprogramm,
- die Dimension von Versailles
  (Der Gedanke der Weite war bereits in der Villa Aldobrandini angelegt gewesen, in Versailles dann flächig ausgeweitet).

Zunächst ist es nur eine wertbezogene Qualifizierung, wenn man den Versailler Gartenstil gegenüber dem Schönbornschen als den fortschrittlicheren ansieht. Eigentlich ist eine Arbeit mit Längs- und Querachsen architektonisch, d.h. auch raummäßig, immer reifer als eine tendenziell einseitig dimensionierte, hier längsorientierte.

Der französische Beitrag zur Gartenkunst ist entgegen dem allgemeinen Glauben relativ klein. Anders als in Italien, Deutschland oder England gab es hier nur ein dominierendes Herrscherhaus, von dem alle neuen Entwicklungen ausgingen. Andere Bestrebungen wurden gewaltsam verhindert (Foucault wanderte nach seinem Versuch einer eigenen Selbstdarstellung sofort ins Gefängnis, Richelieu steht nur stellvertretend für einen zeitgleich schwachen König). Diese französische Konzentration auf einen einzigen Hof erlaubte gar nicht die Vielfalt der anderen europäischen Ansätze. Sein zeitweise zur Schau gestelltes Machtbewusstsein war relativ kurz und wurde auch nur begrenzt positiv gesehen.

Das damals gelegentlich nicht sehr hohe Ansehen der französischen Kunst wird in einem Hohelied auf das Salzdahlumer Schloss deutlich:

„Was je das Alte Rom in seinem Schooß geheget /
was heut Italien durch seine kunst erreicht /
Was Frankreich von dem raub der welt zusammenträget /
zum putz der grossen Stadt /
so einer Welt sich gleicht /
Was die verwunderung in uns zu machen pfleget /
wan Hollands niedlichkeit uns in die Augen leucht' /
das find an Diesen Ohrt (Schloss Salzdahlum) zusammen sich geleget /

---- Wo Rom / Pariss / und Haag in Eim Begriff sich zeigt ---„.
(Friedrich Christian Bressand, Wolfenbüttel 1694, dort Opernlibrettist).

Vereinfachend kann man von der französischen Gartenkunst sagen:

- Renaissance: Konzentration auf die Gestaltung des Parterres
  (= dem repräsentativen Teil des Gartens),
  Duperac: vereinheitlichte verschiedene italienische Ansätze zum symmetrischen Parterre,
  Boyceau: regte zu den Mustern in den Broderien an,
  Mollet: fand Wege für dessen dauerhafte Bepflanzung (Buchs),

- Barock: Konzentration auf die Bosketts,
  Boyceau: entwickelte Raumfolgen, die der Unterhaltung im freien dienten,
  Le Nôtre: schuf raumgreifende, harmonische Geamtanlagen.

Der zweite große europäische Fürstenhof neben Paris war Wien:

Aus Prestigegründen ließ sich der österreichische Hofadel neben seinem Stadtpalast vor den Stadtmauern ein „Lusthaus“ (= Gartenpalast) errichten. Um 1725 gab es um Wien ca. 200 solcher Landsitze, um darin seine Sommerzeit zu verbringen. (Außerdem hatten die Wohlhabenden dann noch zusätzlich in den Provinzen Landgüter, deren Gärten größer waren und zum Teil waldartig bepflanzt wurden).

Aus politischen und geographischen Gründen waren hier die italienischen Einflüsse größer als die französischen. Das kulturelle Leben war hier bis zur Zeit Maria Theresias ganz auf Italien ausgerichtet gewesen. Die bedeutendsten Architekten waren in Italien ausgebildet worden (u.a. Fischer von Erlach, Hildebrandt). Es gab eine allgemeine Abneigung gegenüber dem französischen Hof.

Die Hauptmerkmale der österreichischen Gärten waren:

- eine Vorherrschaft von Terrassenanlagen,
- statt eines Kanals betonten Kaskaden die Mittelachse,
- einfachere Bosketts
  (manchmal fehlen die Seitenbosketts ganz, z.B. im Belvedere, Palais Schwarzenberg).

Typisch für diese Gärten war:

- eine Vorherrschaft von Terrassengärten,
- ein Kanal spielte keine Rolle.

Orientierungskriterien

Die Geschichte der italienischen Villa ist eine Geschichte ihrer Öffnung zur Landschaft. Zunächst nur in einem geringen Umfang, dann aber in Verbindung mit dem Garten wurde dieser Umstand zu deren zentralem Inhalt. Ab der zweiten Hälfte des Cinquecento (16. Jhs.), kamen hinzu

- ein Bezug der verschiedenen Architekturelemente zueinander,

- ikonographische Programme.

Mit der Öffnung der Gebäude nach außen passte man sie auch zunehmend an die Gegebenheiten der Orte an. Die Gärten wurden immer größer, erstreckten sich über mehrere Ebenen, und das Wasser sorgte zerstäubt oder in Grotten, bzw. Nymphäen auch im Sommer für eine angenehme Kühle. Mit Hilfe der verschiedenen Elemente, Architekturen versuchte man zwischen dem Gebauten und der Umgebung eine möglichst große Harmonie zu erreichen (z.B. durch steinerne oder pflanzliche Skulpturen (Topiary).

Bei vier Gestaltungselementen wird die Entwicklung vom mittelalterlichen Garten zum Renaissancegarten besonders deutlich:

- Boskett: Es befand sich relativ unkultiviert als Puffer zwischen dem streng gestalteten Repräsentationsgarten mit seinen regelmäßigen Beeten (Parterre) und der unberührten Landschaft.
- Wasser: Als sinnliches Element zur Demonstration fürstlicher Macht, Naturkräfte lenken zu können.
- Anwendung perspektivischer Erkenntnisse: Der Garten wird nicht um eine Mitte, sondern um eine Achse angelegt.
- Einführung ikonographischer Programme.

Zunächst versuchte die italienische Gartenkunst mit Hilfe der Natur einen Erlebnisraum zu schaffen. Man schrieb dem Garten Liebenswürdigkeit, Gesundheit, Annehmlichkeit und Schönheit zu (Palatina 1468). Der Garten war ein Ort der Muße und des vertraulichen und geistigen Gesprächs.

Die Initiative ging von Florenz aus: Michelozzo öffnete den mittelalterlichen Bau für die Neuzeit. Alberti und Colonna schufen dann die theoretischen Grundlagen für ihn und Bramante und Raffael setzten diese mit ihren praktischen Bezügen zur Antike in Form eines neuen Baudenkens repräsentativ für ihre Zeit um:

- Die Villen legten ihre Burgkriterien ab
  (wurden nicht mehr nach Sicherheitskriterien gebaut).
- Die Gärten öffneten sich zur Außenwelt
  - > durch Aussichten (ihre Hanglagen),
  - > Öffnung der überwachsenen Laubengänge.
- Entscheidend war dafür eine neue Geisteshaltung
  - > der Garten wurde bewusst mit dem Gebäude geplant,
  - > er sollte die Persönlichkeit ihres Besitzers wiederspiegeln (nach Alberti).

Kunst und Natur verbanden sich zu einer „dritten Natur“ als Ergebnis einer „geistreichen Vereinigung“. Mit Hilfe einer Achse wurde diesen Gärten von vornherein eine gewisse Ordnung vorgegeben.

Der ideale Garten

- war von einer Mauer umgeben,
- besaß ein architektonisches Grundkonzept,
- hatte zunächst folgende Elemente:

Pergolen, Hecken, Springbrunnen, gelegentlich einen Pavillon,
ein Wäldchen, Küchengärten, Obstgärten, Olivenhaine.

Die Raumbildner waren:

- Mauern (oft künstlerisch gestaltet, durch Skulpturen oder Pflanzen geschmückt oder durch Nischen bereichert),
- Hecken (in der frühen Zeit oft mit Topiary geschmückt),
- Baumreihen (wegen ihrer architektonischen Ausdruckskraft gerne Zypressen),

Nach einer gewissen Zeit wurden zunehmend künstliche Elemente hinzugenommen (als ergänzende Elemente):

- Formschnitt, Blendwerk, Scherze, raffinierte Effekte.

Es müssen drei Hauptperioden der italienischen Gartenkunst unterschieden werden:

1450 – 1503 - beginnend mit den Schriften Albertis und endend mit Bramantes Plan für das Belvedere in Rom,
1503 – 1573 - Errichtung des Belvedere-Gartens bis zum Tod Vignolas,
1573 – 1775 - langsamer Verfall.

Renaissance = Sie stellte eine neue Lebenshaltung dar.
= Sie verschmolz antike Vorstellungen mit christlichem Gedankengut. (Während die Lehren des Aristoteles als rational, materialistisch orientiert galten, wurde Plato als ein geistiger Vorläufer Christi gesehen und dem Empfinden eine neue Bedeutung zugesprochen.
Christentum und Humanismus vereinten sich zu einer großen Einheit (unter der Vorherrschaft der Kirche)).
= Im 16. Jh. ging die Einheit in der Kultur verloren (in der Religion, der Philosophie und der Kunst). Den christlichen Dogmen standen wissenschaftliche Paradigmen gegenüber. Die differenzierte europäische Geisteswelt entstand.

In einer Übersicht kann man sagen:

Frührenaissance: Trebbio = Frühphase der toskanischen Villenarchitektur,
Cafaggiolo „ „ „ ;
Careggi = Übergang vom befestigten Herrenhaus zu einer humanistischen Villa,
Poggia = völlige Befreiung vom Mittelalter,
(der klassische toskanische Stil war streng, zurückhaltend, harmonisch)

Hochrenaissance: Belvedere,
Villa Madama,
= Entdeckung der Horizontalen als Gestaltungskriterium,
= Auffinden einer Technik zur Überwindung großer Geländehöhen (Treppen),

= Entdecken des Gartens als Sammelort (römische Skulpturen, Pflanzen),
= Entdeckung des Wassers als Gestaltungselement.
(Die Hochrenaissance beginnt mit der Wiederentdeckung der antiken Schriften zur Hydraulik (und damit dem Brunnenbau). Diese wurden gerne in Neuausgaben den „Zehn Büchern“ Vitruvs beigegeben, der in seinem 10. Buch selber den Wasserbau behandelt hat).
Es war die Zeit der ausgeglichenen Proportionen.

Spätrenaissance: Pratolino (Buontalenti),
(Manierismus) Villa d’Este (Ligorio),

Barock: Villa Montalto (Fontana),

Für Jacob Burckhardt dauerte die Renaissance von ca. 1400 bis 1580. Sie hatte sich in der Rückbesinnung auf die Antike herausgebildet. Ihre klassische Ästhetik ging von der Schönheit der Natur aus. Ihre Hauptvertreter waren Bramante, Michelangelo, Leonardo und Raffael. Bramante und Raffael haben Gärten angelegt. Von Leonardo nimmt man es an.

Um die Mitte des 16. Jhs. kündigte sich der Manierismus an. Man lebte in der Vorstellung, man könne eine vorhandene Natur verbessern:

- Die Beete wurden größer und verloren ihre Strenge.
- Sie wurden kompositorisch reicher und dekorativer.
- Ihre Gestaltung wurde verstärkt auf den Gesamteindruck ausgerichtet.
- Man liebte rhythmische Wiederholungen und Übertreibungen jeder Art.

Das wichtigste Kennzeichen eines Gartens im Renaissancestil war, dass dieser zur Architektur wurde. Zwei Gärten standen am Anfang dieser Entwicklung:

- der Belvederegarten (Bramante),
- der Garten der Villa Madama (Raffael).

Später trat sogar das Gebäude erstmals hinter dem Garten zurück:

- Villa Lante (hier waren sie nur Elemente einer seitlichen Kulisse),
- Villa d’Este (hier bildeten sie nur noch den Hintergrund).

Im Manierismus verließ man das Ideal der Harmonie und Schönheit. Man suchte jetzt bei voller Vitalität die Übersteigerung im Ausdruck, in den Farben und den Effekten. Seine Zentren waren Florenz und Rom:

- Um die Städte gab es einen Ring von Villen.
- Die Römer verbrachten ihre Sommer in Frascati und Tivoli (die beiden kühlsten Orte der römischen Campagne und zugleich Erinnerungsorte an das Altertum).

Toskanische Villen waren:

=> maßvoller,
=> standen dem Renaissancegarten näher.

Römische Villen waren:

=> großartiger,
=> architektonischer.

Der italienische Garten:

> behielt immer einen menschenbezogenen Maßstab,
> blieb bei allem Landschaftsbezug immer von dieser durch Mauern oder Hecken abgegrenzt,
> behielt eine gewisse Intimität,
> war beschaulich.

In den Gärten der Renaissance findet man die beiden wesentlichen Grundhaltungen des Menschen verkörpert. Beide durch zwei verschiedene Humanistentypen deutlich gemacht:

- Zunächst den Garten eines persönlichen Rückzuges (in die Natur) für den Petrarca steht und
- dann den Garten des geselligen Beisammenseins, in dem man sich mit Freunden trifft, den Boccaccio in seinen Novellen beschrieb.

Zum vollen Erleben dieser Gärten gehört die Kenntnis ihres ikonographischen Programms:

- Die Auftraggeber versuchten, mit seiner Hilfe ihr Selbstdarstellungsbedürfnis zu befriedigen. In der Regel erfolgte dies über allegorische Bezüge oder bei der Darstellung ihres Fortschrittbewusstseins über mechanische Automaten.
- Diese Programme wurden umgesetzt mit Hilfe von Skulpturen und Kulissen (als Kunstelemente).
- Die Schwierigkeit bestand darin, zwischen dem Ideal einer ländlichen Idylle (= Natur) und den Elementen der Kunst ein Gleichgewicht zu schaffen.

Zu den Aufgaben der damaligen Architekten gehörte neben der Errichtung der Gebäude auch die Anlage der dazu gehörenden Gärten. Sie projizierten die Hauptlinien der Bauwerke auf die davor liegenden Flächen und ordneten sie in zweidimensionalen Kompositionen zu symmetrischen Figuren. In diesen errichteten sie dann Vertikale mit Hilfe von schmückenden Pflanzen, Skulpturen oder architektonischen Elementen. Sie schufen so eine ideale, architektonische Natur, die zusätzlich zu ihrem geistigen Gehalt noch mit Symbolik überlagert wurde, einer Symbolik, die zunächst für den Humanismus nur die Antike in die Lebenswelt holte (als Erinnerung an die eigene ruhmvolle Vergangenheit), dann aber diese stellvertretend als Ausdruck der eigenen sozialen Stellung aufstellte. Man holte sich mit Herkules nicht nur einen antiken Helden in den Garten, sondern drückte mit ihm stellvertretend seine eigene Stärke aus.

Der formale Garten war zunächst nicht als ein Ausdruck der menschlichen Macht über die Natur gedacht gewesen, sondern als ein Versuch, die als „göttlich“ erkannten universellen Gesetze in einer idealen Form auf einen kleinen Raum zu übertragen. Sein absolutistischer Anspruch erfolgte erst später unter Ludwig XIV.

Für uns heute schwer verständlich, galt der formale Garten in seiner Zeit als der besonders naturnahe Garten, als der bewohnte Ort, der mit der Harmonie des Kosmos am meisten

übereinstimmte. Erst unter Ludwig XIV., als diese Grundhaltung zur Machtdemonstration pervertierte, änderte sich dies. Die Grotten seiner Vorfahren waren noch Teile von Wunderkammern gewesen, ihre Automaten noch ein Ausdruck menschlicher Naturkenntnisse in ihrer möglichen Anwendung. Jetzt im französischen Barockgarten waren die Gärten überdimensionierte Aufenthaltsorte des dortigen Adels geworden, der so gezwungen wurde, sich unterwürfig am Hof aufzuhalten. Das Schloss besaß dafür gar nicht die notwendigen Raumkapazitäten, der Garten war es, in dem man sich aufhielt und in dem man unterhalten wurde. Dass die deutschen Barockgärten anders waren, lag nicht an deren damals fehlender Modernität (dies ist ein Werturteil, das frankophile Historiker ihnen nachträglich zusprachen), sondern war ein Ergebnis anderer Herrschaftsverhältnisse. Die Länder waren kleiner und besaßen keinen so großen zu überwachenden Adel.

Wer sich mit der Entwicklung der Gartenkunst in der Renaissance und im Barock beschäftigt, muss sich auch für die damalige Entwicklung der Druckgrafik interessieren. Erst sie machte künstlerische Arbeiten einem größeren Publikum bekannt. In der Reihenfolge Entwerfer, Stecher und Verleger war es in der Regel zunächst der Verleger (als Geschäftsmann), von dem die Initiative ausging, in späteren Zeiten gelegentlich auch vom Entwerfer. Erst spätere Zeiten haben dann gelegentlich die Bedeutung eines Begleittextes vor den der Stiche gesetzt (so z.B. bei der „Theorie et Pratique ---„ von Le Blond geschehen. Sein Verleger hatte zunächst eindeutig Le Blond als den Schöpfer dieses Werkes angegeben und nicht Dezallier.

Von vielen dieser damaligen Gärten gibt es heute keine Planunterlagen mehr. Oft hat es sie auch gar nicht gegeben, da man nicht selten nur mit Modellen gearbeitet hat, die heute nur noch in den seltensten Fällen erhalten sind.

Gartenelemente

Gärten waren oft Orte der Repräsentation (besonders seit der Hochrenaissance). Man kultivierte diese über

- Spaziergänge,
- Bankette im Garten,
- Spiele,
- Aufführungen (Musik, Theater, Tanz),
- Großinszenierungen (oft verbunden mit Feuerwerk).

Hier pflegte die damalige soziale Oberschicht ihre gesellschaftlichen Lebensformen in ihrem jeweiligen Hofleben.

Seit dem 15. Jh. wurde die Planung der Gärten Architekten übergeben.

- Wichtig für sie wurde die Verbindung von Haus und Garten.
- Die Pflanzen wurden zu Topiary geschnitten.
- Beliebt waren Becken, Brunnen, Labyrinthe und Skulpturen.

Man versuchte, den inneren und äußeren Bildschmuck in Übereinstimmung zu bringen.

Die wichtigsten Gartenelemente waren

- Orto (freie Fläche am Eingang, reserviert für Spiele und Feste),
- Terrassen,

- Treppen,
- Parterre,
- Wege (Inszenierung hinter dem Parterre durch Skulpturen, Wasser),
- Pergolen,
- Skulpturenschmuck,
- Wasser (orientalische, andalusische Einflüsse),
- Grotten,
- Bosco,
- Pflanzen.

Terrassen: Die Terrassenkultur war im Mittelmeerraum eine seit alters her vertraute Art der Bodenbewirtschaftung. Bei den frühen Villen ergab sie sich deshalb zwangsläufig aus der Feldbestellung. Im Rahmen der neuen, städtischen Besitzer und ihrem städtisch orientierten Lebensstil wurde die obere Terrasse größer und diente nun vorwiegend repräsentativen Zwecken. Im Laufe der Zeit erhielt sie besondere Stützmauern. Dafür musste sie in der Tiefe oft vergrößert werden. Aufschüttungen wurden notwendig, in deren Folge wiederum neue höhere Stützmauern errichtet wurden. Oft nutzte man jetzt die neu entstandenen kostenaufwendigen Bereiche für wirtschaftliche Zwecke, indem man in sie Lagerräume oder Stallungen einbaute.

Von den erhöhten Aufenthaltsbereichen besaß man einen neuen Bezug zur Landschaft, der durch das jetzt neu aufkommende Naturgefühl des Humanismus noch zusätzlich vertieft wurde.

Mit der neuen Entdeckung der Landschaft wurde die Lage der Villa zu einem wichtigen Baukriterium. Durch die Ausrichtung auf die Aussicht entstanden auch neue Bauelemente: z.B.

- die Loggia, u.a. als ein in das Haus einbezogener Balkon, von dem aus man eine schöne Aussicht besaß.
- das Belvedere: eine kleine Plattform; oft im Anschluss an eine Terrasse mit einer schönen Aussicht (z.B. in der Villa d'Este).

Durch ihren erhöhten Standort gab es auf ihr besonders in den Sommermonaten einen als angenehm empfundenen leichten Wind (bei Plinius und Alberti = „gesunde Luft").

Treppen: Ausgehend von Bramantes Doppeltreppe im Belvedere-Garten wurden sie zu einem Hauptelement des italienischen Gartens in der Hochrenaissance. Sie verbanden auf eine ideale Weise im Hangbereich die Hauptachse mit einer symmetrisch angelegten Querachse und bereicherten durch ihren wechselnden Bewegungsverlauf über die verschiedenen Blickrichtungen die jeweiligen Raumerlebnisse ihres Nutzers. Dabei wurde ihre Entwicklung vor zwei Kriterien besonders gefördert: Die ersten Gartengestalter waren in ihrer Haupttätigkeit zunächst Architekten, die den Treppenbau als solchen

beherrschten, und zum anderen kamen die Treppen dem gesellschaftlich immer stärker zunehmenden Bedürfnis der Auftraggeber nach Selbstdarstellung stark entgegen.

Parterre: Es wird von einer geometrisch geordneten Gruppe von Beeten gebildet und war in der Regel der dekorative Teil eines formalen Gartens. Während der Renaissance und des Barocks stellte es deren Repräsentationsteil dar. In seiner einfachsten Form folgte es dem altpersischen Chahar bagh: vier Beete, die durch ein Wegekreuz voneinander getrennt wurden, in deren Mitte zusätzlich ein Brunnen stand. Über die römischen Peristylgärten und den mittelalterlichen Klostergarten wurde es zur Grundform des Renaissance-gartens. Die Gevierte wurden jetzt weiter aufgeteilt und mit Pflanzen im Geschmack der Zeit aufgewertet.

Zunächst waren die Beete nur von einer niederen Hecke umgeben und mit Obstbäumen bepflanzt. Danach wurden die Gehölze als formale Raumbildner aufgewertet (Topiary). Dabei ging man bereits auf eine Kultur zurück, die bereits Plinius beschrieben und Colonna fantasiereich ausgemalt hatte.

In der Regel wurde es so angelegt, dass es von einem erhöhten Standort betrachtet werden konnte (z.B. einer Loggia eines Obergeschosses in der Verlängerung einer Mittelachse).

Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Formen entwickelt:
Orangerieparterre (in der Nachfolge der früheren Obstbäume, heute in der Regel durch Zitrusgewächse in Schmuckkübeln ersetzt),
Knotenparterre (verschlungene Gehölzbänder, evtl. angeregt von orientalischen Gärten),
Renaissanceparterre (bepflanzt mit Kräutern und Blumen),
Broderieparterre (Schmuckarabesken; stilisierte Rankornamente aus Buchs und farbigem Kies; wurde im 16. Jh. von den Mauren übernommen und dann zu einem wichtigen Element des Barockgartens),
Wasserparterre (aus einer Gruppe zueinander geordneter Wasserbecken bestehend).
Besonders in Frankreich entstand während des Barocks eine eigene Parterrekultur mit verschiedenen Sonderformen. Heute werden diese oft fälschlich als Vorbild bei der Restauration deutscher Barockgärten verwendet.

Pergola: Sie gehört zu den wichtigsten Elementen des italienischen Renaissancegartens. Sie kann stark raumbildend gezogen werden, bietet im Sommer Schatten und ist, mit Duftpflanzen überzogen, sehr dekorativ.
Im alten Ägypten war sie bereits bekannt.
In Italien ist sie vielleicht aus dem dortigen Weinbau hervorgegangen.
Im Mittelalter war sie dann als Laubengang beliebt.
In der Renaissance wurde sie dann zu einem wichtigen Raumbildner.

Kaum in einem anderen Gartenbereich lässt sich Architektur und Natur so nah miteinander verbinden.

Skulpturen: Nach dem Mittelalter folgten die Gärten in ihren ästhetischen Gesetzmäßigkeiten auch einer eigenen ikonographischen Sprache. Es fällt uns heute schwer, deren mystische, religiöse oder erotische Bezüge noch zu verstehen. In der Regel gehen wir durch diese Gärten und klammern für uns diesen Hintergrund aus. An ihrem formalen Aufbau erkennen wir noch den einstigen mathematischen Zugangsversuch zum Verständnis der Natur. Die im zweiten Schritt dazu gehörenden Bildprogramme, ihr Bezug zur geistigen Welt der Erbauer berühren uns nicht mehr. Damit können wir diese Gärten aber nur noch begrenzt verstehen.

Welchen Stellenwert die ikonographischen Programme in ihrer Zeit in Italien besaßen, lässt sich erkennen, wenn man weiß, dass mehrere der bedeutendsten Humanisten, gleichberechtigt neben den Architekten, an den einstigen Entwürfen für einen Garten gearbeitet haben.

Einen ersten Höhepunkt erreichte die Formulierung eines übergreifenden ikonographischen Programms in der Villa Giulia des Papstes Julius III., bei dem allein über 300 Skulpturen im Garten standen (das schon vorher entworfene Programm für die Villa Medici in Castello war nur in einem geringen Umfang zur Ausführung gekommen).

Ein Programm bestand aus symbolischen Anspielungen. Diese konnten sich ergeben aus:

- den Raumbezügen,
- dem kompositorischen Aufbau,
- seinen plastischen Elementen (ihren Skulpturen),
- sonstigen symbolischen Bezügen (z.B. Pflanzen),
- Schrifttafeln.

Die Bedeutung der Skulpturen ging weit über die eines Dekorationselements hinaus. Über ihre symbolischen Aussagen wurden sie zu einem Bindeglied zwischen der Kunst und der Natur.

Seit der Hochrenaissance wurden sie zu einem wichtigen Gestaltungselement. Sie bestimmten weitgehend den Bedeutungs- und später auch den Stimmungsgehalt eines Gartens. Ausgehend von Bramantes Belvedere-Garten fanden die Humanisten darüber hinaus eine einfache Möglichkeit, ihre Beziehung zur Antike zu demonstrieren. Ihnen war die ikonographische Bedeutung der Skulpturen bekannt, und sie begannen, damit zu spielen. Skulpturenprogramme entstanden (in der Regel verbunden mit einer Glorifizierung der jeweiligen Auftraggeber).

Oft wurden sie als Element (z.B. Stein) in Verbindung zu anderen Elementen gebracht: z.B. dem

Wasser: Hier wurden besonders die Flussgötter zu einem beliebten Motiv (die ersten antiken Vorbilder hatte man 1513 in Rom gefunden und dann im Belvedere-Garten aufgestellt).

Licht: Im Hell-Dunkel-Kontrast als heller Marmor vor einer dunkleren Mauer oder einer dunkelgrünen Bepflanzung.

Die häufige Darstellung der Musen betonte die Verbindung von Natur und Altertum.

Pan: Er war der griechische Schutzgott der Hirten und galt allgemein als eine Verkörperung der Natur. Von einer lüsternen Sexualität beherrscht, sah Boccaccio ihn als Vertreter der niederen Formen der Natur. In der Kunst wurde er oft mit einer Panflöte dargestellt (sehr schön im Park von Schwetzingen), mit Bocksbeinen und Bockshörnern, oft als Begleiter des Dionysos.

Wasser. Das Wasser hat für die Menschen immer eine elementare Bedeutung gehabt. Ohne Wasser können sie nicht leben. Die Griechen zählten es zu den vier Grundelementen. Wahrscheinlich spricht kein anderes von ihnen den Menschen derart sinnlich an. Es verwundert deshalb nicht, dass es gestalterisch bereits seit den frühesten Kulturen eingesetzt wurde, zunächst gezielt in den altpersischen Gärten, dann in den römischen, maurischen und in Bezug auf die beiden letzteren in der Neuzeit im Rom der Renaissance. Hier gelang es, dieses in allen seinen Gestaltungsmöglichkeiten durchzuspielen. Als Gestaltungs-element war es wichtiger als die Pflanzen. Was wäre Rom ohne seine Brunnen, was viele Gärten ohne ihre Kaskaden oder Wasserspiele.

Später verlor es seine Bedeutung als geheimnisvoller Führer durch die Natur. Zunehmend wurde es für maßlose Effekte eingesetzt.

In Verbindung mit der Technik vermittelte das Wasser den damaligen Menschen ein Gefühl der Naturbeherrschung. Gerne wurde es deshalb in Verbindung mit Automaten eingesetzt. In der Villa d'Este und in Pratolino erreichte damals der formale Umgang mit Wasser wahrscheinlich seinen Höhepunkt (in Kassel-Wilhelmhöhe später der Landschaftsorientierte). Hierher gehörten auch die früher sehr beliebten Wasserscherze.

Grotten: Nördlich der Alpen waren sie zwar oft modische Gartenelemente, ein richtiges Verständnis für diese nassen, rheumaerzeugenden Orte konnte aber nie so recht aufkommen. Im Süden dagegen gab es kaum einen bedeutenden Garten, in dem man ihre Kühle in der Sommerhitze nicht zu schätzen wusste. Auch Pythagoras besaß auf Samos eine künstliche Grotte, die er als sein „wahres philosophisches Zuhause" ansah. Zunächst ergab sich ihre Existenz aus den Wohnhöhlen der ersten Menschen, dann kultisch als Wohnorte der Nymphen

und Wassergeister. In der Renaissance führte sie Buontalenti als ein besonderes, bedeutendes Gartenelement ein (Pratolino). Man fand sie danach als Motiv in Stützmauern, zwischen Treppenanlagen oder sogar in eigenen Grottenhäusern (Manierismus). Heute sind sie oft aus Gründen des Erhaltungsschutzes trockengelegt, doch gehören zu ihnen die Bilder von tröpfelndem Nass, Moosen und Farnen.

In der Gartengestaltung wurden sie zu reinen Kunstgebilden. Ihre Bedeutung erfuhren sie

- über ihre Bezüge zur Antike (z.B. durch das Aufstellen von Skulpturen in ihnen),
- über das Amorphe (es erlaubte in ihnen, Naturgebilde in Kunstgebilde zu verwandeln).

Die Quelle Castalia am Fuße des Parnass war zugleich symbolisch die Quelle aller schöpferischen Leistungen, sei es in künstlerischem oder wissenschaftlichem Bereich.

Nymphaen (Grotten mit einem Skulpturenschmuck der Diana und Nymphen) dienten als kühler Ruheplatz.

Bosco: Er ist der durch Bäume beschattete Teil des italienischen Gartens und damit ein Gegenstück zum lichtdurchfluteten Parterre. Gestalterisch wurde er als Rahmen oder als Hintergrund eingesetzt. Aus ihm erhielt der Garten sein Wasser. Schon früh kannte man heilige Haine. In den Vorstellungen der Menschen lebten hier die Waldgötter (u.a. Pan). Gestalterisch wurde dieser Waldteil mit Hilfe von Skulpturen, Wasserbecken und Grotten aufgewertet.

(In Nordeuropa wurden solche Wäldchen oft negativ gesehen. In ihnen hausten nach den Vorstellungen der dortigen Menschen Hexen und böse Geister).

Orangerien: Im Barock (bis einschließlich des ersten Viertels des 18. Jhs) waren sie ein unverzichtbarer Teil des fürstlichen Hoflebens. Erst im zweiten Viertel setzte ihr Bedeutungsverlust ein (dies lässt sich am zunehmenden Verlust ihres allgemein geistigen Gehalts deutlich machen).

Für ihren Stellenwert gab es zwei Bedeutungsebenen:
Orangenbäume galten als ein Symbol für das irdische Paradies (oft wurde ihnen das Wasser als Sinnbild des Lebens zugeordnet).
Orangen waren ein Attribut des Herkules. Er tötete den Drachen, der den Hesperidengarten bewachte und öffnete damit den Weg ins „goldene Zeitalter“, zum irdischen Paradies. Mit einer Orangerie setzte man Herkules ein Denkmal und sich selber. Eine Orangerie besaß symbolisch den Rang eines Göttersitzes, eines Olymps, und ihre Räume wurden oft dementsprechend

ausgemalt. Indem man sich mit Herkules identifizierte, standen die Orangerien auch für die fürstlichen Tugenden.

Guardino segreto: Es ist der intime Privatgarten, oft neben den persönlichen Räumen. Von Mauern geschützt, ist er nicht einsehbar und nur für den Gartenbesitzer zugänglich. Ursprünglich geht er auf arabische Einflüsse zurück. In ihm suchte man echte Erholung und wollte sich an bestimmten Pflanzungen (z.B. Blumen) erfreuen.

Pflanzen: Die Pflanzenwelt der Renaissancegärten kannte im Gegensatz zu uns heute sehr viel weniger Gehölze und Blumen. Wichtig waren:

Bäume:
- Zypressen (wegen ihrer scharfen Konturen),
- Pinien (wegen ihres Schirms),
- Steineichen (wegen ihres Wuchses),
- Platanen (wegen ihrer Größe und ihrer Schnittverträglichkeit),
- Obstgehölze (wegen ihres Nutzwertes, ihres Symbolcharakters und aus Tradition; besonders Orangen- und Zitrusgehölze, als Symbolgehölze für einen immerwährenden Frühling und das Paradies; da viele von ihnen nicht ausreichend frosthart waren, wurden sie gerne in Kübeln gezogen),

Sträucher: Besonders beliebt waren Immergrüne, die in Form geschnitten werden konnten. Sie stammten weitgehend aus dem heimischen Unterholz oder der Macchia. Dazu gehörten u.a. Buchsbaum, Lorbeer, Kirschlorbeer, Rosmarin, Eibe, Wacholder,

Rosen: Sie waren als Gartenpflanzen schon seit der Antike beliebt gewesen. Allerdings kannte man in der Renaissance nur drei Hauptarten (R. gallica, phoenica und corymbifera) in vielen Kreuzungen und Mutationen. Es gab sie auch nur in roten, rosa und weißen Farbtönen. Einst die Symbolblume der Venus, wurde sie im Mittelalter zur Symbolblume der Maria. In der Renaissance wurden viele „giardini segreti“ als reine Rosengärten angelegt.

Blumen: Viele von ihnen waren schon in der Römerzeit bekannt gewesen: z.B. Schwertlilien, Madonnenlilien, Nelken, Malven, Veilchen, allerdings nicht in den plakativen Farben der heutigen Beetpflanzen.

In den formalen Gärten der Renaissance und des Barocks mussten sich die Pflanzen der Architektur anpassen können (d.h. in Form geschnitten werden; nur Steineichen ließ man natürlich wachsen. Blumen waren in Italien weitgehend auf die von Mauern umgebenen „giardini segreti“ beschränkt.

Die Pflanzensammlungen der Renaissance und des Barocks waren auch ein Ausdruck der damaligen Wunderkammersammlungen. Der ursprüngliche

Berggarten (Hannover) ist nach seiner Maulbeerbaumphase noch aus dieser Tradition heraus entstanden. Für Leibniz, den wichtigsten Berater der Kurfürstin, waren Sammlungen ein zentraler Inhalt seines Wissenschaftsverständnisses, seiner Vorstellungen vom „Theater der Natur“.

Die ersten Pflanzensammlungen besaßen vielschichtige Aufgaben. Sie dienten u.a.

- der Naturbeobachtung,
- einem angenehmen Zeitvertreib,
- einer zurückgezogenen Meditation,
- als Rahmen für das Aufstellen von Skulpturen,
- als Rahmen für Automatentheater.
- als Heilkräutergarten.

Die ersten botanischen Gärten entstanden in der Mitte des 16. Jhs., u.a. in

1545 - Padua und Pisa,
1554 - Florenz,
1587 - Leiden,
1593 - Heidelberg,
1626 - Paris.

Alle diese Gärten sind heute verwaist. Ihnen fehlen die damaligen, vornehm gekleideten Menschen, die sie einst belebten und Farbe in sie hineinbrachten.

(siehe auch Beitmann „Geschichte der Gartenkunst, Bd. I, darin systematische Abhandlung der Renaissance und des Barocks in der Gartenkunst)

Falsche Darstellungen

Die heutige Gartendenkmalpflege ist gekennzeichnet von ihrer mangelnden Fähigkeit, zwischen Gartenkunst und Gartenkultureinrichtungen unterscheiden zu können. Es fehlten ihr einfach die Kriterien dafür. Ein zusätzliches Problem in diesem Bereich ist noch, dass diese Kriterien für jeden Garten, d.h. für jede Zeit und alle kulturellen Hintergründe andere sein müssten. Die Gartenkunst beinhaltet raumbezogene, malerische und individuelle Aspekte, letztere, weil solche für den Werkbezug eines jeweiligen Gartens wichtig sind. Die Gartenkultur dagegen baut hauptsächlich auf soziale, technische und funktionale Inhalte, solche, die an unseren Hochschulen aktuell im Bereich der Gartenarchitektur gelehrt werden. Natürlich sind alle Kunstwerke auch zugleich erhaltenswerte Kulturdenkmäler, aber die wenigsten Kulturdenkmäler sind als Kunstwerke erhaltenswert. Insofern ist auch die Charta von Florenz kritisch zu sehen. Als Orientierungsvorgabe für Gärten als Kulturausdrücke ist sie sehr wertvoll, wenn sie nicht doktrinär angewandt wird, auf Kunstwerke bezogen, ist sie es dagegen nicht, wenn diese original rekonstruierbar sind (wie dies beim Heidelberger Schlossgarten der Fall wäre).

Die Hauptsprache des Barocks war französisch, was dazu geführt hat, dass viele Gartenpläne dieser Zeit französisch beschriftet waren, d.h. mit den Begriffen, die wir auch in der „Theorie

et pratique ---“ wiederfinden, was wiederum spätere Interpreten dann so auslegten, dass diese Pläne in der Nachfolge von Le Blond (Dezallier) entstanden seien. Wie problematisch diese Vorgehensweise zu sehen ist, zeigt sich sehr gut beim Hofgarten in Schwetzingen. Es ist unstrittig, dass dieser in seiner Anlage in Europa einzigartig ist und in seiner Konzeption weder Vorläufer noch Nachfolger hatte. Zeitgemäß hatte Petri die Pläne aber 1753 französisch beschriftet. Dieser Umstand führte viele Autoren dazu, zu behaupten, auch er folge in seiner Grundkonzeption der französischen Vorlage der „Theorie“.

Wir müssen uns in Deutschland langsam von dem Denken trennen, dass alles Gute im Barock aus Frankreich (d.h. aus Versailles) gekommen war und man hierzulande nur von dessen Imitation gelebt hat. Zur Aufrechterhaltung dieser Behauptung werden eigene landschaftstypische Entwicklungsstränge als veraltet erklärt und Versailles zum alleinigen Maßstab erhoben. Dem war aber nicht so. Dafür gab es hierzulande viel zu viele durchaus eigenständig denkende Fürsten.

Die häufige Gruppenplanung im Barock macht es schwer, einen der Beteiligten als Künstler für bestimmte Arbeiten besonders herauszuheben. Besonders deutlich wird dies in den bayrischen Schlössern von Schleißheim und Nymphenburg. Allgemein wird dort Dominique Girard an erster Stelle genannt. Wir glauben aber, dass er als Wasserbautechniker am wenigsten dazu beigetragen hat und nur seine Stellung am Hof dazu führte, ihn vor Effner oder Disl (Diesel) zu nennen.

Girard: Als seine drei wichtigsten Arbeitsstätten werden München, Wien und Brühl genannt.
- In München hat die wichtigsten Planungsarbeiten wahrscheinlich Disl (Diesel gemacht (in Zusammenarbeit mit Effner),
- in Wien war er nur als Wasserbauingenieur gefragt,
- in Brühl besaß er keinen Anteil an den dortigen Planungen.

Girard erinnert an einen Gartenamtsleiter, der durch seine Anpassungsfähigkeiten, bzw. seine Parteienkontakte aufgestiegen ist und ein gutes Planungsbüro für sich arbeiten ließ. Besonders deutlich wird dies an den Entwurfszuschreibungen von Augustusburg (Brühl), zu denen er persönlich nichts beigetragen hat.

Je weniger man von einzelnen Menschen weiß, umso besser lassen sich Legenden um ihre Gestalt flechten. Girard ist dafür ein gutes Beispiel. Er hat weder in Brühl nachweislich den nach ihm benannten Plan gefertigt, noch in Wien eine planende Funktion gehabt, noch in München selber einen Plan gezeichnet.

- Schleißheim: Gilt als sein Hauptwerk; 1701 stand dort die Hauptkonzeption bereits fest; Girard kam erst 1715 nach München. Von der Gestaltung der Broderien im Parterre verstand er nichts, die muss ein anderer entworfen haben).
- Belvedere (Wien): Hildebrandt dürfte sich kaum die Planung aus seinen Händen nehmen lassen. Girard hat ihn wahrscheinlich nur bei Fragen der Herbeiführung des Wassers und der technischen Funktionen der Fontänen beraten. Oft besteht unser Wissen über die Vergangenheit

> nur aus lieb gewordenen Mythen, die aus bestimmten Interessenlagen (z.B. nationalen, hier besonders aus Frankreich) von uns an die nachfolgende Generation weitergegeben werden, oft nur aus Mangel an einem realen Hintergrundwissen. Um dafür zwei Beispiele aus Deutschland zu wählen, so gilt dies weitgehend für unser Wissen vom Leben unseres nationalen Malerfürsten Dürer und für die Stellung Noldes während der Zeit des Nationalsozialismus.

In der Gartenkunstgeschichte haben wir so etwas wie einen historisch gewachsenen Verständniskonsens, der vor allem bestimmte historische Figuren zu Bedeutungsträgern hochstilisiert, die sie in ihrem tatsächlichen Leben nie waren. Dazu gehören z.B. Tribolo, Le Nôtre, Girard oder die Bedeutung und die tatsächlichen Einflüsse der französischen Gartenkünstler auf die deutsche Gartenkunst, oder in neuerer Zeit, der „christliche Garten“, den es als solchen in dieser Form nie gegeben hat (und nur ein gesuchtes inhaltliches Gegenstück zum früheren „islamischen Garten“ darstellt).

Das unkritische Abschreiben voneinander, innerhalb einer kleinen Personengruppe, zementiert Personenbilder, die eigentlich Fälschungen darstellen.

Problem von Rekonstruktionen

Es ist ein Problem bei der Rekonstruktion formaler (Barock-) Gärten, wenn man die klassischen französischen Königsgärten zum Maßstab für die deutschen Gärten erhebt. Sie sind nur Anregungsgeber für jeweils einzelne Details gewesen. Viel näher standen ihnen zunächst die italienischen und dann vor allem die Schönborn-Gärten, d.h. die österreichisch-süddeutsche Schule, wie sie in den Stichwerken der damaligen Zeit populär gewesen waren. Dies waren besonders die Arbeiten von

- Solomon Kleiner,
- Franz Anton Danreitter,
- Johann David Fülck,
- Sigmund Richter „Unterschiedliche Gattungen neuer Risse und Vorzeichnungen“ (Augsburg 1750),
- Matthias Wilhelm Hora (um 1711 – 1771) „Neu Inventirtes Garten-Werk“.

(Während Fülck und Danreitter ihre Werke noch in einer Zeit schufen, als die formalen Parterres noch Mode waren, gaben Hora und Richter die ihren heraus, als diese bereits im Ausklang waren).

Die Entwicklung des Gartengestalters verlief vom

> Lustgärtner zum Gartenkünstler, Gartenarchitekten, Landschaftsarchitekten, Freiraumplaner und endete in unserer Zeit bei „Freiflächenmanager“(so z.B. der neueste Weihenstephaner Studiengang).

Die spezifische Gartenkunst geriet dabei immer mehr aus dem Blickfeld. Das Vorhandene wurde als Kulturgut, mehr oder weniger, recht und schlecht, von der Gartendenkmalpflege betreut, d.h. von einigen wenigen Personen, die sich ursprünglich weitgehend aus einem Schülerkreis Hennebos zusammensetzten und im „Arbeitskreis historischer Gärten“ der „Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Gartenkultur e.V.“ organisiert waren. Als

Verwaltungsleute befolgten sie dogmatisch die Forderungen der „Charta von Florenz“ und versäumten im Bewusstsein der Gesamtbevölkerung, „Wertpflöcke“ zu setzen, wie es z.B. mit Hilfe einer Rekonstruktion des „Heidelberger Schlossgartens“ möglich gewesen wäre.

Für den Niedergang des öffentlichen Ansehens der Gartenkunst in die Bedeutungslosigkeit ist weitgehend der zuvor genannte Personenkreis verantwortlich, der sogar die Rekonstruktion des Heidelberger Schlossgartens aktiv verhindert hatte (nachdem seine Rekonstruktion bereits vom Landtag in Stuttgart beschlossen und seine Finanzierung bereits gesichert gewesen war). Die Charta von Florenz zur Doktrin erhoben und nicht als Orientierungsempfehlung angesehen, schlugen sie die Chance einer allgemeinen Diskussion in der Bevölkerung aus und damit die Entwicklung einer öffentlichen Bedeutung der Gartenkunst tot. Jetzt ist man im kleinen Kreis weiter unter sich, arbeitet evtl. in einem schmalen Spezialbereich, besucht sich gegenseitig in den von der Öffentlichkeit bezahlten Kongressen, unterhält sich gegenseitig und lobt sich.

Die Ablehnung der Rekonstruktion des Hortus Palatinus durch das Heidelberger Symposium von 2008 zeigt deutlich, dass der heutigen Gartendenkmalpflege nur eine Verwaltungsfunktion in der Aufrechterhaltung des Status quo zukommt. Man verschenkte damals kurzsichtig die Chancen einer lang anhaltenden gesellschaftlichen Aufmerksamkeit (wie sie z.B. eine Gartenschau nie besitzen kann).

Für eine Rekonstruktion dieses Schlossgartens sprachen:

- der vorhandene originale Ort mit den zum Teil noch erhaltenen originalen Grundstrukturen,
- die vollständig vorhandenen Pläne,
- das Gestaltungsmaterial Pflanze (das, anders als bei Baumaterialien, seine ständige Erneuerung notwendig macht),
- die Möglichkeit hier einen geistigen Gehalt zum Ausdruck zu bringen (den der Renaissance),
- (so man will: die Ausstrahlung des Ruinencharakters zu steigern).

Wie die Charta von Florenz sagt (Art. 2), sind das Hauptmaterial eines Gartens Pflanzen, die in Zeitabständen erneuert werden müssen. Genau darum geht es primär in diesem Garten.

In Heidelberg hatte die Gartenkunst die einmalige Chance gehabt diskutiert zu werden und Ansehen zu gewinnen. Man hatte diese Gelegenheit verpasst. Die zur Doktrin erhobenen Paradigmen einer kleinen Berufsgruppe und eine Interessengruppe von Joggern und Hundeausführern im Park haben eine Rekonstruktion verhindern können. Das Ergebnis ist ein schleichender weiterer Niedergang des Ansehens der Gartenkunst in der Öffentlichkeit. Sie wird auf ihren oberen Ebenen als solche kaum noch wahrgenommen, man ist ja jetzt „Freiflächenmanager“. Es verbleibt als Trost, dass Paradigmen historische Zeitausdrücke sind, die im Laufe der Zeit sich immer wieder verändern, bzw. korrigiert werden können.

Das Problem der Charta von Florenz ist, dass sie ihre Kriterien über alle Anlagen und jede Epoche gleichermaßen stülpt, was jeden Kunsthistoriker erschrecken müsste, da jede von ihnen eigene Bewertungsmaßstäbe haben müsste. Wie in nur wenigen anderen Anlagen wäre hier eine künstlerische Idee nachvollziehbar gewesen. Für die deutsche Gartenkunst wäre

diese Rekonstruktion ein großer Gewinn. Hier handelt es sich nicht um eine „unhistorische Neuschöpfung“ sondern um den Hesperidengarten eines bestimmten deutschen Fürsten vor dem Ausbruch des 30jährigen Krieges. Es wäre bei einer Rekonstruktion der einzige Garten dieser Art, der einzige große Renaissancegarten in Deutschland.

Die Gartenkunst baut sich auf drei Orientierungsschwerpunkten auf. Die

Raumorientierung	Bildorientierung	Werkorientierung
architektonisch	malerisch	personenbezogen

In jedem Gartenkunstwerk sind alle drei enthalten, doch wurden sie zu allen Zeiten schwerpunktmäßig unterschiedlich betont. Wenn man die klassische Zeiteinteilung der Kunstgeschichte heranzieht, dann ergibt sich grob betrachtet folgender Ablauf:

- raumorientiert: Renaissance, Barock (16., 17. Jh.),
- bildorientiert: Klassik, Romantik (18., 19. Jh.),
- werkorientiert: Reformbewegung (20. Jh.).

Zu ihnen allen gehören Übergangszeiten und Besonderheiten, die in diesem groben Schema übersehen werden können. Wichtig aber ist, dass sie alle in ihrer jeweiligen Schwerpunktorientierung eine Entwicklungstendenz besessen haben, so z.B. im Hauptabschnitt der in dieser Arbeit betrachteten Biographien, der Renaissance und dem Barock (einschließlich ihren Übergangszeiten Manierismus und Rokoko), in ihrer Tendenz jeweils vom

- Kleinräumigen zum Großräumigen,
- Additiven zum Axialen zum Dynamischen.

(Heute besitzen wir die Freiheit, mit allen diesen Ansätzen spielerisch umgehen zu können).

(siehe dazu auch Beitmann „Geschichte der Gartenkunst“; Bd. III, darin Kapitel „Heidelberger Schlossgarten)

Problembereiche der Arbeit

In Verbindung mit dieser Arbeit sind einige Probleme aufgetreten:

Wenn beim Lesen der Biographien der Eindruck entstehen sollte, die Gärten seien allein die Leistungen der beschriebenen Menschen, dann ist dies falsch. Sie waren in der Regel das zusammengetragene Ergebnis vieler Künstler und des oft hohen Niveaus ihrer jeweiligen Auftraggeber. Die hier beschriebenen haben in ihnen nur besondere Leistungen erbracht und ihr Name wird deshalb oft mit diesen Gärten verbunden.

Einzelne Angaben in diesen Texten werden wahrscheinlich eines Tages korrigiert werden müssen. Der Autor wählte oft aus der Fülle widersprüchlicher oder interessenorientierter Angaben, die seiner Meinung nach Wahrscheinlichste. Er sieht sich als Generalist, als Zusammenführer und nicht als Spezialist, d.h. als kleinster Detailsucher.

Die Namensschreibung der Beschriebenen ist oft sehr verschieden. Sie selber haben es oft nicht so genau genommen. Wir haben diejenige gewählt, die sie mehrheitlich selber oder die sie nur benutzt haben, selbst wenn dies im Widerspruch zur heute gebräuchlichen Schreibweise steht (so z.B. Danreitter, wie er in Dokumenten nur unterschrieb, statt Danreiter wie dies heute üblich ist).

Viele Zuordnungen der Arbeiten zu bestimmten verantwortlichen Renaissancekünstlern sind umstritten, weil oft mehrere von ihnen zugleich an ihnen gearbeitet haben, die Aufzeichnungen darüber sehr ungenau sind und oft die Gehilfen die Arbeiten ausgeführt haben, die sie nach dem Tod des Meisters dann fortsetzten. Oft helfen bei den einzelnen Projekten heute nur noch Stilvergleiche und Vorlieben wie es z.B. bei Vignola der Fall ist.

Vitruv

(Ca. 84 – 10 v. Chr.)

Einflussreichster Theoretiker der Architekturgeschichte.

Über den historischen Vitruv weiß man genau genommen kaum etwas,

- weder seinen vollständigen Namen (d.h. nicht seinen genauen Vor- und Cognamen, in der Literatur wird er oft Marcus Vitruvius Polio genannt,
- noch seine genaue Lebenszeit (als Geburtsjahr werden etwa 84 v.Chr., aber auch die Zeit um 70-60, bzw. um 55 v.Chr. angegeben, als Todesjahr 10 oder 27 v. Chr., bzw. 14 n. Chr. Diese Unsicherheit macht seine geringe Bedeutung zu Lebzeiten deutlich),
- keine weiteren Lebensdaten (Man leitet die vermuteten nur aus seinen Schriften ab. In der antiken Literatur wird er so gut wie nie genannt, u.a. kurz von Plinius d.Ä. erwähnt).
    + 44 v Chr.: Übernahme in das Heer des Augustus (nach der Ermordung Caesars).
    + um 33 v. Chr.: Entlassung aus dem Heerdienst. Weiterarbeit am Bau des Wassernetzes für die Stadt Rom.
    + etwa 33 – 22 (22 – 14) v. Chr. (abgeleitet aus Angaben in seinem Werk) entstand sein Buch „De Architectura“, das aus 10 Teilen (Büchern, Kapiteln) besteht,
- auch nicht seine genaue Stellung als Ingenieur für Kriegsmaschinen im Heer Cäsars und Augustus (Sie kann nicht völlig unbedeutend gewesen sein, da ihm nach seinem Ausscheiden aus dem Heer eine so hohe Rente zugesprochen wurde, dass er gut von ihr leben konnte. Seine eigene Abwertung in seinen Vorwörtern muss man im Sinne der antiken Proömium lesen, mit deren Hilfe die damaligen Redner die Zuneigung ihrer Zuhörer zu erringen versuchten (als „captatio benevolentiae“ – einem „Haschen nach Wohlwollen“).

Bekannt von ihm geworden sind:

- eine Architekturtheorie, die „Zehn Bücher über Architektur“ („De architectura libri decem“, kurz nur „De Architectura“ genannt). Dabei kennt man nicht die Reihenfolge der Entstehungsgeschichte ihrer Teile. Auch wurden die Vorreden wahrscheinlich nachträglich verfasst. (Er widmete sein Werk Kaiser Augustus aus Dank für die gewährte Pension: Vorrede 1. Buch).
- als einziges Bauwerk eine Basilika in Fano (früher „Fanum Fortunae“, von ihm selber in seinem 5. Buch genannt).

Man geht davon aus, dass seine Schriften zu Lebzeiten nur eine begrenzte Bedeutung besessen haben, da er in ihnen auf die baulichen Hauptprobleme seiner Zeit im römischen Reich nicht oder nur am Rande eingeht, d.h. auf die damalige

- Ziegelbauweise,
- Gewölbetechnik,
- den Stockwerkbau.

Über die Verbreitung seiner Texte zu Lebzeiten weiß man nichts. Seine für die damalige Zeit zu technisch orientierte Sprache dürfte einer größeren Verbreitung seiner Texte entgegen gestanden haben. Er dürfte auf die Bauweise der frühen Kaiserzeit keinen Einfluss besessen haben.

Vitruvs Bedeutung für uns leitet sich aus der Stellung seines Buches in der Architekturgeschichte ab:

- Es ist die einzige erhaltene Darstellung über die antike Architektur und Bautechnik. Vitruv fasst in ihr alle hellenistischen und römischen Erkenntnisse des Bauwesens seiner Zeit zusammen. Später wurden daraus besonders bedeutsam:
  - Seine Lehre von den Säulenordnungen.
  - Seine Lehre von den menschlichen Proportionen in Bezug auf die Architektur. Darüber hinaus
  - beschreibt er als erster die Wellennatur der Töne.

(Dabei nennt er eine Vielzahl antiker Autoren und bietet ein Schlüsselwerk für das Verständnis der antiken Architektur).

Ein erstes Interesse für ihn ist aus der karolingischen Zeit bekannt. Einhart kannte ihn bereits. Inwieweit diese Kenntnisse beim Bau seiner Basiliken in Steinbach und Seligenstadt eingegangen sind, ist nicht bekannt.

In der ottonischen Architektur hat er wahrscheinlich auf den Bau von St. Michael in Hildesheim einen Einfluss gehabt. Dies wird angenommen, weil die älteste bekannte Vitruv-Abschrift von dessen erstem Abt Goderammus stammt. In dieser Kirche vereinen sich ideal die antike Formensprache mit der ottonischen Architektur.

Im Mittelalter dürfte sein Werk besonders in der Baupraxis bedeutsam gewesen sein. Dies ergibt sich aus der Vielzahl der damaligen Abschriften, von denen über 50, teilweise illustrierte, noch heute erhalten sind. Auf die Ästhetik der Romanik und Gotik haben sie allerdings kaum einen Einfluss gehabt.

Im Hochmittelalter ist er dagegen in Italien kaum beachtet worden. Das Interesse an ihm wurde erst durch die Humanisten geweckt, für die er die einzige literarische Quelle darstellte. Mit ihnen entdeckten ihn dann auch die Künstler und deren Auftraggeber für sich. Die gesamte Architektur des 15. Jhs (Quattrocento) stand unter seinem Einfluss. Ab jetzt bestimmten Vitruvs Angaben zur Ästhetik die gesamte Architektur bis einschließlich des Barocks, und man setzte sich mit seinen Gedanken bis in die Gegenwart auseinander (z.B. Corbusiers: Modulor).

Als erste verwiesen die frühen Humanisten wieder auf ihn (besonders Petrarca und Boccaccio). So nahm die Kenntnis der Schriften Vitruvs einen unmittelbaren Einfluss auf den

- Wiederaufbau des Schlosses in Neapel (1442,43),
- Aufbau von Pienza (1459-1464).

- Alberti baute nicht nur inhaltlich, sondern auch formal auf ihn auf. Er übernahm von ihm dessen Einteilung in zehn Bücher, die Terminologie, die historischen Fakten, antiken Bautypen und technischen Details. Kritisch sah er dessen Unklarheit in der Terminologie (im Gebrauch seiner Fachausdrücke. Vitruv hatte deren Klarheit in seinem 1. Buch ausdrücklich selber gefordert).
- Francesco die Giorgo orientierte sich an Vitruv (der dann später Leonardo da Vinci stark beeinflusste). Ebenfalls Bramante und Michelangelo (z.B. beim Bau des Petersdomes).
- Vignola (1507 – 1573) „La regola delli cinque ardini d'architettura" (1562):

  Jacopo barozzi da Vignola: Führender Architekt nach Michelangelo in Rom. Beeinflusste entscheidend die Gartenkunst der Renaissance (Villa Farnese in Caprarola, Villa Guilio in Rom, Villa Lante in Bagnaia, Farnese-Garten in Rom). Sein „Lehrbuch der fünf architektonischen Ordnungen" war sehr verbreitet.

  In der Spätrenaissance bauten dann auf seinen Angaben die Architekturtheorien von:

- Sebastiano Serlio „Regole generali di architettura" (1537):

  Serlio (1475 – 1554): Er beobachtete, dass die Angaben Vitruvs mit den antiken Bauten oft nicht übereinstimmten. Was ihm im Umgang mit Vitruv eine große Freiheit gab.

  Besonders auf Serlio geht die Lehre von den Säulenordnungen zurück (in seinem 4. Buch, 1537). Indem er den Architekten die Freiheit zusprach, deren Formen und Elemente zu mischen, leitete er den Manierismus ein. Serlio beeinflusste entscheidend für ein Jahrhundert den Palastbau in Frankreich.

- Andreas Palladio „I quattro libri dell'achitettura" (1570):

  Palladio (1508- 1580): Er war der erste ausschließliche Berufsarchitekt. Er orientierte sich besonders an der symmetrischen Harmonie der antiken Bauten. Er erfand u.a. die „ideale" Villa und übertrug den Tempel-Portikus erstmals vor ein Wohnhaus. In seinen Büchern stellte er die Proportionsregeln der antiken Bauten dar, die später als Kanon oft blindlings befolgt wurden (mit denen er selber aber oft großzügig umging).

  Als Palladianismus erlangte er in England einen großen Einfluss (= Verwendung von Palladio-Motiven), und dann als Neopalladianismus besonders im 18 Jh.. Lord Burlington veröffentlichte mehrere Bücher, deren Regeln in England zum Vorbild für die damalige Architektur wurden. In Deutschland hat sich Knobelsdorff stark an ihnen orientiert.

- Vincenzo Scamozzi „L'idea della architettura universale" (1615).

Ihre Arbeiten beherrschten dann die europäische Baukunst in den nächsten Jahrhunderten). Während man im 15. Jh. mit den Angaben Vitruvs noch relativ frei umging, wurde er im 16. zunehmend dogmatisiert. In der Spätrenaissance hatte dann Guarini (1624 – 83, Turin) die Architekturtheorie aus ihrer Erstarrung gelöst, indem er die Regeln Vitruvs (und Vignolas) für nicht verbindlich erklärte und damit in der Architektur einem ästhetischen Relativismus den Weg öffnete.

Mit der Ausdehnung der Renaissance über die italienischen Grenzen hinaus wurde Vitruv auch im übrigen Europa beachtet und beherrschte auch dort die Architekturdiskussionen bis ins 18. Jh.. Sein Einfluss nahm erst mit dem Versuch der Pariser Akademie ab, eine eigene nationale französische (Bau-)Ordnung zu schaffen. Man las zunächst eine Vitruv-Übersetzung (1674-76) und versuchte ihn dann zu unterlaufen, indem man eigene Proportionsregeln zu schaffen versuchte und dabei dessen Symmetriebegriff inhaltlich teilte

- in eine „Symmetrie im Sinne von Axialität“ (Sie wurde jetzt zum wichtigsten Kriterium für Schönheit und für lange Zeit zum Dogma der Architektur, - bis in die Klassik hinein) und
- in „Proportionen als willkürliche soziale Verabredungsgrößen“ (entstanden aus Gewohnheiten und Traditionen), die eigene Proportionsregeln erlaubten.

Obwohl Vitruvs Text im Mittelalter bekannt gewesen war, erfuhr er erst seine große Popularität durch Gianfrancesco Poggio Braccioline, der 1416 in St. Gallen auf eine Abschrift gestoßen war.

- 1486 erste gedruckte Ausgabe (der Buchdruck war erst um 1450 in Deutschland erfunden worden. Ausgabe war noch ohne Abbildungen).
- 1511 erster illustrierter Druck (mit 36 groben Holzschnitten. Er wurde für alle späteren Ausgaben bestimmend).
- um 1514: Raffael will Vitruv illustrieren (es kam dann aber nicht dazu).
- 1542 Konstituierung einer vitruvianischen Akademie (Mitglied u.a. Vignola).
- 1543 (Nürnberg) erste lateinische Ausgabe in Deutschland.
- 1548 erste kommentierte deutsche Übersetzung (jetzt mit 193 feineren Holzschnitten).
- Noch Sckell fordert bei der Errichtung von Staffagen (d.h. antiken Tempelanlagen) in den Parkanlagen eine Orientierung an Vitruv.

Vitruvs Werk besteht aus 10 „Büchern“ (besser für das Verständnis: 10 Kapiteln), die jeweils aus einem kurzen Vorwort und einem ca. 10mal so langen Ausführungsteil bestehen. Die ersten sieben Bücher beschäftigen sich mit den Tätigkeiten eines Architekten: U.a.

1. Buch: Architektonische Grundbegriffe und Ausbildung.
Für letztere forderte er handwerkliche und geistige Kenntnisse (u.a. Mathematik, Geschichte, Musik und Philosophie). Über diesen Ansatz ermöglichte er den Architekten der Renaissance, sich aus der Bauhüttentradition zu lösen. Für ihn kam der Architektur das Primat unter den bildenden Künsten zu. Dies Verständnis galt bis in die Anfänge des 20. Jhs.. (Der Architekt schuf Gesamtkunstwerke, dem die anderen Kunstgattungen zuarbeiteten).

Für die Beurteilung der Architektur verlangte er darin 3 Hauptkriterien:

1. Festigkeit (Firmitas = bauliche Qualität in Hinblick auf die Raumkomposition, Statik und die Baumaterialien),
2. Zweckmäßigkeit (Utilitas = Funktionalität der Nutzung und der Abläufe),
3. Anmut (Venustas = Ästhetische Anforderung, Schönheit.
   Für diese gibt er 6 Grundforderungen an:

+ Drei von ihnen beziehen sich auf die Proportionierung des Gebäudes (bei ihm in einer anderen Reihenfolge):
  - Angemessene Größenverhältnisse (Ordinatio),
  - Wirkung auf den Betrachter (Eurythmia),
  - Proportionale Wechselbeziehung der Bauteile zum Gesamtbauwerk (Symmetria).

  (Das gesamte Bauwerk bezieht sich proportional auf ein Grundmaß (Quantitas = Modul-Einheit) und dessen Herausarbeitung in seiner symmetrischen Ganzheit).
+ Einer auf den künstlerischen Entwurf (Dispositio):
  (Maßstabsgerechte Zusammenstellung der Einzelteile und die perspektivische Wiedergabe der Fassade. Die Ausführung erfolgt dann nach den „Qualitas“).
+ Zwei auf die Angemessenheit:
  - Decor = Angemessenheit von Form und Inhalt.
    (Dabei wird der Architektur auch ein geistiger Inhalt zugesprochen. Hierher gehört u.a. die berühmte Säulenordnung).
  - Distributio = Angemessenheit des Gebäudes zur sozialen Stellung seiner Bewohner (Es soll diese wiederspiegeln).

2. Buch: Die Entstehung der Architektur und die Baumaterialien.
   Die ersten Bauten entwickelten sich nach Vitruv als Schutz des Menschen vor den Naturgewalten. Die Architektur ist dabei als erste Kunst entstanden. Ihr steht deshalb das Primat unter den Künsten zu.

3. Buch: Über den Tempelbau.
   Es enthält u.a. eine Proportionslehre. Vitruv leitet darin die Proportionen zum einen vom menschlichen Körper ab und setzt diese dann zu den geometrischen Grundformen Kreis und Quadrat in eine Beziehung. Aus diesen Überlegungen hat man später die „Vitruvianische Figur“ entwickelt (u.a. von da Vinci, mit dem Nabel eines Körpers als Mittelpunkt). Eine „vollkommene Zahl ist für ihn die „10“ (entsprechend der Zahl der Finger. Deshalb auch die Zehnerzahl seiner Bücher). In der Architektur ergeben sich daraus Grundforderungen für das Verhältnis der Teile untereinander (auf der Basis eines gemeinsamen Grundmaßes). Für Vitruv sind Proportionen vom menschlichen Körper

abgeleitete Erfahrungswerte, Zahlenverhältnisse und keine ästhetischen Ausdrucksformen! Sie ergeben sich für ihn aus den Symmetrien. Ein Bauwerk ist danach ein System von diesen. Dreierlei ist dabei zu beachten:

- das Verhältnis der Teile untereinander,
- ihr Bezug zu einem dem Bauwerk zugrundeliegenden Modulus,
- ihre Beziehungen zu den Körpermaßen des Menschen.

4. Buch: Säulenordnungen und Tempeltypen.

(Vitruv gibt nur für die verschiedenen Tempeltypen konkrete Proportionszahlen an. Er kannte noch keinen Kanon für die Säulenordnungen, wie er seit der Renaissance bestand. Dieser wurde erst von Alberti geschaffen).

+ Dorische Säule: Ausgehend von einem männlichen Körper von 6 Fuß Höhe. Ihre Höhe beträgt das 6-fache ihres Durchmessers (einschließlich der Kapitelle).
+ Ionische Säule: Ausgehend vom weiblichen Körper. Ihre Höhe beträgt das 8-fache ihres Durchmessers.

5. Buch: Kommunalbauten (besonderes Theaterbau),
6. Buch: Privatbau,
7. Buch: Baumaterialien und Farbenlehre.

Die letzten drei Bücher beschäftigen sich mit Themen des damaligen Ingenieurwesens, das zu Vitruvs Zeiten noch Teil der Architektur gewesen war:
8. Buch: Über den Wasserbau (z.B. die Qualität des Wassers und den Leitungsbau).
9. Buch: Über die Zeitmessung (u.a. die Sternbilder, Navigation und die Zeitmessung).
10. Buch: Über Maschinen (besonderes über ‚Wasserhebemaschinen und Geräte im Kriegswesen: z.B. dem Angriff, der Belagerung und der Verteidigung).

Vereinfacht ausgedrückt sind seine Hauptforderungen:

- Orientierung der Baukunst an den Größenverhältnissen des menschlichen Körpers,
- Beachtung der Proportionen seiner Einzelelemente in Hinblick auf deren Harmonie im Gesamtbauwerk.

Die Bedeutung Vitruvs ergibt sich

- aus der Kanonisierung seiner Werke seit der Renaissance.
  (Alle „Bauregeln“ der Renaissance und des Barocks beziehen sich direkt oder in der Auseinandersetzung mit seinen Angaben auf ihn. Da diese oft mehrdeutig sind, erlaubten sie den damaligen Architekten viele Möglichkeiten zur persönlichen Entfaltung).
- aus seinen Bauangaben für das Verständnis antiker Bauwerke.

Vitruvs Absicht war es mit Hilfe seiner Schrift

- beim Kaiser für eine stärkere Beachtung seiner Person zu werben,
- klare Begriffsdefinitionen für den Baubereich zu liefern
  (Was er nicht leistete. Gerade seine vielen Mehrdeutigkeiten erlaubten es den Architekten der Renaissance, seine Texte in ihrer jeweils persönlichen Interessenlage

auszulegen).
- den Bauherren ein Bauen ohne Architekten zu ermöglichen.
  (Bzw. ein besseres Verständnis für die Bauvorgänge zu erhalten).

Seit der Renaissance baute das architekturtheoretische Schrifttum auf ihn oder setzte sich mit ihm auseinander.

Versuche der Einengung des Einflusses der Lehre Vitruvs gab es schon sehr früh (allerdings zunächst nur mit einem geringen Erfolg): Durch

- Trissimo (1478 – 1550, Humanist): Er schätzte zwar Vitruv sehr, stellte aber einen veränderten Kriterienkatalog für die Architektur auf, in dem das menschliche Wohnen im Vordergrund stand (u.a. die Bequemlichkeit und die private Sicherheit). Der Architekt habe auch für das Vergnügen der Hausbewohner zu sorgen.
  (Tressima lernte u.a. 1536 Palladio kennen. Er gab ihm dessen Künstlernamen, abgeleitet von Pallas = Göttin der Weisheit).
- die „trientinischen Reform“ nach dem Trienter Konzil (1545 – 63). Danach forderte die katholische Kirche, dass sich die Architektur und die Künste übergeordneten Kriterien zu unterwerfen haben.
- die Aufspaltung des Architektenberufes. Zunächst durch die Trennung der Architektentätigkeit von der des Ingenieurs, der Zivilarchitektur vom Festungsbau. Noch bis tief in dem Barock kamen viele bedeutende Architekten in Deutschland (u.a. Welsch) aus den Militärbereich, dem ursprünglich auch Vitruv angehört hatte. Später dann die Trennung der Gartenkunst von der Bauarchitektur (z.B. Vignola, Le Nôtre).

Vitruvtexte:

„Die Bildung des Baumeisters ist mit mehreren Wissenschaftszweigen und mannigfachen Elementarkenntnissen verbunden, da durch sein Urteil alle von den übrigen Künsten geleisteten Werke erst ihre Billigung finden müssen. Diese Architektenbildung entspringt zunächst aus zwei Faktoren, aus der Praxis und aus der Theorie. Die Praxis ist die immer und immer wieder überlegte Erfahrung, durch welche mit Handarbeit etwas aus einem Stoff, von welcher Art immer er zu dem vorgesetzten Gegenstande der Darstellung nötig ist, hergestellt wird. Die Theorie aber ist es, welche das handwerkmäßig Hergestellte durch inneres Verständnis und auf Grund der Verhältnisgesetze erklären und erörtern kann“ (1. Buch, 1. Kapitel).

„Die Anlage der Tempel beruht auf symmetrischen Verhältnissen, deren Gesetze die Baukünstler aufs sorgfältigste innehaben müssen. Diese aber entstehen aus dem Ebenmaß (Proportion), welches von den Griechen Analogia genannt wird. Proportion ist die Zusammenstimmung der entsprechenden Gliederteile im gesamten Werk und des Ganzen, woraus das Gesetz der Symmetrie hervorgeht. Denn es kann kein Tempel ohne Symmetrie und Proportion in seiner Anlage gerechtfertigt werden, wenn er nicht, einem wohlgebildeten Menschen ähnlich, ein genau durchgeführtes Gliederungsgesetz in sich trägt“ (3. Buch, 1. Kapitel).

„Wenn daher die Natur den Körper des Menschen so gebildet hat, dass die Glieder seiner ganzen Gestalt in bestimmten Verhältnissen entsprechen, so scheinen die Alten mit Grund es so festgesetzt zu haben, dass sie auch bei der Ausführung von Bauwerken ein genaues Maßverhältnis der einzelnen Glieder zu der ganzen äußeren Gestalt beobachten. Wie sie daher bei allen Bauwerken Ordnungsvorschriften überlieferten, so taten sie es besonders bei den Tempeln der Götter, bei welchen Werken Vorzüge und Mängel ewig zu sein pflegen“ (3. Buch , 1. Kapitel).

„Wenn man also einig ist, dass die Zahl nach den Gliedern der Menschen erfunden worden sei und dass von den gesonderten Gliedern ein der gesamten Körpergestalt entsprechendes Maßverhältnis eines bestimmten Teiles bestehe, so folgt daraus, dass wir diejenigen bewundern müssen, welche auch bei der Errichtung der Tempel der unsterblichen Götter die Glieder ihres Werkes so geordnet haben, dass durch Proportion und Symmetrie ihre Gliederung gesondert und im ganzen betrachtet sich einheitlich entwickelte“ (3. Buch, 1. Kapitel).

„Die Himmelsgegend aber, welcher die Tempel der unsterblichen Götter zugewendet sein sollen, ist so zu bestimmen, dass, wenn kein Grund hinderlich und die Verfügung frei ist, der Tempel und das Götterbild, welches in der Celle aufgestellt sein wird, nach der ‚Abendseite des Himmels hin sehe, damit diejenigen, welche opfernd oder zu einer anderen religiösen Handlung an den Altar herantreten, in der Richtung nach der Ostseite des Himmels das Götterbild, welches im Tempel sein wird, schauen, und so sollen auch die, welche Gelübde machen, gegen den östlichen Himmel blicken; und die Götterbilder selbst dürfen dann, im Osten sich erhebend, auf die Betenden und Opfernden den Blick zu richten scheinen, weshalb es notwendig erscheint, dass alle Altäre der Götter gegen Osten gerichtet seien“ (4 .Buch, 5. Kapitel).

Quellen

Kruft, Hanno-Walter „Geschichte der Architekturtheorie“, München 1985
Pevsner /Honour/Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992
Vitruv „De architectura libri decem“, Übersetzt von Dr. Franz Reber, Wiesbaden 2004

http://de.wikipedia.org/wiki/Vitruv (16.3.2011)
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon-9461.html (16.3.2011)
http://www.deutsches-museum.de/bibliothek/unsere-schaetze/architektur/vitruv (16.3.2011)
http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Vitruv.html (16.3.2011)

Mögliche Illustrationen

Da Vinci „Vitruvianische Mann,
Corbusier “Modulor”,
Sckell “Tempel im Englischen Garten”.

Heron

(wahrscheinlich 1. Jh. n. Chr.)

Der große Unbekannte der drei antiken Anreger der europäischen Gartenkunst.

Über den historischen Heron weiß man weder seinen vollständigen Namen noch irgendwelche Lebensdaten, noch seinen Lebens- oder Arbeitsbereich. So gut wie keine Gartengeschichte nennt seinen Namen. Und doch hat er die Spitzenleistungen der Gartenkunst wie kaum ein anderer beeinflusst. Die Villa d'Este, Pratolino oder der Hortus Palatinus wären ohne seine Anregungen nicht denkbar gewesen. Er brachte den Intellekt in die Gestaltung der Natur und regte dazu an, mit ihr zu spielen. - Weshalb? Auch das weiß man heute nicht mehr.

Allgemein nennt man ihn Hero oder „Heron von Alexandrien" (obwohl eine Beziehung zu dieser Stadt nicht nachweisbar ist. „Von Alexandrien" allein zur Unterscheidung, weil es unter dem Namen Hero / Heron noch andere schreibende griechische Autoren gegeben hat).Gewöhnlich versucht man seine Lebensdaten aus seinem Werk abzuleiten, was nur begrenzt möglich ist:

- Er lebte nach Archimedes (gestorben 212 v.Chr. Heron erwähnt seinen Namen).
  nach Eratosthenes von Kyrene (gestorben um 194 v.Chr.. Heron erwähnt seinen Namen).
  nach 129 v.Chr.. (Er nennt in seiner „Dioptra" eine Methode der Distanzmessung, die nur bis Hipparchos zurückgeführt werden kann).
- Er lebte vor dem Matthematiker Pappos (4. Jh. n.Chr.), der ihn zu seinen Vorgängern zählt.

(Auf diesem Hintergrund wird seine Lebenszeit oft zwischen 200 vor und 300 nach Chr. angegeben, d.h. nach Archimedes und vor Pappos (so von Wilhelm Schmidt 1899)).

Das Datum einer Mondfinsternis, die er in seiner „Dioptra" erwähnt, wurde für den 13.3.62 n.Chr. berechnet (1938 von Otto Neugebauer, nach dem julianischem Kalender). Von diesem Datum ausgehend, nimmt man an, dass er im 1.Jh. nach Chr. gelebt hat. Doch weiß man inzwischen, dass für seine Angaben verschiedene Mondfinsternisse infrage kommen (z.B. nach Nathan Sidoli 2005; doch soll bei diesem ein Fehler dadurch entstanden sein, dass er gleichzeitig mit verschiedenen Kalendersystemen seine Berechnungen gemacht hat).

Seine Herkunft aus Alexandrien ist nicht gesichert. Sie wird nur vermutet, weil Pappos ihn in seinen Schriften einmal als Alexandriner bezeichnet hat.

Einerseits vermutet man in Heron einen der genialsten Ingenieure aller Zeiten, andererseits weiß man nicht, welche Bereiche in seinem Werk tatsächlich auf seinen Eigenleistungen beruhen. (Man besaß früher gegenüber einer geistigen Herkunft eine andere Einstellung als heute). Man sieht ihn als Wissenschaftler, Naturforscher, Mathematiker, Physiker, Ingenieur, Mechaniker und Techniker, doch sind dies Nennungen, die wir heute aus unseren Perspektiven heraus treffen. Früher handelte es sich genau genommen um naturwissenschaftlich orientierte Philosophen, die einerseits die Geheimnisse der Natur, ihrer Umwelt über deren Mathematisierung zu ergründen suchten und andererseits ihre Erkenntnisse mit Hilfe neuer „Erfindungen" auf ihre Lebenswelt übertrugen. Archimedes (um 285-212 v.Chr., Syrakus) scheint an ihrem Anfang gestanden zu haben. Vitruv spricht von 12 Verfassern mechanischer Werke (in der Einleitung zum 7.Buch), die ihm bekannt gewesen seien. Nur von Heron sind umfangreiche Texte erhalten geblieben. Inhaltlich lassen sie sich heute nur schwer einem Wissenschaftsbereich zuordnen, zumal ihn besonders nur die Anwendung der damaligen Erkenntniswelt interessierte, - eine Anwendungswelt, die ihn später in der Renaissance für die Welt ihrer Wunderkammern so interessant machte (und der Garten gehörte damals zur Welt dieser Wunderkammern). Seine Schriften überlebten in griechischen, lateinischen und arabischen Versionen, bzw. Übersetzungen. Sie beschäftigen sich vorwiegend mit der Pneumatik, mechanischen Technik, dem Geschützbau und dem Vermessungswesen. Mehrere seiner Werke sind verloren gegangen, andere wiederum nur noch in Bruchstücken verfügbar, d.h. fragmentarisch vorhanden. Man vermutet, dass es sich teilweise um Vorlesungsnotizen handelte. Als Ganzes bilden sie eine großartige Sammlung antiken Wissens, besonders im Bereich der Geometrie und Mechanik und hier besonders neben dem wissenschaftlichen Bereich auch in ihrer spielerischen Anwendung, ein Aspekt, der sie dann später für die Gartenkunst, besonders die Verwendung des Wassers im Garten, so interessant machte.

Als gesicherte Werke Herons gelten:

- „De Automatis": „Buch der Maschinen" (Autgomat = griech. „Selbstbeweger):
  Es enthält die Konstruktionen „Wunder"-erzeugender Geräte: u.a.
  + sich selbst entzündende (Opfer-)Feuer,
  + Töne und Bewegungen erzeugende Gegenstände,
  + sich drehende und bewegende Tanzfiguren,
  + automatische Musik, Musikmaschinen,
  + sich selbst öffnende und schließende Türen,
  + automatische Theater mit Spezialeffekten,
  + Donnergeräusche.

- „Dioptra": „Buch der Optik".
  Es enthält eine Sammlung von Konstruktionen zur Bestimmung von Entfernungen (= Geräte zur Feldmessung).
  + Dioptra = Instrument mit der Funktion eines Theodoliten.
  + Hodometer = für größere Strecken (bereits von Archimedes genutzt),
  + astronomische Verfahren für die Entfernungen über Meere.

- „Metrica“: „Buch der Messung“ (erst 1896 wieder aufgefunden).
  Es besteht aus drei Büchern zur Flächen- und Körperberechnung.
  Hier u.a. die „Heronsche Formel“ und das „Heronsche Dreieck“. Es baut auf den Messregeln der alten Ägypter und Babylonier auf und beschäftigt sich mit der Berechnung von Flächen und Körpern. Auf dieses Buch bezogen sich die römischen Gromatiker (Groma-Kreuz = wichtigstes römisches Vermessungsinstrument) oder Agrimensoren (Feldmesser) bei ihren Vermessungsarbeiten, bzw. dann später die auf diese sich berufende mittelalterliche Literatur.

- „Pneumatica“: „Buch der Pneumatik und Hydraulik“.
  Es gibt die Lehre Stratons vom Vakuum wieder. Dabei beschreibt es mechanische Geräte, die mit Hilfe von Luft-, Dampf- und Wasserdruck funktionieren.
  (Hier u.a. Fontänen, Windorgel, Münzautomat für Weihwasser, oder eine Art von Dampfmaschine („Aeolipile“ = dampfgetriebene Rotationsmaschine; von ihm selber als Kuriosum verstanden. Da ihre Kraft nicht steuerbar ist, kann man sie nicht als einen Vorläufer der Dampfmaschine ansehen. Ob Heron sie selbst entwickelt oder aus älteren Quellen übernommen hat, ist unbekannt. Was ihr eigentlicher Zweck sein sollte, weiß man heute nicht mehr.).

- „Belopoeica“: „Buch der Projektile“.
  Die Beschreibung der Konstruktion von Kriegsmaschinen.
  (u.a. ein mehrgeschossiges Katapult).

- „Mechanica“: Drei Bücher über das Bewegen schwerer Lasten.
  (Beziehen sich im theoretischen Teil wahrscheinlich auf heute verloren gegangene Schriften des Archimedes. Sie wurden 826 –866 von Qusta ibn Luga für die Söhne Banu Musas aus dem Griechischen ins Arabische übersetzt).

Wahrscheinliche Bücher Herons:

- „Definitiones“: Eine Sammlung geometrischer Definitionen.
- „Catoptrica“: (griechisch = Lehre von den Spiegeln und der Reflexion; nur noch in Lateinischer Sprache erhalten).
  Eine Textsammlung zur Herstellung von Spiegeln.

Wahrscheinlich von Heron (aber von späteren Autoren stark abgewandelt):

- „Geometrica“: Formelsammlung, baut auf das 1. Kapitel der „Metrica“ auf,
- „Stereometrica“: Baut auf das 2. Kapitel der „Metrica“ auf,
- „Mensurae“: Baut auf der „Metrica“ und der „Stereometrica“ auf (beschreibt Messinstrumente).
- „Cheirobalistra“: Teil eines Wörterbuches über Katapulte.

(Die „Definitiones“, „Geometrica“, „Stereometrica“ und Mensurae“ sind heute nur noch als byzantinische Handschriften vorhanden.

Verloren gegangen sind seine Werke über

- „Lastenzieher“,
- den „Bau von Gewölben“,
- „Wasseruhren“,
- ein „Kommentar zu den Elementen Euklids“.

Der Umfang seiner früheren Gesamttexte ist unbekannt.

Nach Heron benannt wurden:

- das „Heron-Verfahren“ zum Berechnen von Quadratwurzeln,
  der „Satz des Heron“ = Die Berechnung einer Dreiecksfläche nur von den Seiten her,
  der „Heronball“ („Aeolipile“),
  der „Heronsbrunnen“ (bekannt als Siphon).

Auffällig ist die Nähe vieler seiner „Erfindungen“ zum kultischen Bereich:

- Orakelmaschinen: Auf eine einfache Frage antwortete sie mit „ja“ oder „nein“. Der Gesang eines mechanischen Vogels hieß „ja“, sein Schweigen „nein“. Ein Priester konnte sie zum Schweigen bringen.
- Verkauf von Weihwasser (mit Hilfe eines Münzautomaten),
- sich automatisch öffnende Tempeltüren (die Türen öffneten sich wie von Geisterhand. Unbedarften Gläubigen konnte damit die Macht der Götter demonstriert werden),
- drehbare Altarfiguren.

Es scheint eine enge Beziehung zwischen der Automatentechnik und kultischen Handlungen bestanden zu haben. Später hat man dann gerne diese Techniken bei Mysterienspielen oder der Darstellung magischer Imaginationen eingesetzt.

Für die Gartengestaltung der Renaissance waren zwei seiner Schriften besonders bedeutsam, seine „De Automatis“ und seine ,“Pneumatica“, die den technischen Bau dreier Automatengruppen beschrieben. Mit der Beherrschung ihrer mechanischen Abläufe wurde ihr Besitzer spielerisch in die Rolle eines Beherrschers der Naturkräfte versetzt, die hinter ihnen standen. Einerseits pflegte man damit über den Rückgriff auf Heron die Kulturleistungen der Antike und andererseits die herausragende Stellung des Menschen über die Natur. Für uns sind heute die Bezüge in ihrer damaligen Bedeutung kaum noch nachvollziehbar. Zum Geist der damaligen Wunderkammern gehörten nicht nur die damaligen großen Pflanzensammlungen, sondern auch die „Gartenwunder“ in technischer Form. Sie verkörperten die menschliche Herrschaft über die Kräfte der Natur, seine Fähigkeit sich über vorhandene geologische und physikalische Gegebenheiten hinwegsetzen zu können und so eine Paradieswelt nach den eigenen Vorstellungen schaffen zu können. Im Barock wurden sie dann noch zusätzlich zur extremen sozialen Machtdemonstration, für die als herausragendes Beispiel dann Versailles gilt.

Der Garten der Renaissance war eine Kulturwelt, in der mit Hilfe menschlicher Ordnungsvorstellungen und der Mathematik spezifische, der Erwerbsnutzung entzogene Räume geschaffen wurden, Räume, zunächst als Orte des Treffens und dann später bei einem größeren Publikum der Statusdemonstration.

Herons „De Automatis“:

Er verbesserte darin das automatische Theater des Ktesibios (3. Jh.v.Chr., griech. Mathematiker und Erfinder, war an der Bibliothek von Alexandrien tätig). Er wurde damit für das Europa des 15. Und 16. Jhs. zur wichtigsten Autorität für den Maschinen- und Automatenbau. Man griff dabei teilweise auf arabische Quellen zurück, teilweise auf Traktate der alten Griechen, die nach der Einnahme Konstantinopels 1483 nach Italien gelangt waren. Es gibt insgesamt 40 griechische, mehrere arabische Manuskripte und ein lateinisches.

- 1576 wahrscheinlich vollständig übersetzt.
- 1589 Herausgabe der italienischen Edition von Bernardino Baldi.

In dieser Schrift gibt es keine theoretischen Hintergrundbeschreibungen, sondern nur Hinweise für die praktische Konstruktion und Nutzung der Automaten.

Herons „Pneumatica“:

Man zählte in der frühen Neuzeit diese Schrift zu den wichtigsten technikwissenschaftlichen Arbeiten der Antike. Das Buch war bis dahin in ca. 80 mittelalterlichen griechischen, 4 lateinischen und mehreren arabischen Manuskripten erhalten gewesen.

- Im späten 15. Jh. erfolgte eine erste italienische Übersetzung durch Ermolao Barbareo (1454 - 1494),
- 1501 erste illustrierte Auszüge in der humanistischen Enzyklopädie „De expetendis et fugiendis rebus“ von Giorgio Valla (posthum herausgegeben von Aldo Manurzio).
- Seit Mitte der 1570er Jahre beschäftigte sich der Architekt Buontalenti mit der Automatenkunst. Oreste Vanoccio fertigte für ihn eine italienische Übersetzung an (1582 vollendet), die weitgehend dann die Ingenieurarbeiten von Pratolino beeinflusst haben. Seit etwa 1576 / 1577 errichtete man dort für die Grotten unter der Villa mehrere hydropneumatische Automaten. Buontalentis Mitarbeiter, die Brüder Francini, verbreiteten dies Kunst seit 1598 dann später am französischen Hof.
- 1575 erste vollständige gedruckte lateinische Übersetzung durch Frederico Commandino (1509 – 1575).Sie war die Grundlage der späteren Übersetzungen ins Italienische, Deutsche, Englische, Französische.
- 1585 Veröffentlichung in italienischer Sprache.
- 1589 erste italienische Druckausgabe von Battista Aleotti.
- 1688 erste deutsche Übersetzung durch Tobias Nislen (1636 – 1710, Württemberger Hofprediger). Heron galt für ihn besonders als der Erfinder von Wasserspielen.

- 1899 deutsch-griechische Ausgabe von Wilhelm Schmidt (im Rahmen einer 5-bändigen Ausgabe der Heronschriften).

Zu den wichtigsten Wiederentdeckungen der Renaissance gehörten Gestaltungen mit Hilfe des Wassers, und Heron war derjenige, der dafür die Erläuterungen und technischen Konstruktionshilfen lieferte. Er schuf die Voraussetzungen für eine demonstrative Naturbeherrschung, die wiederum der Machtdemonstration des jeweiligen Herrschers entgegen kam. Je höher es gelang den Strahl einer Wasserfontäne zu bringen, umso eindrucksvoller war dann dieses Ergebnis.

Mit den Schriften Herons zieht die wissenschaftlich unterlegte Naturbeherrschung in die Gartengestaltung ein.

Herons Texte sind weitgehend in einer neutralen Fachsprache geschrieben worden. Die heutigen Kapiteleinteilungen stammen aus der byzantinischen Zeit oder von späteren Herausgebern. Die Texte enthalten eine Vielzahl erläuternder Zeichnungen (technischer und mathematischer Art). Autobiographische Informationen lassen sich aus ihnen nicht gewinnen. Geschichtliche Bezüge fehlen. Zitate sind selten und dann unregelmäßig. Bei Quellenangaben werden nur die jeweils ältesten genannt (früher üblich, bei Heron so nur solche aus dem 4. und 3. Jh. v.Chr.). In der Antike wurde Heron in eine Reihe mit Euklid und Ptolomaios gestellt (so z.B. Gregor von Nazianz, um 350 n.Chr.), heute sehen wir ihn als den „letzten Vertreter einer sich im Niedergang befindlichen hellenistischen Wissenschaftstradition“ (Lucio Russo).

Für uns sind Automaten aus der frühen Neuzeit weitgehend nur noch historische Kuriositäten. In der Zeit ihrer Entstehung haben sie aber höchste Bewunderung erregt. Sie stellten die Spitze der damaligen menschlichen Naturbeherrschung dar und leiteten den menschlichen Glauben einer Beherrschbarkeit der Natur mit Hilfe der Mathematik ein. In einem Garten vereinigte sie sich jetzt mit der Kunst, indem sie mit Hilfe der Geometrie die Außenräume kreativen menschlichen Bedürfnissen unterwarf. Die Wasserfontäne war ein Ausdruck des menschlichen Triumphes über die Natur und je höher sie gezwungen wurde ihr Wasser herauszuwerfen, umso größer war der Triumpf. „Die Gartenkunst stellte die repräsentative Spitze der Naturbeherrschung dar“ (Volker Remmert). Dem Berufsstand des Gärtners kam jetzt eine neue Bedeutung zu. Seine Autorität baute ab jetzt auch auf der Kenntnis der mathematischen Wissenschaften auf. (Allerdings leitete die starre mechanistische Naturauffassung am Anfang des 18. Jhs. dann auch den Niedergang des formalen Gartens der Renaissance und des Barocks ein).

Die Automaten waren auf Wirkung zielende Funktionsträger, deren technischer Hintergrund verborgen blieb, deren Sicht- oder hörbare Wirkungsweise aber Erstaunen wecken sollte. Es hat sie bereits in der Antike gegeben, doch sind keine aus dieser Zeit erhalten geblieben. In der beginnenden Neuzeit, mit dem intensiven Studium der alten Schriften durch die Humanisten, weckten sie deren Fantasien. Erstmals verwirklicht wurden sie dann in der Renaissance.

Im Rückgriff auf Heron kannte man in dieser Zeit drei Automatentypen in unterschiedlichen Akzentuierungen:

- Wasserorgeln: Sie waren schon in der Antike bekannt gewesen. Nach Vitruv wurden sie von Ktsebios von Alexandrien erfunden. Für die römische Oberschicht waren sie besonders in der Zeit Neros ein wichtiges Statussymbol und galten als ein Ausdruck des Wohlstandes. Im Mittelalter wurden die Orgeln dann in Verbindung mit einem Blasebalg für liturgische Zwecke eingesetzt, um an derem Ausgang wieder mit dem Studium von Heron verstärkt zur Wasserkraft zurückzukehren. Die erste Wasserorgel der Renaissance wurde im Garten der Villa d'Este (1566) errichtet. Im späten 16. Jh. gehörten sie dann zu einem beliebten Ausstattungselement der italienischen Gärten. Aus der Orgelkunst entwickelte sich die Automatenkunst, die dann bis zum Beginn des 17. Jhs. (in England bis weit ins 17. Jh. hinein) die Garten- und besonders die Grottenkunst bestimmte.

  Entscheidend zu dieser Entwicklung hatte die „Pneumatica" von Heron beigetragen. Darin werden vom Wasser und vom Wind angetriebene Orgeln beschrieben. Er entwickelte sie für den Gesang künstlicher Vögel. Während die antiken Orgeln noch einen Organisten benötigten, hatte man in der Renaissance einen automatischen Mechanismus für sie entwickelt (wahrscheinlich kurz vor 1566 von Le Clerc für den „Eulenbrunnen" in Tivoli). Bereits 1570 befand sich dann eine Wasserorgel im Parnasshügel von Pratolino (Florenz).

- Künstliches Vogelgezwitscher:
  Auch dieses geht auf Heron zurück und steht mit den Wasserorgeln in einer engen Verbindung. Das trillernde Zwitschern einiger Pfeifen entsteht dadurch, dass einige von ihnen mit Wasser gefüllt sind. Der diesbezüglich spektakulärste Automat war der „Eulenbrunnen" der Villa d'Este (1566), bei dem aus einer Gartennische der Gesang bronzener Nachtigallen, Stieglitze und Hänflinge ertönte. Eine Kopfbewegung der Eule ließ ihn erklingen oder verstummen.

- Musizierende und sich bewegende Figuren und Tiere:
  Sie bilden den Großteil der Automaten. Besonders im 16. Jh. stellten sie mythologische Figuren oder Tiere dar (z.B. Neptun von Delphinen gezogen). Der erste wurde in der Villa Medici in Pratolino aufgestellt. Berühmt war dort u.a. eine Galatea-Szene (im Untergeschoß) bei der sich die Türen öffneten und Galatea herausgezogen wurde. Pratolino besaß seiner Zeit einen weltberühmten Garten. Sein Besuch gehörte zum offiziellen Ausbildungsprogramm eines Adligen zu Beginn des 17. Jhs. Der

französische König holte von hier die Ingenieure (Brüder Francini) für die Errichtung der wasserbezogenen Anlagen in seinen Gärten. Seine Automatenkunst strahlte als Hauptattraktion der Gartenkunst auf ganz Europa aus.

Unmittelbar auf Anregungen aus dem Werk Herons fußen große Teile folgender Gartenanlagen:

- Villa d'Este (Tivoli, wird wieder zunehmend rekonstruiert),
- Pratolino (bei Florenz, Anlagen heute nicht mehr erhalten),
- Villa Lante (teilweise noch erhalten),
- Saint-Germain-en-Laye (franz. Königsschloss von Heinrich IV.),
- Warande-Garten (Brüssel),
- Hortus Palatinus (Heidelberg; Rekonstruktion leicht möglich, da die Baustrukturen und Pläne noch vorhanden),
- Hellbrunn (südlich von Salzburg; ab 1613 errichtet, heute noch vorhanden).

D.h., alle bedeutenden Anreger-Gärten der zweiten Hälfte des 16. Jhs.. Kein formaler Garten ist ohne die Einbeziehung von Wasserkünsten nach dieser Zeit noch denkbar. Sie sind es, die die Beherrschung der Natur durch den Menschen symbolisieren und zum Schluss der Entwicklung dann als Symbol für die Macht des Herrschers selber stehen. Was wäre Versailles ohne seine Brunnen, was Herrenhausen ohne seine Fontäne.

Zu den Anregungen Herons gehören

- geometrische Formen,
- Springbrunnen und Wasserspiele,
- akustische Effekte (Musik, Tonfolgen, Donner),
- optische Spielereien,
- Automaten,
- Sonnenuhren.

Heron – Text
(aus „Pneumatica", 1. Buch, nach Wilhelm Schmidt 1899; aus „Wunder und Wissenschaft" Katalogbuch 2008, S. 32)

„Das Studium der Pneumatik wurde von den alten Philosophen und Mechanikern sehr eifrig betrieben, indem die einen ihr Wesen theoretisch, die anderen durch Vorführung von Experimenten darlegten. Daher erscheint es auch uns notwendig, die Erfindungen unserer Vorgänger, wie sie uns überkommen sind, in geordneter Reihenfolge zu entwickeln und unsere eigenen mit einzuschalten. Das dürfte für künftige Mathematiker von praktischer Bedeutung sein. Wie oben bemerkt, behandeln wir auch die Pneumatik, weil wir sie für die natürliche Fortsetzung unserer früheren, in vier Büchern gegebenen Darstellung der Wasseruhren halten. Denn durch Vereinigung von Luft, Feuer, Wasser, Erde und die Zusammensetzung von drei oder auch vier Elementen ergeben sich Verbindungen mannigfacher Art, von denen einige uns mit sehr notwendigen Lebensbedürfnissen versorgen, während andere staunende Bewunderung hervorrufen".

Quellen

Brockhaus „Conversations-Lexikon“, Leipzig 1884
„Brockhaus Enzyklopädie“, Wiesbaden 1969
„Wunder und Wissenschaft – Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600“, Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stifung Schloss und Park Benrath, 2008,

http://de.wikipedia.org/wiki/Heron_von_Alexandria (9.12.11),
http://library.thinkquest.org/COO6011/germain/sites/heron_bio.php (9.12.11),
http://weltwunder.de.msn.com/history-article.aspx?cp-documentid=149937711
http://www.mathe.tu-freiberg.de/hebich/cafe/heron.html (9.12.11),
http://www.personenlexikon.net/d/heron_von_alexandria (9.12.11),
http://www.wundersamessammelsurium.info/heron/index/html (9.12.11).

Plinius d. J.

(ca. 61/62 – 113 n.Chr.)

Der Anfang der bewussten europäischen Gartengestaltung.

Genau: Caius Plinius Caecilius Secundus d.J.. In zwei Briefen liefert er die anschaulichste und ausführlichste Schilderung eines Luxusgartens während der römischen Antike. Sie wurde die Orientierungsgrundlage für die ersten Gärten der Renaissance und da bis Ende des 19 Jhs. (u.a. Muthesius) für die formale Verbindung von Haus und Garten.

Zwischen 25.8.61 – 24.8.62 n.Chr. in Comum geboren (heute Como am Comer See).

vor 76	- früher Tod des Vaters, Adoption durch den Bruder seiner Mutter Plinius d.Ä. (bedeutender Schriftsteller naturwissenschaftlicher Bücher . Stoiker. Er starb bei Rettungsversuchen beim Vesuvausbruch 79 n.Chr. an asthmatischem Herzversagen. Plinius erbt seinen großen Besitz, u.a. die Villa Tusci).
76	- Schulausbildung in Rom (u.a. beim berühmten Rhetoriklehrer Quintilian und Nicetas Sacerdos),
	- schrieb mit 14 eine Tragödie und Gedichte (nicht erhalten),
77	- wohnt mit Mutter und Onkel in Misenum (Hauptquartier der kaiserlichen Flotte),
um 80	- Gerichtsredner (mit 18 Jahren, erster Auftritt als Anwalt vor dem Centrumviralgericht),
	- Tätigkeit als Anwalt und Richter,
	- heiratet seine erste Frau,
81 od. 82	- Militärdienst in Syrien (als Militärtribun = Stabsoffizier), (hörte während dieser Zeit Philosophie bei Euphrates und Artemidoros),
88	- Quaestor (niedrigster Beamter in einer Beamtenlaufbahn, Eintritt in den Senat),
92	- Volkstribun (gewählter Amtsträger),
94	- Praetor in Syrien (höherer Beamter, 3. Amt nach Quaestor; für jeweils 1 Jahr gewählt),
95 – 97	- Verwalter der Pensionskasse der Legionäre,
98 - 100	- Verwalter der Staatskasse (unter Trajan),
100	- Suffektkonsul (Ersatzkonsul für einen vorzeitig gestorbenen Konsul),
um 100	- 3. Ehe mit Calpurnia Hispulla (keine Kinder),
103	- Augur (Priesterbeamter, der Staatsunternehmungen auf den Götterwillen hin überprüft),
103 - 107	- Aufseher über die Wasser- und Abwasserversorgung der Stadt Rom,

109 - 111 - Herausgabe der Briefsammlung (Bd. I – IX),
110 - außerordentlicher Statthalter von Bithynien-Pontus (mit Sitz in Nikomedia; im Nordosten der heutigen Türkei; oberhalb Kappadokien bis zum Schwarzen Meer),
113 - wahrscheinliches Todesjahr (wahrscheinlich in Nikomedia, evtl. 115),
? - Herausgabe des 10. Buches (wahrscheinlich durch Sueton und die Frau von Plinius; an Sueton sind 4 Briefe gerichtet).

Plinius gehörte der römischen Oberschicht an und war sehr wohlhabend. Die Zahl und die Lage seiner Besitzungen ist umstritten. Ihre Streuung besaß den Vorteil, Witterungsschäden nicht völlig ausgeliefert zu sein. Nach Duncan-Jones besaß er mindestens (abgeleitet aus seinen Briefen):

- 1 Villa in Rom,
- 1 oder 2 Villen bei Tifernum Tiberinum,
- 3 Villen am Comer See,
- etwa 1 Mio. Sesterzen (damalige Kaufkraft etwa: 1 Sesterze = 1 $) als jährliche Einnahmen aus seinen Landgütern.
- Dazu Einnahmen aus Geldgeschäften und Erbschaften.

Er besaß das Vertrauen der teilweise sehr umstrittenen Kaiser Domitian (81-96), Nerva (96-98) und Trajan (98 – 117), was ihm den Ruf eines großen Opportunisten eingebracht hat. Außerdem war er umgeben von einer Reihe einflussreicher Förderer und Freunde. Zu seinem Bekanntenkreis gehörten Tacitus, Sueton und Martial.

Heute bekannt von ihm sind noch:

- Eine Lobrede zu Ehren des Kaisers Trajan nachdem Plinius Konsul geworden war. („Panegyrikus“). Er begrüßt darin den Kaiser u.a. als einen Neubegründer der politischen Freiheit und Sicherheit und entwirft für die Zukunft ein Herrscherideal.
- Die „Epistulae“: Seine 247 Briefe (als autobiographisches Mittel der Selbstdarstellung, getragen von dem Wunsch nach „ewigen Ruhm“). Er folgte damit Cicero und anderen befreundeten Briefschreibern. Wahrscheinlich waren die ersten Briefe tatsächlich an Adressaten gerichtet, während die letzten zunehmend nur noch zum Zwecke etwas „Unsterbliches“ zu hinterlassen geschrieben wurden. Sie waren in der antiken Literatur als Teil der Rhetorik literarische Ausdrucksmittel. Diese Briefe wurden auf 10 Bücher verteilt:
  + Buch 1 – 9 ist literarisch ambitioniert (geschrieben in der Zeit von 100 – 105 n.Chr. und 109 –11 als Briefsammlung veröffentlicht). In diesen Briefen schildert er ausführlich das Leben im damaligen Rom.
  + Buch 10 enthält die Korrespondenz mit dem Kaiser Trajan. Es wurde erst nach Plinius Tod veröffentlich und wahrscheinlich erst im 5. Jh. zu den anderen hinzugefügt. Der Briefschreiber versucht darin sich ständig das Vertrauen des

Kaisers zu sichern. Die Briefe gelten als ein Ausdruck seiner persönlichen Entscheidungsunsicherheit.

Seine Briefe werden geistig von der Moraltheorie der Stoa bestimmt. Ihre gelegentlichen Widersprüche den unterschiedlichen Stimmungen zugeschrieben, in denen sie geschrieben wurden.

Ihr allgemeiner heutiger Wert liegt in ihrer anschaulichen Darstellung der damaligen zeitgenössischen römischen Lebensverhältnisse.

Abschriften dieser Briefe waren immer bekannt gewesen. 1419 entdeckten die Humanisten in Verona sie wieder für sich und komplettierten sie. Vollständig waren sie dann erst 1508 durch einen Druck in Venedig (erste deutsche Gesamtausgabe Leipzig 1712).

- 16 Reden (nicht erhalten),
- Dichtungen („Hendekasyllabi“ – nur in Resten erhalten).

In zwei Briefen stellt er zwei seiner Gärten in Tuscum (Toskana, Villa Tusci) und am Meer (Villa Laurentiana) vor:

Brief II/17 (an Gallus – Person heute unbekannt): Garten der Villa Laurentiana
(Die Gartenbeschreibung ist ca. 5 Seiten lang; die Villa befand sich in Ostia (bei Rom)).

Brief V/6 (an Domintius Apollinaris – Statthalter der Provinz Lykien, danach Konsul): Garten der Villa Tusci (von seinem Onkel geerbt).
(Die Gartenbeschreibung ist ca. 8 Seiten lang. Die genaue Lage der Villa ist heute unbekannt. Vermutet wird ein Hügel von San Guistino im Ort Colle Plinio im Tibertal. Er wurde im 17. Jh. Von der Villa Cappelletti überbaut (ca. 50 km nordwestlich von Perugia, heute zu Umbrien gehörend; ca. 220 km von Rom entfernt. In der Nähe lag Tifernum Tiberonum (heute Citta Di Castello))).

Villa Laurentiana = Landsitz am Meer mit großartigen Ausblicken

- Mischtypus einer Villa rustica und einer Villa urbana (einer Land- und einer Stadtvilla). Der Wohnbereich befand sich zur Meerseite hin, der Wirtschaftsbereich zur Landseite. Ein Villentyp, der wahrscheinlich vielen Darstellungen auf pompejanischen Wandgemälden ähnelte.

  (Eine Villa urbana lag außerhalb der Stadtmauer. Sie diente ausschließlich nur Wohnzwecken (weitgehend nur zeitweise bewohnt; im Sinne heutiger luxuriöser Ferienhäuser). Auf einer Mittelachse lagen in der Regel symmetrisch angeordnet Haupteingang, Säulenhof und Gartenhof (Peristyl und dann Atrium) hintereinander (anders bei den städtischen Atriumhäusern. Hier folgte das Peristyl dem Atrium). In den heißen Sommermonaten bevorzugte man Villen auf Anhöhen (auch wegen der Aussicht) und mit kühlendem Wasser, im Winter dagegen Orte mit warmen Quellen. Wichtig für sie waren ihre oft luxuriösen Gartenanlagen. Einerseits dienten sie der

Darstellung des jeweiligen Wohlstandes, andererseits dem persönlichen Genuss. Kennzeichnend für sie waren die Verzahnung von baulichen Teilen mit Naturelementen und ihre oft fantastischen Naturinszenierungen. Streng axial ausgerichtet folgten sie einem System von Säulenhallen, Laubengängen, Wegen, Hecken und Wasserbecken. Beliebt als Statussymbol waren Skulpturen. Ergänzt konnte n sie werden durch Volieren, Wildgehegen oder Fischbassins.

Die Villa rustica war dagegen ein Gutshof mit Wirtschaftsgebäuden und Personalunterkünften).

- Alle Räume waren aussichtorientiert.
- Im Gebäude gab es sonnendurchflutete und schattige, warme und kühle Bereiche, einen Wohnbereich für den Sommer und den Winter, warme und kalte Badebecken.
- Auf der Meerseite lobte Plinius den Veilchenduft der offenen Spazierwege (Xystos) vor dem wettergeschützten Säulengang. Erstere waren von Rosmarin eingefasst, weil der Buchs die Meerwinde nicht vertrug.
- Die Fußwege im Baumgarten auf der meerabgekehrten Seite waren dagegen mit Buchs eingefasst, die Fahrwege mit Buchs und Rosmarin. In ihm wuchsen Maulbeer- und Feigenbäume. In diesem Gartenbereich stand ein Gebäude mit einem Speisesaal, das seitlich einen Küchengarten besaß. Am Ende einer Blumenterrasse befand sich ein Gartenhaus mit schönen Aussichten und einem Schlafzimmer, in das sich Plinius bei Bedarf gerne zurückzog.
- Spazierwege erlaubten ein Philosophieren während des Gehens. (Abgeleitet von „Spazierweg“ (peripaton) des griechischen Gartens. So z.B. bei Theophrast. Ursprünglich übertragen vom Treffpunkt der griechischen Philosophen in der Athener Säulenhalle (Stoa), in der sie auf und ab gehend ihre Gedanken austauschten. Plinius war Stoiker. Eine Kernthese der Stoa: Gott und Natur sind eins. Deshalb besitzen bei ihm die Naturbetrachtung eine so große Bedeutung).

Villa Tusci – war von Bergen wie von einem riesigen Amphitheater umgeben. Leicht erhöht an einem Hang liegend, besaß man von ihr eine schöne Aussicht. Die Beschreibung von Plinius geht auf drei Villenkomplexe ein,

+ das Hauptgebäude,
+ eine seitliche Gebäudegruppe im Weinberg und
+ das Hippodrom (im antiken Griechenland eine Pferderennbahn, bei Plinius ein Gartenelement).

- Die Vorderfront des dreiflügeligen Hauptgebäudes bildete ein Säulengang (Porticus). Hinter seinem mittleren Teil befand sich ein kleiner Hof mit Platanen und einem Springbrunnen in der Mitte. In einem seiner Seitenräume waren ein Zimmer mit Pflanzen- und Vogelmotiven an den

Wänden und ein Kühlung verschaffender Brunnen. Vor diesem Gebäude befand sich ein gepflegter, terrassenförmig angelegter Ziergarten (xystos). Seine Aufgabe war es, die Ansicht der Fassade zu steigern und zugleich die Aussicht aufzuwerten:

+ Auf der oberen Terrasse waren buchsgefasste Beete. Vor einem der Flügelbauten plätscherte ein Brunnen.
+ Nach einer Böschung folgte eine zweite Terrasse mit erhöhten Rabatten und pflanzlichen Tierdarstellungen (Topiari). (Topiarius = lateinische Bezeichnung für Landschaftsgärtner; Ars topiaria war allgemein die Gartenkunst. Seit der Renaissance wird unter Topiari der kunstvolle Pflanzenverschnitt verstanden).
+ Die nächste Terrasse war flächig, mit Akanthus bepflanzt und von einem Weg umgeben.

(Die umgebende Mauer war stufenweise mit geschnittenem Buchs verdeckt gewesen, um so den Eindruck einer massiven Trennung durch die Außennatur möglichst aufzuheben und den Ausblick in die Landschaft zu steigern. Der Architekturcharakter wurde von der Pflanzenwelt aufgegriffen und auf die Ferne bezogen).

Am westlichen Ende des Säulenganges führten Treppen zu einer höheren Terrasse mit drei Wohnpavillons mit unterschiedlichen Funktionen, von denen man verschiedene Aussichten hatte (in den Pflanzenhof, auf eine Wiese (pratum) und auf den Weinberg) und zu einem hinteren Speiseraum mit einem Gesamtblick über das Hippodrom und die Landschaft.

- Die zweite Gebäudegruppe lag im Weinberg. Sie bestand aus zwei Säulenvorhallen mit mehreren anschließenden Wohnräumen und zwei Pavillons. Sie besaß einen eigenen Zugang und keinen Garten.

- Den Höhepunkt der (gärtnerischen) Anlage bildete auf der Ostseite der Villa ein tiefergelegenes Hippodrom, der eigentliche Parkteil:
  + An seinen beiden Seiten standen efeuüberwucherte Platanen, zwischen ihnen Buchshecken und als äußerer Abschluss Lorbeersträucher.
  + Ein Ende wurde von einem Halbkreis gebildet, hinter dem Zypressen standen. Sein innerer Bereich war mit Rosen bepflanzt gewesen.
  + Den Mittelraum bildete eine von Zwergpalmen umgebene Akanthusfläche.
  + Auf der dem Halbkreis gegenüber liegenden Seite war eine Wiese mit einer Vielzahl von Buchsfiguren und dem Namen des Gartenbesitzers in Buchsbuchstaben.
  + An einem Ende befand sich eine offene marmorne Laube mit einem wassergefüllten Marmorbecken und Sitzplätzen. Ihr

gegenüber stand ein Pavillon mit einem Ruhebett.
+ Eine Quelle wurde zunächst als Springbrunnen genutzt, durchfloss dann eine offene Laube und die Gartenkanäle.

Kennzeichnend für diesen formalen Garten war

- die noch relativ geringe Verbindung von Haus und Garten nebeneinander.
- sein Kontrast zwischen Natur- und Kulturformen (wild rankendem Efeu und geschnittenem Buchs).
- sein Kontrast zwischen hell und dunkel (Lichtbereiche und Schatten).
- der Duft seiner Pflanzen (Lorbeer, Rosen, der Duft des Pflanzenlaubes).
- das Geräusch des rieselnden Wassers.

„Das ist die ausführlichste und anschaulichste Gartenschilderung, die das Altertum hinterlassen hat“ (Gothein, S. 109).
„Was Vitruvs „Zehn Bücher“ für die allgemeine Architekturtheorie und -praxis bedeuten, das gilt bei Villa und Garten für die Villenbriefe des jüngeren Plinius“ (Forchert, S. 126).

Es gab von den beiden beschriebenen Villen und Gärten unzählige Rekonstruktionsversuche bis weit ins 19. Jh.. Obwohl die Briefe erst 1419 wiederentdeckt und 1464 neu gedruckt wurden, baute man bereits 1487/88 in der Villa Poggia Reale (bei Neapel) viele seiner Elemente nach (u.a. das Hippodrom). Noch 1845/46 folgte man im Paradiesgarten des botanischen Gartens in Potsdam seinen Beschreibungen (dieser Bereich wurde erst 1937 umgebaut). Es gab idealistische Rekonstruktionsversuche wie die durch Schinkel oder texttreue wie die von Gustav Meyer. Und es gab den Nachbau vieler Einzelelemente, besonders bekannt der des steinernen Esstisches in der Villa Lante oder im Schloss Hellbrunn oder die Vielzahl der Gartenhippodrome während der Zeit des Historismus. (Hier besonders als Verknüpfungsbereich formaler und landschaftlicher Gartenteile). Aber alle diese Versuche blieben als Rekonstruktionsversuche unbefriedigend:

> „So ausführlich auch die Plinianischen Beschreibungen in der Angabe der Teile dieser Villen sind, so ist es doch unmöglich, sich daraus eine ganz bestimmte Vorstellung von diesen Gebäuden zu machen, und die richtige und wirkliche Lage aller ihrer Teile zu finden. Wenigstens geben diese Beschreibungen Anlass, dass jeder die Anlage des Ganzen sich anders vorstellen und die einzelnen Teile nach seinen Gedanken und Einfällen anordnen kann, wie dies die angeführten Entwürfe beweisen, die alle voneinander abweichen, und so wenig miteinander übereintreffen, dass man gar nicht glauben sollte, dass sie nach einer und eben derselben Beschreibung gemacht sind“ (Christian Ludwig Stieglitz 1801 in Forchert oder Wimmer).

Gothein kritisiert das Fehlen von plastischem Schmuck in den Beschreibungen des Plinius und erklärt dies mit seinem Unverständnis für die bildende Kunst. Wir halten dies für unwahrscheinlich. Denn selbst wenn es so wäre, so gehörte dieser Schmuck damals zur Mode und war ein wichtiges Prestigeobjekt. Bei seinem Hang zur Selbstdarstellung hätte sich Plinius diese Möglichkeit wahrscheinlich nicht entgehen lassen. Wir vermuten eher, dass sein

Skulpturenbesitz sich konzentriert in einem seiner anderen Villengärten befand (evtl. in Como).

Plinius- Texte
(aus Plinius „Sämtliche Briefe“, Stuttgart 1998)

(Zum Naturbezug):
„Die Gegend ist sehr schön. Stelle Dir ein unermessliches Amphitheater vor, wie es nur die Natur schaffen kann. Eine weite ausgedehnte Ebene wird von Bergen eingeschlossen, die Berge haben auf ihren Gipfeln hohe, alte Wälder. ….. Unterhalb der Wälder dehnen sich auf der ganzen Seite Weinberge aus und geben der Gegend weit und breit ein einheitliches Aussehen; an ihrem Ende und gleichsam an ihrem untersten Rand beginnen Baumpflanzungen. ….. Die blumenreichen, wie mit Edelsteinen übersäten Wiesen lassen Klee und andere Kräuter wachsen, immer zart und weich und wie neu. ….. Du wirst dein großes Vergnügen empfinden, wenn Du die Lage dieser Gegend von einem Berg aus betrachtest. Denn Du wirst glauben, kein wirkliches Land zu sehen, sondern ein außergewöhnlich schönes Gemälde einer Landschaft“.

(Zur Villa Tusci):
„Das Landhaus liegt am Fuße eines Hügels und schaut gleichsam doch von der Höhe herab: So sanft und allmählich, in kaum merklicher Neigung erhebt sich der Hügel, dass, obwohl man nicht zu steigen meint, man schließlich doch merkt, dass man gestiegen ist.“

„Aber bei weitem übertrifft die Reitbahn die.. Anordnung und Annehmlichkeit der Gebäude. Sie ist in der Mitte offen und bietet sich sofort beim Eintritt den Blicken ganz dar; sie ist von Platanen umgeben. Diese sind mit Efeu bewachsen, und wie sie oben mit eigenem, so grünen sie unten mit fremden Laub. Der Efeu windet sich um Stamm und Äste und vermählt durch seine Ranken die benachbarten Platanen miteinander. Zwischen ihnen wächst Buchsbaum; Lorbeer umgibt die äußeren Buchsbäume und vermischt seinen Schatten mit dem der Platanen. Der gerade Kurs der Reitbahn biegt am Ende in einen Halbkreis ein und verändert sein Aussehen. Sie wird von Zypressen umgeben und bedeckt und ist infolge ihres dichteren Schattens dunkler und schwärzer; in den inneren Kreisen – es gibt nämlich mehrere – empfängt sie das reinste Tageslicht. Daher wachsen dort auch Rosen, und die Kühle des Schattens wechselt mit dem recht angenehmen Sonnenschein ab. Ist diese mannigfache und vielfache Krümmung zu Ende, kommt man wieder in einen geraden Weg, aber nicht nur in einen einzigen: denn mehrere Wege teilen sich durch den dazwischen stehenden Buchsbaum. Dort stößt man auf eine kleine Wiese, hier auf den Buschsbaum selbst, der in 1000 Formen geschnitten ist, bisweilen in Buchstaben, die bald den Namen des Herrn, bald den Namen des Künstlers abgeben: Abwechselnd erheben sich kleine Pyramiden, abwechselnd sind Obstbäume eingefügt, und in dieser ganz großstädtischen Anlage findet sich plötzlich eine Nachbildung eines gleichsam hierhin verpflanzten ländlichen Bildes. Der Raum in der Mitte wird auf beiden Seiten durch ziemlich niedrig gehaltene Platanen verschönert. Hinter diesen wächst hier und da weicher und biegsamer Akanthus, dann kommen mehrere Figuren und mehrere Namen.
Am oberen Ende wird eine halbkreisförmige Bank aus weißem Marmor von Weinreben

bedeckt; vier kleine karystische Säulen stützen die Reben. Aus der Bank fließt Wasser in kleinen Röhren hervor, als würde es durch das Gewicht der darauf Liegenden herausgepresst; es wird in einem gehöhlten Stein aufgefangen, in einem zierlichen Marmorbecken festgehalten und auf verborgene Weise so reguliert, dass es das Becken füllt, aber nicht überlaufen lässt. Das Geschirr mit den Vorspeisen und die schweren Gerichte werden auf den Rand gestellt, leichtere schwimmen in Gefäßen in Gestalt kleiner Schiffe und Vögel umher. Gegenüber spritzt eine Fontäne Wasser und fängt es wieder auf; denn nachdem das Wasser in die Höhe getrieben worden ist, fällt es in sich zurück, und durch verbundene Öffnungen wird es eingesogen und wieder in die Höhe getrieben. Der Bank gegenüber ist ein Zimmer, das ihr ebensoviel Reiz zurückgibt, wie es von ihr empfängt. Es glänzt von Marmor, mit Flügeltüren öffnet es sich und führt hinaus ins Grüne; auf anderes Grün schaut man von den oberen und unteren Fenstern hinauf und hinab. Dann springt eine kleine Veranda vor, gleichsam dasselbe Zimmer und doch ein anderer Raum. Hier steht ein Bett, und an all den Seiten sind Fenster, und doch herrscht gedämpftes Licht, da Schatten darauf liegt. Denn ein sehr üppiger Weinstock rankt sich um das ganze Gebäude und klettert bis zum Dach empor. Man liegt dort nicht anders als in einem Wald, nur spürt man nicht, wie in einem Wald, den Regen. Hier entspringt auch eine Quelle und verschwindet zugleich wieder unter der Erde. An mehreren Stellen sind Marmorsitze angebracht, welche die vom Spaziergang Ermüdeten ebenso wie das Zimmer selbst erfreuen. Neben den Sitzen befinden sich kleine Quellen. Durch die ganze Reitbahn rauschen Bäche heran und fließen, wohin die Hand sie führt: Von diesen werden bald jene, bald diese Grünflächen, bisweilen alle zugleich, bewässert“.

„Hier hast Du nun die Gründe, weshalb ich mein tuskisches Landgut meinen Gütern in Tusculum, Tibur oder Praeneste vorziehe. Denn außer den schon berichteten Vorzügen herrscht dort eine tiefere und behaglichere und deshalb ungestörtere Ruhe: kein Zwang, die Toga anzulegen, kein Mensch in der Nähe, der mich stört; alles ist friedlich und still, was an sich schon zur Gesundheit der Gegend ebenso beiträgt wie der klarere Himmel und die reinere Luft. Dort befinde ich mich in einer sehr guten körperlichen und geistigen Verfassung. Denn meinen Geist übe ich durch studieren, meinen Körper durch die Jagd“.

(Zur Villa Laurentiana):
“Die Promenade ist mit Buchsbaum oder, wo der Buchsbaum nicht wächst mit Rosmarin eingefasst; denn wo der Buchsbaum durch Gebäude geschützt wird, grünt er üppig; steht er aber unter freiem Himmel und ist dem Wind und der Gischt ausgesetzt, mag sie auch fern vom Meer nur noch ganz fein sein, so verdorrt er. Längs der Innenseite der Promenade schließt sich ein junger, schattiger Weinlaubengang an, auch für bloße Füße weich und elastisch. Im Garten wachsen zahlreiche Feigen- und Maulbeerbäume; für sie ist jener Boden besonders fruchtbar, während er für andere Bäume ziemlich ungünstig ist“.

„Auf beiden Seiten (der Wandelhalle) sind Fenster, zum Meer hin mehr, zum Garten hin nur einzelne, und zwar um die Hälfte weniger. Ist der Tag heiter und windstill, stehen alle ohne Nachteil offen; wenn der Wind aber von der einen oder anderen Seite weht, dann die nur auf der windstillen Seite. Vor der Wandelhalle befindet sich eine von Veilchen duftende Blumenterrasse“.

„Am oberen Ende der Terrasse und sodann der Wandelhalle und des Gartens befindet sich ein Gartenhaus, mein Lieblingsaufenthalt, ja wirklich mein Lieblingsaufenthalt! Ich selbst habe es angelegt. In ihm befindet sich ein Raum für Sonnenbäder, wo man auf der einen Seite die Terrasse, auf der anderen das Meer, auf beiden Seiten die Sonne sieht; ferner hat man vom Wohnzimmer durch die Flügeltüren einen Ausblick auf die Wandelhalle, durch das Fenster auf das Meer“.

„Wenn ich mich in mein Gartenhaus zurückziehe, habe ich den Eindruck, gar nicht auf meinem Landgut zu sein; und es macht mir, besonders während der Saturnalien (Fest zu Ehren des Gottes Saturn. Bei diesem Fest waren die Standesschranken zwischen den Herren und Sklaven aufgehoben = 17. Dezember), ein großes Vergnügen, wenn der übrige Teil des Hauses von der Ausgelassenheit dieser Tage und dem festlichen Lärm widerhallt; denn weder störe ich die Vergnügungen meiner Leute noch sie meine Studien“.

Quellen

„Brockhaus Conversations-Lexikon“, Leipzig 1886
„Brockhaus Enzyklopädie“, Wiesbaden 1972
Forchert, Mayako „Der römische Gartenstil im Historismus“ in „Die Gartenkunst’“, Heft 1/1999, Worms
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Meyer, Gustav “Lehrbuch der schönen Gartenkunst“, Berlin 1999
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979
Vercelloni, Virgilio „Historische Gartenatlas“, Stuttgart 1994
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Plinius_der_Jüngere (16.3.2011)
http://lexikon.freenet.de/Botanischer_Garten_Potsdam (26.11.2011)
http://wp1013155.wp023.webpack.hosteurope.de/altphilologen/wordpress/Plinius/bod. (16.3.2011)
http://www.bunse-latein.de/Latein-Homepage/autoren/Plinius/plinius-vita (26.11.2011)
http://www.lingualatina.de/biographiae/plinius.htm (26.11.2011)

Albertus Magnus

(1193 (oder 1207) – 1280)

Beschrieb als erster Autor in Europa im Mittelalter einen Lustgarten. Als einzige Person erhielt er im Mittelalter neben Karl dem Großen den Ehrentitel „Magnus“.

Albertus Magnus steht am Übergang des Klostergartens zum ritterlichen Lustgarten. „Man sieht in ihm den bedeutendsten Gelehrten des Mittelalters. In seiner „Historia Naturalis“ geht er detailliert auf einen solchen Garten ein“. (Beitmann, Bd. I). Er war der Meister der Hochscholastik und schuf mit Thomas von Aquin die Philosophie der katholischen Kirche.

Lebensdaten:
(andere Namen: „Bruder Albert von Lauingen“ (nannte sich so selber), Albert Graf von Bollstädt (nicht gesichert), Albert der Große, doctor universalis).

1193 (bzw. 1206/07) geboren in Lauingen (Schwaben, wahrscheinlicher 1193),
- da er sich wegen seiner schwächlichen körperlichen Konstitution für das Kriegshandwerk nicht eignete, wurde für ihn ein kirchlicher Dienst bestimmt,
- Studium in Padua (hauptsächlich Logik und Philosophie),,

1223 Eintritt nach dem Studium in den kurz zuvor gegründeten Orden der Dominikaner,
- Weiterstudium in Einrichtungen des Ordens in Bologna und Padua,

1224 Ablegung des Klostergebübdes und Beginn des Theologiestudiums,

1228 Abschluss des Studiums, Priesterweihe.
- Beginn der Lehrtätigkeit. Die Dominikaner-Oberen schicken ihn nach Deutschland. Hier lehrt er u.a. in Köln, Hildesheim, Freiburg, Regensburg und Straßburg.

1243 (oder 1245) Tätigkeit für seine Orden in Paris.

1245 Vorlesungen als Theologiemagister am theologischen Lehrstuhl der Dominikaner an der Universität von Paris. Er bleibt dort 3 Jahre als Lehrender. Wegen seines großen Zulaufs hielt er seine Vorlesungen teilweise unter freiem Himmel.

1246 Promotion in Paris.

1248 Gründung eines „Studiums Generale“ für seinen Orden in Köln.
(seit 1245 bis 1252 war Thomas von Aquin sein Schüler).

- Baubeginn des Kölners Doms. Einer Aussage nach soll Albert den Plan dafür entworfen haben (Dafür sprechen: Notizen in Kölner Chroniken, ein Bauhüttenbuch der Benediktiner und der Begriff „Albertische Manier“, unter dem man eine Stilform der Hochgotik versteht. Prof. Wallraf hat in seinem Bericht über den „Dom zu Köln“ angenommen, dass Alberts Freund Conrad von Hochstaden ihn mit dem Plan beauftragt hat. Man weiß sicher, dass er während der Bauzeit des Straßburger Doms zeitweise im dortigen Dominikanerkloster lebte und dass er während der Grundsteinlegung des Kölner Doms (1248) in Köln weilte).

1254 – 1257 Provinzial seines Ordens in Deutschland (mit etwa 50 Klöstern, die er regelmäßig besuchen musste).
Im Auftrag seines Ordens war er bis ins hohe Alter ständig unterwegs. Als Dominikaner war er verpflichtet, alle seine Reisen zu Fuß zu machen. So besuchte er allein in den Jahren 1254-1257 u.a. Hildesheim, Minden, Erfurt, Regensburg, Worms, Löwen, Antwerpen, Florenz, Paris und viele Orte in denen sein Aufenthalt nicht gesichert ist.

- Als an der Pariser Universität gegen die Dominikaner ein Hass ausbrach, schickte ihn sein Orden als dessen Interessenvertreter nach Rom. Durch seine Beredsamkeit konnte er sich durchsetzen und beeindruckte so, dass er dort zunächst als Lehrer der Theologie bei der päpstlichen Kurie blieb.

1258-1260 erneut Lehrer in Köln.
(bis 1270 Kommentierung aller Bücher des Aristoteles).

1260 Ernennung zum Bischof von Regensburg (durch Papst Alexander IV).

1261 Erlaubnis, den Bischofsstab wieder niederzulegen (durch Papst Urban IV).

1262 Rückkehr nach Köln. Er widmete sich ab jetzt ganz den Wissenschaften wahrscheinlich zwischenzeitlich ein längerer Aufenthalt in Italien).

1263 / 1264 Kreuzzugsprediger in Deutschland und Böhmen.

- Danach Lehrtätigkeit bis zu seinem Tode in Köln.

1264-1270 Aufgaben in Würzburg, Straßburg und Köln.

1272 überwiegend nur noch in Köln.

1274 Teilnahme am Konzil von Lyon.

- In den letzten Lebensjahren dement („stumpfsinnig“).

1280 (15.11.) Tod in Köln (Gebeine ruhen in der Krypta von St. Andreas).

Seit Mitte des 14. Jhs. wird er wegen seiner Gelehrsamkeit „Albertus Magnus“ genannt (später auch „doctor universalis“).

1484 Erklärung zum Seligen,

1931 Erhebung zum Heiligen und Kirchenlehrer,

1941 Erklärung zum Patron der Naturforscher.

Albertus Magnus beschäftigte sich mit Mathematik, Physik, Astronomie, Geologie und Botanik. Er galt als eine der gelehrtesten Persönlichkeiten seiner Zeit.

Bei Albertus Magnus werden vier Schaffensperioden unterschieden:

1228 – 1248: Erste theologische Periode (u.a. zahlreiche Bibelkommentare),

1248 - 1254: Zweite Kölner Periode (u.a. mit dem ersten Aristoteles-Kommentar),
1254 - 1270: Große Aristoteles-Paraphrase (= freie Übertragungen mit Erweiterungen und Kommentaren. Darin eingearbeitet naturwissenschaftliche Beobachtungen).
1270 - 1280: Zweite theologische Periode (u.a. unvollendete „Summa theologiae“).

Zu seinem Werk gehören neben Schriften zur Theologie u.a. auch

- Schriften zur Logik: Beeinflusst von Aristoteles und der arabischen Philosophie.
- Schriften im Bereich der Philosophie: Hier besonders die Kommentare zu den philosophischen Schriften des Aristoteles und hier wiederum die zur Ethik.
- Schriften im Bereich der Naturwissenschaften: u.a.
  * Aristoteles-Kommentare zur + Physik,
    + Geographie und Astronomie (Seine Berechnungen hier dienten am spanischen Hof noch 250 Jahre später zur Berechnung der Erfolgsaussichten Christoph Columbus).
    + Zoologie („De animalibus“).
  * Schriften zur Botanik („De vegetabilis libri VII“ = „Sieben Bücher über die Gewächse“): In ihnen steht die erste Beschreibung eines Lustgartens.
    (Wahrscheinlich wurde sie 1256/57 als Kommentar zur Schrift „De plantis“ geschrieben, von der Albert geglaubt hatte, dass sie von Aristoteles geschrieben worden sei (tatsächlich von Nikolaus von Damaskus um 50 v.Chr.). Er übernimmt teilweise dessen Text und ergänzt ihn mit eigenen Beobachtungen. 1255 wurde der Text zum vorgeschriebenen Lehrbuch an der Universität Paris. Erstmalig gedruckt in Venedig 1517).
  * eine Ergänzung zur Bewegungslehre des Aristoteles.
  * Kommentare zu verschiedenen anderen Schriften des Aristoteles.

  (In seinen systematischen Schriften findet sich neben dem aristotelischem viel neuplatonisches und (in der Theologie) augustinisches Gedankengut. Eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke, Münster 1951, umfasste 40 Bände).

Alberts Buch „De vegetabilis“ besteht aus sieben Teilen (geschrieben als 18. Teil seiner „Historia Naturalis“). Dabei geht er in seinen Büchern

- 1-4 auf die Vorlage „De plantis“ ein,
- 6 auf den „Canon medicae“ des arabischen Gelehrten Avicenna und ein italienisches Kräuterbuch „Circa instans“,
- 7 auf den „Opus agriculturae“ des antiken Autors Palladius.

Er behandelt im

- 1. Buch: Allgemeine Botanik (u.a. die Unterschiede der Pflanzen untereinander und ob sie eine Seele haben),
- 2. „ : Einzelne Pflanzen und ihre Heilkraft (u.a. ihre Eigenschaften),
- 3. „ : Früchte und Samen (u.a. die Entstehung der Pflanzen und die Voraussetzungen für ihr Wachstum),
- 4. „ : die „Säfte“,
- 5. „ : Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen den Pflanzen (u.a. die Umwandlung von Wild- zu Kulturpflanzen),

6. Buch: Überblick über die Pflanzenarten (eine spezielle Botanik: 1. Teil = Gehölze, 2. Teil: Kräuter und Pilze; heimische und mediterrane Pflanzen alphabetisch geordnet; eine Mischung aus eigenen Beobachtungen, medizinischen Empfehlungen anderer Autoren (besonders solchen von Avicenna) und Legenden)),

7. „ : Landwirtschaftliche Nutzung der Pflanzen (u.a. Kulturarbeiten, die Behandlung des Grünlandes, verschiedener Ackerpflanzen, des Baum- und des Weingartens und die Anlage eines Ziergartens (im 14. Kapitel „De plantatione viridariorium“)).

   Sein Ziergarten (bei ihm viridarium = Grüngarten) dient allein dem Vergnügen seiner Besucher. Es war ein Garten, wie er vor den Burgmauern angelegt sein konnte.

Heutige Probleme mit Alberts Gartenbeschreibung:

- Es gibt keine vergleichbaren Texte aus dem 13. Jahrhundert.
- Es haben sich keine Gärten aus dieser Zeit erhalten.
  (Alle Gartendarstellungen aus der damaligen Zeit bilden eigentlich nur die Hintergründe für andere Bildaussagen und besitzen hauptsächlich einen symbolischen Aussagewert über die damaligen Paradiesvorstellungen, wie sie dem Hohelied des Salomon entnommen sind).
- Seine Texte erlauben verschiedene inhaltliche Deutungen.

Alberts Gartenwahrnehmung war anders ausgerichtet als unsere heutige: Ihr Schwergewicht lag

- beim Duft. Das Hauptinteresse war, viele Pflanzen zu sammeln.
  (Die Blüte spielte noch eine geringe Rolle, weil sie damals nur kurz war und noch nicht die Farbkraft unserer heutigen Züchtungen besaß).
- beim Wunsch nach frischer Luft (Schon bei Plinius als besonders wichtig herausgestellt. Zu verstehen aus der Beengtheit, Feuchtigkeit und Dunkelheit der damaligen Wohnstätten).
- beim Wunsch nach frischem Wasser (Vielleicht angeregt durch das Bekanntwerden der maurischen Gartenkultur in Südspanien und die Berichte der Kreuzfahrer).

Alberts Garten kannte noch keine Wege. Er nennt verschiedene Gartenelemente, z.B.

- eine Rasenfläche mit einer Wasserquelle,
- Schatten spendende Bäume,
- eine Rasenbank,
- Kräuterbeete.

Er nennt aber nicht deren Beziehungen zu einander, so dass sich kaum ein konkretes Bild von diesem Garten machen lässt. Rekonstruktionsversuche haben zu völlig verschiedenen Ergebnissen geführt.

Als besonders wichtig sind ihm bei den

- Kräutern: Weinraute (stark phototoxisch), Salbei und Basilikum,
- Blumen:
  - Veilchen (Er zählt dazu das Märzveilchen und den nicht mit diesem verwandten Goldlack (damals noch nicht mit verschiedenen Blütenfarben bekannt)),
  - Akelei (blau blühend und duftend),
  - Lilie (L. candidum: strahlend weiß und duftend),
  - Rose (Er nennt 3 verschiedene Wildarten und 2 Kulturformen:
    * Apfelrose (Rosa rubiginosa, Laub duftet im Frühling),
    * Feldrose (Rosa arvensis),
    * Heckenrose (Rosa canina),
    * Essigrose (Rosa gallica = Kulturform),
    * Weiße Rose (Rosa alba = Kulturform),
  - Iris (Von ihm noch „Gladiolus“ genannt. Er erwähnt drei Arten. Dabei lobt er besonders die I. germanica wegen ihres Duftes).

(Auffallend ist der große Anteil duftender und blau blühender Pflanzen).

In seiner Pflanzenliste für den Ziergarten nennt er nur wenige Pflanzen. Im ersten Teil seines 6. Buches beschreibt er allerdings den Buchs als Zierstrauch und in dem zweiten Teil erwähnt er eine Fülle weiterer Gewürz- und Heilkräuter, die auch in einem „Lustgarten“ stehen könnten: z.B.

Borretsch (blau), Christrosen, Fenchel, Günsel, Majoran, Malven, Melisse, Katzenminze, Klatschmohn, Narzisse, Pfingstrose, Ringelblume, Rosmarin.

In seiner „Historia Naturalis“ beschrieb Albertus im Mittelalter erstmalig einen Lustgarten mit seiner Bepflanzung. Er vereint darin den mittelalterlichen Baum- und den Kräutergarten (Blumengarten) zu einem Nebeneinander der beiden Gartenteile und beschreibt darin erstmals einen Garten, der nicht auf Nutzerwägungen ausgerichtet ist, sondern allein der Erholung dienen soll (dem Geruchs- und dem Gesichtssinn). Die von ihm darin genannten Pflanzen für die Gärten waren schon seit langem bekannt gewesen. Nur die Akelei nennt er hier zum ersten Mal. Es ist ein Garten, der ansetzt, eine Form und geordnete Elemente zu erhalten, ein Garten, wie ihn dann Boccaccio in seinen Novellen schildert und wie er die späteren formalen Gärten des 15. Und 16. Jhs ankündigt. Es ist ein Garten,

- der noch keinen Bezug zur Architektur des Hauses hat,
- dessen Teile noch nebeneinander stehen

(unter eine Gesamtidee vereinen sie sich erst im Barock).
- Wege werden noch nicht erwähnt.

Unklar ist auch (teilweise bereits durch die verschiedenen möglichen Übersetzungen):
- die Lage der Kräuterfläche zur Rasenbank (als Rahmen oder als besonderes Gartenteil),
- die Zahl der Gartenteile (ein, zwei oder drei),
- die Lage und die Gestalt der Gartenbank (z.B. um den Rasen oder nur an einer Seite).

Albertus griff bei seinen Beschreibungen wahrscheinlich zurück auf
- antike Quellen,
- arabisch-maurische Quellen (für diese war der mittebetonte Garten üblich),
- byzantinische Schriften,
- Erzählungen aus den Kreuzzügen (seit 1096),
- zeitgenössische Ansprüchen.

(Vereint mit den Gedanken der italienischen Humanisten und deren antiken Literaturstudien entstanden dann um 1350 bei Florenz die ersten Villengärten, der Beginn der neuzeitlichen Gartenkunst).

Die Beschreibungen des Albertus erlauben allerdings keine Gesamtvorstellung vom Garten, nur eine anschauliche Darstellung seiner Details. Sie ermöglichen deshalb auch kein klares Bild seines Aussehens. Nach ihr sind verschiedene Entwürfe möglich. „(Fischer glaubte, darin drei verschiedene Gartenteile zu erkennen, Hennebo zwei und Wimmer nur einen). Das Problem liegt beim unterschiedlichen Verständnis der Beziehung der Rasen- zur Kräuterfläche innerhalb der Gesamtanlage (getrennt durch eine Rasenbank“). (Beitmann, Bd. I).

„Bei den Texten, selbst bei den ausführlicheren Schilderungen, bei der Gartenanweisung des Albertus Magnus, ist es nicht leicht oder oft sogar unmöglich, eine Vorstellung von der Lage des Gartens, von seiner Form, von der Gesamtheit der Anlage zu gewinnen……..

Man hat ein plastisches Bild der Einzelheiten vor Augen, aber ihre Zuordnung zueinander, ihr Zusammentreten zu einem Ganzen, das bleibt mehr oder minder unbestimmt und wird in jedem Rekonstruktionsversuch anders gedeutet. …. Oft sind die Angaben in den Texten auch „formelhaft“ verkürzt“. (Hennebo, Bd. I, S. 16).

Albertus geht es in seinen Schriften besonders um eine Versöhnung von Glauben und Wissen, wobei es ihm dabei besonders um eine Priorität des Glaubens geht. Die Offenbarung ist für ihn übervernünftig. Die menschliche Erkenntnisfähigkeit reicht für eine Erkenntnis der ganzen Wahrheit nicht aus. In den Universalien (= Allgemeinbegriffe) drückt sich für ihn die Existenz der Dinge aus. Nur sie sind die Inhalte des menschlichen Denkens. In der Materie ist ihre zukünftige Entwicklung vorgegeben, in ihr ist die Vielfalt ihrer Individuen vorbestimmt. Die Aufgabe des Erkennens ist es, über die Erfahrung des Wirklichen zur Erkenntnis Gottes

zu gelangen. Gott ist für ihn das erste Prinzip alles Seienden, die Natur dient dazu, sein Wesen zu erfassen.

> (Im Universalienstreit ging es u.a. darum, ob die Universalien als solche bereits vor den individuellen Dingen als Ausdruck einer göttlichen Idee beständen. Als Gleichheit beständen sie als Urbild vor den Dingen, als Begriffe des abstrahierenden Denkens nach den Dingen. So z.B. im Verständnis Abälards, der die Vernunft vor den Glauben stellte).

Der Naturbezug des Albertus hatte zunächst einen zutiefst religiösen Hintergrund. Erst über die Beobachtung der Natur und das Experiment gelange man zu einer sicheren Erkenntnis. Im Bereich der Botanik gelingen ihm dabei die bedeutendsten Erkenntnisse seit Theophrast (372-288 v.Chr.) und noch bis Cesalpin (1519-1605 n.Chr.). So stellt er in seinem 6. Buch innerhalb seiner „De vegetabilis“ die erste beschreibende Flora Europas zusammen. Die Bedeutung der Botanik in der damaligen Zeit lag in ihrer zentralen Stellung innerhalb des Medizinstudiums.

Mit Albertus beginnt die moderne rationale Auseinandersetzung mit der Natur. Von den Gelehrten des 13. Jhs. war er der vielseitigste und fruchtbarste. Er unterscheidet sich von den anderen Autoren durch die größere Materialmenge, die er für seine Schriften verarbeitete (z.B. die Originalwerke des Aristoteles und dazu die byzantinischen, arabischen und jüdischen Kommentare). Er war es, der als Hauptlehrer der Aristotelischen Philosophie dem scholastischen Denken seine Aristotelische Wende gab und zu seinem Ansehen verhalf.

> (Scholastik: Aus den mittelalterlichen Dom- und Klosterschulen hervorgegangene Theologie. Diese Schulen vereinigten sich zu Universitäten. Durch den Eintritt der Dominikaner und Franziskaner in deren wissenschaftliches Leben kam es zur Hochscholastik. Während dieser gab es drei Strömungen: Die konservativen Franziskaner- und Augustiner-Schulen und den christlichen Aristotelismus (besonders vertreten von den Dominikanern Albertus Magnus und Thomas von Aquin), der sich im Laufe der Zeit durchsetzte. Inhaltlich kennzeichnet sie der Versuch, mit Hilfe bestimmter Methoden die christliche Lehre mit dem philosophischen Denken zu verbinden. Sie erstarrte zum Schluss in Spitzfindigkeiten).

Albertus Magnus war ein Scholastiker. Als solcher besaß er in seiner Zeit den umfassendsten Überblick über die griechische und arabische Philosophie. Er versuchte die antike Philosophie und die Wissenschaften mit der christlichen Lehre zu vereinen. Als antike Zentralfigur orientierte er sich besonders an Aristoteles und die auf diesen bezogenen arabisch-jüdischen Kommentare. Dabei beschäftigte er sich besonders mit dem persischen Philosophen und Arzt Ibn Sina (980-1037, lat. Avicenna), dem zur Zeit des Albertus im Rahmen einer Fälschung eine geistige Nähe zu Augustinus nachgesagt wurde. Ibn Sina hatte sich auch stark mit Aristoteles auseinandergesetzt. Seit dem Beginn des 13. Jhs. beschäftigte man sich an den europäischen Universitäten intensiv mit ihm. Er beeinflusste für über ein halbes Jahrtausend das naturwissenschaftliche Denken in Europa. Wahrscheinlich war er der einflussreichste islamische Gelehrte für die europäische Kultur. Seine Lehre war u.a.:

- Alles Existierende fließt in verschiedenen Graden, Ebenen und Rängen aus einem

„ersten Seienden“.

- Die Welt sieht er in der Form einer Evolution der irdischen Natur.
- Den Aristotelischen Entelechiegedanken (= allen Stoffen ist ihre spätere Gestalt vorgegeben; ein Gedanke der sich von Aristoteles, Thomas von Aquin, Leibniz, Goethe, Novalis durch die gesamte europäische Naturphilosophie zieht) ergänzt er um eine Hinordnung aller Dinge auf Gott (dem „notwendig Seienden“).
- Das Universale ergibt sich aus der Einheit der Vielheit aller Individuen.
- Durch das Experiment kann man auf diese Einheit schließen (dadurch rechtfertigt er die Naturwissenschaften, d.h. die Form des Gewinns naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten. Sie können so zum Ausgangspunkt aller Erkenntnis werden).

Besonders durch seine Kommentare hat Albertus die Schriften des Aristoteles und die der arabischen und jüdischen Gelehrten für das christliche Europa zugänglich gemacht. Dabei zeigen sie ihn, besonders bei dessen naturwissenschaftlichen Schriften, als einen selbständigen Naturbeobachter, der die damalige Zoologie und Botanik in verschiedene Richtungen hin vertiefte. Seine für die damalige Zeit ungewöhnlich breiten naturwissenschaftlichen Kenntnisse brachten ihn einerseits in den Verdacht, der Zauberei nahe zu stehen (besonders diejenigen im Bereich der Physik, Chemie und Mechanik) und andererseits in den eines in Legenden eingesponnenen Wundervollbringers. So wurde ihm nachgesagt, dass er in einem kalten Winter den König Wilhelm von Holland mit dessen Gefolge in einem Treibhaus zu einem Essen geladen habe, das voller blühender Blumen, fruchttragender Bäume und flatternder Vögel gewesen sei. Eine Erzählung, die im Mittelalter häufiger verschiedenen Personen angedichtet wurde und die nur ein Ausdruck für seine damalige Ausnahmestellung als Person ist.

Welche Volkstümlichkeit der Prediger Albertus Magnus noch lange nach seinem Tode bis zur Mitte des 19. Jhs besaß, zeigen die sogenannten „Albertitafeln“ in der Volkskunst, auf denen Predigtauszüge von ihm in einer Bilderfolge für die einfache Bevölkerung dargestellt wurden.

Sein bedeutendster Schüler war Thomas von Aquin (1225-1274). Von seinem Gedankengut stark beeinflusst war auch Dante Alighieri (1265-1321). Sein Gedankengut für einen (kleinen) Lustgarten übernahm Pietro de Crescenzi (1233-1321, fast wörtlich).

Albertus – Text

„Es gibt aber 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, …, dem Gesichts- und dem 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, wie Raute und Salbei und Basilikum und ähnliche Blumen aller Art , wie Veilchen, Akelei, Lilien, Rosen Iris usw. 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 vergnüglicher Ruhe.

Auf dem Rasen sollen auch gegen die Bahn der Sonne Bäume gepflanzt oder Weinreben gezogen werden, damit der Rasen durch deren Laub gleichsam geschützt, angenehmen und erfrischenden Schatten habe. Doch von jenen Bäumen wird eher Schatten als Obst gefordert, …. Auch ist dafür Sorge zu tragen, dass die Bäume nicht gar zu dicht beieinander stehen und zu zahlreich sind, …. Ferner ist aber in Betracht zu ziehen, dass es keine ungenießbaren Bäume sind, deren Schatten Unpässlichkeiten hervorruft, wie es beim Nussbaum und gewissen anderen der Fall ist. Vielmehr sollen es süße, im Duft aromatische und im Schatten angenehme Bäume sein, wie es die Weinreben, Birnen, Äpfel, Granatäpfel, Lorbeerbäume, Zypressen usw. sind.

Außerhalb des Rasens aber soll es eine große Vielfalt an Heil- und Duftkräutern geben, so dass sie nicht nur zunächst den Geruchssinn erfreue, sondern dass die Blumen auch mit ihrer Vielfalt den Gesichtssinn erquicken und durch ihre große Verschiedenheit die Betrachter zur Bewunderung verleiten. An diesen Stellen soll viel Raute untergemischt werden, weil sie von schönem Grün ist und auch weil sie durch ihre Bitterkeit die schädlichen Tiere aus dem viridarium (Grüngarten) vertreibt.

In der Mitte des Rasens ……. darf es keine Bäume geben, sondern die Fläche erfreut vielmehr selbst durch die freie und unverdorbenen Luft, ….

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. Gegen den Nord- und Ostwind sei das viridarium auch wegen der Gesundheit und Reinheit dieser Winde offen. Gegen die entgegengesetzten Winde aber, das heißt, den Süd- und Westwind, sei es wegen der Turbulenz, Unreinheit und Unzuverlässigkeit dieser Winde geschlossen. Obgleich nämlich der Nordwind das Reifen des Obstes verzögert, fördert er doch in erstaunlichem Maße die Atmung und schützt die Gesundheit. Denn Erquickung sucht man im viridarium, und nicht Obst“. (Albertus Magnus nach Wimmer).

> (Über die tatsächlich angestrebte Gestalt dieses Gartens sagt diese Beschreibung relativ wenig, weil sie zu viele verschiedene Möglichkeiten erlaubt. Vielleicht will sie dies auch gar nicht, sondern will dem Gartenbesitzer die Anordnung der einzelnen genannten Gartenelemente frei stellen)

Quellen

„Brockhaus Conversations-Lexikon“, Leipzig 1882
„Brockhaus Enzyklopädie“, Wiesbaden 1966
gartenkunst-beitmann, Band I, S. 48
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der Deutschen Gartenkunst“, Bd. I, Hamburg 1962

Nitz, Genoveva „Albertus Magnus in der Volkskunst“, München 1980
Hauschild, Stephanie „Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus“, Ostfildern 2005
„Philosophenlexikon“, Berlin1983
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://albertus-magnus.net/html/lebenslauf.html (26.12.2011)
http//www.internetloge.de/arst/albert.htm (26.12.11)

Petrus de Crescentiis

(1233 – 1321 (1230/1235? – 1310?))

Er differenzierte die Gärten nach der sozialen Zugehörigkeit ihrer Besitzer und benannte den Kanon (Regelwerk) der Gartengestaltung bis zum Beginn der Frührenaissance. Als erster landwirtschaftlicher Schriftsteller seit der Antike gilt er als der Begründer der modernen Landwirtschaft.

Das Kapitel über die Gestaltung eines Lustgartens ist bei Crescentiis relativ kurz. Viel wird in dieses im Rahmen einer Rückschau hineininterpretiert. Und doch hat sein Werk neben seiner Bedeutung für die damalige landwirtschaftlich orientierte Gesellschaft auch auf die Gartengestaltung einen großen Einfluss gehabt. Wahrscheinlich schildert er sehr gut die Gartensituation in seiner Zeit in Oberitalien und die darin damals bestandenen Entwicklungstendenzen. Schon für die Zeit um 1300 hatte der Florentiner Chronist Villani von seiner Heimatstadt geschrieben, dass es in ihr kaum einen Bewohner gäbe, der nicht vor ihren Toren einen prächtigen Besitz besäße, so dass die Umgebung der Stadt einen prächtigen Anblick böte. Diese Entwicklung hatte derartige Ausmaße angenommen, dass die Stadt gegen das Wohnen außerhalb der Stadtmauern Gesetze erließ (1371). In seiner Schilderung wird deutlich, dass in Italien viele gartengestalterische Ansätze der alten Römer wahrscheinlich nie ganz vergessen worden waren und dass jetzt die verschiedenen historischen Gartenteile anfingen, sich zu einem Ganzen zu verschmelzen, zum neuen Garten der Renaissance aus Gartenvorplatz – Blumengarten - Baumgarten (Prato – Giardino – Bosco).

(Andere Namen: Pietro de Crescenzi, Piero de Crescenzi, Pier Crescenzi, Petrus de Crescentius, Petrus Crescentiensis und ähnliche Formen).

An Lebensdaten ist von ihm bekannt:

- um 1233 (1230/1235?) in Bologna geboren,
- Studium in Bologna: Logik, Medizin, Naturwissenschaften und Recht,
- Sachwalter und Beisitzer von Podestàs (behördlichen Amtsträgern) in seiner Vaterstadt, bis Unruhen ihn zwangen, diese zu verlassen.
    - ab etwa 1269 Arbeit als Jurist und Richter,
    - durchreiste Italien und stellte überall gemeinnützige Beobachtungen an,
    - 1299 Rückkehr nach Bologna (nach 30 Jahren),
    - Wahl in seiner Heimatstadt zum Senator (als fast 70jähriger).

- Nach seinem Ausscheiden aus dem Dienst Rückkehr in seine Villa Olmo (vor den Stadtmauern Bolognas).
- 1304 – 1306 Vollendung seines Werkes über den Landbau „Opus ruralium commodorum, libri duodecim“ (gewidmet Karl II. von Anjou, König von Sizilien).
- 1321 (1310 ?) gestorben.
- 1373 französische Übersetzung (auf Anordnung von Karl V., 15 spätere Drucke),
- 1458 älteste lateinische Ausgabe (mit Verbesserungen von Gelehrten aus Bologna),
- 1478 italienische Übersetzung (Sie besaß wegen ihrer sprachlichen Reinheit ein hohes Ansehen).
- 1471 erster Druck in Augsburg bei Johann Schuster (noch lateinisch);
- 1493 deutsche Übersetzung mit Holzschnitten (12 Drucke bis 1602),

(Crescentti zu Ehren nannte Linné eine Baumgattung Crescentia; eine tropische Baumart, dazu gehörend u.a. der Kalabassenbaum).

Das Werk Crescentiis gilt als das erste wichtige Standardwerk über alle Fragen des Landbaus seit der Antike. Er orientierte sich dabei größtenteils an römischen Autoren (Varro, Columnella, Palladius und Cato). Crescentii vertrat darin einfache Grundsätze und war frei von den vielen damaligen Vorurteilen. Die überragende Stellung seines Werkes in seiner Zeit wird dadurch deutlich, dass es seit der Erfindung der Buchdruckerkunst zu den ersten Büchern gehörte, die gedruckt wurden. In der agrarischen Praxis wurde es sehr viel beachtet und zitiert (in manchen Bereichen des Weinbaus und des Jagdwesens auch heute noch).

Nachdem sich Crescentii im Alter von seinen Tätigkeiten für die Stadt Bologna auf sein Gut zurückgezogen hatte, vollendete er dort zwischen den Jahren 1304 und 1306 seine „Ruralia commodora“. Sein Werk besteht aus 12 Büchern, in denen er alle Bereiche der Landwirtschaft abhandelt: u.a. Gebäudefragen, die Natur der Pflanzen, den Acker-, Wein- und Obstbau, die Betreuung von Wiesen und Wäldern, Lustgärten, die Tierhaltung und zum Schluss einen ländlichen Arbeitskalender zusammenstellt. Auf die "Lustgärten" geht er in seinem 8. Buch ein:

„De viridariis et rebus delectabilibus ex arbares et herbes et fructa ipsarum artificiose agendis“.

Es besteht aus 8 Kapiteln:

In den ersten drei bespricht er seine drei verschiedenen Lustgartentypen, „In den restlichen die Freuden, die man an Hecken, Äckern, Weinbergen, Bäumen und Küchengärten haben kann“.

Nur die ersten 4 Kapitel sind im Sinne einer Gartentheorie wichtig, die anderen, hauptsächlich nur praktische Informationen enthaltend, hat er wahrscheinlich nur der Vollständigkeit halber hinzugefügt (nach Wimmer).

Die historische Bedeutung Crescentiis für die Gartengestaltung ist, dass er als einziger Autor von der sich abzeichnenden Entwicklung in der Vorrenaissance berichtet. Wahrscheinlich verbindet er darin Beobachtungen aus seiner Umgebung und solche vom Hof in Neapel (er widmete seine Arbeit dem dortigen Herrscher). Während seine Aussagen für die kleineren

und mittleren Gärten sich noch relativ stark an Alberti und den mittelalterlichen Gärten seiner Umgebung orientieren, deuten sich in seinem großen, fürstlichen Garten Tendenzen an, die mit dem Hinweis auf Sichtachsen, den ganzen Garten erfassende Baumarchitekturen und ihre Größe auf die zukünftigen Gärten der Renaissance hinweisen.

Zum ersten Mal in der Gartenliteratur werden drei verschiedene Gartentypen des Lustgartens unterschieden (je nach der sozialen Stellung ihrer Besitzer):

- Der Kleine Garten entsprach inhaltlich dem von Albertus beschriebenen. Große Teile des Textes sind von ihm direkt übernommen worden. Dieser Lustgarten war
  - > von einer Mauer, einem Graben oder einer Hecke aus Rosen oder Obstgehölzen umgeben,
  - > zum Sitzen besaß er eine Rasenbank und
  - > in der Mitte einen Brunnen.
  - > Gegen die Sonne schützte eine Pergola.
  - > Zur Bepflanzung schlug Crescentii vor:
    - Obstgehölze, Lorbeer, Granatapfel und Zypressen,
    - Rosen, Gewürzkräuter und Veilchen,
    - Lilien und Iris.

- Der Mittlere Garten war 5000 – 10.000 qm groß (bei Crescentii 2 – 4 Joch; ein römisches Joch besaß 2529 qm; 1 Joch = Fläche, die von einem Ochsengespann an einem Tag gepflügt werden konnte; je nach Bodenbeschaffenheit 2500 – 6000 qm; 24 Joch = 1 Huf = existenzsichernde Größe für einen damaligen Bauernhof). Für Crescentii waren dies Gärten für Personen des mittleren Standes. Sie sollten aufwendiger gestaltet sein.
  - > Eingefasst waren sie in ihren warmen Bereichen von einer Granatapfel- und in den kühleren von einer Haselnuss- oder Quittenhecke.
  - > Ihre Pflanzungen bestanden hauptsächlich aus Reihen von Obstgehölzen.
  - > Erschlossen wurden sie mit Hilfe von Laubengängen.
  - > Der Rasen sollte zweimal gemäht werden.
  - > An geeigneter Stelle sollte ein Pavillon stehen.

- Der große (fürstliche) Garten besaß eine Mindestgröße von 50.000 qm (= 20 Joch, = ca. 7 Fußballfelder). Er folgte damit sizilianischen Vorbildern.
  - > Er ist von einer hohen Mauer umgeben.
  - > Das Schloss befindet sich am Südende, damit man einen ungestörten Blick auf den Garten hat und das Gebäude Schatten spenden kann.
  - > Die Gartenwege und Gartenräume sind von Gehölzwänden gefasst.
  - > Wichtig ist eine Quelle, von der aus der ganze Garten

bewässert wird.
> An geeigneten Stellen befinden sich Lauben.
> Bei der Pflanzung sind alle Baum- und Krautarten zu berücksichtigen.
> An der Nordseite soll sich ein Hain mit nicht fleischfressenden Wildtieren befinden.
> Außerdem soll es in diesem Garten Volieren und Fischteiche geben.
> Crescentii empfiehlt in großem Umfang den Baumschnitt (besonders für die Einfassungen).

Diese Gärten dienen einerseits der Erholung ihrer Besucher, andererseits sollen sie aber auch „den höchsten Gott verherrlichen“ (eine Hauptforderung der sich ankündigenden Wunderkammern, der Überwindung des scholastischen Naturverständnisses durch die Erfassung der Welt in ihrer Vielfalt).

Nüchtern beschreibt Crescentii die Gartensituationen, wie sie ihm von seinem Lebensumfeld her vertraut sind. Seine Ausführungen sind vorwiegend praktisch orientiert. Er will mit ihnen eine allein wissenschaftliche Darstellung des Landbaus seiner Zeit liefern. Seine „Ruralia commoda“ kann man im Sinne eines „Wissens des vollkommenen Landwirts“, einer „Erfolgreichen Landwirtschaft“ verstehen. Durch die Art seiner Beschreibungen wurde sie zu einer der einflussreichsten Schriften innerhalb der frühen Sachliteratur. Einerseits noch in einer mittelalterlichen Welt stehend, kündigt sich bei ihm das Aneinanderrücken der verschiedenen Gartenteile zu einem Ganzen an. Noch fehlt die Ausrichtung des Gartens auf das Haus hin und die Zeit der ersten Pflanzensammelperiode (das Sammeln der Pflanzen innerhalb der medizinischen Fakultäten und die Einfuhr fremder Pflanzen), die dann beide zusammen mit dem Gartenzusammenschluss und dem Weltverständnis des Humanismus die Gärten der Frührenaissance begründen.

Eine besondere Bedeutung besitzt das Werk Crescentiis für die Landwirtschaft. Aus der Gliederungsübersicht seiner 12 Bücher wird dies besonders deutlich:

1. Buch: Ort und Lage von Herrenhäusern, Villen und Bauernhöfen in Bezug auf das Klima, Winde und die Wasserversorgung (auch die Pflichten der Besitzer),
2. „ : Pflanzenanlagen und gärtnerische Techniken,
3. „ : Anbau von Getreide und der Bau von Speichern,
4. „ : Weinanbau und Weinherstellung,
5. „ : Anzucht von Bäumen – nützliche Gehölze für die Ernährung und zu Heilzwecken,
6. „ : Pflanzenanzucht - nützliche Pflanzen für die Ernährung und zu Heilzwecken,
7. „ : Die Pflege von Wiesen und Wäldern,
8. „ : Lustgärten,
9. „ : Landwirtschaftliche Tierhaltung und Bienenzucht,
10. „ : Jagen und Fischen,
11. „ : Sommer auf dem Lande,
12. „ : Monatlicher Arbeitskalender.

Crescentiis Bücher wurden in einer Zeit geschrieben, als in Italien die städtische Bevölkerung zunehmend Ländereien vor den Mauern ihrer Städte erwarb. Sie beinhalteten sozusagen sachliche Ratschläge für ein Leben der Städter auf dem Lande. Damit griff er in Italien eine Tradition auf, die dort bereits von Cicero gelobt wurde. Für Crescentii besaß die Landwirtschaft neben ihrem wirtschaftlichen Wert als Teil der dortigen Villenkultur aber auch einen immateriellen. Bei ihm war dies allerdings noch nicht der Ort humanistischer Studien, sondern die Beschreibung derer Umwelt in ihren wirtschaftlichen und auf den Lustgarten bezogen – ihren ästhetischen Bezügen.

Bei der Durchsicht der von ihm behandelten Themen fällt ihr hoher Anteil an beschriebenen exklusiven Tätigkeiten auf, z.B. das Jagen, Fischen und der Weinbau, die bei der städtischen Bevölkerung sehr beliebt gewesen waren.

Crescentii – Texte

„Das achte Buch über Lustgärten und vergnügliche Dinge, die aus Bäumen, Kräutern und den Früchten derselben mit Kunst zu ziehen sind. ….

I. Über kleine Lustgärten aus Kräutern. ……

II. Über große und mittlere Gärten der mittleren Personen. …..

III. Über Lustgärten von Königen und anderen vornehmen und reichen Herren.

Weil solche Personen ja ihres Reichtums und ihrer Macht wegen in weltlichen Dingen ihrem Verlangen willfahren können und ihnen meist nichts als Fleiß bei der ordentlichen Pflanzung fehlt, mögen sie erfahren, auf welche Weise sie einen Lustgarten, der großes Vergnügen gewährt, anlegen können.

- Sie mögen also einen ebenen, nicht sumpfigen Platz aussuchen, der nicht gegen die Zufuhr der guten Winde verschlossen ist.
- Es muss eine Quelle da sein, die den Platz bewässert.
- Der Platz aber soll 20 Juch (ca. 5 ha) groß sein oder nach Gutdünken des Herrn größer.
- Er werde mit angemessen hohen Mauern umgeben, und
- auf seiner Nordseite werde ein Hain aus verschiedenen Bäumen gepflanzt, in welchem Waldtiere, die in den Lustgarten versetzt sind, herumlaufen und sich verbergen mögen können.
- Auf der Südseite aber werde ein schöner Palast errichtet, …..

Von dieser Seite her soll nämlich der Palast dem Lustgarten Schatten geben, und die Fenster desselben gegen den kühlen Garten sollen einen von der Sonnenglut unbeeinträchtigten Anblick bieten.

- An einer bestimmten Stelle des Lustgartens mache man den o.g. Tiergarten; in diesem mögen auch Fischteiche entstehen, in denen verschiedene Fischarten ernährt werden; und Hasen, Hirsche, Kaninchen und ähnliche nicht Fleisch fressende Tiere mögen in ihn gesetzt werden.
- Und auf einigen nahe an den Palast gesetzten Büschen möge oben gleichsam eine

Art Haus werden, dessen Dach und Wände aus einem dicht verflochtenen Zweiggewebe bestehen, in welches Rebhühner, Fasane, Nachtigallen, Drosseln, Distelfinken, Hänflinge und Singvögel aller Art gesetzt werden mögen.

- Die Baumreihen des Lustgartens vom Palast zum Hain sollen weite Abstände haben, damit vom Palast leichter zu sehen ist, was immer die in dem Lustgarten untergebrachten Tiere tun.

Es soll auch in diesem Lustgarten ein Palast mit Gängen und Kammern ganz aus Bäumen errichtet werden, …. Solch ein Palast aber kann man auf folgende Weise bequem errichten.

- Alle Flächen für die Gänge und Kammern werden abgemessen und bezeichnet, und anstelle der Wände werden, wenn es gefällt, Fruchtbäume gepflanzt, die leicht wachsen, wie Kirsch- und Apfelbäume.
- Oder, was besser ist, es werden dort Weiden, Silberpappeln oder Ulmen gepflanzt. Und durch Pfropfen sowie mit Hilfe von Pfählen, Latten und Bändern wird ihr Wachstum viele Jahre hindurch so geleitet, dass sich Wände und Dach aus ihnen bilden.
- Schneller aber und leichter würde es gehen, wenn man den Palast oder das genannte Haus aus Holz errichtet, ringsherum überall Weinreben pflanzt und das ganze Gebäude damit bedeckt.
- Auch können in diesem Lustgarten große Lauben aus trockenem Holz oder aus grünen Bäumen gemacht und mit Reben bedeckt werden.
- Außerdem trägt es viel zum Vergnügen bei, wenn im Lustgarten wunderbare Pfropfungen geschehen, auch mehrere an ein und demselben Baum. …
- Ferner sei betont, dass alle Baum- und Krautarten in einem solchen Lustgarten gesetzt sein müssen, eine jegliche von der anderen getrennt, damit es an keiner einzigen fehle.

In einem solchen Lustgarten nun soll der König sich nicht ständig belustigen, sondern er soll dann, …., in ihm Erholung finden, und zwar dadurch, dass er den höchsten Gott verherrlicht,..

IV. Was zum Vergnügen bei der Einfriedung der Höfe und Gärten geschehen kann.

Um Gräber und Höfe oder um Gärten können zweckmäßig Einfriedungen aus grünen Bäumen, ähnlich den Einfriedungen durch eine Mauer oder einen Plankenzaun, auch mit Türmen oder Bergfrieden bestückt, auf folgende Weise gemacht werden:

- Am oberen Rand der Gräben, die den Platz umgeben und die vollkommen von allem Gestrüpp und von allen Bäumen befreit sein müssen, pflanze man tief Weiden oder Pappeln, wenn der Boden danach verlangt, oder Ulmen, wenn sie die betreffende Erde lieben.
- Man setze sie dicht, mit einem Fuß Abstand oder weniger, und in gerader Linie.
- Wenn sie dann gut gewachsen sind, schneide man sie dicht über dem Boden ab, verflechte die jungen Triebe der Stämme vier Finger breit ineinander,
- führe sie mit Stangen, Pfählen und Bändern so lange aufwärts, bis sie acht oder zehn Fuß erreicht haben. In dieser Höhe werden sie, wenn sie eine bestimmte Stärke erreicht haben geschnitten.
- Etwa fünf Fuß hinter dieser Einfriedung aber setze man zur selben Zeit wie die

anderen ebensolche Pflanzen im Abstand von zehn Fuß. Diese schneide man, wenn sie die oben genannte Höhe erreicht haben, ab und biege sie mit Hilfe von Stangen gegen die zunächst und gegen die außen stehenden Pflanzen nieder und die außen stehenden gegen sie; und das soll so jedes Jahr geschehen, bis gleichsam ein starkes Geflecht entstanden ist, auf dem Menschen sicher verweilen können.

- Dann lasse man den äußeren Teil in der Stärke einer Grenzmauer wachsen. Er könnte in einer nach Belieben bestimmten Höhe alljährlich in Form von Mauerzinnen geschnitten und auf diese Art gehalten werden.
- Im Verlauf einer solchen Einfriedung hat man an den Ecken und anderswo, wenn es gefiel, je vier Bäume pflanzen können, sie erst gerade wachsen lassen, dann in zehn Fuß Höhe alle abschneiden, mit Hilfe von Stangen gegeneinander biegen und gleichsam Dächer aus ihnen machen, sie abermals in die Höhe richten und auf dieselbe Weise Formen.“. (Wimmer S. 25-29, Unterteilungen durch den Autor).

Quellen

„Brockhaus Conversations-Lexikon“, Leipzig 1882
„Brockhaus Enzyklopädie“, Wiesbaden 1966
gartenkunst-beitmann, Band I
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der Deutschen Gartenkunst“, Bd. I, Hamburg 1962
Moehrke, Silke „Bauern, Hirten und Gelehrte: Die italienische Villenkultur und Entwürfe ländlichen Lebens zwischen Ideal und Wirklichkeit“, Gießen 2006
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989
Wimmer, Clemens Alexander „Das älteste Gartenbuch der Welt von Johann Domitzer“, in Zandere 22 (2007)

http://en.wikipedia.org/wiki/Pietro_Creszenzi (21.1.2012)
http://www.liveauctioneers.com/item /9975774 (21.1.2012)

Michelozzo da Bartolommeo

(1396 – 1472)

Mit ihm beginnt die Öffnung des Wohnbereichs nach außen. Er steht am Anfang der Wohnarchitektur der Renaissance (Brunelleschi der Kirchenarchitektur).

Als Hausarchitekt der Medici führte Michelozzo die schwerfällige, burgartige Wohnarchitektur des Spätmittelalters zur Eleganz und Anmut der Frührenaissance.

An persönlichen Daten ist von ihm bekannt (bzw. werden genannt):

- 1396 – geboren in Florenz als Sohn eines Emigranten aus Florenz,
- 1410 - als Stempelschneider an der staatlichen Münze beschäftigt,
- 1417 - 1427 – Gehilfe bei Lorenzo Ghiberti (Bildhauer)
  (u.a. an der Nordtür und der „Paradiestür“ des Baptisteriums beteiligt),
- 1425 – 1433 – Werkgemeinschaft mit Donatello (Bildhauer),
  (danach Wechsel zur Architektur; vorwiegend Arbeiten für die Medici; seine Bauten waren zunächst nach außen relativ festungsartig, erreichten dann aber in Fiesole eine hervorstechende Anmut und Eleganz).
  (Mit Donatello gemeinsam geschaffen:
  + 1419 Grabmal des Baldassare Cossa (Florentiner Baptisterium),
  + 1426 Grabmal des Raynaldo Brancacci (Neapel),
  + -- Grabstätte Bartolommeo Aragazzi (Dom in Montepulciano),
  + -- Außenkanzel des Doms von Prato (Jacob Burckhardt: mit den „schönsten Kapitellen der Renaissance“),
- 1433 – Bau des Innenhofes und der Loggia für die Villa Careggi,
- 1433 - 1434 – begleitet Cosimo di Medici ins Exil nach Venedig,
  - Bau der Bibliothek von Giorgio Maggiore (Venedig),
  (1433 von Cosimo im Exil gestiftet; 1569 durch einen Brand weitgehend zerstört; später Reste abgerissen; mit diesem Bau übertrug Michelozzo das florentinische Vorbild nach Oberitalien),
- um 1434 – Bau des Konvents von S. Croce (Medici-Kapelle),
- 1436 - 1443 – Arbeiten im Kloster San Marco (Florenz; Sakristei, Kreuzgang und schöne Bibliothek; erster monumentaler Blockbau mit regelmäßigen Achsen),
- um 1440 – Errichtung des Palazzo Communale in Montepulciano,

- 1443 - 1456 Ausbau der Villa del Trebbio in San Piero a Sieve,
- Umbau der Villa Medici von Cafaggiolo,

1444 – 1464 – Bau der Villa Medici-Riccardi (Florenz; erster Palastbau der Renaissance; gesamte Fassade in nach oben leichter werdender Rustikaausführung; klassisch gesetzte Fenster und zurückgesetzte Türen, auskragendes Dachgesims),

- Umbau von Santissima Annunziata
(Florenz; Rundchor und Sakristei; stark vom Tempel der Minerva Medica beeinflusst; als Rundbau der erste ausgeführte Zentralbau der Renaissance. Damit erfüllt er zwei ihrer Forderungen:
  + die Wiederbelebung von antiken Bauformen,
  + das Aufgreifen des Kreises als Symbol des Universums.

- 1446 - Dombaumeister von Florenz (Nachfolger Brunelleschis, Vollender des Kuppelbaus),
- 1451 - 1457 Bau der Villa Medici von Fiesole
Umbau der Villa Medici von Carreggi,
- 1452 - Bau der Kirche Santa Maria delle Grazie (Pistoia; kleine Kirche; Rückgriff auf frühchristliche Bauformen: Ein quadratischer Grundriss mit einer zentralen Kuppel darüber),
- 1455 - Errichtung des Bankhauses der Medici,

(Danach sind kaum noch Arbeiten von Michelozzi nachweisbar.

- 1457 - klagt er, dass er keine Aufträge mehr habe).
- um 1462 - Portinari-Kapellle in der Dominikaner-Kirche Sant‘ Eustorgio (Mailand; hinter der Apsis für den Florentiner Bankier Portinari; Verschmelzung von Brunelleschis Klassizismus mit lombardischen Traditionen, später übernimmt Bramante diesen Gedanken),
- Errichtung der Medici-Bank (Mailand)
(Durch die Tätigkeit Michelozzis in Mailand wird in der Lombardei der Renaissance-Stil bekannt),
- 1462/63 Entwurf für den abgebrannten Rektorenpalast von Dubrovnik
(aus Kostengründen vom Rat abgelehnt; Pläne sind verloren gegangen),
- 1472 - Tod (7. 10. In Florenz; in San Marco beigesetzt. Er war zu diesem Zeitpunkt hochverschuldet).

Michelozzi begann seine Künstlerlaufbahn als Bildhauer. Zunächst war er als Stempelschneider bei der staatlichen Münze beschäftigt gewesen. Dort gewann er alle Fertigkeiten für den Umgang mit Bronze, die er in der Werkstatt des Ghiberti und gemeinsam mit Donatello nutzen konnte. In den 20er Jahren wandte er sich dann verstärkt der Architektur zu. Zunächst errichtete er für die Franziskaner im Auftrag Giovannis di Bicci (und später dessen Sohnes Cosimo de Medici) den Konvent von Bosco di Frati. Diese Anlage stand noch ganz in der Tradition der toskanischen Landkirchen. Nur die Dekorelemente verwiesen hier bereits ständig auf die Stifterfamilie der Medici (wahrscheinlich war dies hier in Italien das erste Mal, dass architektonische Gliederungselemente zu diesem Zweck verwendet wurden).

Für Cosimo (1389 – 1464) errichtete Michelozzo in den 20er und 30er Jahren u.a. :

- Villa del Trebbio (seit 1427 bereits bewohnt),
- Villa Medici von Cafaggiola,
- Umbau des Klosters S. Marco,
- Konvent von S. Croce (Florenz),
- Palazzo Medici-Riccardi (Florenz).

Für die Gartenkultur sind Michelozzos Medici-Villen deshalb so bedeutsam, weil sich bei ihnen die Entwicklung vom spätmittelalterlichen Landsitz zur frühen Renaissancevilla gut nachvollziehen lässt. (insgesamt gut dokumentiert in verschiedenen Lünettenbildern des Guisto Utens für die Medici-Villa in Artemino (1599, insgesamt 14 Bilder). Allerdings geben diese nur schwer deren ursprüngliches, tatsächliches Schaffensbild wieder, da sie viel später gemalt wurden (z.B. die Lünette von Trebbio nach ca. 150 Jahren). Spätere Veränderungen sind sehr wahrscheinlich. Das Besondere an diesen Bildern ist, dass das Schwergewicht dieser Darstellungen auf den Gärten und nicht auf den Villen liegt (jeweils aus einer Vogelschau gesehen).

Aus mittelalterlichen Vorbauten entstehen (weitgehend noch an Befestigungsbauten erinnernd und nach innen gerichtet):

- Villa del Trebbio (1427 – 1436),
- Villa Medici von Cafaggiola (1451),
- Villa Carregi (1457 - ?).

Als herrschaftliche Renaissance-Villa direkt errichtet wurden:

- Palazzo Medici-Riccardi (Stadtpalast in Florenz; Baubeginn 1444; erster Stadtpalast der Renaissance; unten mit rustizierendem Sockelgeschoss, danach nach oben zwei Stockwerke mit zunehmend geglätteten Rusticaquadern);
- Villa Medici von Fiesole (herrschaftlicher Landsitz bei Florenz; 1458 – 1461 errichtet).

<u>Villa del Trebbio</u>

18 km nordöstlich von Florenz an einem Steilhang oberhalb des Mugellotales gelegen (= Ursprungsort der Medici-Familie). Bereits im 12. Jh. errichtet, ist ihr ursprüngliches Aussehen unbekannt. 1427 kaufte sie Cosimos Vater. 1433-34 zog sich dann Cosimo wegen seinen Streitigkeiten mit der Stadt hierher zurück (Die Villa befand sich zu dieser Zeit noch in einer Bauzustand. Zuvor hatte letzterer Michelozzo mit deren völligem Umbau beauftragt.

Die Villa liegt auf einer Terrasse, von der man einen weiten Blick in die Landschaft hat. Sie besitzt noch ein festungsartiges Aussehen:

- Über zwei Geschossen zinnenbesetzte Mauern,
- verputzte Wände mit wenigen, unregelmäßig verteilten Fensteröffnungen (strenger Außenaufbau),
- Haupträume zum Innenhof orientiert,
- ein Turm mit einer eigenen Galerie.

Michelozzo hatte dem früheren Gebäude wahrscheinlich dessen architektonische Festungsschwere dadurch genommen, indem er vor das Attikageschoß (= Geschoß über dem Hauptgesims) und den Turm zur Landschaft hin eine Loggia und eine offene Galerie setzte, so dass sie sich zur Umgebung öffneten. Durch ihn hat die Anlage ein einheitliches Aussehen erhalten. Noch war sie aber ein befestigter Wohnsitz.

Über den einstigen Garten weiß man gar nichts (die Lünette von Utens ist viel jünger als die erste Anlage). Innerhalb der Umfassungsmauern war das Gebäude an drei Seiten von weiten Grasflächen umgeben. Nach hinten befand sich hinter der Mauer eine Terrasse mit einem Garten von 200 x 30 Fuß (1 Fuß = ca. 30 cm, d.h. 60 x 9 m). Er war von zwei Pergolen begrenzt gewesen (von denen 1 noch erhalten geblieben ist). Die erhaltene ist ca. 70 m lang, steht auf einer Bruchsteinmauer und besitzt 24 Backsteinsäulen mit michelozzianischen Kapitellen (teils ionisch, teils lotusartig). Weinpergolen sind seit der Antike bekannt. Alberti hatte sie in seiner „De re aedificatoria“ (1452) empfohlen. Sie wurden zu einem charakteristischen Element der italienischen Renaissancegärten. In Trebbio verweisen sie auf den Willen, die bisherigen Festungsmauern hinter sich zu lassen. Die Gartenfläche selber war in acht viereckige Beete aufgeteilt und dem damaligen Zeitgeschmacke entsprechend mit Blumen und Kräutern bepflanzt gewesen. Cosimo hielt sich in diesem Garten gerne zu seiner Entspannung auf.

Villa Medici von Cafaggiola

Auch diese Villa folgte einer älteren Bebauung. Sie war ca. 200 Meter tiefer gelegen als Il Trebbio, und auch umgebaut wirkte sie mit ihrem Graben und ihrer Zugbrücke noch festungsartig. Von 1443-1456 errichtete Michelozzo hier für die Medici einen Sommersitz (Cosimo durfte sie seit 1443 nutzen. 1451 ging sie dann im Rahmen einer Erbfolge endgültig in seinen Besitz über).

Die Anlage machte noch einen sehr wehrhaften Eindruck. Dies wurde besonders durch die zwei Türme betont (1864 geschliffen). Alle Baukörper haben zwei Geschosse. Die verschiedenen Gebäudeteile waren durch Mauern miteinander verbunden.

Wie in Trebbio

- macht die Villa nach außen einen geschlossenen Eindruck,
- öffnet sie sich mit ihren großen Fenstern zum Innenhof hin,
- ähnelt sie noch einer zu verteidigenden Festung.

Anders als in Trebbio:

- Die Gesamtkonzeption ist jetzt relativ regelmäßig und in einem einheitlichen Stil ausgeführt
  (ein umlaufender Graben, ein Eingangstor und verschiedene Baukörper um zwei Höfe;
  größere, hellere Räume, bessere Proportionierung, geschicktere Deckenlösungen, dekorativere Details, alle Treppen ins Innere verlegt und über Flure zugänglich),
- über dem zentralen Querbau ein schlanker Turm,
- keine Schießscharten mehr.

Mit Trebbio und Cafaggiolo schrieb Michelozzo den Villentyp der Toskana für das 15. Jh. fest:

- hohe, weiß verputzte Mauern,
- darin nur wenige Fenster,
- oben eine vorspringende Galerie).

Damit verhielt er sich hier im ländlichen Bereich anders als im städtischen, wo er Wert auf klassische Elemente und elegante Proportionen legte. (Evtl. erfolgte dies aus anderen Sicherheitsüberlegungen heraus oder aus größeren traditionellen Bindungen auf dem Lande).

Der relativ große Garten war als eine Erweiterung des Wohnbereichs ins Freie noch von einer starken Umfassungsmauer eingefasst gewesen. Er erstreckte sich bereits in der Achse der Villa und besaß einen Schmuckbrunnen. Beides war neu.

Villa Careggi

Sie war die berühmteste Villa der Frührenaissance. Am Stadtrand von Florenz am Hang des Monte Morello gelegen stellt sie den Übergang von einem befestigten Herrenhaus zu einer humanistischen Villa dar. Sie stand nicht mehr in Verbindung zu einem landwirtschaftlichen Betrieb. Bereits 1417 von Cosimos Vater erworben, ging sie 1451 in Cosimos Besitz über. In zwei Bauphasen wurde sie danach von Michelozzo dessen Wohnbedürfnissen angepasst.

1. Bauphase (1451 – 1459): Die Villa ähnelte danach stark Trebbio und Cafaggiolo. Das Gebäude war 30 m lang und zweigeschossig. Es besaß einen rechteckigen Grundriss und ein weiß verputztes Mauerwerk. Seinen oberen Abschluss bildete ein überdachter Wehrgang. Es war noch binnenorientiert. Die Schönheit seiner Gärten wurde bereits gelobt (von Galeazzo Maria Sforza).

2. Bauphase (ab 1459; wahrscheinlich in Verbindung mit der neu gegründeten „Neuplatonischen Akademie“ von Cosimo in Auftrag gegeben. Sie hatte ihren Sitz in Careggi):
Man ergänzte die Westfassade um zwei niedrige Baukörper, so dass ein Hof entstand, zu dem sich das Hauptgebäude mit drei Arkaden (Bogengängen) öffnete. Der südliche Anbau erhielt nach 1482 auf seinem Obergeschoß eine offene Loggia (nicht mehr von Michelozzo ausgeführt).

(Die „Neuplatonische Akademie“ bestand aus einem lockeren Kreis von Humanisten, der sich um Marsilio Ficino in Careggi gebildet hatte. Dieser hatte von seinem Förderer Cosimo dort ein Landhaus geschenkt bekommen und versuchte den antiken Neuplatonismus mit der katholischen Kirchenlehre in Verbindung zu bringen. Sie war nie eine feste Institution gewesen. Ähnliche humanistische Gesprächskreise hatte es auch in Rom und Venedig gegeben).

Die Villa erinnerte noch stark an einen mittelalterlichen Schlossbau: Eine ausladende Straßenfassade mit kleinen, schmucklosen Fenstern, aber bereits einem ästhetisch geordneten Zinnenabschluss des Daches. Der Hauptgarten befand sich an der Südfront des Hauses. Trotz einer relativ umfangreichen Dokumentation kann man sich von seinem früheren Aussehen

heute kein rechtes Bild mehr machen. Man trat in ihn durch eine Loggia. Mit ihm beginnt die Zeit des eigentlichen frühen Renaissancegartens.

Das vorderste Parterre war wahrscheinlich als Blumengarten von Anfang an durch ein kleines Mäuerchen getrennt und mit Terrakottavasen geschmückt gewesen.

Der Hauptgarten war zunächst von Pergolen durchzogen und die ausgesparten Flächen wahrscheinlich mit Obstbäumen bepflanzt. Weiter gab es einen reichen Baumverschnitt, Sitzplätze und Lauben mit Bänken. Hier versammelte Lorenzo der Prächtige seine Freunde zur „Platonischen Akademie“.

Außerdem besaß der Garten ein Labyrinth mit einem Brunnen (seine Lage ist heute unklar) und vor dem Brand 1517 einen blühenden Dachgarten. Später, unter Lorenzo, war der Garten mit Skulpturen und exotischen Gewächsen geschmückt gewesen. In seiner Gartenmitte stand ein Brunnen (Verrocchios „Putto mit Delphin“, heute im Palazzo Vecchio). Auf der linken Gartenseite befand sich eine offene Loggia (Pavillon, dessen Bögen auf Säulen ruhten). Von ihr hatte man eine schöne Aussicht.

Careggi war die Lieblingsvilla von Cosimo gewesen. In ihr wurde alljährlich am 17. November Platos Geburtstag gefeiert. In Careggi ist auch Lorenzo geboren und gestorben (von seiner angeblich zweiten Lieblingsvilla „Poggio a Cajano“ waren auch drei Jahre nach seinem Tod erst 1/3 der Gebäude fertig gewesen).

Architektonisch neu an Careggi war:

- die Öffnung des Villengebäudes nach außen,
- die bewusste szenische Bezugnahme des Gebäudes auf das Außengelände,
- die bewusste Öffnung der westlichen Stützmauer zum Tal hin für das Erleben des Ausblicks,
- Die Erfassung des Gartens als ein formdurchdachtes Ganzes.

Beim Blumenschmuck waren besonders der Duft und die allegorische Bedeutung wichtig. Für die Pflanzenauswahl stand das botanische Interesse vor dem architektonisch-künstlerischem.

Palazzo Medici-Riccardi (Florenz)

Mit diesem Palast setzte sich Cosimo sein familiäres Hoheitszeichen in Florenz. Er stand im Zentrum städtebaulicher Achsen, an deren Enden die bedeutendsten Sakralstiftungen der Medici standen. Dieses Herausstellen ihrer Tätigkeit als Geldgeber im Sozialbereich war ihnen immer wichtig gewesen. Es wurde oft deutlicher hervorgehoben als der eigentliche Auftraggeber. Hier sollte ein Palast geschaffen werden, „der eines Königs würdig sei“.

1445 begannen die Baumaßnahmen. Man versuchte hier die humanistischen Vorstellungen von einer Herrschaftsresidenz zu erfüllen (evtl. war Alberti an den Planungen beteiligt gewesen: 1434 – 1444). In seiner Kompaktheit besaß das Gebäude noch einen gewissen wehrhaften Charakter. Michelozzo vereinigte in ihm die traditionelle Florentiner Architektur mit antiken Elementen:

- Vom Palazzo Vecchio (dem wichtigsten Gebäude der Kommune) übernahm er die

Bossenquaderung (hier erstmals für die gesamte Außenfläche eines Privatbaus eingesetzt; die Bossen sind hier größer und gerundeter).

- In der 1. Etage befinden sich Flachrustika und im obersten Stockwerk glatte Wandflächen.
- Diese nach oben abnehmende Materialität wird dann durch ein breit vorgelagertes Kranzgesims aufgefangen.
- Wie beim Palazzo Vecchio Biforenfenster (dort je 1/3 der Stockwerkshöhe, beim Medici-Palast 2/3)
  (Biforenfenster = zweiteilige Fensteröffnungen in der Renaissance, die durch einen gemeinsamen Mittelpfosten miteinander verbunden werden (in der Gotik dreiteilig); zuvor nur an herausragenden Gebäuden: z.B. Dom, Bischofspalast).

Die antiken Bezüge werden aufgezeigt durch:

- die Bossierung,
- das Kranzgesims (Aufbau des Gesims, ionische Abgrenzungen im Fries),
- eine umlaufende Steinbank im Erdgeschoss (seit der Antike die Sitzgelegenheit an Herrschaftsbauten für Personen, die ein Anliegen vortragen wollen).

Hinzu kam ein bisher nicht bekanntes Ausmaß an Selbstdarstellungen mit dem Familienwappen und einer Fülle von Familiensymbolen (z.B. Ringbildern)

Hinter dem Gebäude befand sich ein quadratischer Innenhof, in dessen Zentrum Donatellos „David“ stand“. Hinter diesem Wohnkomplex befand sich dann ein prächtiger Garten. Er war von einer hohen Mauer umgeben und vom ersten Obergeschoss (Piano nobile = Repräsentationsräume) über einen Balkon erreichbar. In ihm stand später Donatellos „Judith“, deren Aufstellung sich inhaltlich auf die Vertreibung der Medici aus Florenz (1492) durch die Republikaner bezog. Den Stellenwert dieses Gartens innerhalb der Familie kann man aus dem Umstand ableiten, dass die Privaträume Cosimos sich entlang der Gartenseite befanden.

Der Grundriss dieses Palastes wurde zum Vorbild für den von Pius II. in Pienza. In ihm gruppierten sich mehrere Raumeinheiten, die sich aufeinander bezogen, auch um einen Innenhof.

Villa Medici von Fiesole

Sie bildete den architektonischen Höhepunkt in der Bautätigkeit Michelozzos für die Medici. Zunächst wurde sie zwischen 1451 – 1457 als Wohnsitz für den zweitältesten Sohn von Cosimo errichtet. Später erbte sie Lorenzo, der sich hier gerne aufhielt.

Bei ihrer Standortwahl orientierte man sich an Albertis Empfehlungen in seiner „De re aedificatoria“:

- Die Lage der Villa am Hang eines Berges (in Stadtnähe),
- den Fortfall der hohen Umfassungsmauern,
- die Öffnung ihrer Außenwände für das Licht,
- die Öffnung des Hauses zum Garten,

- das architektonische Eingehen auf die Umgebung (die Öffnung des Gartens zur Landschaft).

Man wollte die Villa im Sinne einer Wiedergeburt der antiken Architektur errichten. Damit wurde sie zur ersten echten Renaissancevilla und als solche für zwei Jahrhunderte richtungsweisend.

Entscheidend für diese Entwicklung wurde die hier erstmals gewählte zentrale Stellung der Loggia als Hauptelement der Gartenfassade. Dadurch konnte man auf den bis dahin geforderten Innenhof verzichten, der keine Sichtbeziehung zur Landschaft zuließ. Bis dahin diente dieser vor allem als Ort der Festlichkeiten, ab jetzt wurden es die nahe am Gebäude gelegenen Teile des Gartens. Die alten mauerumgebenen Gärten erinnerten im gewissen Sinne an die „Hortus-conclusus-Vorstellungen“ des Mittelalters. Der neue Garten öffnete sich dagegen nach außen und stand damit für einen neuen Geist, eine neue Zeit.

Neu waren jetzt:

- die Lage des Bauplatzes (wegen der schönen Aussicht nahm man die bautechnischen Schwierigkeiten an einem steilen Hang in Kauf),
- die Öffnung der Villa nach außen. Sie erhielt dadurch mehr Licht und Luft.
- die klare geometrische Gliederung der Räume (orientiert an der Lebenskultur ihrer Bewohner). Im Mittelpunkt befand sich ein großer Saal (anstelle der bisherigen Höfe) mit einer Loggia zur Westseite (für das Licht) und einer zur Ostseite für den Zugang zum Dachgarten (giardino pensile - wahrscheinlich angeregt von Alberti und dieser wiederum von den Gärten im antiken Rom).
- die Stellung der Loggien als entscheidendes Vermittlungselement zwischen drinnen und draußen. Über sie öffnete sich die Architektur nach außen, bzw. drang der Garten in das Gebäude.

Nichts erinnert in Fiesole mehr an eine Festungsarchitektur. Ihr Terrassengarten befindet sich auf drei Ebenen unterhalb der Villa und wird von starken Mauern abgestützt, hinter denen sich verschiedene Nutzräume befinden. Zwischen der unteren und der oberen Ebene befindet sich auf mittlerer Höhe eine Weinpergola. Auf der unteren Terrasse wurde früher Gemüse angebaut (heute ein zusätzlicher Ziergarten). Die Hangterrassen wurden ab jetzt charakteristisch für die italienische Gartenkunst. In Fiesole befand sich auch ein früher Versuch für einen axialen Garten auf einem schmalen Gelände (Ausrichtung der Hauptterrasse auf die Loggia und die Treppe, die zur unteren Terrasse führte). Westlich vom Gebäude befindet sich außerdem ein kleiner, intimer „giardino segreto“. Er besteht nur aus vier Beeten und einem zentralen Brunnen.

Die Villa in Fiesole ist in späteren Jahrhunderten mehrmals umgebaut worden. Ihr ursprüngliches Aussehen kennt man deshalb nur wenig. Auch an den früheren Garten Lorenzos erinnern nur noch die Terrassen, die Pergola, das erhöhte Blumenbeet, der Zypressenweg hinter den Terrassen und der „giardino segreto“. Die heutigen Rasenflächen vor der Loggia waren früher das Parterre.

Von dieser Villa hat Lorenzos Sohn, Papst Leo X., später entscheidende Anregungen für seine Villa Madama in Rom erhalten.

Quellen

Bazin, Germain „DuMont's Geschichte der Gartenkunst", Köln 1990
„Brockhaus Conversations-Lexikon", Leipzig 1882
„Brockhaus Enzyklopädie", Wiesbaden 1966
Clifford, Derek „Geschichte der Gartenkunst", Reutlingen 1966
Enge, T.O. / Schröer, C.F. „Gartenkunst in Europa", Köln 1990
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst", Jena 1926
Lohneysen, Wolfgang v. (Hrsg.) „Die Humanisierung der Architektur in Florenz", Hildesheim 1999
Mader, G. / Neubert-Mader, L. „Italienische Gärten", Stuttgart 1989
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens", Stuttgart 1999
Presner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur", München 1992
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauber der Gartenwelt", Köln 1987
Visentini, Margherita Azzi „Die italienische Villa", Stuttgart 1997

http://de.wikipedia.org/wiki/Michelozzo_di_Bartolommeo (30.1.12)
„ /Villa_del_Trebbio (30.1.12)
„ /Villa_Medici_von_Cafaggiolo (30.1.12)
„ /Villa_Medici_von_Careggi (30.1.12)
„ /Villa_Medici_von_Fiesole (30.1.12)

Alberti

(1407 – 1472)

Der theoretische Begründer der Frührenaissance in der Architektur.

(Leon) Battista Alberti veröffentlichte zu Beginn der Frührenaissance die entscheidenden Schriften für die Architektur, Malerei und Skulptur. Er begründete die moderne Ästhetik und Kunstwissenschaft und schrieb die erste italienische Grammatik. Er verkörperte wie kein anderer in seiner Zeit das Ideal eines „Homo universalis“. Als umfassend gebildeter Humanist der Frührenaissance betätigte er sich als Mathematiker, Naturwissenschaftler, Sportler Dramatiker, Musiker (Orgelspieler), Maler, Kunsthistoriker und als Architekt. Seine Schriften beeinflussten wie nur wenige andere das europäische Kulturdenken. Er besaß unter den damals Regierenden und Künstlern einen großen Freundeskreis (u.a. Papst Eugen IV., Papst Nikolaus V., den Gonzaga in Mantua und den Rucecellai in Florenz).

1404, 14.2. – Geboren als unehelicher Sohn eines im Exil lebenden wohlhabenden Florentiners und einer Genueserin (wahrscheinlich in Padua),

- Kindheit in Venedig,

1416 – 1418 - Humanistische Ausbildung in Padua
(bei dem bedeutenden Cicero-Kenner Gasparino Barzizza: Damit erzogen im aristotelischen und neuplatonischen Denken und in der ciceronischen Rhetorik).

1418 – 1428 - Studium in Bologna:
Zunächst: Philologie, Rhetorik und Philosophie
(nach einem Nervenzusammenbruch Konzentration)
dann Recht (kanonisches und ziviles), Mathematik und Physik.

1428 - Promotion zum Doktor des Kirchenrechts
(So spät wegen Krankheiten und familiärer Probleme. Während des Studiums bereits erste Schriften).

- Rückkehr nach Florenz (durch Aufhebung des Exils für seine Familie)

1431 - Arbeit als Sekretär des ersten Bischofs von Rom (Patriarch von Grado),

1432 - Erhalt des Status eines legitim Geborenen (damit ermöglichte sich ihm eine Kirchenkarriere):
Erhalt einer Stelle als Apostolischer Sekretär im Collegio degli Abbreviatori, die er bis zur Auflösung dieser Behörde (1464) innehatte. Sein Amt ermöglichte ihm lange Reisen und das Nachgehen seiner persönlichen Interessen. Er arbeitete jetzt u.a. als päpstlicher Inspektor für die römischen Baudenkmäler.
In Rom Kennenlernen wichtiger Humanisten in der römischen Kurie, der antiken Architektur und der Schriften Vitruvs.

- Erste kirchliche Pfründe (Priorat von S. Martino in Gangalandi).

1434 - 1436 - Reisen im Gefolge des Kardinals Albergati durch Frankreich, Deutschland und Belgien (unvollständig geklärt),
- Alberti legt sich den zweiten Vornamen Leon (Leone) zu,

1436 - Bologna (im Gefolge des Papstes Eugen IV.),
1438 - Ferrara (Konzil der West- und Ostkirche),
1439 - Rückkehr nach Florenz,
1443 – 1472 - Leben in Rom (Hier beriet er besonders Papst Nikolaus V bei dessen Bauplänen für Rom und brachte einige wichtige mathematische und kunstbezogene Schriften zum Abschluss).
1447 - Wahl seines Freundes und früheren Studienkollegen Tommaso Parentacelli da Sarzana zum Papst Nikolaus IV (reg. 1447 – 1455),
1472, 20.4.(?) - Tod in Rom.

Zunächst veröffentlichte Alberti ein breit gefächertes schriftstellerisches Werk im Sinne des Humanismus. Unter diesem sind drei Texte kunsthistorisch besonders bedeutsam. Er versuchte darin, die Malerei, Skulptur und Baukunst als gleichberechtigt neben den anderen damaligen „freien“ Künsten (den „artes liberalis“) Geometrie, Musik, Poetik und Rhetorik zu stellen.

„De pictura“ (1435, „Über die Malerei“, gewidmet Brunelleschi, zunächst lateinisch, bereits 1436 ins „Vulgare“ übertragen = die Volkssprache):
Er versucht darin die Malerei auf eine wissenschaftliche Ebene zu heben. Zunächst schafft er die theoretischen Grundlagen für eine perspektivische Darstellung, geht dann auf den darzustellenden Gegenstand ein, um zum Schluss sich über die Wirkung von Gemälden Gedanken zu machen. Bilder sollen im Betrachter Stimmungen wecken und zu geistigen Erkenntnissen anregen. Zusätzlich zu einem vollkommenen Werk gehören für ihn noch die Tugenden und die Ausdauer eines Künstlers.

„De statua“ (1438, „Über die Skulptur“; es wird auch die Zeit vor „1435“ genannt):
Ziel ist die Herstellung von Ähnlichkeiten. Der Bildhauer erfasst räumliche Ausformungen. Ihre Ausführung kann er dann Mitarbeitern überlassen. Umfassend geht Alberti hier auf die menschlichen Körpermaße ein.

„De re aedificatoria“ (1442 – 1452, „Über die Architektur“ (lateinisch geschrieben); ab 1483 prachtvolle Abschriften; 1485 Erstdruck – Lorenzo il Magnifico gewidmet; 1565 zweite italienische Übersetzung mit Bildern):
Die erste theoretische Abhandlung über die Architektur in der Renaissance. Für Alberti ist die Architektur eine geistige Disziplin, für die Kenntnisse in der Mathematik und Malerei notwendig sind. In seinen Ausführungen orientiert er sich an den römischen Autoren Vitruv und Plinius d.J. (bei letzterem soweit er auf die Gartengestaltung eingeht). In der Baukunst spiegelt sich für ihn die soziale Ordnung einer Gesellschaft wieder. Wichtig für ihn ist dabei deren Schönheit, für die die Harmonie ihrer Teile entscheidend ist. In der Säule sah er das schönste Element.

Angeregt zu seinem Architekturtraktat (= Architekturabhandlung) wurde er in Ferrara am Hof Lionello d’Este. Ursprünglich nur gedacht als Ergänzung zu einem nur bruchstückhaft vorhandenem Vitruv. Zu der dann umfangreicheren

Arbeit gelangte er durch

- seine Beschäftigung mit Vitruv,
- seine Beobachtung der Zerstörung der antiken Ruinen in Rom (wahrscheinlich zwischen 1443 – 1446 schrieb er u.a. die früheste Stadtvermessung Roms in der Neuzeit „Descriptio urbis Romae“),
- seine Ablehnung des gotischen Zeitgeschmacks.

Wie Vitruv unterteilt Alberti sein Traktat in zehn Bücher. Er übernimmt von ihm auch dessen Grundkriterien Festigkeit – Nützlichkeit – Schönheit (firmitas – utilitas – venustas), gliedert dann aber sein Buch anders:

- Zunächst geht er auf die grundlegenden Definitionen bei der Materialbehandlung und Konstruktion ein,
- dann auf die verschiedenen Bautypen und deren Funktionen und
- zum Schluss auf die Fragen der Ästhetik (Dekor und Schönheit).

1. Buch: Definitionen („Lineamenta“ = Entwürfe).
Dabei geht er von 6 Grundelementen aus: Gegend – Baugelände – Grundriss – Mauer – Decke – Öffnung (regio – area – partitio – paries – tectum – apertio).
Über die Qualität eines Grundrisses entscheidet dessen Einheit aus Funktion – Würde – Annehmlichkeit (utilitas – dignitas – amoenitas).
(Damit geht Alberti weit über Vitruv hinaus).

2. + 3. Buch: Material- und Baukonstruktionslehre (Fermitas).

4. + 5. Buch: Funktionen und Bautypologie (Utilitas).

6. – 9. Buch: Dekor- und Proportionslehre.
Sie bilden unter dem Gesichtspunkt der „Schönheit“ (Venustas) eine Einheit und behandeln das sakrale, öffentliche und private Bauwesen. Der deutsche Begriff „Ornament“ entspricht hier nicht dem gemeinten Sachverhalt. Gemeint ist damit die Bauhülle, die einen Baukern erst zu einem schönen Baukörper macht.
Auf die Gartengestaltung geht er nur am Rande in seinem 9. Buch über Privatbauten ein.

10. Buch: Allgemeine Schlussgedanken („Operum instauratio“, Wiederherstellung von Bauten, Restaurierung).

Für Alberti wird der Gedanke der Schönheit von der Frage nach dem „decorum“ bestimmt, von dem, was angemessen ist. Dabei unterscheidet er eine

- sozial-ethische Dimension und eine
- formal-ästhetische (concinnitas).

Gedanklich geht er von einer städtischen Gesellschaft aus und einer Rangfolge derer Gebäude:

- an der Spitze (7. Buch): Tempel, Stadtmauer, Markt- und Gerichtshalle, Grabmäler,
- mittlere Ebene (8. Buch): Öffentliche Gebäude, Straßen und Plätze
- rangniedrige Bauwerke (9. Buch): Privatbauten, Villen und stadtnahe Gärten.

Der Maßstab für die Bauelemente aller Gebäude wird von den Tempeln bestimmt, ihre Verbindung von ihrer formal-ästhetischen Angemessenheit. Diese wird vorgegeben von ihrer

- Anzahl,

- Proportion,
- Rhythmisierung.

Gegen die Erstarrung der architektonischen Normen fordert er eine Abwechslung („Varietas“).

Albertis Schlüsselbegriff ist das Ebenmass (concinnitas), das bestimmt wird von der

- Zahl (numerus),
- Beziehung (finitio),
- Anordnung collocatio).

Sie bestimmen die Schönheit eines Gebäudes.

Er differenzierte sie nach

- ihrer Notwendigkeit für das Leben (necessitas),
- ihrer Zweckmäßigkeit (opportunitas),
- ihrem zeitweiligen Vergnügen (voluptas).

Ihre Abwechslung (varietas) ergibt sich aus der Individualität des Menschen, die über den reinen Zweck zu stellen ist. Wichtig für Alberti ist dabei die Angemessenheit der Bauten für den einzelnen. Sie bezieht sich auf deren Größe und Ausschmückung. Die Funktionen haben zwar einen Einfluss auf die Ästhetik, gehen aber in dieser nicht auf. Die ästhetischen Fragen behandelt er besonders im 5. Kapitel seines 9. Buches ((= das theoretische Zentrum seines Werkes).

Die Grundlagen seiner Überlegungen bildet neben seinen Bezügen zur Antike die Natur. Daraus leitet er die „Zahl“ ab und überträgt sie auf die Architektur. Er besitzt dadurch eine gewisse Verwandtschaft zum Denken Nicolaus Cusanus, bei dem auch die Zahl das entscheidende Kriterium seiner Erkenntnistheorie war. Für Alberti sind die Naturgesetze etwas Unwandelbares. Die Natur bleibt sich immer gleich und damit ihre Proportionsgesetze. Vertiefend versucht er sie auch mit dem Alten Testament in Verbindung zu bringen, indem er sich auf die damalige zeitgenössische Theologie bezog, nach der die Arche Noah baumässig auch auf die menschliche Gestalt bezogen war. Und wie Augustinus vergleicht er die Proportionsgesetze der Architektur mit der Harmonielehre in der Musik (Er überträgt sie geradezu auf die Architektur). Aus der Natur leitet er seine Forderung nach Symmetrie ab und die Anordnung der einzelnen Teile. Das oberste Naturgesetz gipfelt für ihn dann im Ebenmaß.

Anders als bei Vitruv ist der Bauschmuck („decor“) für Alberti etwas Aufgesetztes (im Sinne von Ornament; bei Vitruv dagegen die Angemessenheit von Form und Inhalt). Er ist für ihn kein integraler Bestandteil der Architektur. (Damit steht er am Anfang der Trennung von Form und Dekoration, die dann immer stärker werdend, in der Forderung nach einem völligen Verzicht des Ornamentalen aus der Architektur gipfelte; z.B. im Bauhaus).

Albertis Architekturtheorie setzt sich hauptsächlich mit der antiken Architektur auseinander (und nicht mit der realen seiner Zeit). Man kann sie als das Werk eines humanistischen Historikers bezeichnen. Er vereint in ihr die antiken Vorbilder mit den damaligen neuen theoretischen Ansätzen und schrieb so die vielleicht bedeutendste Architekturtheorie überhaupt. Allerdings besaß sie nie den unmittelbaren Einfluss vieler anderer Theorien, weil sie

- von einem sehr hohen theoretischen Anspruch getragen wurde,
- nicht auf aktuelle Bauaufgaben einging,
- nicht illustriert war.

Bis zum Schreiben seines Traktats besaß Alberti keine Erfahrungen als Architekt. Nach ihrem Abschluss erhielt er mehrere Bauaufträge:

- 1447: San Francesco (Rimini, genannt „Tempio Malatestiano“):
  Unvollendete Grablege der Malatesta. Alberti entwarf hier in Anlehnung an einen römischen Triumphbogen die marmorne Außenverkleidung. Die Arkadennischen waren für die Sarkophage vorgesehen.
- 1457/58: Palazzo Rucellai (Florenz, Rucellai = Schwager von Lorenzo di Medici):
  Alberti verband mehrere kleinere Gebäude zu einem Palast. Neu hier: Die Unterteilung der Fassade durch flache Wandpfeiler (unten dorisch, in 2. Geschoss ionisch, oben korinthisch = Säulenordnung des römischen Theaters). Durch seine Reduzierung der Pilaster (Wandpfeiler) von 6 auf 4 nahm er Bramantes „rhythmisches Travée“ vorweg.
- 1457/58: Santa Maria Novella (Florenz, Dominikanerkirche):
  Entwurf der Fassade (ihre Verziehung mit grünen und weißen, geometrisch angeordneten Marmorplatten).
- ab 1459: Pienza
  Von Rosselino (Albertis Bauleiter und Mitarbeiter) nach Albertis „De Re Aedificatoria“ umgebaute „ideale Stadt“. Sie beeinflusste entscheidend den Städtebau der Hochrenaissance und des Barocks.
- 1460: San Sebastiano (Mantua)
  Zentralbau auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes. Von Alberti vollständig entworfen. Freier Umgang mit antiken Vorgaben. Revolutionierte den Kirchenbau (Durch spätere Umbauten ist Albertis ursprünglicher Entwurf heute verwässert).
- 1472: Sant’ Andrea (Mantua)
  Orientiert an römischen Bauwerken (u.a. den Diokletiansthermen). Alberti ersetzte hier u.a. die Seitenschiffe durch Kapellenreihen. Dies wurde für die Spätrenaissance und das Barock beispielhaft. Mit seinem als Wandpfeilerkirche gestalteten Innenraum nahm er die Grundkonzeption von Il Gesu (Rom) vorweg, die dann viele Barockkirchen beeinflusste. Er glaubte hier dem Tonnengewölbe der etruskischen Tempel zu folgen.

(Bei weiteren Bauten wird Albertis Beteiligung vermutet).

Über Albertis Gartenvorstellungen weiß man sehr wenig. Zwischen seinen theoretischen Ausführungen, die sich an Plinius d.J. orientierten, und die er in seinem 9. Buch über Privatbauten bbeschrieb und dem wahrscheinlich von ihm entworfenen Garten der Villa Quaracchi (bei Florenz) besteht eine große Diskrepanz. Alle Angaben darüber entnimmt man einem Tagebuch von Rucellai von 1459, das zwar eine Fülle an Details nennt, aber kaum eine Vorstellung von der Gesamtanlage zulässt. In einer Gesamtkonzeption orientierte sich der Garten noch stark an mittelalterlichen Traditionen:

- Der Hauptgarten war ein Obstgarten, der von einer geschnittenen, breiten Hecke umgeben war. An dieser entlang verlief ein Weg mit mehreren Sitzmöglichkeiten. Dieser Obstgarten enthielt verschiedene Obstgehölze, einen Rosengarten, ein Labyrinth aus Rosen und Geißblatt, zwei Lauben (eine aus Tannen und Lorbeer, die andere aus Geißblatt), einen Vogelherd und einen immergrün

bepflanzten Schneckenberg mit spiralförmig nach oben führenden Wegen.

- Der Eindruck dieses Gartens soll in seinem Hauptteil von drei Pergolen bestimmt worden sein, die die Hauptwege beschatteten. Sie bestanden aus tonnenförmig geschnittenen, immergrünen Eichen oder spitz geformtem Haselwerk.
- Die mittlere Hauptpergola führte vom Haupteingang des Hauses zur Tür eines von Mauern umgebenen zweiten Gartens. Sie wurde beidseitig von Nebenwegen begleitet und diese wiederum von brusthohen Buchspartien, über denen in Kranzform Familienwappen angebracht waren.
- In dem ummauerten Garten befanden sich eine Rasenfläche und Pflanzbeete mit Blumen und wohlriechenden Kräutern (z.B. Damaszenerveilchen und Majoran). Sie waren von in 5 Stufen geschnittenen Buchshecken gefasst und mit für die damalige Zeit typischen geschnittenen Figuren (Topiary) versehen.
- In der Verlängerung der Hauptpergola führte auf der anderen Seite des ummauerten Gartens eine Allee weiter zum Arno. Ihre Bäume waren mit wildem Wein überwachsen.
  (Vom Hauptsaal des höher gelegenen Hauses konnte man die vorübergleitenden Boote beobachten).
- Zwischen dem Garten und dem Arno führte eine Straße vorbei, an deren Seite sich ein Ballspielhäuschen befand, damit die Passanten darin, von der Sonne geschützt, den Garten bewundern konnten.
  (Die Bevölkerung dankte Rucellai 1480 dafür, indem sie aus ihrer Mitte zur Pflege dieses Gartens zwei Personen abstellte)
- Seitlich neben dem Haus befand sich in einem immergrünen Wäldchen ein mit Balustraden eingefasster Fischteich.

In diesem Garten gab es noch keine Wasserkunst und keinen Skulpturenschmuck (außer Terrakottavasen). Mit seinen Laubengängen, beschatteten Wegen, ummauerten Teilen, seinem mit Immergrünen bepflanzten Schneckenberg und seinen Terrakottatöpfen blieb er noch stark dem Mittelalter verhaftet. Diese frühen florentiner Gärten waren noch nutzungsorientiert. Sie waren der Treffpunkt einer primär geistig, humanistisch orientierten Gesellschaft. Man traf sich in ihnen mit Freunden. Dies änderte sich nach Lorenzos Tod, als Rom zum geistigen Mittelpunkt der Renaissance wurde und über die Prachtentfaltung die Macht und der Glanz des Papsttums herausgestellt werden sollte.

Der theoretische Alberti orientierte sich an den Schriften Plinius d.J.. Aus dessen Beschreibungen seiner zwei Villen leitete er die Idealvorstellungen seiner Gartenideen ab. Fast alle seine Forderungen kann man bereits bei Plinius lesen (gelegentlich von Alberti gedankenlos übernommen, da sie bei Plinius auf ein anderes Umfeld bezogen waren. So berichtete letzterer, dass die Buchseinfassungen seiner meernahen Villa bei Rom („Laurentium“) vor den Meerwinden geschützt werden mussten und er deshalb für die dortigen Beeteinfassungen Rosmarin empfahl. Alberti übernahm nun diesen Ratschlag unkritisch für das Umfeld von Florenz).

Charakteristisch für Albertis Gartenideal und damit den frühen Renaissancegarten ist:

- Haus und Garten bilden (auf eine sich ergänzende Weise) eine Einheit,
  (Der Garten soll deshalb als ein wesentlicher Teil dieser Gemeinsamkeit von Anfang an mitgeplant werden: Das Haus als Spiegelbild der Persönlichkeit des Gastgebers, der Garten als Willkommensbereich für den Gast).
- Der Garten soll sich nach außen öffnen.
  (Das Haus soll wegen der Aussicht auf einer leichten Anhöhe stehen und

einen bequemen Zugang besitzen).

- Alles Düstere ist zu vermeiden.
  (Ein Schatten z.B. nur als Hintergrund für das Licht dienen).
- Alle Details haben sich harmonisch in das Ganze einzufügen.
  (Dazu gehören u.a. das Aufnehmen architektonischer Hauselemente in den Garten (z.B. Kreise und Halbkreise), Pergolen, Grotten aus Tuff, fließendes Wasser oder bevorzugte Pflanzengruppen zur Beeteinfassung).

Charakteristisch für diesen „neuen" Garten der Frührenaissance war eine neue zum Ausdruck kommende Geisteshaltung,

- das sich Öffnen nach außen durch
  + den Ausblick in die Landschaft (durch den erhöhten Standort),
  + das Öffnen der Wege nach oben (anstelle der bisherigen überwachsenen Laubengänge),
  + die Fortführung der Wege nach außen,
  + das Aufbrechen der quadratischen Grundrisse.
- eine Emotionalisierung der gärtnerischen Intimbereiche
  (Als Anregung aus den islamisch-arabischen Gärten Südspaniens, die über Neapel auch die Handelsmetropole Florenz erreicht hatte. Siehe Bd. I, S. 43 - 45).

Aus der Antike führte er in den mittelalterlichen Garten u.a. wieder neu ein Grotten und Buchselemente.

Alberti – Texte
(aus Max Theuer, nach Kruft und Wimmer)

„Es gab nicht ein halbwegs bekanntes Werk der Antike, wo immer, das ich nicht untersucht hätte, um etwas daraus zu lernen. Also unterließ ich es nirgends, alles durchzuwühlen, anzusehen, auszumessen, in zeichnerischen Aufnahmen zu sammeln, um alles, was man Geist- und Sinnvolles geleistet hat, von Grund auf zu erfassen und kennenzulernen". (Kruft S. 46).

(Als Kritik an Vitruv):
„Denn ich bedaure zwar, dass so viele und ausgezeichnete schriftliche Denkmäler durch die Missgunst der Zeiten und Menschen untergegangen seien, dass wir kaum den Vitruv allein aus dem ganzen Schiffbruch gerettet haben, einen zweifellos äußerst unterrichtenden Schriftsteller, aber leider so von der Zeit mitgenommen und zerstümmelt, dass an vielen Stellen Vieles fehlt, und man an vielen das meiste vermisst. Dazu kommt noch, dass er so ungebildet schrieb, dass ihn die Lateiner für einen Griechen, und die Griechen hingegen für einen Lateiner hielten. Die Sache selbst zeigt bei näherer Betrachtung, dass es weder Latein noch Griechisch ist, so dass es gleich wäre, er hätte es überhaupt nicht geschrieben, als dass er es so schrieb, dass wir's nicht verstehen können". (Kruft S. 46).

(Über die Vorrangstellung der Architektur unter den Künsten):
„Läßt Du aber die ganze Schar aller herrlichen Künste vor Deinem Geiste vorübergleiten, so wirst Du keine einzige finden, die nicht unter Hintansetzung der übrigen ihre eigenen und bestimmte Ziele verfolgt und anstrebt. Wenn Du aber dennoch eine findest, welche sowohl derart ist, dass Du derselben in keiner Beziehung entbehren kannst, als auch, dass sie Nutzen (utilitas), verbunden mit Vergnügen (voluptas) und Ansehen (dignitas) gewährt, so wirst Du meiner Ansicht nach aus der Zahl derselben die Baukunst nicht glauben ausschalten zu

dürfen, denn diese ist, wenn Du genauer zusiehst, sowohl öffentlich als privat für das Menschengeschlecht besonders geeignet und äußerst dankenswert, sowie an Würde (dignitas) nicht die letzte unter den ersten“. (Kruft S. 46/47).

(Zum Berufsbild des Architekten):
„Eine große Sache ist die Architektur, und es kommt nicht allen zu, eine so gewaltige Sache in Angriff zu nehmen. Einen hohen Geist, unermüdlichen Fleiß, höchste Gelehrsamkeit und größte Erfahrung muss jener besitzen und vor allem eine ernste und gründliche Urteilskraft und Einsicht haben, der es wagt, sich Architekt zu nennen. Denn in der Baukunst gilt als oberstes Lob, genau beurteilen zu können, was not tut. Denn gebaut zu haben, ist ein Ding der Notwendigkeit; passend gebaut zu haben, ist sowohl von der Notwendigkeit als von der Nützlichkeit abhängig. Jedoch so gebaut zu haben, dass es die Vornehmen billigen, die Bescheidenen aber nicht von sich weisen, das geht nur von der Erfahrung eines gebildeten, wohlberatenen und sehr überlegten Künstlers aus“. (Kruft S. 53).

Albertis Selbstverständnis als Architekt; seine Abgrenzung vom Handwerker):
„Die Hand des ‚Arbeiters dient ja dem Architekten nur als Werkzeug. Ein Architekt wird der sein, ….., der gelernt hat, mittels eines bestimmten und bewundernswerten Planes und Weges sowohl in Gedanken und Gefühl zu bestimmen, als auch in der Tat auszuführen, was unter der Bewegung von Lasten und der Vereinigung und Zusammenfügung von Körpern den hervorragenden menschlichen Bedürfnissen am ehesten entspricht und dessen (möglichste) Erwerbung und Kenntnis unter allen wertvollen und besten Sachen nötig ist.“ (Kruft S. 47).

Zur Schönheit:
„Die Schönheit (pulchritudo) ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl (numerus), einer besonderen Beziehung (finitio) und Anordnung (colocatio) ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß (concinnitas), das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz, fordert“. (Kruft S. 51).

Zur Zahl:
„Aus der Zahl selbst erkannten sie zuerst, dass manches gerade, manches ungerade sei. Beide verwendeten sie, doch eine gerade Zahl an anderer Stelle als eine ungerade. Denn das Gerippe eines Bauwerks, d.h. die Säulen und Ecken und dergleichen machten sie, der Natur folgend, niemals von ungleicher Anzahl. Denn es wird kein Tier geben, das auf einer ungeraden Zahl von Füßen steht oder sich bewegt. Dann ordneten sie dagegen niemals Öffnungen gleicher Zahl an, worin sie selbstverständlich auch die Natur beobachteten, da diese den Lebewesen zwar hier und dort Ohren, Augen und Nasenlöcher gerader Zahl, doch in der Mitte nur einen einzigen und breiten Mund gab“. (Kruft S. 50).

Zur Funktion eines Gartens:
„Wir sollen eine reine Luft atmen, …., welche so frei und rein als möglich ist. … Daher behaupte ich, dass von allem, was zu angemessenem Zwecke gebaut wird, das erste und gesündeste ein Garten sei, welcher von den Geschäften der Stadt abhält, noch ungeschützt von der verdorbenen Luft ist“ (Wimmer S. 30).

„Ein solches Gebäude wird einen Genuss bereiten, welches, sobald Du aus der Stadt herausgetreten bist, Deinen Augen einen vollständigen heiteren Blick darbietet, und wenn es jene, die zu ihm hinauskommen, erfreut und sie zu empfangen bereit ist. …… Ich will nicht, dass sich irgendwo etwas zeigt, was durch seinen allzu trüben Schatten beleidigen könnte. Alles lache der Ankunft des Gastes entgegen und jubele ihm zu“ (Wimmer S. 31).

Zur Gestaltung eines Gartens:
„Mitten in einem Gebiete am Fuße eines Berges in wasserreicher, sonniger und gesunder Gegend und im gesunden Teil dieser Gegend soll man bauen. …. Windreiche Orte, sagen die Alten, pflegen des Moders zu entbehren. Taureiche aber und Täler und solche, welche von Winden nicht durchstrichen werden, derartige werden häufig von Schäden heimgesucht“ (Wimmer S31).

„Ich wünsche es (das Haus vor der Stadt) ein bisschen höher gelegen, und ich wollte, dass die Straße an dieser Stelle in sanfter Steigung sich etwas erhebe, um den Wanderer zu täuschen, so dass er durch nichts anderes merkt, dass er bergangestiegen sei, als durch den Rundblick auf das Gelände infolge der Höhe des Ortes. Blühende Wiesenflächen ringsum, ein durchaus sonniges Feld, der kühle Waldesschatten und klare Quellen und Bächlein, ein erfrischendes Bad, und nichts von dem, dessen ein Landhaus nicht ermangeln darf, wird fehlen zum Vergnügen und gleicherweise zum Nutzen.
Im übrigen möchte ich, dass das ganze Äußere des Gebäudes und dessen Wirkung, was immer wieder bei jeder baulichen Anlage Wohlgefallen erregt, bis ins Kleinste, von allen Seiten und überall so klar und deutlich als möglich sichtbar sei; und dass es, unter weiten Himmel liegend, dem Licht der Sonne und der gesunden Luft ungehinderten Zutritt lasse“. (Wimmer S. 31/32, Unterteilung durch den Autor).

Über die verschiedenen Gartenelemente (vom Haus fort sich darbietend):
„Grotten und Höhlen pflegten die Alten absichtlich mit einer rauen Kruste zu überziehen. ….. Ich habe auch gesehen, dass man grünes Wachs verwendete, um den moosigen Flaum der Grotte nachzubilden. Besonders gefiel mir das, was ich in einer Höhle sah; dort hat man an der Stelle, wo das Quellwasser hervorbrach, aus allerlei Muscheln und Schnecken des Meeres, die teils verkehrt, teils nach oben lagen, in den verschiedensten Farben auf wirklich gefällige Weise eine Schale gebildet. …… Hierzu gehören auch die wonnigen Gärten und Pflanzungen und die Gartenhalle, in der man die Sonne und auf gleiche Weise den Schatten aufsuchen kann. Auch eine lachende Ebene wird da sein. Wässerchen werden unverhofft an zahlreichen Stellen hervorbrechen. Die Anpflanzungen werden Gänge bilden, die das ganze Jahr im Schmucke des grünen Laubes prangen. An geschützter Stelle wirst Du Buchs verwahren. …… An sonnigen Orten aber pflanzt man Myrte, weil man sagt, dass sie sich im südlichen Klima wohlbefinde. Theophrast jedoch versichert, dass sich die Myrte, der Lorbeer und Efeu am Schatten erfreuen. …… Auch efeuumrankte Zypressen werden nicht fehlen. Auch werden Kreise und Halbkreise und jene Figuren, welche man bei den Grundflächen der Gebäude gutheißt, aus Lorbeer-, Zitronen- oder Wacholderbäumen mit abgebogenen und sich gegenseitig verschlingenden Zweigen geschlossen werden. Der Agrigentiner Phiteon hatte in seinem Privathause dreihundert Steingefäße, deren jedes Hundert Amphoren fasste. Derartige Gefäße bilden in den Gärten einen Schmuck vor den Quellen. Die Weinrebe zogen die Alten auf Marmorsäulen, um hiermit die Gänge des Gartens zu bedecken. Ihre Dicke betrug nach

korinthischer Weise ein Zehntel der Länge. Die
Baumreihen werden in einer Linie, in gleichen Zwischenräumen, und einander
entsprechenden Winkeln geetzt, wie man sagt: nach dem Fünfauge
(quincunx).
Seltene Pflanzen und jene, welche bei den Ärzten in Gunst stehen, lassen den Garten
ergrünen. Gefällig nimmt sich aus, was bei den Alten die Gärtner zu
machen pflegten, ihren Herren zu gefallen, indem sie deren Namen in
Buchs oder wohlriechenden Kräutern auf die Wiesenflächen schrieben. Die
Rose bildete den Zaun verflochten mit Haselstrauch und Granatapfelbaum. …… Ja, auch den
Ausspruch des Demokrit, dass derjenige nicht klug handle, der sich
einen
Zaun nicht aus Stein oder einer steinernen Mauer mache, will ich hier nicht missbilligen,
denn man muss sich vor der Schamlosigkeit frecher Leute vorsehen.
Lächerliche Statuen im Garten verwerfe ich nicht, nur dürfen sie nicht anstößig sein“.
(Wimmer S. 32/33; Gliederung nach Stichworten durch den Autor).

Quellen

„Architekturtheorie – von der Renaissance bis zur Gegenwart“, Köln 2001
Clifford, Derek „Geschichte der Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Kruft, Hanno-Walter „Geschichte der Architekturtheorie“, München 1985
Pevsner / Honour / Fleming “Lexikon der Weltarchitektur”; München 1992
Vasari, Georgio „Künstler der Renaissance“, Köln 2001
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti (22.3.2011)
http://deu.archinform.net/arch/348.htm (22.3.2011)
http:TTlexicon.gulli.com/Leon-Battista_Alberti (1.8.2008)
http://www.sehepunkte.de/2010/06/17219.html (22.3.2011)

Francesco Colonna

(? (wahrscheinlich im 15. Jahrhundert))

Er war der Visionär einer zukünftigen Gartenkunst.

Niemand kennt sicher den Autor, niemand kennt einen sicheren Schlüssel für die Interpretation seines Werkes, der „Hypnerotomachia Poliphili“. Aber auch niemand kann die großen italienischen Gärten der Renaissance letztlich umfassend verstehen, ohne die Kenntnis seines Werkes. Allerdings ist sein Buch wegen seiner vielen lateinischen und griechischen Zitate innerhalb einer toskanischen Volkssprache (und wegen der wahrscheinlich später hinzugefügten Ergänzungen) nur schwer lesbar. Darüber hinaus gibt es in ihm auch noch hebräische und arabische Textstellen, verschiedenartige Hieroglyphen und Bilderrätsel, die verschiedensten mathematischen und architektonischen Konstruktionspläne und Anmerkungen und die Verwendung von uns heute völlig unbekannten historischen Maßeinheiten des Imperium Romanum und der Städte Florenz und Rom wie z.B.: stadium (= 185,69 m), actus (= 35,65 m), passus (= 1,48 m), braccio Fiorentino (= 0,58 m, Florenz der Renaissance), palmides (= 0,37 m), palmo Romano (= 0,22 m, Rom der Renaissance), digitus (0,019 m). Dabei entsprechen die im Buch genannten Maße oft nicht den Darstellungen auf den Holzschnitten. Außerdem enthält der Text für die dort vorkommenden Architekturen eigene Proportions- und Maßsysteme (große Pyramide, Magna Porta, Pavillons, Tempel der Venus Physizoa und die Insel Kythera). Oft werden dabei der „Goldene Schnitt“ oder musikalische Proportionen verwandt. Oft werden genaue Material- und Maßangaben gemacht, und es gibt Vergleiche zu klassischen Vorbildern und Bezugsdarstellungen wie zu Vitruv und Plinius d.Ä. (bei letzterem besonders eine Fülle von aufgeführten Pflanzennamen). Wegen dieser Komplexität hat das Original kaum jemand gelesen, gibt es bis heute keine deutsche Übersetzung. Fast immer beziehen zitierende Autoren sich auf die Sekundärliteratur, wenn sie die sie interessierenden Aspekte beschreiben. (Dies gilt auch für diesen Text). In Deutschland ist die „Hypnerotomachia“ weitgehend unbekannt. Hier ist schon ihr Titel bereits nicht ganz korrekt. Er lautet hier “Der Traum des Poliphilo“, und es müsste genauer sein: „Der Kampf der Liebe in einem Traum.

Von vielen Autoren wird dieses Buch allerdings als das bedeutendstes und schönste literarische Werk der Renaissance angesehen.

Wer Francesco Colonna eigentlich war, weiß man nicht. Es gibt eine Vielzahl an Vermutungen:

- ein gebildeter römischer Adliger (die heute mehrheitlich akzeptierte Vermutung. Alle auf ihn bezogenen Daten sind oft widersprüchlich. 1433 – 1527 (oder

1453 – 1538). Mitglied der Familie Colanna in Palestrina. Hochgebildet, großer Kenner der antiken Architektur. Ließ den Tempel von Palestrina restaurieren, baute den von den päpstlichen Truppen zerstörten Familiensitz wieder auf (weil er sich zuvor geweigert hatte, die Schlüssel seiner Städte im Neapel-Krieg (1498) dem Borgia-Papst auszuhändigen. Päpstlicher Diplomat und venezianischer Ehrenbürger. Verfolgt wegen Ketzerei. Überlebte Folter und Gefangenschaft in der Engelsburg. Mitglied des oberitalienischen Humanistenkreises. Lebte weitgehend in Venedig, Padua und Treviso. Wegen seines großen bautechnischen, literarischen und philosophischen Wissens bringt er die meisten Voraussetzungen für das Schreiben dieses Romanes mit).

- ein Mönch an der SS Giovanni e Paolo in Venedig (1432 – 1527, Dominikaner, Rhetoriklehrer),

(Manche Autoren sehen in den beiden vorangegangenen Gestalten nur eine Person. Der römische Adlige und der Mönch aus Venedig seien eine Person. Nach seiner Verdächtigung der Ketzerei sei er in Venedig nach dem Erscheinen seines Buches in den Dominikanerorden eingetreten und dort 1527 gestorben).

- Aldo Manuzio (Jugendfreund des Barons Colanna; der Drucker des Werkes = Aldus Manutius),
- Leon Battista Alberti (Das Abfassungsdatum 1467 fällt in seine Lebenszeit. Er beherrschte Griechisch und kannte sich in den Bereichen Literatur und Architektur aus. Er brachte viele Voraussetzungen für das Werk mit. Evtl. als Mitglied einer Autorengruppe).
- Pico della Mirandola (Humanist),
- Lorenzo de Medici (der in diesem Buch seine Liebe zu Lucrezia Donati besingen soll (so Emmanuela Kretzulesco-Quaranta). Evtl. auch nur als Vorbild für die Hauptfigur).

Über den Autor gibt es eine Vielzahl an Spekulationen. So z.B. die Überlegungen von Gerhard Goebel:

- 1467: Urfassung von Alberti (als Fertigungsdatum werden im Buch der „1. Mai in Treviso“ genannt),
  (allerdings scheinen im Text auch spätere Leseinhalte enthalten zu sein: z.B. von 1485 (Alberti) und 1492),
- -- : Colonna rettet das Buch und bringt es zu seinem Jugendfreund Aldo Manuzio in Venedig,
- -- : Manuzio übergibt es einem gleichnamigen Mönch zur Bearbeitung. Dadurch gelangen Fehler in die Konstruktionsanleitungen, und der Text wird mit erläuternden Ausführungen überfrachtet.
- 1499: Veröffentlichung durch Aldo Manuzio in Venedig
  (ca. 420 Seiten: 234 nicht nummerierte Blätter und 172 sehr schöne Holzschnitte eines unbekannten Zeichners. Sie machen das Buch zu einem der wertvollsten Druckwerke des 15. Jhs. Auch die

Schrifttypen und das Druckbild wirken selbst heute noch relativ modern).

Für die Polia soll im realen Leben eine Lucrezia de Leliis, eine Patriziertochter aus Treviso, das Vorbild gewesen sein (abgeleitet aus dem zweiten Teil des Buches). Danach soll sie nach einem Pestgelübde in ein Kloster eingetreten sein. Zwei Anmerkungen im Text lassen auch den Schluss zu, dass sie in den 1490er Jahren gestorben ist.

Das Ehepaar Kretzulesco vermutet dagegen, dass der Name von Polias abgeleitet sei, dem ältesten Namen der Athene, der Göttin der Polis und hier als eine Allegorie der Weisheit zu sehen sei.

Der Roman selber ist inhaltlich sehr vielschichtig. Einerseits enthält er eine fantasiereiche Liebesgeschichte, andererseits wird er als ein „romantischer Vitruv-Kommentar“ (Julius v. Schlosser) angesehen. Darüber hinaus stehen in ihm philosophische Aussagen aus dem Bereich des Neu-Platonismus und eine Vielzahl allegorischer Bilder, deren Deutung bisher nur begrenzt gelungen ist und Raum für viele Spekulationen zulässt. Der Roman lässt sich so als eine Wanderung durch antike Ruinen und geträumte Architekturvisionen lesen, als die Darstellung einer einstigen Größe des Landes und der Traum von einem neuen „römischen Reich“.

Inhaltlich besteht er aus zwei Teilen. Dabei ist der erste Teil viermal so umfangreich wie der zweite. Auf der Suche nach Polia durchwandert Polifilo im ersten Teil in einer Art Initiationsprozess fünf Erlebniswelten (3 Täler, eine Gräberstadt und einen Inselgarten).

1. Etappe: Ein liebliches Tal in einem dunklen Wald, das durch eine riesige Pyramide abgeschlossen wird. In ihrem Sockel befindet sich ein Labyrinth (Ruinenstadt), in dem Polifilo von einem Drachen verfolgt wird.

   (Für diese Pyramide soll wegen seiner ähnlichen Größe der Tempelberg von Praeneste Vorbild gewesen sein. Sie soll mit einer Basislänge von 1114 m (= 6 „Stadien“) auf einem Sockel von 600 m Höhe gestanden haben. Zu ihr führten 1410 Stufen. Oben besaß sie einen riesigen Obelisken auf einem Elefanten (Hier als ein Symbol für die Antike zu verstehen. Wahrscheinlich vom Mausoleum von Harlikarnaß (ehemaliges Weltwunder; mit dem Wunsch nach Unsterblichkeit von Mausolos errichtet) und dem Augustus-Grabmal angeregt. Der Elefant und der darauf befindliche Obelisk regten wahrscheinlich zum Kampfelefanten von Bomarzo (um1552) und dem Obelisken von Bernini (1666/67) an.
   Nach Goebel soll der böse Drache für den Borgia-Papst Alexander VI. und dessen Humanistenverfolgung stehen).

2. Etappe: Ein Tal mit dem prächtigen Palast der Nymphenkönigin Eleutherilida (= Willensfreiheit). In ihm erlebt Polifilo ein Bankett und eine Ballettaufführung. Er soll Polia seine Liebe erklären. Nymphen (hier als Personifikation der fünf Sinne) zeigen ihm ihr Land und lassen ihn zwischen drei Toren wählen. Er entscheidet sich für das mittlere und gelangt zu den Elysischen Feldern.

3. Etappe: Hier findet Polifilo Polia. Er begegnet ihr, ohne sie zunächst zu erkennen. Nymphen führen die Liebenden zum Tempel der Venus Physioa (= Leben der Natur). Sie erleben hier ein Fruchtbarkeitsfest und eine Feier. In ihm findet die Verlobung der beiden Verliebten statt. In einer prächtigen Prozession feiert Bacchus die Liebe.

(Die Beschreibung der Architektur des Tempels orientiert sich dabei an den spätantiken Bauten von S. Costanza und St. Stefano Rotondo, Grabkapelle und Nekropole in Rom). Ein Venustempel als Stätte für einen Initiationskult war für einen Dominikaner eine heidnische Vorstellung und deshalb nur als Traum darstellbar).

4. Etappe: Auf der weiteren Wanderung gelangen Polifilo und Polia zur Gräberstadt der unglücklich Verliebten (Polyandrion), an deren Eingang der Hafen zur Einschiffung der Verlobten nach Kythera sich befindet. Amor selbst setzt hier seine Flügel als Segel.

5. Etappe (der für die Gartenkunst wichtigste Abschnitt):
Die Insel Kythera (ihre Beschreibung umfasst im Original allein 50 Seiten. Sie wird als ein großer Garten beschrieben): Kreisrund, architektonisch gestaltet; mit Kanälen, Springbrunnen und einer Vielzahl topiarischer Bosketten. In ihrer Mitte befindet sich ein Amphitheater, in dem vor einem Brunnen der Venus die beiden Liebenden sich vereinigen. Nach dem Nahen des Mars ziehen sich die Nymphen mit diesem an das Grab des Adonis zurück.

2. Teil des Buches (1/5 des Gesamtumfangs):
Die Nymphen erzählen hier die Vorgeschichte des Traumes. Am Ende des Dargestellten entpuppt sich dieser als solcher und Polifilo erwacht.

Gärten werden in der Hypnerotomachia an mehreren Stellen beschrieben. So gibt es im Palast der Königin vier runde Gärten:

- einer ist vollständig aus Glas,
- einer besteht aus einem Labyrinth von Kanälen und symbolisiert die sieben Stationen des Lebens,
- einer besteht aus Seide. In ihm singt der „Wille“ seine Lieder.
- der vierte ist zusammengestellt aus den edelsten Materialien des „Seienden“.

Die Insel Kythera (vielleicht wurde hier Kythea, die Hauptstadt des platonischen Atlantis, als Vorbild genommen) steht für einen Idealstaat. Sie ist

- die Insel der Venus (Diese steht im Verständnis der neuplatonischen Philosophie als Synonym für die Ordnung, die das Universum beherrscht),
- ein „locus amoenus“ (ein „lieblicher Ort“, der nach dem Verständnis des Mittelalters allein dem Vergnügen und der Liebe dient: Ein Ort, der nicht wirtschaftlich genutzt wird. Auf ihm herrscht ein ständiger Frühling).

In einer Gesamtschau kann man sagen: Es handelt sich hier

- um einen runden Garten (rund, weil damit sein göttlicher Ursprung ausgedrückt werden soll),
- umgeben von hohen Zypressen.
- Er ist aufgeteilt in zwanzig gleichgroße Teilgärten.
- Der Zugang zu diesen erfolgt über mit Rankpflanzen überwachsenen Wandelgängen.
- Ein kreisrunder, innerer Kanal wird von Marmorwänden gefasst und von Orangenbäumen überwölbt.
- Im Garten befinden sich zahlreiche Brunnen und antike Bauwerke.
- Als Pflanzenschmuck gibt es viele Topiaris.

Im Detail betrachtet hat die Insel

- einen Durchmesser von 1000 Passus (= 1480 m),
- einen Umfang von 8000 braccio Fiorentino (= 4640m),
- eine Sektorenlänge von 400 braccio (= 232 m).

Sie ist nach außen von einer 2,25 m hohen Myrtenhecke umgeben, aus der alle 4,5 m eine Zypresse ragt.
Nach innen ist sie, bis auf das Inselherz, radial durch Wege in zwanzig gleichgroße Sektoren aufgeteilt, die jeweils kreisförmig in drei Hauptzonen aufgeteilt sind: einer Waldzone, einem Wiesenring und dem Inselherz (= Parterre).

Der erste, äußere Gartenring bestandaus zwanzig verschiedenen, artenreinen Wäldchen. Es gab in ihnen blumenreiche, duftende Wiesen, die verschiedensten zahmen Tiere (u.a. ungefährliche Löwen), Satyre und Faune. Besonders eindrucksvoll waren die Topiaris in denen die zwölf Heldentaten des Herkules dargestellt wurden. Die Wege waren von Marmorwerk eingefasst, das von den verschiedensten Schlinggehölzen umrankt war.

Der Wiesenring selber wurde wiederum durch drei Ringe unterteilt, deren Wege von Pergolengängen eingefasst waren. An ihren Kreuzungen wölbten sich über vier Ecksäulen Kuppeln, die von Rosen überrankt waren.

- Im 1. Rang stand in der Mitte des trapezförmigen Wiesenfeldes jeweils ein Buchspavillon. In dessen Ecken befanden sich auf quadratischen Podesten aus Jaspis (Edelstein) duftende Blumen und in deren Mitte jeweils ein zu einem Kranz geschnittener Apfelbaum.
- In der Mitte der Felder des 2. Wiesenringes standen anstelle der Pavillons riesige Buchsfiguren (10 m hoch). Die Ecken seiner Felder waren jetzt durch Podeste aus Bernstein mit kugelförmig geschnittenen Birnenbäumen hervorgehoben.
- Im 3. Ring wurde die Feldermitte von kunstvollen Buchsfiguren gebildet. Die Ecken bildeten jetzt Amberpyramiden mit halbkugelförmig geschnittenen Aprikosen- oder Pflaumenbäumen.

Nach innen wurde dieser Wiesenring durch einen Säulengürtel (Peristyl) abgeschlossen, dessen oberes Gesims als Trog ausgeformt war. In diesem wuchsen geschnittene Buchs- und Wacholderpflanzen. Zwischen den Säulen standen auf den Brüstungen antike Gefäße, in denen sich wiederum kleinere Topiari befanden. (Dieser Säulengürtel ist als ein Bezug zur

Antike zu sehen: Er folgt in seinen Formen den Beschreibungen Vitruvs und in seinen Materialien den Angaben des Plinius in seiner Naturgeschichte).

Das Inselherz (hinter dem Säulengürtel) wurde zunächst von einem Wiesenring mit einem Kanal in seiner Mitte eingeleitet. Es gab hier die verschiedensten Duftkräuter, Hyazinthen und Gladiolen. Eine Vielzahl prächtiger Vögel sang ihre Lieder und schöne Menschen beiderlei Geschlechts spielten miteinander, musizierten und umarmten sich. Der Kanal selber war in Marmor gefasst und besaß einen goldenen Sandboden. Sein Wasser duftete nach Moschus. Über ihm wölbten sich pergolenartig Orangen- und Zitronenbäume. Kostbare Brücken verbanden beide Ufer.

Die sich anschließende Herzzone (= Parterrering) wurde jeweils durch Treppenringe mit sieben Stufen gebildet. Sie begann mit einer doppelten Kolonnade auf der sich prächtige Pfauen befanden. Danach folgte ein breiter Marmorweg, dann wieder ein Treppe und auf sie folgend eine Buchseinfriedung mit Türöffnungen. Zwischen diesen befanden sich Topiari-Darstellungen (z.B. Triumphzüge, Schlachtenbilder, Jagdszenen). Diese Zone wurde von einem Weg abgeschlossen.

Der nächste Parterrering wurde mit verschiedenen Gehölzen eingefriedet. Er bestand weitgehend aus verschiedenen zu Topiari geschnittenen Gehölzen und abwechselnd aus zwei verschiedenen Gruppen von Knotenbeeten.

Im 3. Herzring (wieder beginnend mit einer siebenstufigen Treppe) waren die Hecken und Topiari aus Myrte geschnitten. Die beiden wechselnden Beetformen waren aufwendiger und mit Umschriften versehen.

Der 4. und letzte Ring hatte dann als Eingang nur noch einen Einlass. Er führte zum Triumphweg der Liebenden. In diesem Bereich wuchsen duftende Kräuter, befanden sich singende Vögel und musizierende Nymphen und Jünglinge.

Eine letzte Treppenfolge mit einer nachfolgenden Kolonnade führte dann ins Gartenzentrum. Es bestand aus einem Amphitheater, umgeben von einer mosaikartigen Pflasterfläche. Beide aus kostbarsten Steinen geschaffen. Im Inneren des Theaters gab es drei Ränge mit jeweils vier Stufen (auf jeder wuchs eine andere Blumenart).

Die Bepflanzungen und Darstellungen wurden, je weiter man ins Innere des Gartens gelangte, immer wertvoller. Das ganze Buch ist angefüllt mit Beziehungen zu antiken Mythen. So z.B.: Weshalb es einen Frühling und Winter gibt (die Aufenthaltszeit des Adonis bei der Venus oder der Göttin der Unterwelt Proserpina auf der Erde) oder rote Rosen (durch das Blut der Venus).

Der Wert der Hypnerotomachia für die Gartenkunst ist, dass hier die verschiedensten charakteristischen Züge des italienischen Renaissance-Gartens bereits genannt werden:

- der kleinräumige Versuch einer Naturbeherrschung,
- ein hierarchischer Gartenaufbau (Parterre bis Waldzone),
- ein klares geometrisches Strukturprinzip (hier als radiale Achsen in einem kreisförmigen Garten),

- unterschiedlich gestaltete Einzelräume,
- die formale Einordnung aller seiner Elemente,
- der Gehölzschnitt als formales Gartenelement (besonders Topiari).

Nach dem Vorbild des Traumes von Poliphilo ließ Cosimo I. seinen Garten in Castello anlegen, wurden die Gärten in Pratolino und Bomorza, der Boboli-Garten und die Villa Aldobrandini angeregt. Die von ihm beschriebenen Gartenelemente beeinflussten die europäische Gartenkunst bis zum Ende des Landschaftsgartens (z.B. mit seinen künstlichen Ruinen, Tempeln, Nymphäen und Grotten). Auch die in der Renaissance und heute wieder beliebten antiken Gehölzverschnitte (Topiari) folgten seinen Darstellungen. Im Stadtbild Roms gehen auf seine Anregungen wahrscheinlich Berninis Elefantenbrunnen vor der Santa Maria sopra Minerva zurück (in seinem Buch bereits als Holzschnitt dargestellt).

Noch fehlen in Colonnas Beschreibungen die

- Aussichtsmöglichkeiten,
- Grotten,
- Wasserspiele,
- der Skulpturenschmuck.

Sie gelangten erst entscheidend in der Hochrenaissance in die Gärten, weil erst die intensiven Beschäftigungen mit der Antike das Bewusstsein für sie öffneten.

In Colonnas Buch erlangten die Gärten ihre Bedeutung durch eine Steigerung des Natürlichen. Über die Ästhetik wurden ihre verschiedenen Elemente miteinander verbunden. Rationale und Sinnenwelt ließen sich so zusammenbringen. Über die gestaltete physische Welt glaubte man zu Kenntnissen über die metaphysische gelangen zu können. Symbolische Andeutungen ermöglichten dabei gedankliche Tiefgänge und das Auflösen formaler Vorgaben in die Welt der Fantasie. Auf diese Weise konnte aus einem rationalen Bewusstsein gegenüber der Natur eine harmonische Beziehung werden, ihr der menschliche Wille in einer positiven Grundhaltung aufgezwungen werden,

Der Weg des Poliphilos durch die Stationen des Buches, bzw. des Gartens ist ein Initiationsweg voller Prüfungen. Er begegnete dabei schrecklichen Ungeheuern, musste gefährliche Prüfungen bestehen. Auf seinem Weg kam er mit den Elementen der Natur in der Form von olympischen Göttern, Nymphen und Faunen zusammen. Dabei wurde er in deren Schöpfung eingeweiht.

Das ganze Buch kann als ein Versuch des Autors gesehen werden, einem Leser einen Zugang zur Antike aufzuzeigen. Dafür werden ständig in einer ermüdenden Fülle Bauwerke genannt und Texte zitiert. Wahrscheinlich kannte der Autor die Villa Hadriana, da viele der Bildtafeln in der Hypnerotomachia starke Ähnlichkeiten mit deren Architekturen aufweisen. Polia kann hier als für die Antike stehend gesehen werden, die Poliphilo zu derem Verständnis führt. Er unternimmt hier eine symbolische Reise, in der sie seinen Schutzgeist darstellt. Dabei stößt er immer wieder auf römische Ruinen (besonders den Tempel der Fortuna Primigenia in Praeneste), nimmt an heidnischen Zeremonien teil und verjüngte sich in einem Jungbrunnen. Am Schluss erwartete ihn dann die Liebe.

„Das Buch ist voller Reflexe der Architekturtheorie des Quattrocento, die jedoch den Charakter der Geheimlehre gewinnt. Die Totalität einer als vollkommen verstandenen Antike verbindet sich mit den Initiationen des Venus-Kults und findet ihren Niederschlag in einer Traumarchitektur“ (Kruft).

Der Gräbertempel „Polyandron“ steht als Ruinenarchitektur als Zeuge des „Goldenen Zeitalters“. Auf der Insel Kythera finden Natur und Kultur (Architektur) als Reich der Venus zu ihrer Einheit. In ihrem Mittelpunkt steht ein Amphitheater (nachgedacht dem Amphitheater In Rom). In ihrer Beschreibung kommen zusammen

- Gedanken von einem „locus amoenus“,
- Gedanken der Einheit von Natur und Kultur (Architektur),
- Gedanken von einem Idealstaat.

Die heutige Bedeutung dieses Buches liegt in seiner repräsentativen Darstellung des Gedankengutes der Renaissance, in seiner Verarbeitung der antiken Texte in einem humanistischem Sinne.

Im Roman kommen die philosophischen Träume des 15. Jhs. zum Ausdruck. In dieser Zeit hatten die Humanisten für sich den Traum als eine Gegenwelt zur realen Welt entdeckt. Seine Bedeutung erhält er dann erst im 16. Jh. in dem man anfängt, den Garten symbolisch für das Universum zu sehen. Das Altertum wird hier nicht mehr allein historisch betrachtet, sondern gezielt als ein Traum, als eine Welt, die mit antiken Mythen belebt ist. Und die Aufgabe dieser ersten Anfänge der europäischen Gartenkunst ist es dann, diesen Mythen Gestalt zu geben.

Zunächst war das Buch in Italien nicht sehr erfolgreich gewesen. Erst nach einer Neuauflage 1545 änderte sich dies. Leandro Alberti (ein Neffe von Leon Battista Alberti und Freund des Colonna) hatte es an den Hof der Medici nach Florenz gebracht. Seit 1546 gab es dann auch eine viel beachtete französische Ausgabe. In Deutschland soll Albrecht Dürer schon sehr früh eine Ausgabe besessen haben (1507 in Venedig gekauft). Das Buch ist hier aber nie übersetzt worden.

Quellen

Bazin, Germain „DuMonts’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Kruft, Hanno-Walter „Geschichte der Architekturtheorie“, München 1985
Mader, G. / Neubert-Mader, L. „Italienische Gärten“, Stuttgart 1989
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauber der Gartenwelt“ Köln 1987
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Hypnerotomachia_Poliphili (6.3.1012)
“ “ “ /Francesco_Colonna (6.3.2012)
http://www.seshat.ch/home/alberti.htm (6.3.2012)

Donato Bramante

(1443 oder 1444 – 1514)

Er ist der Begründer der Hochrenaissance in Rom.

(Eigentlicher Name: Donato d'Angelo Lazzari. Er erhielt den Beinamen „Bramante" von seinem mütterlichen Großvater = „der Sehende, Begehrende").

Bramante führte die Architektur der Renaissance, orientiert an antiken Vorbildern und Gedanken des Alberti, zu ihrer höchsten Reife. Sein Stil verkörperte eine ruhige Würde, bzw. erhabene Monumentalität. Sein Einfluss beherrschte die kirchliche und profane Baukunst seiner Zeit. Das Urteil Andrea Palladios: „Er war der erste, der gute Architektur ans Licht brachte". Über sein Raumgefühl im Belvedere-Garten erhob er die Gartengestaltung endgültig in den Rang einer Kunstdisziplin. (Leider sind von ihm keine Bilder und nur wenige Beispiele seiner Architektur erhalten geblieben).

An persönlichen Daten ist von Bramante bekannt (oft mit großen Unsicherheiten und Rückgriffen auf Vasari):

- 1443 od. 44 in Fermignano (bei Urbino) geboren. Eltern wahrscheinlich nicht ganz mittellos (Sie konnten sich für ihr Testament einen Anwalt leisten),
  - vom Vater früh in die Malerei eingeführt,
  - am Hof des Frederico da Montefeltros in Urbino zum Maler ausgebildet
    Beeinflusst von (Lehrer ?):
    + Piero della Francesco (Maler, führte ihn in die Linearperspektive ein),
    + Luciano Laurana (Architekt in Urbino),
    + Francesco die Giorgio Martini (Architekt),
- um 1472 - verlässt Urbino, arbeitet in der Lombardei an verschiedenen Orten als Maler,
- 1477 - freskiert die Fassade des Palazzos Ragione in Bergamo (Reste erhalten),
- 1480-99 - in Mailand (lernte hier u.a. den lombardischen Backsteinbau kennen).
  Hier u.a.:
  + Zusammentreffen mit Lucca Pacioli, dem Theoretiker der architektonischen Perspektive,
  + beeindruckt von den Architekturstudien Leonardos da Vinci,
  + Entdeckung der spätantiken und karolingischen Architektur für sich,
  + das Kennenlernen, lokale künstlerische Traditionen mit illusionistischen Raumvorstellungen zu verbinden.

- 1483 – 99 am Hof Ludovico Sforzas (arbeitet hier als Fassadenmaler und Architekt. Sein Stil orientiert sich noch an Mustern der Frührenaissance. Er fand in Oberitalien viele Nachahmer),
- um 1481 – 88 - Entwurf für die Pilgerkirche Santa Maria presso San Satiro (dreischiffige Basilika, als Grablege für Ludovico Sforza gedacht; scheinperspektivische Gestaltung der östlichen Abschlusswand; Langhaus in antiker Monumentalität),

1487 - Gewinn des Wettbewerbs um den Entwurf für die Vierung des Mailänder Doms (u.a. gegen Leonarda da Vinci),

1488 - Berater beim Wiederaufbau der Kathedrale von Pavia (Entwurf der Krypta),

um 1492 - Entwurf für den Innenhof der Abteikirche Sant‘ Ambrogio,

1492 – 96 - Gestaltung eines Platzes in Vigevano (12 km westlich von Mailand),

1492 – 98 - Bau der Kirche „Santa Maria delle Grazie“ (Gebäude mit der besten Raumwirkung seiner Zeit, Kirche von höchster Harmonie),

1497 - Entwurf eines neuen Klosterkomplexes für Sant‘ Ambrogio,

- wahrscheinlich im Umland von Neapel,

1499 - Übersiedlung nach Rom (nachdem Mailand von den Franzosen erobert und Ludovico Sforza gestürzt worden war. Bramante war zu diesem Zeitpunkt bereits 56 Jahre alt. Er schulte sich hier auf eigene Kosten an den antiken Ruinen und führte danach seinen Stil an derem Vorbild zu dessen klassischer Reife).

- kleinere Aufträge von Papst Alexander VI. (evtl. Mitarbeit am Palazzo della Cancellaria (päpstliche Kanzlei)),

1500 - 04 - Bau des Innenhofes von Santa Maria della Pace (mit einer besonders ausgewogenen Proportionierung der verschiedenen Bauelemente),

- Tempietto in San Pietro in Montorio (im Auftrag des spanischen Königs. Dieser Bau verkörpert in vollkommener Form den Geist der Antike mit den künstlerischen Bauvorstellungen seiner Zeit. Er gilt als ein Modell künstlerischer Idealvorstellungen),

1503 - Julius II. wird Papst (Giuliano della Rovere). Er beauftragt bald nach seinem Dienstantritt Bramante mit dem Umbau der Vatikanischen Paläste und des Petersdoms.

1505 - Bau des „Cortile del Belvedere“ (Belvedere-Hofes) nach einem Entwurf Bramantes,

- Umbauten im Vatikan,
- Entwurf der Treppe für den Turm nahe des Cortile delle Statue,
- Entwurf der Loggien (1509 mit dem Bau begonnen, von Raffael vollendet),

1506 - Grundstein für den Petersdom als einem quadratischen Zentralbau über einem griechischen Kreuz (Setzte sich mit seinem Entwurf für diesen u.a. gegen Giuliano da Sangallo und Michelangelo durch. Von Bramante heute nur noch wenige Teile im inneren Bereich),

1507 - Projektierung der Via Giulia (Straße entlang des Tibers),

1508 - Bau des Palazzos di Tribunale (wurde 1511 vorzeitig abgebrochen),

- Entwurf von Santa Casa in Loreto,

- wahrscheinlich Errichtung des Nymphaeums in Genazzano (bis 1511; Dorf in der Provinz Rom; erster künstlicher Ruinenbau in Europa),

1509
- Erweiterung des Chors von Santa Maria del Popolo,
- Wiederaufbau der Kirche von Santi Celso e Giuliano in Banchi (1513 eingestellt),

1514
- Baubeginn des Palazzos Caprini (1517 von Raffael gekauft).
- Tod in Rom (Grabstätte angeblich im Petersdom, aber nicht bekannt).

Obwohl Bramante zunächst als Maler ausgebildet gewesen war und diese Tätigkeit auch am Anfang seiner Mailänder und römischen Zeit hauptsächlich ausgeführt hatte, interessierten ihn immer architektonische Probleme. Bereits in Urbino beeindruckte ihn Luciano Laurana, und in Mailand verwirklichte er eindrucksvoll architektonische Projekte. In Rom angekommen, vermass er auf seine Kosten alle antiken Gebäude Roms und des Umlandes (bis in die Gegend von Neapel; u.a. die Bauten in Tivoli und die Hadriansvilla). Wahrscheinlich lernte er in dieser Zeit den Antiken sammelnden Kardinal Giuliano delle Rovere kennen, dessen Hofarchitekt er später wurde, nachdem dieser als Julius II. Papst geworden war. Besonders beeindruckt war er von den Resten der ehemaligen Residenz Neros und dort von dem inzwischen grottenähnlichen Saal der Domus Aurea. Während dieser Zeit lebte er von seinem Ersparten lange in ärmlichen Verhältnissen.

In dieser Zeit wurde der Kardinal von Neapel auf ihn aufmerksam und erteilte ihm den Auftrag für die Errichtung des Kreuzganges des Pace-Klosters (1500). Er war zu diesem Zeitpunkt bereits 56 Jahre alt. Seine Arbeit erregte damals wegen ihrer Schnelligkeit und Sorgfalt eine allgemeine Bewunderung und er wurde zum zweiten Architekten des Borgia-Papstes Alexander VI.

Zunächst war Bramante nur an kleineren Projekten beschäftigt. Er half beim Bau verschiedener Brunnen (Trastevere, Petersplatz) und bereits beim Bau und der Erweiterung verschiedener Kirchen und Gebäude. Weil er dabei durch seinen Erfindungsgeist, seine Entschlossenheit und schnelle Arbeitsweise auffiel, wurden seine Dienste von den Machtbesitzenden gerne in Anspruch genommen. Er war ein idealer Hofmann: „Angenehm im Umgang, voller Freigibigkeit gegenüber sozial Schlechtergestellten und mit großem Interesse für Dichtung und Musik“ (Vasari). Er spielte selber auf der Lyra. Von seinen eigenen Dichtungen aus seiner Mailänder Zeit sind etwa 20 erhalten geblieben. Sie zeichnen sich durch eine deftige Sprache aus. Die damaligen Humanisten in Mailand hielten ihn deshalb für ungebildet. Negativ kann über ihn gesagt werden, er soll sehr ehrgeizig und gegenüber Michelangelo missgünstig und skrupellos gewesen sein. Auch seine Bauten sollen wegen der Schnelligkeit ihrer Errichtung nur eine kurze Zeit gestanden haben.

Wegen seiner schnellen Bauweise und seiner Bereitschaft, vorhandene Gebäude abzureißen, übernahm ihn Julius II. (1503 – 1513) als Architekt und beauftragte ihn sofort mit dem Umbau des gesamten vatikanischen Komplexes:

- der Errichtung einer neuen Basilika,
- der Erweiterung des Palastes (bei Integration der Vorgängerbauten),
- der Gestaltung der Freiflächen zwischen Palast und einem höher gelegenen

Belvedere (hier: kleinerem Gebäude mit einer schönen Aussicht).
Die Aufgabe dabei war, sich von den lokalen Traditionen zu befreien und – an der Antike orientiert – einen päpstlichen Sitz zu schaffen, der mit dem Kaiserpalast von Byzanz konkurrieren konnte.

Dieser Auftrag ist nur zu verstehen, wenn man sich die damalige Situation in Rom vor Augen führt. Durch die lange Abwesenheit der Päpste lebten in der Stadt nur noch wenige Menschen (etwa 17.000, 1525 dann wieder 33.000). Sie glich einer Geisterstadt voller großartiger Antiken. Die wenigen, oft hungernden Menschen wohnten in dünnbesiedelten Zonen um die damaligen sieben Hauptkirchen. Sie benutzten die vorhandenen Ruinen als Materiallieferant für ihre Bauten. Allerdings waren sich die damaligen humanistisch orientierten Gelehrten und Künstler bewusst, dass die Stadt einst eine Wiege der europäischen Kultur gewesen war. Nachdem die Päpste 1420 wieder nach Rom zurückgekehrt waren, versuchten sie die Stadt – lange Zeit vergebens - wieder neu aufzurichten.

Die Päpste lebten nach ihrer Rückkehr aus Avignon in den Häusern ihrer Familien und nutzten für die zu vollziehenden religiösen Zeremonien die jeweils nächstliegende Kirche, da die traditionelle Papstkirche San Giovanni in Laterano baufällig geworden war. Papst Paul II. (1464 -1471) versuchte diese Situation zu ändern, indem er die einsturzgefährdete Basilika umgestalten ließ und einen päpstlichen Wohnbereich in der Nähe der Engelsburg (ehemaliges Hadrian-Mausoleum) errichtete. Damit schuf er die Voraussetzungen für eine neue päpstliche Residenz. Er integrierte dabei in sie mehrere bereits vorhandene Gebäude. Unter den Nachfolgepäpsten wurde dann diese Bautätigkeit fortgesetzt. Innozenz VIII. (1484 -1492) ließ sich im Rahmen dieser Tätigkeiten 300 m oberhalb des Vatikanpalastes, außerhalb der Zitadelle eine Villa errichten, in die er sich nach seinen offiziellen Pflichten zurückziehen konnte, sein „Belvedere“. Es öffnete sich in seiner stadtabgewandten Seite in einer Loggia, die seine ganze Breite einnahm, zur Landschaft (entsprach damit einer antiken Portikusvilla) und bot einen schönen Blick ins Tibertal. Das Belvedere bot Kühle in den heißen Sommermonaten und war ein Ort der Ruhe.

Julius II. (1503 -1513) begann nun diese Situation radikal zu ändern. Er ordnete zunächst durch seine wechselnde Bündnispolitik die politischcn Machtverhältnisse militärisch in seinem Sinne, ordnete die katastrophalen Staatsfinanzen, bekämpfte den Hunger der Bevölkerung und förderte die Künste. Er machte Rom wieder zum neuen Kunstzentrum Europas. Die bedeutendsten Künstler seiner Zeit umgaben ihn: u.a.

- Bramante (dem es gelang, die antike Architektur über die Einführung der Perspektive neu zu interpretieren),
- Raffael (der die Ideale der Renaissance zu ihrem Höhepunkt führte),
- Michelangelo (der sie in seiner Genialität zu überwinden vermochte).

Bereits als Kardinal hatte Julius II. angefangen, Antiken zu sammeln, die er nun als Papst in seiner Nähe aufgestellt wissen wollte.

Bramante begann nun den Vatikan radikal umzugestalten. Er plante dafür

- eine neue Basilika mit einer riesigen Kuppel,
- einen gewaltigen Papstpalast,

- den Belvederehof (Er wurde zum Modell für alle späteren italienischen Hanggärten).

Mit letzterem, der sich in Terrassen über ein Treppensystem erschloss, schuf er eine Anlage, die für die gesamte Gartenarchitektur ihrer Zeit und die Folgezeit beispielhaft wurde. Keine andere besaß in der Renaissance einen solchen Einfluss

- für die Gestaltung von Terrassen,
- die Überwindung von Höhenunterschieden und
- von Platzanlagen.

Die Gesamtanlage galt als so gelungen, dass man glaubte, seit der Antike sei nichts Besseres entworfen worden (und dies, obwohl die Anlage zu Lebzeiten Bramantes erst angefangen gewesen war und seine Vorstellungen nur von derem Modell abgeleitet werden konnten).

Der Auftrag des Papstes war es gewesen, den Platz zwischen Papstpalast und dem Belvedere so zu gestalten, dass

- er ein quadratisches Theater aufnahm,
- zwei seitliche Loggiengänge die beiden Gebäude verbanden
  (Ursprünglich (1504) nur zweigeschossig in zwei Ordnungen gedacht: Die untere Ebene als dorische Loggia (ähnlich dem Kolosseum der Savelli), dann ein Geschoss in ionischer Ordnung, das die vorderen Räume des Papstpalastes und das Belvedere verband.
  Diese Pläne änderten sich, als der Papst in den 2. Stock des Vatikanpalastes zog. Das erforderte bei den seitlichen Belvedere-Korridoren ein 3. Geschoss. Die dafür vorgesehene Ordnung (korinthische ?) ist heute unbekannt. (Planwechsel 1505 und 1508). Das dazwischen liegende Gelände teilte Bramante in drei Terrassen auf.
  Die untere Ebene sollte für die „Inszenierung von Spektakeln“ (Vasari, = Inszenierungen) und festliche Veranstaltungen genutzt werden).
- Treppen auf ihm einen bequemen Aufstieg ermöglichten.

Bei seinen Überlegungen nutzte Bramante seine Erfahrungen aus seinen antiken Architekturstudien. Dabei ahmte er sie nicht einfach nach, sondern schuf durch seinen freien Umgang mit ihnen etwas völlig Neues. Damit stand er am Beginn einer neuen Architektur und für die Gartenkunst am Anfang ihrer neuzeitlichen Entwicklung. Zum ersten Mal erfolgte hier die Gestaltung eines Freiraumes nach einem übergeordneten, durchgehenden Konzept: Er schuf

- einem weiträumigen Fest- und Turnierplatz für „Lustbarkeiten“;
- eine schmale, mittlere Terrasse (als Verbindungs- und Vermittlungsebene),
- ein großzügiges Areal vor der Villa für die Kunst und

ergänzend den Belvederehof, in dem der Papst seine Skulpturensammlung aufstellen wollte.

Funktionsbezogen ausgedrückt: Ein Theater – ein architektonischer Garten – ein Antikenmuseum.

Die Gesamtfläche war 300 x 75 m groß gewesen (mit Loggien 90 m breit), sumpfig und besaß einen Höhenunterschied von 23 m. Damit entsprach sie in etwa der Größe des Circus Maximus (300 x 100 m), die Vitruv und Alberti als ideal empfohlen hatten. Antike Stadien

besaßen einst einen rechteckigen Grundriss im Verhältnis 3 : 1 und an ihren Seiten mehrstöckige Galerien. Evtl. wurden sie von den Hippodromen angeregt, die einst reine Gartenanlagen gewesen waren (wie bei Plinius beschrieben) und die erst von Caligula für Wagenrennen genutzt und dadurch sehr populär geworden waren.

Bramante ging zunächst von seinen Beobachtungen an den antiken Kaiserpalästen aus (Neros „Domus Aurea", der Hadrian-Villa in Tivoli und dem Fortuna-Tempel in Palestrina). Er löste die Forderungen des Papstes in seinem Entwurf, indem er die Gesamtfläche je nach Funktion in drei unterschiedlich tiefe Terrassen mit einer gemeinsamen Mittelachse unterteilte (solche Terrassenanlagen kannte man von den römischen Villen und Heiligtümern her). Diese Vorgehensweise erlaubte ihm, das gesamte Gelände mit Hilfe eines einheitlichen Konzepts zu gestalten:

Unterste Terrasse: Sie war als ein Festraum gedacht und etwa 140 m tief. In ihren Proportionen folgte sie einem antiken Theater. Die Seiten boten tribünenartig für etwa 60.000 Zuschauer Sitzplätze: Vor dem Hauptpalast in halbrunden Reihen, an den Längsseiten in den Loggien (28 m hoch) und auf der breiten, geraden Treppe zur nächsten Terrasse (Höhenunterschied 12 m).

Mittlere Terrasse: Ca. 30 m tief (damit entsprachen ihre Außenmaße dem „goldenen Schnitt"). Von unten war sie über eine gerade aufsteigende Treppe, von oben über eine symmetrische Doppeltreppe, die auf mittlerer Ebene ihre Laufrichtung wechselte, zu erreichen. In der Futtermauer zwischen den seitlichen Treppen befanden sich Nischen für Skulpturen (Sie waren das 1. neuzeitliche Beispiel für eine antike Grotte)

Obere Terrasse: Ca. 100 m tief. Als Parterre angelegt, bildete sie einen „echten" Garten mit rechteckigen, mit Buchsbaum gefassten Beeten, Brunnen und Statuen. Sie bildete einen „locus amoenus", einen Ort zum Aufenthalt in der Natur und zum Meditieren. Aufgewertet wurde sie durch sinnvolle Bereicherungen wie Düfte, Wasser, Schatten und mythologische Bezüge. In ihrer Mitte stand eine prächtige Brunnenschale, und ihren Abschluss bildete eine Dekorationsmauer mit einer Apsis vor dem Belvedere, da dieses dafür zu klein erschien. (An ihre Stelle setzte später Ligorio eine riesige Nische in Form eines Nymphäums. In diese wurde dann im 17. Jh. der „Pinienzapfen aufgestellt, der diesem Garten später seinen Namen gab: „Giardino della pigna"). Sie bildete sozusagen den Brennpunkt der gesamten Anlage.. Die beiden seitlichen Türme vor der unteren Treppe sollten den Blick über die Mittelachse auf sie als Ende des Gartens richten. Ein solcher Halbkreis war in den antiken Terrassenanlagen beliebt gewesen. Plinius hatte ihn bereits beschrieben.

Zwei seitliche, mehrgeschossige Loggien bildeten zwischen dem Vatikanspalast und dem höher gelegenen Belvedere direkte und bequeme Verbindungen. Die Anregungen dazu hatte Bramante vom „Septizodium" erhalten, einem Nymphäum mit einer aus 3 Ordnungen übereinander gesetzten Schaufassade. (Ihre Ausmalung erfolgte durch Raffael und seine

Gehilfen im Sinne der antiken Groteskenmalerei, wie man sie von Neros „Domus Aurea“ her kannte). Auf der Theaterebene waren sie dreigeschossig, auf der mittleren Ebene zweigeschossig und auf der oberen eingeschossig. Von unten nach oben folgten sie der dorischen, ionischen und der korinthischen (Säulen-) Ordnung.

Hinter einer vorgelagerten Treppe (zur Überwindung eines Höhenunterschiedes von 3 m) waren in der Apsis Nischen mit Türen vorgesehen gewesen. Durch sie sollte man in einen „giardino segreto“, einen quadratischen Statuenhof gelangen, der sich nach einem Wandelgang zu einem achteckigen Garten hin öffnete, in dessen Nischen der Papst die wertvollsten Stücke seiner Antikensammlung aufgestellt hatte. Die Arbeiten dafür waren relativ früh abgeschlossen gewesen: Aufstellung

- 1506: Laokoon-Gruppe (aus den früheren Titus-Thermen stammend; bereits von Vergil und Plinius beschrieben, in einem Weinberg gefunden),
- 1511: Apollo (von Belvedere) als vollendete Götterfigur gefunden in den Theatern von Pompeji; seit 1490 im Besitz des Papstes; Kopie einer hellenistischen Bronzeplastik; berühmtestes Bildwerk der Sammlung),
- 1513: Ariadne (liegend; oft als „Kleopatra“ bezeichnet; hier als Teil eines Brunnens. Sie wurde zu einem Prototyp der Verbindung von Wasser und Statuen. Später besonders in Verbindung mit Flussgöttern).

  Venus („Venus Felix“; spätestens seit 1509 im Besitz des Papstes; evtl. Darstellung der „Faustina der Jüngeren“; 2. Jh. n.Chr.),

  „Flussgott Tiber“ (1512 bei Rom gefunden; 1513 im Skulpturenpark aufgestellt; 1523 als Brunnenfigur),
- 1523: „Flussgott Nil“ (wahrscheinlich 1513 in Rom gefunden; 1523 als Gegenüber des „Tibers“ im Belvedere-Garten aufgestellt).

Der Garten bestand hier zur einen Hälfte aus Gehölzen und Rasen und zur anderen aus einem Backsteingeviert in dessen Mitte ein Orangenbaum stand. (Wahrscheinlich war er auf Herkules und den Garten der Hesperiden bezogen, die Lorbeerbüsche und der Apoll dagegen auf den Parnass).

Von außerhalb gelangte man zum Statuenhof über eine viel bewunderte Wendeltreppe um einen zentralen Brunnen (für sie soll die Wendeltreppe im Campanile von San Nicolo in Pisa das Vorbild gewesen sein). Nach Vasari konnte man auf ihr bequem hinaufreiten.

Der Belvederehof war eine nach innen orientierte Anlage und grenzte an die vatikanische Mauer. Ein Ausblick in die umliegende Landschaft war nur von den oberen Loggien möglich. Die Arbeiten an ihm begannen wahrscheinlich 1504 und gingen schnell voran:

- 1504: Aufstellung eines Brunnens aus den Titus-Thermen im Zentrum der untersten Terrasse.
- Schneller Abschluss der Terrassierung und der Treppenarbeiten.
- Zunächst Fertigstellung der Loggien auf der Stadtseite (auf der gegenüberliegenden Seite waren beim Tod des Papstes (1513) nur die

Fundamente fertiggestellt),
- 1514: Tod Bramantes (danach zunächst Stillstand der Arbeiten),
- 1559 – 1565: Vollendung der Arbeiten durch Ligorio
  + vervollständigte die Ostseite (zur Stadt hin),
  + errichtete die Westseite,
  + baute im Norden die große Nische ein,
  + schuf auf der Südseite den Bogenabschluss.

  (Vollständig bestand diese Anlage danach nur knapp 25 Jahre).
- um 1590: Papst Sixtus V. ließ durch Domenico Fontana quer durch die Anlage auf der Höhe der mittleren Terrasse die vatikanische Bibliothek errichten.
- 1822: Erfolgt ein 2. Querbau.

Die Schnelligkeit mit der die Anlage zunächst begonnen wurde, führte bald zu schwerwiegenden Schäden. Die Fundamente waren ohne eine Beaufsichtigung verlegt worden, so dass alle Gebäude Bramantes bald Risse bekamen. Während der Zeit Clemens VII. (1523 – 1534) brach der Belvederekorridor zusammen. Sein Nachfolger Paul III. (1534 – 1549) ließ daraufhin die Fundamente erneuern.

Im Sinne der Renaissance-Philosophie wurden im Belvederehof „Körper“ und „Geist“ zu einer Einheit geführt. Dabei stand die untere Terrasse mit ihrer Nähe zur Vergnügungswelt für den Körper und die obere Terrasse mit ihrer Nähe zur Kunst für den Geist. Dieser stand damit über dem Körper. Zwischen beiden fand auf einer eigenen Ebene ein Vermittlungsprozess statt, der durch die Treppen dargestellt wurde.

Bramantes Verdienste für die Gartenkunst sind: Er
- überwand Albertis Harmonieprinzip,
- verband die umliegenden Gebäude und die Freiraumanlage zu einer harmonischen Einheit, zu einer Gesamtanlage,
- sah den Garten als eine Folge von Räumen
  (die er mit Hilfe einer Achse untereinander verband. Die bisherigen Gärten bestanden weitgehend aus einer Anhäufung eingefasster Blumenbeete),
- ordnete die Räume nicht mehr zweidimensional zueinander, sondern perspektivisch, dreidimensional
  (Zum Effekt der ansteigenden Perspektive kann er durch den Tempel der Fortuna Primigenia in Praenestre angeregt worden sein. Im manieristischen Garten wurde sie zum wichtigsten Gestaltungselement),
- fixierte den Gesamtraum auf einen Endpunkt an dessen Ende (die Exedra. Die Fluchtpunkte aus den Perspektiven der Terrassen endeten im Halbrund der Mauernische),
- schuf in den Räumen ein Spiel von Längs- und horizontalen Querachsen, ein Bezugssystem von Hauptweg und horizontalen Balustraden,
- entdeckte die Horizontale als gestalterisches Mittel für die Gestaltung von Gärten,
- zeigte eine gartennahe Technik zur Überwindung großer Höhenunterschiede auf

(Die bereits in der Antike vorhandenen Treppenanlagen waren Bramante wahrscheinlich nicht bekannt gewesen),

- nutzte die Höhenunterschiede für eine bewusste architektonische Raumgestaltung, ein System von Terrassen und Treppen,
- verteilte die Vegetation nach einem bewussten Gestaltungsgedanken,
- integrierte das Wasser nach antikem Vorbild in seine Treppenarchitektur,
- gab dem Garten einen eigenen Inhalt, indem er ihn hier aus dem kirchlichen Bereich, einer Vorbereitung auf den Gottesdienst, löste und ihn zum Privatbereich des Papstes schlug

(in dem dieser seine antike Skulpturensammlung aufstellen konnte. Seine Kritiker haben dies durchaus erkannt (Einer der Gründe für dessen späteren Umbau). In der Frührenaissance war der Garten der Ausdruck von Lebensansprüchen einer städtischen Oberschicht auf ihren Landsitzen gewesen. Jetzt emanzipierte er sich zu einer eigenen Architekturform).

Unter Bramante wurde der Garten zu einer selbständigen, monumentalen Gartenarchitektur. Perspektive und Achse wurden zu seinen bestimmenden Ausdruckselementen. Ausgehend von Vorbildern der Antike, belebte er viele der alten römischen Traditionen und zeigte der nachfolgenden Gartenentwicklung eine mögliche Zukunft auf. Sie wurde von den nach ihm bauenden Kardinälen als Vorbild angenommen.

1506 begann man mit dem Neubau des Peterdomes. Zuvor hatte Julius II. die alte Basilika aus dem 4. Jh. abreißen lassen und Bramante unzählige Entwürfe gemacht. Er übernahm dabei nicht deren alte Grundform, sondern entschied sich für ein griechisches Kreuz mit einem gewaltigen Kuppelbau und einem großen Vorhof. Zum Zeitpunkt seines Todes (1514) waren nur die vier Stützpfeiler, die Scheidbögen der Kuppel und der Chor im Rohbau fertig gewesen. (Michelangelo hat dann später diesen Kuppelbau beendet und nach mehreren vorangegangenen Konzeptionsänderungen (der Proportionen und der Bezüge der verschiedenen Raumteile untereinander) das Gesamtgebäude zu seiner heutigen Schönheit geführt.

Neben seiner Tätigkeit als Architekt bereicherte Bramante das Bauwesen auch mit vielen Techniken, die er beim Studium der antiken Ruinen wiederentdeckt hatte (so z.B. das Gießen von Gewölben und Stuckarbeiten aus einem Kalksandsteingemisch).

Allgemein kann man Bramante als den Begründer der modernen Architektur in Rom ansehen. Er ist einer ihrer zentralen Eckpfeiler in ihrer nun kulturellen Führungsrolle in Europa.

Quellen

Bazin, Germain „DuMont's Geschichte der Gartenkunst"", Köln 1990
Clifford, Derek „Geschichte der Gartenkunst", Reutlingen 1966
Enge / Schöer u.a. „Gartenkunst in Köln 1990
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst", Jena 1926
Mader, G. / Neuberbert-Mader, L. „Italienische Gärten", Stuttgart 1989

Mosser, M. / Teyssot, G. Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Russel, Vivian „Literarische Reise durch die Gärten Italiens“, München 1999
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauberwelt der Gartenkunst“, Köln 1987
Schnack, Friedrich „Der Traum vom Paradies“, München 1965
Vasari, Giorgio „Das Leben des Bramante und des Peruzzi“, Berlin 2007
Vercelloni, Virgilio „Historische Gartenatlas“, Stuttgart 1994
Visentini, Margherita Azzi „Die italienische Villa“, Stuttgart 1997

http://deu.archinform.net/arch/1303.htm
http://de.wikipedia.org/wiki/Donato_Bramante
http://www.romeguide.it/VATICANO/gardens1/gardensger.htm

Raffael

(1483 - 1520)

Er war der berühmteste Maler der Renaissance und ist einer ihrer einflussreichsten, aber unbekanntesten Gartenkünstler.

Sein eigentlicher Name war Raffael Santi (Sanzio). Jeder kennt ihn als Maler, in Deutschland oft nur als Maler der Sixtinischen Madonna und gelegentlich auch nur als Maler der süßen Engel an deren Bildrand. Kaum bekannt ist seine bedeutende Tätigkeit als Archäologe und Architekt. Als solcher war er einst nicht nur der oberste Baumeister des Petersdomes sondern vereinte auch als erster ein Gebäude mit einem Garten zu einer Einheit. Ausgehend von seinem Studium der Antike, einem humanistischen Schönheitsideal und harmonischen Kompositionsprinzipien ist er der Schöpfer der klassischen Architektursprache der Hochrenaissance.

An persönlichen Daten ist von ihm u.a. bekannt:

1483 - Geboren als Sohn des Malers Giovanni Santi und seiner Frau Magia Ciarla in Urbino. Der Vater arbeitete hier für den Grafen Guidobaldo da Montefeltro und erteilte seinem Sohn ersten Malunterricht.

1491 - Tod der Mutter,

1494 - Tod des Vaters,

1495 - Eintritt in die Werkstatt Timoteo della Vita.

1500 - Fortsetzung der Ausbildung (?) bei Perugino. Wahrscheinlich noch von seinem Vater arrangiert. Übernimmt in seinen ersten Bildern dessen Stil.

- Nennt sich bereits Meister („magister“).
- Erhält von der Stadt Perugia seinen ersten Auftrag für ein Altarbild.

1504 - Gemälde „Die Vermählung der Maria“,

1504 - 1507 in Florenz (Kennenlernen der Werke Leonardos und Michelangelos; Kontakte zu Humanistenkreisen),

- erste Studien römischer Architektur,
- mehrere Altar- und bedeutende Madonnenbilder.

1508 - Bramante (in einem unbekanntem Verwandtschaftsverhältnis zu ihm stehend; Onkel ?) empfiehlt ihn Julius II., der ihn daraufhin nach Rom kommen lässt.

- Auftrag, die päpstlichen Privatgemächer (3 Räume und 1 Saal = Stanzen) mit Wandgemälden auszustatten. Sie werden heute allgemein nach den

Motiven ihrer Fresken benannt:

+ erster mit Fresken geschmückter Raum die Stanza della Segnatura (1508 – 1511, eigenhändig, = Zimmer des Gerichts): Hier sind an der Decke des quadratischen Raumes zunächst die Allegorien der vier mittelalterlichen Fakultäten dargestellt (Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz), zu denen dann an den Wänden in lebhaften Szenen Raffaels „Kommentare“ in Form von Fresken bildnerisch dargestellt sind. Er verbindet in ihnen christliches und antikes Gedankengut.

Wahrscheinliche Reihenfolge der Arbeiten:

1. „Disputa“ (1509, Westwand; Diskussionsrunde über das Mysterium der Dreifaltigkeit),
2. „Schule von Athen“ (1510, Ostwand; antike Philosophen beim philosophischen Disput. Die Vereinigung der Philosophie und Astrologie mit der Geometrie und der Poesie),
3. „Parnass“ (Apollon umgeben von Musen und Dichtern).

1509 - Ernennung zum „Schreiber der Apostolischen Erlasse“ (gut dotiert und mit wenig Arbeit verbunden),

1511 – 1512 - einige bedeutende Porträts,

1511 - 1514 - Stanza d’Eliodoro (weitgehend eigenhändig; Zimmer des Heliodor; = Audienzzimmer),

- Stanza dell` Incendio del Borgo (Zimmer des Borgobrandes; - sollte die Privatbibliothek des Papstes aufnehmen),

1512 – 1513 „Sixtinische Madonna“ (Vorläuferbild „Madonna di Foligno“),

- Rasches Anwachsen seiner Werkstatt (über 20 namentlich bekannte Gehilfen und wahrscheinlich genauso viele namentlich unbekannte. Viele von ihnen waren auf bestimmte Arbeiten spezialisiert).

1513 - Papst Julius II. stirbt, Leo X. wird sein Nachfolger,

- Raffael wohnt in einem eigenen Palast in Borgo Nuovo (im Erdgeschoss eine Werkstatt und Verkaufsstätte für Kupferstiche; im Geschoss darüber eine gemeinsame Wohnung mit Margherita Luti),

1514 - Berufung zum Baumeister des Petersdomes,

- Bestellung von zehn Entwürfen für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle (korrespondierend zu den dortigen Fresken; 9 für die Wände der Altarzone, 1 für die linke Wand außerhalb dieser Zone; 7 der Kartons heute noch erhalten). Sie wurden später zum Vorbild für die nachfolgende Historienmalerei.

1514 – 1515 - Porträt des Grafen Baldassare Castiglione,

1514 – 1518 - Ausgestaltung der Loggien (Galerie neben dem Belvederehof: 65 m lang, 4 m breit; mit 13 Fresken ausgestattete Kreuzgewölbe. Entwurf von Raffael, Ausführung durch seine Werkstatt; in der Loggia standen die wertvollsten Antiken des Papstes).

1515 - Ernennung zum offiziellen Vorsteher der römischen Altertümer,

1515 – 1516 - für Leo X. in Florenz (Entwurf einer Fassade für die Kirche San

Lorenzo),
- Ausgestaltung von 2 Gemächern des Kardinals Bibbiena nach Vorbildern der römischen Antike,
- Gemälde „La Fornarina“ (Modell ist seine Lebensgefährtin „Donna Margherita“),

1515 – 1520 - Großaufträge von Agostino Chigi (u.a. Planung, Bau und Ausgestaltung der Kapelle Santa Maria del Popolo),
- Bau und Ausgestaltung der Villa Farnesiana (hier u.a. das Fresko „Triumph der Galatea“),

1517 - Kauf des Palazzos Caprini in der Via Giulia für 3000 Dukaten (einst von Bramante geplant gewesen, Baubeginn 1514),

1518 - Fresken in der Loggia der Psyche (Villa Farnesiana),

- - Beginn mit den Arbeiten für die Villa Madama (mit Anregungen aus den Büchern von Vitruv und von Plinius d.J.),

- - Brief an Leo X. zur Rettung der römischen Antiken (wahrscheinlich gemeinsam mit Baldassare Castiglione verfasst),

- - letztes Gemälde „Transfiguration“ („Verklärung Christi“; Geschenk des Papstes für Franz I. von Frankreich),

1520 - Tod in Rom (mit 37 Jahren; wahrscheinlich an Malaria, die er sich in sumpfigen Ausgrabungsstätten zugezogen hat).

Raffael war zweifellos ein besonderer Mensch gewesen, der in seinen letzten Lebensjahren wie ein Fürst aufgetreten ist und wie ein Gott verehrt wurde. Dazu Vasari (sein erster Chronist, 1550):

„Man sagt, dass er für jeden Maler, der ihn gekannt hatte, und auch für den, der ihn nicht gekannt hatte, wenn er ihn um eine Zeichnung bat, die er brauchte, sofort seine Arbeit ruhen ließ, um ihm zu helfen. Und er gab Unzähligen Arbeit, half ihnen und lehrte sie mit jener Liebe, die nicht Künstlern, sondern seinen eigenen Söhnen angebracht gewesen wäre. Aus diesem Grunde sah man ihn nie zu Hof gehen, ohne eine Begleitung von fünfzig Malern, alle tüchtig und gut, die ihm Gesellschaft leisteten, -----. Er lebte in der Tat nicht als Maler, sondern wie ein Prinz.“

„Die Natur gab ihn der Welt zum Geschenk, als sie, durch Michelangelo Buonarroti von der Kunst bezwungen, sich durch Raffael von Kunst und Umgangsformen zugleich besiegen lassen wollte“.

„Es war deshalb nur recht, dass sie (die Natur) im Gegensatz dazu in Raffael all jene außergewöhnlichen Tugenden der Seele hell erstrahlen ließ, begleitet von so viel Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und besten Umgangsformen, die genügt hätten, jedes noch so hässliche Laster und jeglichen Makel, sei er noch so groß, zu verdecken. Deshalb darf man gewiss behaupten, dass diejenigen, die so außergewöhnliche Gaben ihr eigen nennen, ---, nicht einfach nur Menschen sind, sondern --- sterbliche Götter“.
(Dies im Verständnis antiker Vorstellungen. So sah Ficino die Gottgegebenheit eines Menschen in dessen schöpferischer Tätigkeit. Raffaels Verehrung als Halbgott setzte

schon bald nach dessen Tod ein. Dazu auch Tebaldeo (ein Freund Raffaels): „Christus ist der Gott der Natur gewesen, Du der Gott der Kunst“.

Für Vasari stellte Raffael die Verkörperung eines vollendeten Malers dar. Bereits er beobachtete bei ihm drei Entwicklungsphasen:

- In der Nachfolge Peruginos (der „maniera secca“) bis etwa 1505: Er übernimmt von diesem Motive und Kompositonsprinzipien. Aber bereits seine ersten Arbeiten zeigen eine bis dahin nicht gekannte emotionale Tiefe. Es ist die Zeit seiner „mathematischen Harmonievorstellungen“.

- Nach dem Studium Leonardos und Michelangelos in Florenz (der „maniera moderne“): Dabei befreite er sich vom Stil Peruginos, verbesserte seinen Bildaufbau, seine Farbigkeit und seinen bildnerischen Erfindungsgeist und überbot durch das Studium des Stils Michelangelos „sogar die Natur“. Es ist die Zeit seiner „Naturnachahmung“.

- Erreichen der „Vollkommenheit“ über dem „Wettstreit“ mit den Werken der Antike: Es gelingt ihm bei vollkommener Natürlichkeit durch die Darstellung der Handlungen und Emotionen psychische Zustände zu schildern. (Darin lag später seine Bedeutung für die Gegenreformation). Dies ist die Zeit seiner klassischen Formensprache. In den Wandbildern der Stanzen und seinen Kartons für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle erreichte er seine bildnerischen Höhepunkte.

Durch die ganze Kunstgeschichte läuft seit Vasari die Gegenüberstellung (Wettstreit = Paragone) von Michelangelo und Raffael, oft, um dadurch die Qualitäten des eigenen Idols besonders hervorzuheben. Dabei geht es um das Primat dieser beiden Künstler:

- Michelangelos als der Verkörperung des „männlichen Prinzips, des „disegno“, (als „Vaters der Künste“): Der Künstler schafft hier über eine intellektuelle Durchdringung eines Materials sein Werk. Michelangelos Arbeiten zeichnete eine klare Farbigkeit und eine heroische Auffassung vom menschlichen Körper aus. Dabei war er als Mensch introvertiert, bäuerlich-plump und gegenüber gesellschaftlichen Pflichten ablehnend.

- Raffael als Vertreter von weiblichen Eigenschaften: Anmut (grazia), Zartheit (dolcezza) und Lieblichkeit (vaghezza) in Verbindung mit Angemessenheit und Mannigfaltigkeit (invencione). Wie Leonardo liebte er Licht- und Schattenkontraste und dunkle Farbtöne. Er überbot die Natur durch seine Farben. Dabei war er bescheiden, gutwillig, anmutig, der ideale Hofmann.

Nach Vasari wurde Raffael zu dem großen Künstler, der er war, durch das Studium der alten und neuen Meister, durch deren langes Nachahmen und dem Suchen eines eigenen Weges danach. Souverän gelang es ihm, seine Vorbilder geistig zu durchdringen, sie in seinen eigenen Werken zu assimilieren und in einer außerordentlichen Spannweite fortzusetzen. Wie kein anderer Künstler verkörpert er den Übergang zur Hochrenaissance.

Zur Vorbereitung seiner Bilder fertigte er oft eine Vielzahl von Zeichnungen an (so sind z.B. für seine „Disputà“ über 40 bekannt). In ihnen entwickelte er seine Figuren, deren Platzierung und den Gesamtaufbau seiner Kompositionen. Er entwickelte dabei seine anfängliche Kompositionsidee formal und ikonographisch ständig weiter bis hin zu seiner Idealvorstellung. Nach seinem ersten Bildgedanken fertigte er mehrere Varianten an, fixierte Grundformen und spielte alternative Bewegungen durch. Das Ziel, das er immer vor Augen hatte, war seine geistig durchdrungene Idealvorstellung. Schön einmal von ihm selber in einem Brief an Castiglione (1519) ausgedrückt:

> „Um eine schöne Frau zu malen, müsste ich mehrere sehen, unter der Bedingung, dass Euer Gnaden bei mir wären, um die Beste auszuwählen. Da jedoch sowohl an scharfem Urteilsvermögen, als auch an schönen Frauen Mangel herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir im Geist vorschwebt“.
> (Diese Vorgehensweise ist bei ihm auch bei der Planung seiner „Villa Madama“ anzunehmen“.

Raffael hat sich von Jugend an für Architekturfragen interessiert. Bereits 1503 wurde er für die Planung des Freskenzyklus in der Libreria Piccolomini in Siena eingestellt, weil er besonders gut Architekturen zeichnen konnte. Später wurde er diesbezüglich besonders von Bramante gefördert und durch sein Studium der Antike angeregt. Seinen ersten Architekturauftrag erhielt er von Agostino Chigi für seine Grabkapelle in Santa Maria del Popolo (räumlich folgte er darin den Vorstellungen Bramantes, im inneren Dekor dem Pantheon). Seine Arbeit zeichnete sich hier bereits durch ein völliges Verschmelzen aller architektonischen und dekorativen Elemente aus.

Die Gründe für Raffaels enge Beziehung zu Bramante ist ungeklärt. Wahrscheinlich ist sie im verwandtschaftlichen Bereich zu suchen. Beide kamen aus Urbino.

- Bramante
  - + holte ihn nach Rom,
  - + unterrichtete ihn im Bereich Architektur,
  - + entwarf für ihn Gebäude, die dieser dann in den päpstlichen Räumen perspektivisch darstellte,
  - + bestimmte ihn 1510 zum Gutachter zwischen vier Laokoon-Kopien,
  - + bestimmte ihn zu seinem Nachfolger beim Bau des Petersdomes.
- Raffael
  - + malte ihn in seiner Schule von Athen als eine zum Boden sich bückende Figur,
  - + kaufte sich einen Palast, den Bramante einst gebaut hatte.

Nachdem Raffael 1514 zum Nachfolger Bramantes beim Petersdom ernannt worden war, plante er bis zu seinem Tode (d.h. innerhalb von sechs Jahren) eine Vielzahl von Bauten (die teilweise auch fertiggestellt wurden):

- Chigi-Kaspelle in santa Maria del Popolo,
- Umbau und Ausgestaltung der Loggien im Vatikan,
- Kirche Sant` Eligio degli Orefici,
- Palazzo Alberini,

- Paläste für + Jacopo da Brescia (päpstlicher Leibarzt),
  + Giovan Battista Branconiodell‘ Aquila (Antikenforscher und Berater Leo X..; angeregt vom halbkreisförmigen Trajansmarkt, von Motiven vom Pantheon, der Krypta Balbi und den Triumphbögen. Die Fassade wurde beherrscht von horizontalen und vertikalen Elementen und einer Fülle von Statuen und Schmuckreliefs. Den Abschluss nach oben bildete eine Balustrade. Hier wurde zum ersten Mal eine Palastfassade derart aufwendig geschmückt).
- sein eigenes Haus in der Via Giulia,
- Palazzo Pandolfini (Florenz),
- Villa Madama (Rom),
- Wettbewerb-Entwürfe für + die Fassade von San Lorenzo (Florenz),
  + San Giovanni die Fiorentini (Rom),
- Theaterdekorationen für eine Komödie von Ariost (1519, „Die Untergeschobenen“ als Karnevalsaufführung).

Zur „Villa Madama“ (so genannt nach ihrer späteren Besitzerin Margarethe von Österreich (= Margherita von Parma), uneheliche Tochter Karl V.):

Eigentlich müsste man sie als den Höhepunkt der Medici-Villen ansehen. Ganz aus einem humanistischem Geist entstanden, aus einem Medici-Auftrag sich ergebend, hat sie die europäische Wohnkultur wie nur wenige andere beeinflusst - oft nicht über ihre Kenntnis, sondern ihren einstigen Ruhm. Sie wurde beispielgebend für die

- Lage einer Villa an einem Hügel,
- Durchdringung von Villa und Garten,
- Aneinanderreihung von Gartenräumen.

1516 kaufte sich Leo X. am Nordhang des Monte Mario (2 km nördlich des Vatikans) ein Grundstück, das sich auszeichnete durch

- seine schöne Aussicht (eine schöne Ebene entlang dem Tiber bis zum Tor des Petersdomes),
- sein angenehmes Gefälle,
- sein fließendes Wasser,
- seine Umgebung durch Wälder.

Zunächst plante er hier ein bescheidenes Gebäude (25 m Fassadenlänge), doch dann mit seinem Neffen Giulio de Medici (spätere Papst Clemens VII.) eine große, antikisierende Villenanlage für den Empfang und die Unterkunft der kirchlichen und politischen Gäste bevor sie in das offizielle Empfangsprotokoll des Hofes eingespannt wurden. Raffael beschäftigte sich während dieser Zeit neben der Projektierung der Villa Madama mit der Villa Hadriana. Die dort gefundenen Statuen waren für die Ausschmückung der oberen Terrasse vorgesehen. Zur Vergrößerung des ursprünglichen Projekts trug auch eine päpstliche Verordnung bei, die die Kardinäle dazu anregte, im Rahmen einer Förderung der Stadtentwicklung (= Steuer-vergünstigungen) sich Sommersitze zuzulegen.

1518 endete die Planungsphase, und die Bauarbeiten begannen. Zum Zeitpunkt ihrer Planung stellte sie die „weitreichendste Auseinandersetzung mit der antiken Villenarchitektur dar“. In einem Brief (1519) an Castiglione beschrieb Raffael die Herkunft seiner Anregungen und seine Intentionen:

- die Briefe des Plinius d.J. mit dessen Beschreibungen seiner Villen von Laurentina bei Ostia und Tusci in der Toskana,
- die Bücher des Vitruv,
- seine Kenntnis der antiken Bauten in der Campagne (u.a. der Villa Hadriana, Villa des Domiton; von diesen wurde er wahrscheinlich zu seinen Terrassen angeregt).

In diesem Brief geht er konkret auf den Grundgedanken einer Villa all` antica ein und begründet seine eigenen Bauentscheidungen. Dieser Brief und zwei Zeichnungen von 1518 und 1519 ((U 273A u. U 314A) erlauben heute eine klare Vorstellung von den damaligen Planungen.

Vorbild für Raffael waren besonders gewesen:

- die Anlagen aus der römischen Kaiserzeit am Abhang des Palatins (der Tempel des Neptun, ein Nymphäum, das „Goldene Haus“ von Nero),
- wahrscheinlich die Horti Acilorum auf dem Pincio (eine riesige Gartenanlage, die den Garten des Lucullus ergänzt hat).

Aus ihnen können übernommen worden sein:

- das Konzept zweier sich kreuzender Achsen,
- die Dreieraufgliederung der Räume um einen Hof,
- die Kombination von Halbkreis- und Rechteckhöfen,
- ihr Terrassensystem.

Es gab direkte Bezüge

- zur Villa Laurentina von Plinius: z.B.
  + abgesonderte Rückzugsräume (Ausruhen, für Gespräche, zum Studium),
  + am Winterappartement (rundes Turmzimmer mit Fenstern nach allen Seiten; schöne Ausblicke),
  + als Loggia seitlich am Hang, zum Sommerappartement hin (Blick zum Garten, ein Brunnen und Dauerschatten; ähnlich einem Nymphäum),
  + zwischen Rundhof und Theater (gegen die Tageshitze; ähnlich einem Nymphäum),
- zu Vitruv:
  + Eingangsbereich vor dem Haus und Eingangsbereich des Winterappartements (Die Aufteilung durch Säulen in 3 Schiffe war das Ergebnis einer falschen Vitruv-Interpretation. Sie wurde so später von vielen Nachfolgebauten übernommen, besonders von Palladio in Vicenza),
  + Theater am Hang.
- zur Villa Hadriana:
  + die Bade-, Auskleideräume und der Salbraum.

Insgesamt griff Raffael bei seinen Planungen zurück auf

- antike Fachbegriffe,
- antike Planungsmethoden,
- Vorgaben damals noch bekannter antiker Bauten,
- klassische antike Architekturelemente.

Er richtete die ganze Villa darauf aus, in ihr wieder antike Lebensformen pflegen zu können.

Vorgesehen waren u.a.

- ein Baukörper von 180 m Länge auf halber Höhe des Monte Mario quer zum Hang,
- zwei Geschosse zur Talseite,
- gegenüber den Repräsentationsräumen (Piano nobile) in den Hang hinein ein weiter Halbkreis für ein „antikes Theater“,
- nordwestlich des Gebäudes eine 220 x 18 m große Terrasse (von Raffael als Hippodrom bezeichnet; unterhalb von ihr sollten sich zunächst Stallungen für 400, später nur für 156 Pferde befinden).

Gemäß den Empfehlungen Vitruvs folgte die Gesamtanlage zwei senkrecht zueinander verlaufenden Achsen:

- einer ansteigenden Mittelachse:
  Beginnend an der Ruine des antiken Pons Milvius, der Brücke, an der Konstantin seine entscheidende Schlacht gewonnen hat, die später zur Anerkennung des Christentums führte (damit eine ideelle Verbindung zum Rom der Päpste).
  Von hier führte die Achse über das Hippodrom zum Haupteingang der Villa (unterhalb der Repräsentationsräume)
  + überquerte den Mittelhof (schnitt hier die zweite Achse),
  + durchquerte das Theater,
  + endete in der „Via Triumphales“.
- einer Achse quer zum Hang:
  Im Sinne Plinius vom Vatikan her kommend leicht ansteigend. Sie führte über mehrere Abstufungen durch den Baukörper mit seinen drei kleinen Höfen:
  + einem Vorraum (vestibulum),
  + einem zentralen, nach oben offenen Raum (atrium) (von ihm wurde nur die Hälfte fertig; heute eine Fassade der Villa),
  + einem runden Hof (vom Atrium gelangte man durch eine Loggia in einen Xystos, einen mit schattenspendenden Bäumen bepflanzten Hof).

Gemäß den Empfehlungen des Vitruvs, Plinius und Columellas bestand der gesamte Gebäudekomplex aus drei Teilen:

- Repräsentationsräumen im Zentrum,
- dem Winterappartement auf der Südseite,
- dem Sommerappartement auf der Nordseite.

Die gesamte Anlage bestand aus einer Folge offener und geschlossener Räume, die so beeindruckend von keinem anderen Renaissancearchitekten wieder geschaffen wurden. Neben den drei gebäudebezogenen Außenräumen gab es im Gartenbereich:

- 1 Pomeranzengarten (ca. 45 x 12,5 m; = 11 x 5,5 canne; 1 canne = 2,3 m),
- nach den Seiten Gärten:

im Südosten, unterhalb der Villa (den Plan dafür hatte Raffael noch persönlich gezeichnet). Sie sollten aus drei abfallenden Terrassen bestehen (mit einer Tiefe von jeweils 67 m):

+ einem oberen, quadratischen Gartenraum (mit 4 quadratischen Beeten und einem quadratischen Brunnen in der Mitte). Er sollte einen Ziergarten aufnehmen.
+ einem mittleren, runden Gartenraum mit drei Nischen,
+ einem unteren, länglichen Gartenraum in der Form eines Hippodroms mit je einem Brunnen in den endenden Halbkreisen.

(Verbunden sollten sie über Rampentreppen werden).

Im Nordwesten (laut Zahlungsbelegen wahrscheinlich in einem Weinberg gelegen):

+ einen Gartenraum mit einem Springbrunnen in einem Halbkreis,
+ einen Gartenraum mit einem Nymphäum.

Am Nordwesthang sollten sich weitere Terrassen befinden:

+ Auf einer Zeichnung (U 789A) sollte auf den Xystos eine Terrasse folgen (134 x 56 m), die in einem Halbkreis endete (und mit Kastanien und Fichten bepflanzt gedacht war).
+ Auf einer tieferen Ebene (120 x 26 m) sollten Orangenbäume stehen,
+ danach war ein quadratisches Feld mit regelmäßigen Beeten und einem halbrunden Abschluss (wahrscheinlich als Blumen und Kräutergarten) gedacht.

Die vorhandenen Unterlagen erlauben keine eindeutige Rekonstruktion. Sie sind aber wahrscheinlich

+ die ältesten gartenarchitektonischen Entwürfe, die es gibt.

Sie zeigen erstmals das Einfügen einer Gartenarchitektur

+ in ein räumliches Koordinatensystem einer bestimmten Umgebung

und + verweisen auf die inzwischen größere Bedeutung des Gartens.

(Alle diese Gärten waren wahrscheinlich noch in mittelalterlicher Tradition von Mauern umgeben gewesen. Ihr Schmuck bestand weitgehend aus Skulpturen, dem Reiz ihrer Bauelemente, den Loggien und den Nischen und Mosaiken).

Eine besondere Rolle sollte bereits das Wasser spielen (dabei dienten die vorgesehenen Höfe auch der Isolierung der Villa vor der Feuchtigkeit des Hanges):

- für die Nymphäen, Becken und Brunnen der Höfe und Gärten,
- für die Bäder und Ställe.

Bekannt wurde u.a. der „Elefantenbrunnen“, der sich in der bergseitigen Mauer des Dachgartens (giardino pensile) befand und durch die Loggia des Sommerappartements erreicht wurde. Nach Vasari wurden diese Anlagen aus Tuff- und Tropfsteinen errichtet, angereichert mit antiken Fundstücken und nach antiken Vorbildern mit Muscheln, wie man es im Saal einer antiken Kaiserruine, im „Tempel des Neptuns“ gesehen hat. Hier kündigte sich bereits die spektakuläre Wasserverwendung der italienischen Gärten der zweiten Jahrhunderthälfte an.

Die Gartenanlagen waren so vorgesehen gewesen, dass man sie vom Fuße des Berges als Ganzes übersehen konnte. Von dort führte eine Allee zu einer Loggia, danach in einen runden Hof und endete in einem Amphitheater (Diese Konzeption wird Raffael persönlich zugeschrieben. Ebenso die Abfolge der drei Gartenräume und ihre Verbindung durch Treppen).

Die Gesamtanlage besaß noch nicht die gestalterische Geschlossenheit späterer Anlagen und deren enge Verbindung zur Villa. Ihre Treppenanlage war noch nicht auf die Hauptachse bezogen gewesen. Besonders die Verwendung des Wassers entsprang noch keiner verbindenden Idee (sondern war aufgeteilt auf die verschiedenen Gartengruppen).

Das Gebäude und der Garten der „Villa Madama“ wurden nur zum Teil ausgeführt, das Gebäude nur knapp zur Hälfte. Die Arbeiten kamen nur langsam voran. Wechselnde Schwierigkeiten verhinderten ihre endgültige Fertigstellung:

- 1519 - Wegen bautechnischer Schwierigkeiten bei der Terrassierung (bröckliger Untergrund) wird Antonio da Sangallo d.J. verstärkt zur Hilfe herangezogen. Er wird an der weiteren Projektierung verstärkt beteiligt. (Seit 1516 bei Raffael Gehilfe. Nach den vorhandenen Dokumenten weitgehend nur an technischen Aufgaben interessiert).
- 1520 - Tod Raffaels (Fortführung der Arbeiten durch seine bisherigen Mitarbeiter; Bauleitung: Antonio da Sangallo d.J., Giulio Romano (?, damals erst 20 Jahre alt) und Giovanni da Udine, zuständig für die Ausgestaltung der Räume),
- 1523 - weitere Unterbrechung,
- 1524 - Wiederaufnahme der Arbeiten,
- 1527 - Kaiserliche Truppen stecken den noch unvollendeten Bau in Brand (im Rahmen der Sacco die Roma, der Plünderung Roms) teilweise initiiert durch den rivalisierenden Kardinal Pompes Colonna.
- - Danach schnelle Instandsetzung.
- 1534 - Villa geht in den Besitz von Alessandro de Medici über, nach dessen Ermordung in den seiner Witwe Madama Margharita da Parma (deshalb heute „Villa Madama“; durch den Kauf vom Kapitel von S. Eustachio).
- 1940 - Besitzübernahme durch den italienischen Staat (Außenministerium). Dient heute dem Empfang und der Unterbringung von Staatsgästen.

Viele der heutigen Aussagen über die Villa Madama basieren auf Vermutungen. So gibt es keine Unterlagen mehr über ihre Verbindung zu ihren Gärten. Auch sollen nach Vasari in ihr

nicht nur formale Gartenteile vorgesehen gewesen sein, sondern auch „naturbelassene“, wilde, worunter man damals eine engere Verbindung von Natur und Kunst verstand. Hierzu gehörten besonders Nymphäen und Grottenbereiche. Sie wären seit der Antike ihre ersten Beispiele gewesen.

Gesichert ist ihr großer Einfluss auf fast alle Folgegärten des 16. Jhs. in Italien. Besonders auf

- die Villa Imperiale (1522, Pesaro),
- den Palazzo del Té (nach 1524, Mantua),
- die Gartenloggia des Palazzo Doria (nach 1527, Genua).

In dieser Villa vereinigten sich alle bautheoretischen Überlegungen der Renaissance. Zu ihrem frühen Ruhm trugen bei

- die Berühmtheit der an ihr beteiligten Künstler (heute ist es oft schwierig, ihren jeweiligen Anteil an den Arbeiten abzugrenzen),
- ihre gewaltige Konzeption: „Die Villa Madama, eines der ersten Bauvorhaben der Neuzeit, das einen wahrhaft großen Atem erkennen lässt, sollte die weitere Entwicklung dieses Bautyps entscheidend prägen“ (Visentini).
- Nach Claude Lorrain wurden Haus und Garten zum Wallfahrtsort der Landschaftsmaler.

Vom ehemaligen Garten sind heute noch zwei Terrassen erhalten:

- die obere schließt mit einer dreibogigen Loggia zur südlichen Schmalseite ab. Sie war wahrscheinlich einst als ein Statuengarten vorgesehen gewesen.
- Auf der gegenüberliegenden, nördlichen Seite steht eine Mauer mit einem Pforte, die seitlich von zwei Giganten eingefasst ist (teilweise verfallen, einst trugen sie Waffen).
- In der Futtermauer befinden sich drei große Nischen. In der mittleren befindet sich der wasserspeiende Elefantenkopf, in den beiden anderen standen einst antike Skulpturen.

Außerdem gibt es noch ein altes Fischbecken.

Noch heute beeindrucken an der Villa Madama, Raffaels Umgang mit den römischen Vorbildern, das Ganzheitliche ihrer antiken Konzeption, ihre streng gestalteten Proportionen (und – wenn man ihre Geschichte kennt – ihr fragmentarischer Charakter, vergleichbar der Ausstrahlungskraft antiker Ruinen).

Während in der deutschen Klassik immer Raffaels Werk im Vordergrund der Betrachtungen stand, war es in der Zeit der Romantik seine Biographie. Viele Künstler haben sich damals mit ihr beschäftigt (u.a. E.T.A. Hoffman, Achim von Brentano, Paul Heyse oder Heinrich Wackenrode). Besonders seinen erotischen Abenteuern galt ihre Aufmerksamkeit. Seit Vasari galt seine angeblich ungezügelte Liebeslust als sein einziges Laster. Sie wurde sogar für seinen frühen Tod verantwortlich gemacht (wahrscheinlich ist er an einem Malariafieber gestorben). „Raffael war --- den Frauen sehr zugetan ---. Dafür wurde er, während er sich weiterhin der fleischlichen Lust erfreute, von seinen Freunden mehr als es sich geschickt hätte, respektiert und darin ermuntert. Als sein lieber Freund Agostino Chigi in seinem Palast die erste Loggia ausmalen ließ, konnte Raffael wegen der Liebe, die er für eine seiner Frauen

empfand, der Arbeit nicht ausreichend nachgehen. Agostino war darüber so verzweifelt, ---, so dass er schließlich bewirkte, dass diese Frau mit ihm ständig im Haus wohnte, und zwar dort, wo Raffael arbeitete“. Wahrscheinlich war mit dieser Frau seine Geliebte Margherita Luti, eine Bäckerstochter aus Trastevere gemeint, die er mehrmals in seinen Werken verewigt hat und die unter dem Namen „La Fornarina“ bekannt geworden ist. Raffael malte sie noch 1520 mit einem Armreif auf dem sein Namen stand (Das Bild wurde nach seinem Tod von Giulio Romano vollendet).Er hat sich in seinem Leben immer einer Heirat entzogen. Als er starb, hat er zuvor seine Geliebte, nachdem er sie großzügig bedacht hatte, aus seinem Haus geschickt, damit sie danach noch ein „ehrenvolles Leben“ führen konnte.

Zu Lebzeiten schätzte man Raffael gleichermaßen als Maler und Architekt. Dabei war er in seinen letzten Lebensjahren hauptsächlich als Architekt beschäftigt. Seine „Villa Madama“ wurde die bedeutendste Renaissancevilla ihrer Zeit. Durch seine Ernennung zum Konservator der römischen Antiken ist er darüber hinaus auch der Vater der heutigen wissenschaftlichen Archäologie. Er versuchte als erster eine systematische Erfassung und Rekonstruktion aller antiken Strukturen. Und – nach Jacob Burckhardt – ist er der Begründer der modernen vergleichenden Kunstwissenschaft. Für die Gartenkunst liegt seine Bedeutung in dem Umstand, dass er wie kein anderer die Antike in die Außenraumgestaltung einbezog, die dann die formale Gartengestaltung bis zu ihrem Ende und den Landschaftsgarten in wesentlichen Aspekten beherrschte.

<u>Raffael – Texte</u>

Auszug aus einer seiner Sonette (als hingeworfene Emotion auf einem der Studienbläter zur „Disputa“ der Stanza della Segnatura, 1509 / 10):

„Liebe, mit den Lichtern zweier Augen
locktest du, daran ich vergehe, mit dem Ganze
weißen Schnees und frischer Rosen, mit dem Kranze
holder Worte, die dem Weibe taugen.
- - - -
Süß ist` den Ansturm zu erinnern in Gedanken,
doch bitter der Abschied, da sie ging.
Ich blieb zurück, wenn ich es recht auffing,
gleich denen auf dem Meer, die sternlos schwanken“
(Übersetzung Kurt Gerstenberg).

Aus dem berühmten Brief Raffaels an Leo X. zum Zustand der römischen Altertümer (1529; wahrscheinlich gemeinsam mit Castiglione. Bereits vorausgegangen waren Vermessungsarbeiten von Brunelleschi, Alberti und verschiedenen Humanisten und Architekten):

„Nachdem ich all diese Altertümer reichlich studiert und nicht wenig Sorge darauf verwandt habe, sie genau zu erforschen und aufmerksam zu vermessen, und nachdem ich

ständig die guten Autoren gelesen und die Werke mit ihren Schriften verglichen habe, glaube ich einige Kenntnis der antiken Architektur gewonnen zu haben. Die Kenntnis einer so hervorragenden Sache erfüllt mich einerseits mit größter Freude, andererseits mit größtem Schmerz, wenn ich gleichsam den Kadaver dieser hehren, edlen Stadt, die die Königin der Welt war, so elend zerrissen sehe. Daher – wie jeder den Eltern und dem Vaterland Liebe und Ehrerbietung schuldig ist – fühle ich mich verpflichtet, all meine geringen Kräfte daran zu setzen, dass dieses Wenige an Bildern am Leben bleiben kann, das sozusagen ein Schatten dieser Stadt ist, die in Wirklichkeit die universale Heimat aller Christen darstellt und die zu einer Zeit so edel und mächtig war, dass die Menschen schon zu glauben begannen, sie allein unter dem Himmel stehe über dem Schicksal und sei entgegen dem Lauf der Natur vom Tode ausgeschlossen, um ewig zu dauern“.

„Aber warum beklagen wir uns denn über die Goten, die Vandalen und all die anderen Feinde des lateinischen Namens, wenn diejenigen, die wie Väter und Beschützer die armen Reliquien Roms verteidigen sollten, wenn diese selbst seit langem mit allem Eifer sich befleißigt haben, sie zu zerstören und auszulöschen? Wie viele Päpste, Heiliger Vater, die dasselbe Amt wie Eure Heiligkeit hatten, aber nicht schon dasselbe Wissen, nicht denselben Wert und die seelische Größe, wie viele Päpste, sage ich, haben das Verderben und den Abbruch der antiken Tempel, der Statuen, Triumphbögen und all der anderen Bauwerke erlaubt, die der Ruhm ihrer Gründer waren! Wie viele haben gestattet, dass man allein um Pozzolanerde zu entnehmen, die Fundamente aushöhlte, so dass die Gebäude in kurzer Zeit einstürzten! Wie viel Kalk hat man aus Statuen und anderen antiken Ornamenten hergestellt! Ich bin so kühn zu sagen, dass das ganze neue Rom, das man jetzt sieht, so groß und schön es ist, so geschmückt mit Palästen, Kirchen und anderen Gebäuden, aus Mörtel erbaut ist, den man aus antikem Marmor gewonnen hat. Nicht ohne großes Bedauern erinnere ich mich, dass, allein seit ich in Rom bin – das heißt in kaum zwölf Jahren -, zahlreiche schöne Werke in Ruinen verwandelt worden sind, wie die Meta in der Via Alexandrina, der Bogen am Eingang der Diokletiansthermen, der Cerestempel an der Via Sacra; ein Teil des Forum Transitorium, der in wenigen Tagen verbrannt und zerstört und dessen Marmorfiguren in Mörtel verwandelt wurden; auch die Basilica auf dem Forum ist zum größten Teil zur Ruine geworden. Außer dem allen: Wie viele Säulen sind gefallen und in der Mitte zerborsten; wie viele Architrave, wie viele schöne Friese sind zerstückelt! Es ist eine Infamie unserer Zeit, dies zugelassen zu haben, und man könnte wirklich sagen, dass selbst Hannibal und andere im Vergleich dazu mehr Ehrfurcht bewiesen haben“.

„Da Eure Heiligkeit mir befahlen, in Zeichnungen all das festzuhalten, was man, ausgehend von dem noch Sichtbaren, vom antiken Rom noch erkennen kann: mit allen Bauwerken, von denen sich genügend Spuren erhalten haben, um eine logische und korrekte Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Erscheinung herzustellen und die zerstörten oder verschwundenen Partien so ersetzen zu können, dass sie mit den noch sichtbaren, aufrecht stehenden Teilen korrespondieren – habe ich mich dieser Aufgabe mit allem mir möglichen Eifer gewidmet“.

„Es muss noch die Methode erklärt werden, der wir uns zur Vermessung und Zeichnung der antiken Gebäude bedient haben. Sie ist so, dass jeder an Architektur

interessierte weiß, wie sie im Einzelnen fehlerfrei zu handhaben ist, und erkennen wird, dass wir uns bei diesem Unternehmen nicht vom Zufall oder nur von praktischer Erfahrung haben leiten lassen, sondern von reiner Vernunft“.

„ ---- und obwohl die Literatur, die Skulptur, die Malerei und fast alle anderen Künste längst im Niedergang begriffen waren und sich zur Zeit der letzten römischen Kaiser noch verschlechterten, behielt allein die Architektur ihre guten Prinzipien bei, und man baute in demselben Stil weiter wie vorher. So war sie unter den anderen Künsten die letzte, die absank. Dies kann man aus vielen Objekten erkennen, unter anderem aus dem Konstantinbogen, dessen Komposition schön und befriedigend in allem ist, was die Architektur betrifft. Dagegen sind die Skulpturen des Bogens „sciochissime“ (höchst töricht, banal), ohne Kunst und ohne jede gute Zeichnung. Die dort eingefügten Spolien von Trajan und Antonius Pius dagegen sind ausgezeichnet und von vollkommener Art. Ähnliches sieht man in den Dioklethiansthermen, wo die Skulpturen aus ihrer eigenen Zeit „malissima maniera“ (von schlechtestem Stil) und miserabel gemacht sind und die Reste der Malerei, die man dort sieht, nichts mit denjenigen aus der Zeit des Trajan und Titus zu tun haben, und nur die Architektur edel und gut verstanden ist“.

(entnommen De Vecchi, S. 326 -331).

Quellen

Bajard, S. / Bencini, R. „Paläste und Gärten Roms“, Paris 1996
Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Chatfield, Judith „Die schönsten italienischen Gärten“, Köln 1991
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
„Die schönste Frau der Welt“, „Vernisage“-Ausstellungen 2/2012
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Meyer zur Capellen, Jürg „Raffael“, München 2010
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens“ Stuttgart 1999
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauber der Gartenwelt“, Köln 1987
Schnack, Friedrich „Der Traum vom Paradies“, München 1965
Vasari, Giorgio „Das Leben des Raffael“, Berlin 2004
Vecchi, Pierluigi De „Raffael“, München 2002
Visentini, Margherita „Die italienische Villa“, Stuttgart 1997

http://de.wikipedia.org/wiki/Raffael_Santi (7.2.2012)
http://www.kunstwissen.de/raffael.htm (8.7.2012)

Tribolo

(1497 - 1550)

Mit seinem Namen wird der Garten der Villa von Castello verbunden.

Sein eigentlicher Name ist Niccolò di Raffaelo de Pericoli. Trotz seines Hanges, andere zu quälen (deshalb sein Name Tribolo = der „Quälgeist“), seiner schwächlichen Gesundheit und seines fehlenden Durchsetzungsvermögens wurde er durch die Schaffung des Gartens der Medici-Villa von Castello bereits zu seinen Lebzeiten zu einem Vorbild für ganz Europa. Er hatte dort mit seinen Arbeiten erst 1538 angefangen (ihr berühmter Figurenschmuck kam weitgehend erst 1570 zur Aufstellung, und der Garten ist nie in seinem Sinne fertig geworden). Seinen Ruf erwarb er wegen

- der damals noch völlig neuen Konzeption des Gartens,
- dessen Bewässerungsanlagen,
- seiner Brunnen und Wasserspiele

Er wurde durch diese Anlagen für die italienische Gartenkunst beispielgebend.

Über seine Biographie weiß man:

- 1497 - als Sohn eines armen Zimmermeisters in Canto a Monteloro (bei Florenz) geboren,
  - zunächst in der Werkstatt des Vaters Lehre als Tischler,
  - danach wegen seiner körperlich schwachen Gesundheit Ausbildung zum Bildschnitzer bei Nanni Ungheros (früher Abbruch der Lehre),
  - Ausbildung zum Bildhauer bei Jacopo Sansovino,
- 1521 - 1523 - in Rom (Mitwirkung an der Gestaltung des Grabmals für Papst Hadrian VI.),
  - Kontakte zu Giulio Romano und Giovanni da Undine (ehemalige enge Raffael-Mitarbeiter),
- 1525 - auf der Flucht vor der Pest in Bologna und Florenz,
- 1525 – 1527 - Aufträge in Bologna zur Gestaltung
  + verschiedener Reliefs für die Fassade von San Petrinio,
  + des Grabmals des Bartolomeo Barbazzo (nach einem Entwurf Michelangelos; Arbeit wegen des vorzeitigen Todes des Auftraggebers nicht abgeschlossen),
  - danach in Pisa und in der Versilia (damals kaum bewohnte, sumpfige Nordwestküste der Toskana),
- 1528 - in Florenz (Schaffung der Skulptur „Göttin der Natur“ für Franz I. von Frankreich),

- 1531 - Vollendung der Marmorreliefs von Andrea Sansovino an der Santa Casa in Loreto („Vermählung der Jungfrau“),
- 1533 - Rückkehr nach Florenz. Unterstützung Michelangelos bei dessen Arbeiten für die Sakristei von San Lorenzo,
- 1534 - Entwurf eines Brunnens für die Villa von Cristofano Rinieri,
- 1535 - begleitet Cellini nach Venedig (hier das Kennenlernen u.a. von Tizian),
- 1536 - Mitwirkung bei den Empfangsvorbereitungen für Karl V.,
- 1537 – 1538 - Gestaltung des Marmorreliefs für den Hauptaltar der Kirche Madonna di Galliera in Bologna,
- 1538 - Auftrag von Cosimo I. für die Umgestaltung des Gartens und der Villa dell Olmo in Castello,
  - Schaffung zweier Siegesgöttinnen für die Befestigungsanlagen von San Miniato al Monte,
- 1539 - Schaffung einiger ephemerer (nur kurze Zeit bestehender) Kunstwerke und Bühnenkostüme anlässlich der Hochzeit von Cosimo I.,
- 1541 - Aufnahme in die Accademia Fiorentina (Organisation zur Förderung der toskanischen Kultur),
  - Entwurf des festlichen Rahmens für die Taufe von Francesco de Medici (Erstgeborener des Herzogs),
- 1544 - Kauf eines Hauses in Florenz,
  - Auftrag, das Grabmal von Matteo da Corte auf dem Camposanto in Pisa zu gestalten,
- 1545 - Schaffung des Fiorenza-Brunnens,
- 1546 – 1549 - Auftrag, Michelangelos Skulpturen in der neuen Sakristei aufzustellen,
  - Entwurf und Ausgestaltung des Fußbodens der Biblioteca Medicea Laurenziana,
- 1547 - Stellungnahme zur Frage nach dem Vorrang von Malerei oder Bildhauerei (Paragone-Debatte),
- 1549 - wird Mitglied der Scalzo-Bruderschaft,
  - Schaffung eines Satyrs (in Bronze),
- 1550 - erste Entwürfe für den Boboli-Garten,
  - Tod nach einer Fiebererkrankung in Florenz.

(Nach seinem Tod setzte sein Schwiegersohn David Fortini seine persönlichen Arbeiten in Castello und dem Palazzo Pitti fort).

Tribolo war von seiner Ausbildung her ein Bildhauer gewesen und damit in den Augen seiner Zeit für die Tätigkeit als Architekt nur begrenzt tauglich (nach Alberti waren dafür die idealen Voraussetzungen Malerei und Mathematik). Erst 1563 wurde von der Accademia des Disegno im Rahmen ihrer Überlegungen, wer zu den Künsten zu rechnen sei, geklärt, dass es für einen Architekten eine vorangegangene Ausbildung als Maler oder auch als Bildhauer geben müßte.

Wenn man das Leben Tribolos als Ganzes überblickt, dann kann man ihn als einen typischen Hofkünstler bezeichnen, dessen Tätigkeit vom Wohlwollen seines Fürsten abhing. Dessen Aufgabe es war, zur Hebung des fürstlichen Ansehens, der Lebensqualität seiner jeweiligen Umwelt und sehr wichtig – zu dessen Vergnügungen (z.B. durch Festdeckorationen) Beiträge zu leisten. Die Anlage von Gärten begann dabei für alle diese drei Kriterien eine große Rolle zu spielen, und Tribolo steht am Anfang dieser Entwicklung.

Als Bildhauer würde Tribolo heute kaum noch beachtet werden. Es haben sich von ihm auch nur wenige wichtige Arbeiten erhalten, u.a.:

- die „Siegesgöttin“ im Palazzo Alessandrini,
- der „Fiorenza-Brunnen“ (heute Villa La Petraia, früher Castello),
- der „Herkules-Brunnen“ (heute Villa Medici, früher Castello),
- ein „Flussgott“ heute Villa Corsini, früher Castello),
- der Fußboden des Lesesaals der Biblioteca Medicea Laurenziana.

Sein heute noch großes Ansehen erwarb er sich als Gartenarchitekt der frühen Medici-Villen in

- Castello (Arbeitsbeginn 1538),
- La Petraia (Arbeitsanteil und Aussehen unbekannt),
- Florenz (Boboli-Garten; Arbeitsbeginn 1550. Da er nach der Auftragserteilung nur noch wenige Monate lebte, kann sein Arbeitsanteil nur eine erste Arbeitskonzeption gewesen sein).

Keiner dieser Gärten ist zu seinen Lebzeiten fertig geworden, aber die zwei gedanklichen Ansätze seiner Zeit, die er aufgriff und umzusetzen versuchte, begannen hier ihren Siegeszug:

- der Einsatz des Wassers mit seinen vielen Gestaltungsmöglichkeiten
  (Damit begann ein neues Kapitel in dessen Gartennutzung, das dann, nur wenige Jahrzehnte später in Pratolino, auch einem Medici-Garten, einen bedeutenden Höhepunkt erfuhr),
- die Verherrlichung des Auftraggebers mit Hilfe von Gartenprogrammen
  (Zuvor
  + standen antike Statuen nur in Gebäuden,
  + wurden neue Skulpturen nur für Brunnen geschaffen,
  + hatte es vergleichbare Programme nur innerhalb der Villen gegeben).

Viele seiner Gartenelemente sind erst lange nach seinem Tode von anderen Künstlern fertiggestellt worden.

Tribolos bedeutendste, eigentlich einzige Gartenleistung ist die Konzeption des Gartens der Villa in Castello. Bereits 1480 war die dazu gehörende Villa von den Brüdern Lorenzo (Cousin von Lorenzo dem Prächtigen) und Giovanni di Pierfrancesco de Medici (Auftraggeber der bedeutendsten Botticelli-Gemälde) gekauft worden. Nachdem sie vom Herzog von Urbino während der kriegerischen Auseinandersetzungen der Stadt Florenz mit Karl V. zu dessen Hauptquartier gemacht worden war, wurde sie 1529/30 geplündert und danach angezündet. Cosimo I. beauftragte dann 1538, ein Jahr nachdem er Herzog von Florenz geworden war, Tribolo mit deren Wiederaufbau und der Gestaltung des Gartens

(Diese Arbeiten wurden zwar erst 1595 abgeschlossen; zunächst fortgesetzt von Vasari, Buontalenti und dann von Ammanati, aber nie im Sinne Tribolos vollendet. Der Garten war bereits lange vorher zu einem großen Besuchermagneten geworden).

Castello ist heute ein Stadtteil von Florenz. Die Villa liegt im Nordwesten im Hügelbereich am Fuße des Berges Morello. Cosimo I. hatte hier seine Kindheit verbracht, so dass sie ihm emotional viel bedeutete. Inhaltlich überlagerten sich in ihrem Garten drei Ebenen. Die neue Gartenanlage sollte

- einerseits dem Kanon des Alberti folgen,
- andererseits sich an den „Traum des Poliphilo“ anlehnen
  (nur auf diesem Hintergrund wird sie verständlich. Der Garten stellt sozusagen ein Segment des Colonna-Gartens dar) und
- drittens symbolisch die Toskana im Kleinen darstellen.

Erstmals folgte hier ein Garten einem übergeordneten geistigen Konzept (wahrscheinlich auf dem Hintergrund persönlicher Forderungen des Fürsten).

Der Hauptgarten orientierte sich an einer Mittelachse und baute sich leicht ansteigend als eine Folge von Räumen auf.
Vor der Villa (= Südseite):

- ein Portal, flankiert von zwei seitlichen Brunnen (für das Tränken des Viehs),
- eine Allee, beschattet von seitlichen Maulbeerbäumen
  (Diese Allee wollte Tribolo einst bis zum Arno verlängert haben. Sie sollte an beiden Seiten von einem Kanal begleitet werden. Tatsächlich wurde dann davon nur einer gebaut),
- eine große Rasenfläche mit einer großen Teichfläche, über die mittig eine ca. 6,5 m breite Brücke führte.

(Vor dem Palast war ursprünglich noch eine Loggia geplant gewesen, durch die man in einen Hof gelangte, hinter dem sich dann eine zweite Villa mit der gleichen Raumordnung befinden sollte. An den Seiten waren die Ställe geplant gewesen. Dies hätte insgesamt ein großartiges Ensemble ergeben).

Hinter der Villa befanden sich (jeweils eingefasst von hohen Mauern):

- eine große Grasfläche (ein „prato“, wie an den Längsseiten der Florentiner Villen in der damaligen Zeit üblich)
  An ihren Schmalseiten waren zwei sich gegenüberliegende Loggien vorgesehen (ca. 16 m lang und 8 m breit). In ihrer Mitte sollte sich jeweils ein gut 4 m großes Becken befinden, „das sein Wasser aus einem von 2 Figuren gehaltenen Gefäß empfangen sollte“ (Vasari).
- Hinter dieser Rasenfläche folgten drei ansteigende Terrassen:
  Erste Terrasse (Sie war von einer eigenen hohen Umfassungsmauer umgeben.
  Man erreichte sie über eine breite Treppe):
  Zunächst durchschritt man ein großes quadratisches Parterre, das wiederum in 16 quadratische Felder aufgeteilt war.
  Im Zentrum der beiden vorderen Felder stand Tribolos

„Herkules-Brunnen“ („Große Brunnen“. Er besteht aus drei Ebenen. Im unteren Bereich achteckig, danach ein inneres rundes Becken, ca. 3,2 m breit, über dessen Ränder das Wasser in das untere fließt. Auf dem oberen Becken steht ein Herkules und kämpft mit dem Riesen Antäus, aus dessem Mund das Wasser fließt. Er wurde nach Tribolos Modellen von Ammanati geschaffen).

In den 4 nachfolgenden Beeten befand sich das Labyrinth, ein finsterer Wald („bosco“, bepflanzt mit dunklen Zypressen und anderen Immergrünen, den Poliphilo ängstlich durchqueren musste. Als Lorbeer- und Myrten-Boskett bis mindestens 1599 noch bestehend). In seiner Mitte stand der „Fiorenza-Brunnen“ („Labyrinth-Brunnen“, „Brunnen der Venus“, nach Tribolos Modell von Giambologna geschaffen. Diese haarauswringende „Venus“ gilt mit ihrer „linea serpentinata“ als eine der vollkommensten Darstellungen des Weiblichen) Auf einem Marmorsockel aus Meeresungeheuern steht eine ca. 1,5 m hohe Figur, die die Stadt Florenz symbolisieren soll. (Im 18. Jh. wurde die Anlage verändert und der Brunnen zur Villa „La Petraia“ gebracht). In diesem Bereich gab es schöne Sitzgelegenheiten und konnten die Besucher über eine Vorrichtung nass gespritzt werden. Ein äußerer Sitzbankring hinderte sie dann an einer schnellen Flucht.

Auf der ersten Terrasse befand sich das berühmte Skulpturenprogramm (wahrscheinlich entworfen von Benedetto Varchi). Ikonographisch stellte es den Mythos vom „Goldenen Zeitalter“ der Stadt Florenz unter den Medici dar (hier unter Cosimo I.). Eine Allegorie bezogen auf die Herrschaft des Fürsten unter dem es wieder Frieden gab und die Gewerbe und die Künste blühten. Es ist nie vollständig aufgestellt gewesen (Man kennt es nur genau durch einen Bericht von Vasari):

- In den vier Ecken standen die vier Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter (jeweils platziert in die für sie passendste Ecke).
- Zur Seite des unteren Eingangs sollten die Figuren der Flussgötter „Arno“ und Mugnone“ für die Stadt Florenz stehen (Sie sind nie fertig geworden).
- Auf der linken Seite (vom unteren Eingang aus gesehen) waren 6 Figuren vorgesehen, die die Vorzüge des Hauses Medici und die Tugenden des Herzogs zum Ausdruck bringen sollten. In ihrer Reihenfolge vom Eingang her gesehen: Großzügigkeit, Gelehrsamkeit, Vortrefflichkeit, Tapferkeit, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit. Über diesen sollten sich Nischen mit Büsten der Medici-Mitglieder befinden, die diesen Tugenden besonders entsprachen (z.B. Gerechtigkeit für den Auftraggeber Cosimo I., Barmherzigkeit für Giuliano usw.).
- Auf der gegenüberliegenden Seite waren Figuren vorgesehen, die auf diese Tugenden bezogen waren, z.B. das „Gesetz“ auf die „Gerechtigkeit“, „Frieden“ auf die „Barmherzigkeit“ usw. In den Nischen über ihnen sollten weitere Büsten von Familienmitgliedern oder Bürgern der Stadt aufgestellt werden, die

sich um die Familie der Medici verdient gemacht hatten.

- Neben dem zentralen Ausgang dieses Gartenteils sollten sich weitere Brunnen befinden.

Zwischen diesen Figuren und Brunnen standen Spaliergehölze (Obst und Granatäpfel).

Zweite Terrasse (Agrumengarten):

Man gelangte zu ihr über mehrere Stufen. Sie sollte ganz mit Orangenbäumen bepflanzt werden. Ihren Abschluss bildete eine Stützmauer mit einer Grotte im Bereich der Mittelachse (eine Zwischenstation des Poliphilo). In ihr waren drei Becken vorgesehen. Ursprünglich war sie angefüllt mit Tierskulpturen („Grotta degli Animali"; entstanden 1546 – 1590. Erst 1546 hatte man in einem Brief aus Rom von den dortigen antiken Grotten aus Tuff gehört. Die Tiere sollen weitgehend in den Jahren 1568 – 1580 entstanden sein. Heute weitgehend im Bargello, Florenz. Auch diese Tierdarstellungen bezogen sich auf die Familie der Medici. So stand z.B. symbolisch unter ihnen ein Einhorn , das einer Legende nach durch das Eintauchen seines Horns in das Wasser dieses so reinigte, dass die versammelten Tiere es wieder trinken konnten, für Cosimo, weil er die Stadt Florenz mit sauberem Wassere versorgt hatte, das Nashorn für den ermordeten Herzog Alexandro und die Giraffe als Erinnerung an ein Geschenk des Sultans für Lorenzo den Prächtigen. Die Grotte war eingerahmt von farbigen Steinen und Muscheln (als Symbol für die Wunder der Natur) und besaß einige Wasserscherze. Sie wurde erst nach Tribolos Tod fertiggestellt und kündete in der Gartenentwicklung erstmals deren manieristische Periode an.

Neben der Grotte befand sich jeweils ein weiterer Brunnen. Insgesamt plante man für diese Terrasse die gleiche Brunnenzahl wie für die untere. Heute stehen auf ihr in leicht ansteigenden, streng geometrischen, mit Buchs eingefassten Beeten hunderte von Töpfen mit Orangen-, Zitronen-, Bergamotte- und Limonenbäumchen.

Dritte Terrasse:

Hierher gelangte man über seitliche Treppen. Nach hinten wurde sie schmaler und sollte an ihrem Ende über ihre volle Breiteseite eine Loggia erhalten, zu der man über mehrere Stufen aufstieg (um dann einen fantastischen Ausblick bis nach Florenz zu besitzen). Unmittelbar oberhalb der Tiergrotte der 2. Terrasse befand sich zunächst ein Waldstück, das mit seiner speziellen Bepflanzung einst dem Vogelfang gedient hat, und dahinter, in einem rechteckigen, großen Becken die Darstellung eines riesigen, fröstelnden Alten, symbolisch dargestellt für den Monat Januar. Auch sie, wie der Herkules, ein Hinweis auf die Macht des Herzogs (1565 nach einer Skizze von Tribolo von Ammanati

geschaffen; volkstümlich oft als „Apennin“ bezeichnet. Hier als letzte Station des Poliphilo als Hüter der Lebensgeheimnisse).

Den Abschluss des Gartens bildete eine strenge Zypressenwand.

An den Breitseiten der Villa befanden sich jeweils ein kleiner geschlossener Garten mit jeweils 16 Beeten und einer Mittellaube. (Im Westen ein Heilkräutergarten. Die Pflanzen kamen aus den botanischen Gärten von Pisa (von Cosimo gegründet) und Padua. In ihm befand sich ein Äskulap-Brunnen, den Tribolo persönlich geschaffen hatte (die dazu passende Äskulap-Figur später einer seiner Schüler). Im Osten ein „Seidengarten“. Beide wurden im 18. Jh. zerstört). Solche „giardini segreti“ waren durch ihre Abgeschlossenheit gekennzeichnet, weil sie nur für den persönlichen, privaten Aufenthalt dienten und frei von statusbezogenen Elementen, wie z.B. irgendwelchen symbolischen Programmen waren.

Oberhalb dieser Giardini zogen sich bis zum Beginn der 2. Terrasse Boskettgärten mit jeweils einem großen Teich an ihrem Ende und einem großen Gartengebäude auf der rechten Seite hin. Im Osten der Anlage, hinter einem Tannenwäldchen (damit ihr Anblick das Gesamtbild nicht störte), befanden sich die Wohnungen der Arbeiter.

Außerhalb des Gartens (auf der Ostseite) hatte Tribolo in einer Eiche, die völlig von Efeu überwachsen war, ein Baumhaus errichtet. An ihrem Stamm führten verborgene Wasserleitungen nach oben und speisten dort ein Gefäß auf einem Marmortisch, verschiedene Vorrichtungen zum Naßspritzen und zur Erzeugung von Geräuschen.

Beim Bau der Gartenanlage von Castello bestimmten die Wasseranlagen den Fortschritt und die Reihenfolge ihres Ausbaus. Zunächst nutzte man das Wasser der Castellina, und da dieses für die beabsichtigten Pläne nicht ausreichte, leitete man noch zusätzliches von Petraia heran. Es floss dann

- von der Statue des „Winters“ („Apennin“),
- durch die Grotten der Flussquellen,
- zum Venus-Brunnen und dann
- zum Herkules-Brunnen,
- um zuletzt in den Teichen vor der Villa aufgefangen und
- zum Schlussentlang der Allee zum Arno geführt zu werden.

(Um damit als System die gute Regierung von Cosimo zu symbolisieren).

Nach Vasari ist der Garten von Castello zu Lebzeiten Tribolos wegen dessen fehlenden Durchsetzungsvermögens und seiner sonstigen Arbeitsverpflichtungen nicht fertig geworden.

Der Herzog liebte diesen Garten. In seinem Alter, nach dem Tod seiner Frau, zog er sich wieder hierher zurück und widmete sich verstärkt der Pflanzenanzucht. In den Beeten außerhalb des Labyrinths zog er Rosen und Jasmin, und auf der 2. Terrasse sammelte er Zitrusgewächse (etwa 600 verschiedene Arten und Sorten). Eine Funktion der vielen Brunnen war auch die Bewässerung dieser Pflanzen. Es ist dieser Hintergrund, der ihn zu einem der bedeutendsten Gärten seiner Zeit in Europa machte.

Villa La Petraia: Cosimo erbte sie von seinem Vater und gab sie dann an seinen Sohn Ferdinando I. weiter. Ihren ersten Garten gestaltete Tribolo als Hanggarten mit drei Terrassen. Sein Aussehen ist unbekannt. Später wurde er von Buontalenti umgebaut (so wie ihn das Gemälde von Utens zeigt).

Boboli-Garten: Er lässt sich nur sehr begrenzt Tribolo zuschreiben. Nur wenige Monate nach dem Auftrag, ihn zu gestalten, ist er gestorben

- Febr.: Kauf des Gartengeländes und Erteilung des Auftrags, den Garten zu gestalten,
- Mitte Mai: Beginn mit den Rodungsarbeiten,
- Juli: Inspektionsreise nach Elba (daneben Suche nach einem geeigneten Granitstein für den Brunnen),
- August: Schwere Erkrankung an Fieber,
- September. Tod durch die Erkrankung,

(danach Fortsetzung der Arbeiten durch Ammanti, Vasari und Buontalenti).

Der Garten nahm dann erweitert eine völlig andere Form an. Vermutlich gehen auf Tribolo nur Rodungsarbeiten und eine erste Geamtkonzeption des unmittelbaren Teiles direkt hinter der Villa zurück, d.h.

- die Rasenfläche hinter dem Palast (damals üblich),
- der große Brunnen in ihrer Mitte (er sollte wie in Castello das Hauptelement des Gartens werden und ist erst in den 1570er Jahren durch Giovanni di Bologna fertiggestellt worden),
- das u-förmig ansteigende Gelände.

(In der Achse der Villa entstand so in der Form eines grünen Amphitheaters ein Festgelände auf zwei verschiedenen Höhenlagen, bereichert durch Kleinarchitekturen, Brunnen und Skulpturen).

(Sein heutiges Aussehen mit seinem „Isolotto“ hat der Garten erst im 17. Jh. erhalten).

Tribolos Lebenswerk ist der Garten von Castello. Als Hofkünstler wurde er zwar auch für eine Fülle anderer Arbeiten zur Unterhaltung und zur Erheiterung des Hofes herangezogen, doch basiert sein heutiger Ruhm allein auf dessen Erschaffung.

Quellen

Bazin, Germain „DuMonsts’s Geschichte der Gartenkunst“. Köln 1990
Chatfield, Judith „Die schönsten italienischen Gärten“ Köln 1991
Clifford, Derek „Gartenkunst“ Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens“, Stuttgart 1999
Russel, Vivian „Literarische Reise durch die Gärten Italiens“ München 1999

Vasari, Giorgio „Das Leben des Tribolo und des Pierinio da Vinci“, Berlin 2010
Visentini, Margherita Azzi „Die italienische Villa“, Stuttgart 1997

http://de.wikipedia.org/wiki/Niccolò_Tribolo (21.7.2012)
„ „ /Villa_Medici_von_Castello (9.5.2012)
“ “ /Villa_Medici_(Poggio_a_Caiano) (31.1.2012)

Giacomo Barozzi da Vignola

(1507 – 1573)

Er war der erste Architekt, der frei von anderen Funktionen, reine Gartenarchitektur schuf. Viele Menschen behaupten, dass seine Gärten die schönsten in der europäischen Gartenkunstgeschichte seien. Dies ist umso erstaunlicher, da er gleichzeitig mit Ligorio und Buontalente auch einer der einflussreichsten Architekten in seiner Zeit gewesen ist, - vielleicht sogar der bedeutendste.

Das Hauptmerkmal seiner Gärten ist deren innere Harmonie, gewachsen aus seiner lebenslangen Beschäftigung mit ästhetischen Proportionen. Gewöhnlich wird er nach seinem Geburtsort nur „Vignola“ genannt.

An persönlichen Daten sind von ihm bekannt (bzw. werden angenommen):

1507 - geboren in Vignola (bei Modena, südlicher Rand der Po-Ebene),
- Ausbildung zum Maler in Bologna,
(lernte hier u.a. den späteren Papst Julius III. kennen, der während dieser Zeit der 1. Vorsitzende des Konzils von Trient gewesen war, das nach 1547 nach Bologna verlegt worden war),
- wendet sich unter dem Einfluss von Serlio der Architektur zu,
- versucht deren Kenntnis durch das Studium der Baukunst der römischen Antike zu vertiefen,
- Anfertigung perspektivischer Schablonen für Einlegearbeiten (Bologna),

1530 - Rom (zunächst als Dekorationsmaler im Vatikan),

1534 - 1536 - architektonische Weiterbildung unter Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo d.J. am Neubau der Peterskirche,

1539 - 1540 - Vermessung antiker Gebäude,

1536 - Zeichnungen für eine illustrierte Vitruv-Ausgabe,

----- - Gehilfe Primaticcios (half ihm beim Abguss antiker Statuen),

1541 - 1543 - Fontainebleau (Berufung durch Franz I. von Frankreich; gemeinsam mit Francesco Primaticcio; Herstellung von Abgüssen nach Antiken des Belvederes des Vatikans),
(hier auch beteiligt an der Grotte des Pins, am Pomona- und Seepavillon. Sein

Arbeitsanteil ist unbekannt. Wahrscheinlich erhielt er hier seine ersten Einblicke in die Hydraulik),

1542 - Mitglied der Vitruvianischen Akademie (Gegründet zur systematischen Aufarbeitung der antiken Architektur. Über ein großartiges Programm kam ihre Arbeit aber nicht hinaus. Sie weckt sein Interesse für theoretische Probleme),

1545 - Bau des Palazzo Bocchi (Bologna),

1546 - Bauleiter von San Petrino (Bologna, 7 J., in der damaligen Zeit das wichtigste Bauprojekt nach St. Peter des Kirchenstaates, wird Architekt der Farnese in verschiedenen Positionen bis zu seinem Tod),

1546 - Rom (im Dienst der Familie Farnese),

- Zusammenarbeit mit Michelangelo (der ihn stark beeinflusste),

1547 - 1548 (1543 – 1546 ?) - Errichtung der Tribuna in San Petronio (Bologna),

1548 - Vervollkommnung der Kenntnisse in der Hydraulik (Begradigung des Laufs der Navile, Bau mehrerer Schleusen, Weiterführung des Wassers in das Hafenbecken von Bologna),

1550 - Baumeister des Papstes Julius III.,

1551 - erhält den Titel „Architekt“,

- vollendet den Garten des Belvederes (Vatikan),

1550 - 1553 - Bau des Tempietto di Sant‘ Andrea (Rom, mit dem ersten ovalen Grundriss der Kirchenbaugeschichte, stark vom Pantheon und von römischen Mausoleen beeinflusst),

- 1555 - Bau der Villa Giulia für Papst Julius II. (Sommerresidenz des Papstes im Norden Roms in Form einer Villa suburbana; = ein wichtiges Bauwerk der römischen Architektur im Manierismus),

1556 - Auftrag, das Castell von Caprarola in einen Palast umzubauen,

1559 - Eintritt in den Dienst Alessandro Farneses,

1561 - Entwurf der „Villa del Giardino“ für Ottavio Farnese (Herzog von Parma),

- Entwurf des Dogenpalastes von Parma für Ottavio Farnese,

1562 - Lehrbuch „Regeln der Fünf Ordnungen der Architektur“ („Regola delle cinque ordini d’architettura“). Er bringt darin die architektonischen Gliederungselemente in ein praxisnahes Anwendungssystem. Dadurch wurde es für mehrere Jahrhunderte zum beliebtesten Lehrbuch der Architektur; in 9 Sprachen übersetzt mit ca. 250 Ausgaben.

1564 - Übernahme der Leitung für den Bau des Palazzos Farnese (Piacenza),

1564 - Arbeiten am Petersdom (unter der Leitung Ligorios, nach dem Tod Michelangelos),

1565 - 1568 - Bau des Palazzos dei Banchi (Bologna),

- Gespräche mit Vicini Orsini über die Anlage des „Heiligen Waldes“ von Bomarzo, den dann Orsini alleine ausführt (hier wurde erstmals ein „boschetto“, der ursprünglich in keinem italienischen Garten am Rande fehlen durfte und der einen gewissen Wildwuchs zuließ, zu einer eigenen „Gartenform“ ausgebaut),

1567 - leitender Architekt am Petersdom (Fortsetzung des Baus im Sinne Michelangelos; wegen der Ernennung von Pius V. zum Papst und die

Entlassung Ligorios),
- Schaffung der Farnesischen Gärten,

1568 - Beginn mit dem Bau von „Il Gesu`“. Wahrscheinlich der einflussreichste Kirchenbau seit der Renaissance.
- Auftrag für die Gartenarbeiten der Villa Lante (Umbau eines Jagdgeheges in einen Park),

1572 - Entwurf von Santa Anna di Palafrenieri (Wiederholung seines ovalen Grundrisses des Tempietto di S. Andrea in Rom. Sie wurde zum Vorbild für viele Barockkirchen).

1573 - Tod in Rom (bestattet im Pantheon).
- Hinterließ unvollendet „Zwei Regeln der praktischen Perspektive“ („Le due regole di prospettiva pratica“).

Seine beiden architektonischen Hauptwerke sind
- die Villa Farnese in Caprarola,
- die Kirche „Il Gesù“ in Rom.

Sein literarisches Hauptwerk ist sein Lehrbuch über die
- „Regeln der fünf Ordnungen der Architektur“.

Seine bedeutendsten Gärten sind
- die „Orti Farnesiani“ (Rom),
- das Kasino der Villa Giulia (Rom),
- die Gärten der Villa Farnese (Caprarola),
- die Konzeption für den Garten der Villa Lante (Bagnaia).

Darüber hinaus soll er auch an folgenden Gärten im unbekannten Umfang beteiligt gewesen sein:
- Belvederehof (Vatikan, 1550 – 1555),
- Soriano nel Cimino (1561-1563),
- herzogliche Gärten in Piacenza und evtl. Parma (1564),
- Villa Tuscolana (Frascati, 1568)
- „Heiliger Wald“ von Bomarzo (nach 1560, als Gesprächspartner von Vicino Orsini).

Die Kirche „Il Gesù“ (Mutterkirche des Jesuitenordens) hat vielleicht wie keine andere den Kirchenbau seit der Renaissance beeinflusst. Vignola vereinigte in ihr die beiden Grundtypen der europäischen Architektur zu einer Einheit, das mittelalterliche Langhaus und den Zentralraumgedanken der Renaissance, umgeben von einem Kapellenkranz, der sich zum Hauptschiff hin öffnet. Mit Hilfe der Beleuchtung und der Pfeiler (= Pilaster, die mit der vorgegebenen Säulenordnung übereinstimmen) wurde die ganze Aufmerksamkeit auf den Hochaltar gelenkt. Seine Raumvorstellungen wurden seiner Zeit von einer aufgelockerten Monotonie bestimmt, die dem Kirchenraum noch eine großzügige Weite gab. Die heutige Fassade wurde nicht mehr von Vignola geschaffen, und auch der jetzige Innenraum wurde von 1668 – 1673 hochbarock umgestaltet. Bauen ließ diese Kirche der Kardinal Alessandro Farnese, der damals der Protektor der Jesuiten und ein Enkel des Papstes Paul III. gewesen war. Als Kirchentyp wurde sie u.a. auch so populär, weil sie den liturgischen Erfordernissen des Trienter Konzils besonders entsprach.

Vignolas Architekturtraktat über die Säulenordnung, in der Regel nur kurz als die „Regola“ bezeichnet, umfasste nur 32 Seiten. Als Mappenwerk wurde es so populär, weil es

- primär auf visuelle Darstelllungen baute,
- leicht nachvollziehbar von einem jeweiligen Säulendurchmesser ausging (seinem „modulo“) und danach die Berechnung aller anderen Maße mit Hilfe eines für jede Ordnung besonderen Multiplikators ermöglichte.

Er hatte seine Werte aus den eigenen Messungen der antiken Bauten abgeleitet (nur bei der toskanischen Ordnung orientierte er sich an Vitruv, weil ihm dafür in Rom die entsprechenden Beispielbauten gefehlt haben). Mit Hilfe seines Modulsystems konnten Bauten von einer besonderen ästhetischen Ausstrahlung entstehen. Das Problem dieses seines Systems war später, dass es für mehrere Jahrhunderte dann dogmatisch zur Doktrin erhoben wurde, zu einem Vorgänger des Akademismus, der dann erst im 20. Jh. durch Corbusier überwunden werden konnte, indem dieser das gebaute Objekt unverstellt durch Dekor dem Betrachter darbot.

Die „Orti Farnesiani“

Die „Farnesianischen Gärten“ waren das Lieblingsprojekt des Papstes Paul III. (1534 – 1549), der ein begeisterter und kenntnisreicher Botaniker gewesen war (und der Bruder einer der Mätressen des Borgia-Papstes Alexander IV., der ihn auf Grund deren Einflusses zum Bischof gemacht hatte. Auch er machte dann später zwei seiner Enkel (Nepoten, Neffen) selber zu Kardinälen. Einer von diesen und dessen Bruder Ottaviano, Herzog von Parma führten später die von ihm begonnenen Bauten zu Ende. Er bestätigte 1540 die Statuten des Jesuitenordens, eröffnete 1545 das Trienter Konzil, setzte den Bau des Peterdomes fort und bestellte Michelangelo zu dessen Baumeister).

Dieser Garten war einer der bedeutendsten botanischen Gärten der Renaissance und lag über den Palästen von Tiberius und Domitian an einem Hang über dem Forum Romanum mit einem fantastischen Blick auf dieses. Erste Ansätze dafür hatte bereits Raffael vorgesehen. Vignola war ihr erster Planer. Auf ihn gehen sehr wahrscheinlich das dreifache Terrassensystem und die Aufstiegspromenade mit ihren Treppen und Rampen zurück. Charakteristisch für ihn sind seine Großzügigkeit und die perspektivische Achse. Mit Sicherheit entwarf er das Eingangsportal. Seine Arbeiten wurden nach seinem Tode von Giacomo del Duca und Girolamo Rainaldi (1570 -1655) fortgesetzt

Das mächtige Eingangsportal zu diesem Garten war in eine hohe Mauer integriert gewesen, die von Fenstern für den Ausblick auf das Forum unterbrochen war.

- Auf der untersten Terrasse gelangte man über einen halbkreisförmigen Vorraum (Exedra) durch eine säulentragende Durchgangshalle (Portikus) in einen „Raum des Regens“ (dem „Ninfeo della Poggia“, dem „Regen Nymphäum“, weil hier ständig von den Stalaktiten Wassertropfen auf die Besucher fielen), in dem sich 8 Statuen und 12 Büsten befanden (teilweise aus der Villa Hadriana). Er ähnelte dem Nymphäum der Villa Giulia.
- Steile seitliche Rampen führten von hier auf die 2. Terrasse mit ihrem Wassertheater (Die Beete waren hier in Hecken gefasst und mit Blumen bepflanzt

gewesen) und von dort zur

- 3. Terrasse mit ihren beiden Vogelhäusern, getrennt durch die Mittelachse (zwei schräg zueinander stehende Volieren, die die Gesamtanlage perspektivisch vertiefen sollten). Von hier hatte man einen großartigen Blick über ganz Rom (heute noch die einzige erhaltene Terrasse).

Hinter den Vogelhäusern führte ein Mittelweg zu einem Aussichtspunkt über dem Circus Maximum. Das Gelände war in Viereckbeete aufgeteilt, in denen sich die berühmte Pflanzensammlung befand. Darüber hinaus gab es in der Nähe der Vogelhäuser

- einen Springbrunnen, zwei Fischteiche und eine Grotte,
- in einer hinteren Ecke ein kleines Casino mit einem „Giardino segreto“ und
- im hinteren Bereich eine Sammlung antiker Baureste.

Die gesamte Anlage wirkte, vom Forum aus gesehen, wie eine architektonisch sich steigernde Palastfassade, ein gewaltiges Spiel verschiedener Bauelemente, verbunden zu einem in sich geschlossenen Architekturbild, als eine großartige Konzeption der Horizontalen, die untereinander durch Balustradentreppen verbunden waren. Ihr Reiz lag in ihrem Bezug zum Ruinenfeld des Forums, dem Blick auf die Skulpturen- und Blumenfelder. Ihre Funktion ergab sich allein aus dem ästhetischen Genuss seines Umfeldes und dem ihrer Pflanzen. Die Brunnen plätscherten und verschafften Kühlung, die Alleen boten Schatten, und die Vogelhäuser schützten in ihrem unteren Bereich vor Regen und Wind.

Mit dieser Anlage hatte sich Vignola in Ansätzen bereits von den Prinzipien der Antike befreit. (Viele Besonderheiten dieses Gartens werden heute auch dem Umfeld um Antonio da Sangallo zugesprochen).

Am Anfang des 19. Jhs. wurden diese Anlagen durch Ausgrabungsarbeiten weitgehend zerstört. Doch hat man auch heute noch von hier (dem Palatin) einen der schönsten Ausblicke auf Rom.

Die „Villa Giulia“ (Rom)

Die Villa Giulia sollte die Sommerresidenz des Papstes Julius III. werden. Wie keine andere Villa entsprach sie in ihrer Form einer „Villa suburbana“, der klassisch-römischen Peristylvilla. In der Nähe der Villa Borghese gelegen, bestand sie aus einer Folge von Gebäuden, Gartenhöfen und einem Garten, der einst bis zum Tiberufer reichte. Früher umgaben sie Weingärten, und man konnte sie vom Vatikan aus mit einem Schiff erreichen.

Für ihre Planung war zunächst Vasari vorgesehen gewesen. Doch wegen Differenzen mit dem Papst wurde er durch Vignola ersetzt, der dann zum eigentlichen Schöpfer dieser Anlage wurde. Ursprünglich bestand sie aus drei Gebäudekomplexen. Das Casino wurde in den Jahren 1551 - 1553 gebaut. Zur Straßenfront bestand es aus einem Gebäude mit einer zweistöckigen Fassade und einem mächtigen Torbogen in der Mitte. Auf seiner Rückseite waren die Hoffolgen und der Zugang zum Garten. Die gesamte Anlage baute auf den Grundfiguren Quadrat und Halbkreis auf. Von einer Mittelachse ausgehend baute sich ein Komplex von Räumen auf. Vom Portikus des Casinos gelangte man zunächst zu einem hufeisenförmigen Gartenraum, danach in einen Innenhof mit einem um ein Geschoss

abgesenkten Grottengarten, dem Ninfeo und dem Herz der Anlage. Von der umlaufenden Brüstung konnte man auf sein schönes Mosaikpflaster herabsehen. Sein zentraler Brunnen wurde von Ammannati geschaffen. Als Wassertheater gestaltet, befand sich hier der Zufluss aus der Acqua-Virgine-Quelle, bewacht von vier das Gebälk tragenden Frauenfiguren (Karyatiden) in der Mitte. Julius III. liebte dieses Nymphäum besonders. Hier veranstaltete er seine prunkvollen Feste, hier tafelte er umrahmt von Lorbeer- und Orangenkübeln und hier beendete er gichtgeplagt sein Leben. In der Loggia zwischen diesen beiden Räumen befand sich einst die Antikensammlung des Papstes.

Die ganze Anlage bestand aus einem Wechsel von Architektur und Gärten. Sie war (ist) vielleicht das wichtigste Ausgangswerk in Italien innerhalb der Villenarchitektur hin zum Manierismus mit seinen Überraschungseffekten, seiner Liebe zu gegenläufigen Formen und zur Vielgestaltigkeit. Vignolas hier gemachten Erfahrungen fanden ihren schriftlichen Niederschlag u.a. in seiner „Regola“.

Nach dem Tod des Papstes beschlagnahmte und teilte sein Nachfolger die Anlage. Heute sind davon nur Gebäudeteile (u.a. auch das Ninfeo) übriggeblieben, in denen sich Italiens Nationalmuseum für etruskische Kunst befindet.

Die Gärten der „Villa Farnese“ in Caprarola

Diese Villa war für die Gothein „das bedeutendste Landhaus der Renaissance“. Nach Clifford besaß sie einst den bedeutendsten Skulpturenpark der Welt. Ursprünglich war sie im Auftrag von Papst Paul III., als er noch der Kardinal Alessandro Farnese war, als fünfeckiger Festungsbau mit einer jeweiligen Seitenlänge von 60 m errichtet worden. Sein Enkel, der Kardinal Alessandro Farnese der Jüngere gab dann

1556 - Vignola den Auftrag das bisherige Kastell zu einem Palast umzubauen.
1549 - Kardinal Alessandro II. übernimmt Caprarola.
1557 - Beginn der Bauarbeiten (auch an den Geheimgärten mit der Planierung ihrer Terrassen),
1569 - Anlage eines Jagdparks mit Waldpartien, Weideflächen und einem See. Oberhalb von diesem Errichtung eines zweistöckigen Jagdpavillons mit einem Mittelturm durch Vignola (= in verschiedenen Bereichen Vorbild für die Villa Lante),
1573 - Palast und Geheimgärten sind weitgehend fertig,
1584 - Errichtung des Kasinos und seines Gartens,
1620 - Umgestaltung der Geheimgärten.

Vignola schuf hier auf den einstigen Grundmauern eine völlig neue Gebäudekonzeption mit vier Stockwerken (Grundsteinlegung 1554). Beibehalten wurde nur deren fünfeckiger Grundriss. Neu waren jetzt

- Alle Repräsentationsräume wurden zur Fassade ausgerichtet und hatten einen direkten Zugang zur Loggia im Innenhof.
- Die Privaträume des Kardinals befanden sich auf der Rückseite.
- Die Decken der Räume dienten der Verherrlichung der Großtaten der Familie Farnese (entworfen von mehreren Hofhumanisten unter Annibal Caro), der

Großtaten von Herkules, der Bibel und der Mythologie. Es gab an den Wänden keine Freiflächen mehr. Alle wichtigen Ereignisse des Pontifikats Paul III. wurden dargestellt (immer mit dem Kardinal im Vordergrund). Jeder Saal besaß ein eigenes Thema, in der Regel auf eine der Tugenden des Kardinals bezogen. Ihren Höhepunkt erreichte die Gesamtanlage im Freskenzyklus der „Sala die Fasti Farnesiani“.

An drei Seiten orientierte sich die Villa zum Tal hin, die beiden anderen sind zum aufsteigenden Hügel ausgerichtet. Vor die Hauptfassade setzte Vignola anstelle der bisherigen Zugbrücken einen riesigen Vorplatz mit einer eindrucksvollen Mittelachse zum Ort hin und einer Staffelung in drei Ebenen, so dass die Monumentalität des Gebäudes besonders hervorstach. Auf der Rückseite schuf er hinter dem Festungsgraben zwei quadratische Gärten (als Gegenstück zum himmlischen Kreis im Palazzo), die zum Tal hin durch starke Mauern abgestützt wurden und zu denen man vom zweiten Stockwerk des Palastes über eine Brücke gelangen konnte. Auf diese Weise gelangte man aus den Repräsentationsräumen ohne Treppen in den Garten. Im Palast gab es zwei Appartements, eins für den Sommer und eins für den Winter mit jeweils einem Ausblick auf den eigens dafür thematisch gestalteten „Giardini segreti“. Beide waren sie, von hohen Mauern umgeben, weitgehend noch im Stil des Mittelalters gestaltete Parterregärten.

- Der Zutritt zum Sommergarten wurde von den Schutzgöttinnen Thallo (Göttin des Frühlings) und Carpo (Göttin des Sommers) bewacht. Zur Kühlung der Luft gab es drei Springbrunnen. Sie glichen einer Lilie (Symbol der Farnese). Dieser Garten war der Venus gewidmet (ausgedrückt durch den größeren der Brunnen und ihren Symbolpflanzen auf den neun Beeten, u.a. Rosen).
- Im Wintergarten besaßen die beiden Brückenfiguren Sonnenuhren. Er wurde von einem mit Efeu und Wein überwachsenen Weg geteilt, der vor einer Laube endete, die von sechs Satyrn getragen wurde. In ihr befand sich der Regenbrunnen. Auf den Gartenflächen standen Obstgehölze mit Früchten, die auch im Winter dekorativ waren.
- Zwischen diesen beiden Gärten lag ursprünglich ein kleiner dritter, wahrscheinlich als ein „Giardino segreto“ geplant, den Odoardo Farnese mit Rosen bepflanzen ließ (heute Kamelien).

Hinter den Parterreanlagen befand sich der Park, der sich heute als ein verwilderter Wald darbietet und der die einst bestehende Verbindung zum auf der Höhe liegenden Kasino völlig auflöst. Einst war dieses vom Kardinal für sich als Rückzugsgebäude gedacht gewesen. Nach der mehrere km entfernten Jagdhütte (1569) errichtete man 1573 (Todesjahr Vignolas) zunächst ein kleines Gebäude 400 m hinter dem Sommergarten in einem Steineichen- und Zypressenhain. Es entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer selbständigen architektonischen Einheit mit wunderschönen Räumen in einer Abfolge von Terrassen.

- Durch einen hohen Bestand alter Bäume erreicht man einen quadratischen Rasenplatz mit einem runden Wasserbecken.
- Zwischen zwei Seitenmauern, entlang an einer mittleren Wasserkaskade (catena d’aqua) führen breite Treppen nach oben.

- Oberhalb der Treppe empfängt einen zunächst ein ovaler Gartenraum mit einem muschelförmigen Becken. Das dafür vorgesehene Wasser fließt aus einem steinernen Kelch, der an beiden Seiten von je einem riesigen Flussgott flankiert wird.
- Über zwei Rampentreppen erreicht man endgültig das Gartenparterre, das von einer halbhohen Mauer umgeben ist, die als Sitzbank dient. Auf ihr stehen 28 vasentragende Hermen als Gartengötter.
- Neben dem Palazzino steigt man auf breiten, mit Wasserkaskaden gesäumten Treppen zur hinter dem Gebäude gelegenen Terrasse. Das Wasser mündet dort in eine muschelförmige Schale und fließt in ein rundes Becken weiter, das von einem schönen achteckigen Kieselmosaik umgeben ist.
- Ein leicht ansteigender Weg führt weiter zu vier übermannsgroßen Steinmonumenten in Form einer Exedra, die die vorherigen Terrassen zum Waldhintergrund abgrenzen.

Im Gegensatz zum Palast fehlt diesem Gartenteil jede Symbolik. Im Schloss gibt es viele Götter, hier keine.

1573 war die Raumfolge weitgehend fertiggestellt gewesen. 1583 erfolgte dann der Umbau des Gebäudebereichs zu einem „Speisesaal im Freien“ und danach durch Giacomo del Duca zu einem festen Sommerhaus (wahrscheinlich noch nach einer Planung Vignolas), indem man nun im Schutz einer Loggia essen konnte (Fertigstellung 1584 – 1586).

In dieser Anlage sollte eine domestizierte Natur innerhalb einer unberührten Natur vorgeführt werden, d.h. eine architektonische Anlage mit ihrem gestalteten Schmuck innerhalb einer (sorgfältig ausgewählten) Vegetation. Das hier zum Ausdruck gebrachte Raumgefühl ging bereits über die rationalen Raumentwürfe der 2. Hälfte des 16. Jhs. hinaus und kündete den kommenden Barockgarten an.

(Seit 1948 ist die Villa Farnese in Caprarola die Sommerresidenz des italienischen Staatspräsidenten).

Die „Villa Lante“

Der Garten der Villa Lante wird oft als der „vollkommenste“, „harmonischste“ der Welt beschrieben (gemeint Europas). Als Gründe dafür werden seine Harmonie zwischen seinen Elementen und seine intime Atmosphäre angegeben. Ursprünglich ging er aus einem ummauerten Jagdgehege hervor.

Für die Schöpfung durch Vignola gibt es keine eindeutigen Beweise. Sie gilt aber als gesichert. Es sprechen dafür

- seine anderen Arbeiten für den Kardinal Gambara in Viterbo,
- die Freundschaft zwischen dem auftraggebenden Kardinal und dem Kardinal Alessandro Farnese (die Villa Lante enthält mehrere Verweise auf ihn, evtl. aus Dankbarkeit); (1568 schrieb Farnese in einem Brief an Gambara bezüglich dessen Baupläne: „ … da Vignola Euer Hochgeboren schon dort besucht hat, um Eure Anordnungen anzuhören …“).
- viele Ähnlichkeiten der Villa Gambara mit der „Villa del Giardino“ des Herzogs

von Parma (entworfen 1561): würfelförmige, verglaste Loggia im Erdgeschoss, Rhythmik der Fassade, Aufbau des Daches - so auch das Gartenhaus von Caprarola.

- Ähnlichkeiten zwischen dem Jagdkasino von Caprarola (nicht zu verwechseln mit dem dortigen Casino) und der Villa Lante,
- viele Ähnlichkeiten mit dem Garten der Orti Farnesiani und dem von Caprarola: u.a. der Umgang mit der Perspektive und die Führung der Hauptachse durch ein „zweigeteiltes“ Gebäude,
- die Art seines Fassadenumgangs,
- seine Neigung zum Eklektizismus.

(Heute geht man davon aus, dass die wesentlichen Gestaltungsgedanken von Vignola kamen und später deren Ausführung, besonders im Wasserbereich, von Ghinucci übernommen wurden).

Städtebaulich hatte bereits vorher Tommaso Ghinucci (Priester aus Siena) im Rahmen eines Straßenplans für eine Stadterweiterung von Bagnaia wichtige Vorgaben geleistet. Dieser Ausgangsplan wurde von Vignola aufgegriffen und führte nun in dem seinen von der Piazza von Bagnaia (zentraler Ortsplatz) über die

- „Via Palla Corda“ zum Eingang des Gartens, die in der Verlängerung seinen formalen von seinem „wilden“ Teil trennte,
- mittlere Straße zum Hauptportal. Sie bildete in der Verlängerung seine Gartenachse.
- „Via die Condotti“ entlang der Ostgrenze des Gartens zur Straße nach Caprarola.

Die gesamte Anlage besteht aus

- zwei spiegelsymmetrisch gestalteten Pavillons, zwischen denen die Hauptachse vom unteren Parterre hoch zum Sintflutbrunnen führt,
- einem formalen Gartenteil, in dem mit Hilfe von fünf Terrassen ein Höhenunterschied von 15 m in einer Abfolge von Quadraten und Halbkreisen überwunden wird.

  Der Garten ist voller Bezüge zur Antike: So z.B.
  + die Brunneninsel zur Villa Hadriana,
  + die Volieren neben dem Musentempel zum Vogelhaus des Varro

  und zu Bramantes Belvederehof: So z.B.
  + die Terrassierung entlang der Mittelachse,
  + das konkav-konvexe Treppensystem,
  + der Gedanke des Flüssebrunnens.
- dem „boschetto“, dem Wald- und Obstgarten. Er steht für das Goldene Zeitalter und die Gaben der Natur. Die ehemaligen Brunnen dieses Teils, die einst auf dieses Zeitalter verwiesen, sind bis auf den Pegasusbrunnen heute nicht mehr erhalten.

Von oben aus gesehen baut sich der Garten in folgender Abfolge auf:

1. Terrasse: Hier beginnt die Zentralachse des Gartens mit der Sintflutgrotte, die für das Ende der Sintflut steht. Eingefasst wird sie von den beiden „Pavillons der Musen“ (in denen überraschte Besucher mit dem Wasser der „Sintflut“ nassgespritzt werden können (ihre Fassaden sind mit Krebsdarstellungen

geschmückt, dem Wappentier des Kardinals).
Von dort sammelt sich das Wasser in einem achteckigen Delphinbrunnen, um auf der

2. Terrasse: durch den Kettenbrunnenn der Krebse, eine Wassertreppe herabzulaufen.

3. Terrasse: Hier sammelt sich das Wasser zunächst in einem „Brunnen der Giganten“, einem eingefassten Rundbecken mit den Flussgöttern Tiber und Arno.
Es folgt der „Steinerne Tisch“, dessen Durchflussrinne einst auch zum Kühlen der Getränke benutzt werden konnte. Auf der

4. Terrasse: durchfloss das Wasser den „Brunnen der kleinen Lampen“ mit einer Vielzahl kleiner Fontänen (Er wurde von seinen Zeitgenossen als einer der schönsten in Europa angesehen!). Er erinnert an die „Allee der 100 Fontänen“ von Tivoli.
Zwischen den beiden Palazzi befindet sich dann der Abstieg zur

5. Terrasse: Hier endet das Wasser im „Brunnen der Mauren“, in dem vier Knabenfiguren das Wappen des Kardinals Montalto (= Berge) hochhalten und aus dessen Sternspitzen sich ein zarter Wasserschleier über die Figuren legte. Sie stellt das Hauptparterre des Gartens dar. Insgesamt ist es in 16 gleich große Quadrate aufgeteilt: 12 äußere, eingefasst mit Buxus (früher mit einfachen Flechtzäunen und bepflanzt mit Blumen) und 4 mittlere Fischteiche mit je einem kleinen Boot und dem Mohrenbrunnen in ihrer Mitte.

Das Wasser ist in diesem Garten in allen seinen Erscheinungsformen dargestellt, von der rauschenden Kaskade bis zur stillen ruhigen Fläche. Es war in Becken eingefasst und von Statuen umgeben.

Eingerahmt wurde dieser Garten von einem Waldteil, der seine einst unterstützende Wirkung für den Architekturteil durch dessen eigenen Gehölzwuchs heute nicht mehr besitzt. In diesem „Bosco“ gab es früher verschiedene Wasserspiele, 1 Labyrinth und 1 Pergola (von all dem ist heute nur noch der Pegasusbrunnen übrig geblieben.

Ikonographisch stellt der ganze Garten den Entwicklungsgang vom „Goldenen Zeitalter“ zur Zivilisation dar, den Weg von einer unkultivierten Natur zum Triumph der Kunst, einen Lobgesang auf die menschliche Kultur. Er steht für eine Welt der Proportionen, in die sich alle Details harmonisch einfügen. Zugleich ist auch der „Sündenfall“ sein Thema (der Kardinal Gambara war lange Zeit beim Vatikan für die Inquisition tätig, indem er für diese die Literatur nach ketzerischen Inhalten durchsuchte). Das Programm für diesen Garten wurde von Fulvio Orsini entworfen (Bibliothekar von Alessandro Farnese). Die beiden „Pavillons der Musen“ stehen z.B. für das „Goldene Zeitalter. Der Tropfregen in den Grotten z.B. evtl. für die Höhle auf dem Aigaion (Berg in Kreta), in der Rhea Zeus vor Kronos versteckt haben soll. Mit der Sintflut beginnt dann die Evolution hin zur Kultur. Auf der untersten Ebene hat dann der Mensch mit seiner Vernunft sein Ziel erreicht. Das Wasser begleitet dabei den Besucher auf seinem Initiationsweg von den Musengrotten durch die Quellen der Erinnerung hin zum „Lustgarten“. Das Wasser stellt dabei zugleich das Dahinfließen der Zeit dar, die der Mensch nicht festzuhalten vermag.

Der gesamte Garten ist aufgebaut auf den Kontrasten Natur und Kultur, Hell und Dunkel, Unschuld und Sünde. Mit Hilfe der Musen, d.h. der Künste und Wissenschaften, ist der Mensch hier in der Lage, über seinen Intellekt seine Erlösung zu finden.

Das Besondere am Garten der Villa Lante ist dessen Vorrang vor der baulichen Architektur. Sein Wohnbereich ist ganz in den Garten eingeordnet. Er war ein Garten des „vollendeten Maßhaltens“. Hier wurde in eine „Wildnis“ ein gestaltetes Ganzes gesetzt. Hier begann die Ablösung des Gartens des Architekten durch den Garten des Bildhauers.

Mit dem Garten der Villa Lante erreichte die italienische Architektur durch Vignola einen ihrer Höhepunkte. Nichts in ihm ist zufällig. Alles strahlt die Rationalität seiner Zeit aus. Alle Elemente ordnen sich harmonisch in die Herrschaft des Menschen über die Natur ein, dem großen Ideal des Humanismus. Mit dieser Villa ist Vignola der große Entwurf einer italienischen Sommerresidenz gelungen. In seinen frühen Jahren gehörte er dem Manierismus an, in seinen späten strahlen seine Arbeiten eine sachlich-harmonische Ruhe aus. Sie sind nicht mehr auf eine bombastische Repräsentation ausgerichtet. Seine Werke stellen harmonische Struktursysteme dar, in die sich deren Einzelteile einzuordnen haben. Er „lügt“ in seinen Formgebungen nicht. Besonders über seine Gärten versucht er auch den Raum perspektivisch zu beherrschen.

Quellen

Bajard, S. / Bencini, R. Paläste und Gärten Roms“, Paris 1996
Barth, Fritz „Die Villa Lante in Bagnaia“, BD. 1, Stuttgart 2001
Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Bredenkamp, Horst „Vicini Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo“, Worms 1991
Chatfield, Judith „Die schönsten italienischen Gärten“, Köln 1991
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Enge / Schroer u.a. „Gartenkunst in Europa“, Köln 1990
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Listri, M. / Cunaccia, C. M. „Italienische Gärten“, Neuhausen 1998
Mader,, G. /Neubert-Mader, L. Italienische Gärten“, Stuttgart 1989
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens“, Stuttgart 1999
Ruggieri, Gianfranco „Villa Lante“, Florenz 2001
Russel, Vivian „Literarische Reise durch die Gärten Italiens“, München 1999
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauber der Gartenwelt“, Köln 1987
Vercelloni, Virgilio „Historischer Gartenatlas“, Stuttgart 1994
Visentini, Margherita Azzi „Die italienische Villa“, Stuttgart 1997

http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Barozzi_da_Vignola (29.9.12)
„ /Il_Gesù (16.10.12)
„ /Säulenordnung (29.9.12)
„ /Villa_Guilia_(Rom) (7.9.12)
http://deu.archimform.net/projekte/1160 (16.10.12)

http://www.michaelcreme.de/villalante.html (29.912)
http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article 86NVH-1.396887 (29.9.12)

Pirro Ligorio

(1514 - 1583 (genannt werden auch 1510 - 1584))

Er wollte mit Hilfe der Antike (für ihn das „Goldene Zeitalter“) die Kunst des 16. Jahrhunderts erneuern. Durch ihn erhielten die Skulpturen im Garten ihren besonderen Stellenwert im Garten (z.B. zur Inszenierungvon Wegen).

Im Werdegang seiner Tätigkeiten: Maler, Archäologe, Architekt und Gartenkünstler des Manierismus. Daneben ein umfangreiches Schrifttum, in dem er das Wissen seiner Zeit über die antiken Gebäuden Roms und Tivolis zusammentrug und deren Statuenfragemente zeichnete. Deren Rekonstruktionsentwürfe wurden ihm besonders im 19. Jh. als Fälschungen vorgehalten, während sie heute weitgehend als die Ergebnisse seiner umfangreichen Kenntnisse und Beobachtungen gesehen werden. Er hinterließ eine riesige Enzyklopädie des Altertums (bis heute unveröffentlicht; Manuskripte über verschiedene Bibliotheken in Europa verstreut).

An persönlichen Lebensdaten werden bei ihm genannt:

1514 - geboren in Neapel als Sohn einer wohlhabenden Familie,
Erziehung am Hof der Carafas, die eine große Sammlung an Antiken besaß (Neapel),
erste Arbeiten für deren Familie.

1534 - in Rom: Ausbildung zum Maler;
Studium der antiken Ruinen, Skulpturen, Münzen, Geräte und Texte.
Eintritt in den Dienst verschiedener Kardinäle, die mit den Carafas befreundet waren (Arbeit für diese, die Orsinis und d’Estes).

1542 - Beauftragung durch Gian Pietro Carafa (spätere Papst Paul IV.) die seit 1527 nach der Plünderung Roms zerstreute Skulpturensammlung Julius II. wieder in den Belvederehof zurückzubringen,
- Fresko „Tanz der Salome“ in der Confraternitá di S. Giovanni Decollato (Rom),

1549 - Eintritt in den Dienst des Kardinals Ippolito II. d’Este als Verwalter seiner Skulpturensammlung
(danach weitgehende Aufgabe seiner Tätigkeit als Maler),
- Ausgrabungen an der Villa Hadriana (Tivoli) im Auftrag des Kardinals,

1550 - Beauftragung durch Vignola die Errichtung des Nymphäums der Villa Giulia abzuschließen

(erste Beschäftigung mit der Inszenierung von Skulpturen in der Natur),
- Beginn mit den ersten Arbeiten an der Villa d'Este,
- 1560 - „Delle antichita die Roma"
(enthält die Ergebnisse seiner Forschungen; 10 Bände),

1552 - 1561 - Aufmessungen des antiken Roms,
1553 - 1. Rekonstruktionsversuch des antiken Roms auf einer Karte,
1553 (?) - Schaffung des Palazzos Torres (Rom ; heute Palazzo Lancelloti),
1557 - 1558 - Päpstlicher Architekt (hat am Hof das Amt eines „disegnators" inne),
- Schaffung einer antiken Skulpturensammlung für den Papst Pius IV
(wurde von Papst Pius V. aufgelöst),

1559 - 1562 - Entwurf des Casinos Pius IV. in den Vatikanischen Gärten (der „Villa Pia" mit ihrem „giardino segreto")
(eine antikisierende Anlage aus zwei Baukörpern um einen elliptischen Hof mit einem zentralen Becken, ein zu einem Garten gewordenes Werk der Architektur),
- Mitarbeiter der Fabbrica di San Pietro (unter der Leitung Michelangelos),

1560 - Übernahme der Fertigstellung des Belvedere-Gartens (Rom),
- Errichtung der dortigen großen Exedra (anstelle Bramantes kleiner Nische),

1561 - 2. Rekonstruktionsversuch des antiken Roms auf einer Karte,
1564 - Nachfolger Michelangelos als leitender Architekt von St. Peter,
(gestaltete u.a. die obere Geschoßreihe der Südseite abweichend von Michelangelos Plänen),
1565 - Verleugnung durch Guglielmo della Porta (Anklage wegen finanzieller Bereicherung, 22 Tage Haft und Verlust seines Amtes als Palastarchitekt; aber weiterhin Bauleitung von St. Peter bis Anfang 1567; wahrscheinliche Ablösung auf Wunsch des Papstes Pius V., Nachfolger Vignola),
1567 - Rückkehr nach Tivoli (im Dienst des Kardinals Ippolito, wieder als Verwalter seiner Antikensammlung),
- Entwurf des Gartens für die Villa d'Este,
- evtl. gelegentliche Mitarbeit an den Entwürfen für den „Parco dei Mostri" in Bomarzo (u.a. These von Theurillat, 1973),

1568 - im Dienst des Herzogs Alfonso II. d'Este als hauptamtlicher Antiquar in Ferrara (Neffe des Kardinals Ippolito, nach dessen Tod),
1569 - am Hof der Este in Ferrara als Wasserbauingenieur (u.a. Sicherung der Stadt vor den Überschwemmungen des Pos),
1583 - Tod in Ferrara.

Im Bereich der Architektur sind von Ligorio drei Bauwerke bedeutsam geworden:

1559 - 1562 - das „Casino des Pius IV.",
1559 – 1565 - die halbkreisförmige „Exedra" im Belvederehof
(angrenzend an den Statuenhof ist sie der krönende Abschluss von Bramantes Anlage. Wahrscheinlich wurde sie, wie auch zuvor die Terrassen und die doppelläufige Rampe vom Heiligtum der Fortuna Primigenia in Palestrina angeregt),

1565 - Entwurf und Anlage des Gartens der Villa d'Este,
Oft wird auch das Nymphäum der Villa Giulia zu seinen Werken gezählt (heute „Museo Nationale Etrusco"). Die Villa selber wurde 1551-1553 von Vignola errichtet und das Nymphäum von Vasari und Ammanati, die auch seinen zentralen Brunnen entwarfen.

Inwieweit er den „Parco sacro" in Bomorza entwarf, ist umstritten. Durch sein Interesse für antike Altertümer (u.a. das Heiligtum der „Fortuna Primigenia" in Palestrina) und deren ikonographische Nutzung wird er dessen Eigentümer Vicino Orsini gut gekannt haben. Wahrscheinlich hat er ihn gelegentlich beraten, aber diesen Garten nicht entworfen.

„Villa Pia" (Casino des Pius IV.)

Um 1560 als Gartenhaus errichtet. Sie lag hinter dem Petersdom und nicht weit vom Belvedere-Garten. Hier zog sich der Papst nach prunkvollen Empfängen in seinen Privatbereich zurück. Sie gilt als Ligorios architektonisches Meisterwerk und als eines der elegantesten manieristischen Bauwerke überhaupt. Bei ihrer Errichtung orientierte er sich an antiken römischen Bauten. Er verband eine offene Loggia und einen dreigeschossigen Pavillon mit Hilfe eines ovalen Hofes, in dessen Mitte ein Springbrunnen mit Putti stand, die auf einem Delphin ritten. Sein Wasser floss in eine Nische der Nymphe Thetis. Besonders schön waren die im Wasser sich spiegelnden Mosaiken, die Ligorio zuvor in alten Römerbauten gesehen hatte. In Marmorgefäßen waren duftende Orangen- und Zitronenbäumchen gepflanzt gewesen. Früher stand diese Anlage innerhalb eines formalen Parterregartens, heute ist sie von einem Landschaftsgarten umgeben. Einst führten die Wege sternförmig von ihr fort. Dieser Gedanke wurde später dann zum Vorbild für viele französische Barockgärten. Nach dem Vorbild dieser Villa wurde das Casino im Caprarola errichtet.

Villa d'Este

Wahrscheinlich ist ihr Garten der berühmteste Italiens und einer der einflussreichsten der Welt. Seit 2001 gehört er als Gesamtkunstwerk zum Weltkulturerbe der UNESCO. Die Villa liegt auf einem Hügel etwa 30 km von Rom entfernt (mit Blickrichtung zur Stadt). Der gesamte Garten war auf die Villa Hadriana und verschiedene in der Nähe liegende antike Tempel ausgerichtet. Seine Hauptachse wurde gestalterisch durch eine Treppe betont, seine Querachsen auf den verschiedenen Terrassen durch deren Endpunkte. Er folgt streng geometrisch aufgebaut einem einfachen Grundkonzept. Der Garten ist – wie auch das Schloss – ein Musterbeispiel für die Übersetzung einer humanistischen Vorstellungswelt in eine architektonische Formensprache, ausgedrückt über ein komplexes ikonographisches Programm. Zur Verfügung standen (teilweise nach gewaltsamen Ankäufen) ein Gelände von 200 x 220 m, vom Eingang im Tal bis zur Palastfassade ca. 220 m.

Das gesamte Gelände bestand aus drei Höhenbereichen:

- einem oberen, stark abfallen Stück (30 m Höhenunterschied auf ca. 30 m Länge.
  Hier befinden sich die diagonalen Rampenwege, die u.a. zu drei Grotten

führen),

- einer mittleren Ebene (mit 5 m Höhenunterschied auf 60 m. Hier befinden sich die beiden Querachsen als Wasserwege): Als
  + obere Achse: Hundertbrunnenweg (er führte das Wasser vom Tivolibrunnen zur Fontana della Rometta),
  + untere Achse: Teichfolge (das Wasser sollte hier vom Orgelbrunnen zum (nie fertiggewordenen) Neptunbrunnen geführt werden),
- einen ebenen Bereich (von ca. 90 m Tiefe).

Der Auftrag zu dieser Anlage kam von dem Kardinal Ippolito d'Este (1509 – 1572), einem Sohn der Lucrezia Borgia. Er besaß bereits zwei Villen in Rom und einen Landsitz in Fontainebleau. Obwohl er der reichste Kardinal seiner Zeit war, hatte er stets Schulden. Gerne wird er als einer der „kultiviertesten und feinsinnigsten Männer seiner Zeit" dargestellt. Dem steht aber gegenüber, dass er u.a. seinen Bruder Giulio aus Eifersucht blenden ließ, weil sich dessen Geliebte Angela Borgia diesem und nicht ihm zugewandt hatte (siehe Novelle von C.F. Meyer). Sie heiratete später einen seiner illegitimen Söhne. Nachdem er mehrmals selber vergeblich versucht hatte, Papst zu werden, unterstützte er die Wahl Julius III. und erhielt dafür als Dank die Herrschaft über Tivoli. Er war an diesem Ort wegen seiner römischen Ruinen und seiner Nähe zur Hadrian-Villa interessiert. Er hoffte, dort für seine Sammlung antike Statuen zu finden und ließ sofort mit den Ausgrabungsarbeiten beginnen. Zum Ausgrabungsleiter ernannte er Ligorio, einen an Antiken interessierten neapolitanischen Maler. Gleichzeitig erteilte er an ihn den Auftrag, die Benediktinerabtei in Tivoli zu einer großartigen Residenz auszubauen. Dies erfolgte dann von 1550 bis zu Ippolitos Tod Dezember 1572 (mit einer 5jährigen Unterbrechung). Im September des Todesjahres war der Ausbau der Villa fast abgeschlossen (Besuch des Papstes Gregor VIII) und der Garten in großen Teilen. Danach ließ Ippolitos Neffe Luigi d'Este an letzterem weiter arbeiten. 1624 war dann der Garten endgültig fertiggestellt (doch kamen bis zum Ende des Jahrhunderts noch einige Brunnen hinzu).

Zur Geschichte des Gartens:

1549 - Kardinal Ippolito d'Este wird Gouverneur von Tivoli
(bis dahin hatte der Konvent an der Kirche S. Maria Maggiore diesem als Sitz gedient. Für den Kardinal und sein Gefolge war das bisherige Gebäude nach dessen Verständnis zu klein und er ließ es seinen Bedürfnissen anpassen),

1550 - Ankauf anliegender Ländereien für die Anlage eines Gartens,

1560 - Beginn mit den Bauarbeiten für eine neue Villa,

1563 - (bis Mai 1565):
- Beginn der Planierungsarbeiten (die freiwerdenden Erdmassen wurden in Richtung Stadtmauer umgelagert, um die Terrassen zu verbreitern),
- zeitgleich errichtete man für die Terrassen mit Hilfe von Tonnengewölben zum Tal hin die dafür notwendigen Unterbauten,
- zeitgleich Bau der Wasserleitung und des unterirdischen Kanals vom Fluss Aniene zum Garten,

1565 - 1565: Entwurf der Gartenanlage
Längs einer Mittelachse und fünf davon abgehender Querachsen (auf den verschiedenen Terrassen) wurde die quadratische Gesamtfläche in ca. 30 m lange, rechteckige Flächen (Kompartimente) aufgeteilt. An den Enden der Querachsen wurden Brunnen errichtet und unterhalb des Schlosses im Hangbereich zusätzlich Diagonalwege zum Haupteingang angelegt.

1567 - Beginn mit den Brunnenarbeiten und der Tätigkeit der Bildhauer und Mosaikkünstler (nach Abschluss der Maurerarbeiten),

1567 - 1568: Entwicklung des Bildprogramms für die Villa und den Garten durch eine Humanistengruppe unter Leitung von Ligorio
(in einer komplexen Symbolsprache, orientiert an thematisch aufeinander bezogenen klassischen Mythen, sollten die familiäre Herkunft des Kardinals und seine Tugenden herausgestellt werden),

1569 - Enteignung der nicht verkaufswilligen Bürger, Abriss störender Gebäude, danach umfangreiche Planierungsarbeiten,

- Unterbrechung der Arbeiten (wahrscheinlich aus Geldmangel),

1572 - Wiederaufnahme der Arbeiten wegen eines erwarteten Papstbesuches,

1572 - Tod des Kardinals (alle Brunnen sind noch unvollendet, viele nur geplant). Beendigung der angefangenen Arbeiten; Instandhaltung der vorhandenen Anlagen durch Luigi d'Este.

1599 - Fortsetzung der Arbeiten unter Alessandro d'Este (besonders Errichtung neuer Brunnen im unteren Teil),

1629 - 1641: Erneuerung des vorhandenen Baumbestandes,

1660 - 1661: Entwurf neuer Brunnen durch Lorenzo Bernini,

ab 1695: Niedergang der Villa durch Vernachlässigung, Verkauf der Skulpturen und Plünderungen,

1850 - 1896: Versuch einer Wiederherstellung durch Kardinal Gustav von Hohenlohe (Treffpunkt vieler Künstler aus der ganzen Welt, u.a. Franz Liszt),

1922 - Beginn der Instandsetzung durch den italienischen Staat.

Viele wesentliche Anregungen für den Garten der Villa d'Este hatte Ligorio bei seinen Ausgrabungen an der Villa Hadriana erhalten (bis 1555). Er hatte dort die gesamte Villa vermessen, ihre einzelnen Gebäude beschrieben und deren erste planmetrische Rekonstruktion angefertigt. Darüber hinaus hatte er dort viele antike Bildwerke geborgen. Auf Anregungen dieser Villa gehen in seinem Garten in Tivoli u.a. zurück:

- der Einbau der künstlichen Terrassen in die Landschaft,
- die Arbeit mit halbrunden Exedraformen,
- die umfangreiche Verwendung des Wassers,
- die Aufstellung der Skulpturen (oft direkt aus der dortigen Villa übernommen).

Entscheidend für das Verständnis dieses Gartens ist dessen ikonographischer Entwurf. Alles in ihm sollte den Auftraggeber und diesen Ort preisen. Die gesamte Architektur rückte deshalb gegenüber dem ikonographischen Programm in den Hintergrund (eine gewisse

Kenntnis der antiken Mythen ist hier deshalb unverzichtbar). Vorbild dafür war (wie für alle ähnlichen Konzepte) die Skulpturensammlung des Humanisten Angelo Colocci (1467 – 1549; Sekretär Leo X.; u.a. Mitglied der Raffael-Kommission) in seinem Garten auf dem Pincio von 1513 gewesen (in der Nähe des heutigen Trevi-Brunnens). Später beeinflusste dieser Garten u.a. auch die Grotten in den englischen Landschaftsgärten (u.a. Stourhead). Wahrscheinlich gibt es in Europa keinen Palastgarten der von einer derart umfangreichen Symbolik, seinen Metaphern, seiner Bildersprache getragen wird (vielleicht noch Versailles).

Inhaltlich wird er von vier große Themenkreisen bestimmt. Sie begleiten den Besucher durch den ganzen Garten, waren teilweise mit einander verflochten oder überlagerten sich. Dies waren:

- das Herkulesthema,
- die Tugenden des Kardinals (die die Laster besiegen),
- die Bezüge zur Örtlichkeit des Gartens (ihrem Genius loci),
- die Wechselbeziehung von Natur und Kunst.

Der ganze Garten orientierte sich zusätzlich an vielen Metamorphosen Ovids und mehreren örtlichen Sagen. Erarbeitet wurde dieses Konzept hauptsächlich von Ligorio selber und dem Geheimsekretär des Kardinals Marc-Antoine Muret. Leider wurden in der Folgezeit die Figuren des Gartens mehrmals umgestellt, so dass man heute seine ehemalige Themenstellung oft nur noch sehr schwer nachvollziehen kann.

Ippolito sah sich als ein Nachfahre Herkules. Dieser soll

- der legendäre Stammvater des Hauses d'Este gewesen sein,
- einer der Schutzgötter der Tiburtiner Berge (so war ihm u.a. als antikes Heiligtum das Sanktuarium in Tivoli geweiht gewesen),
- der Wächter vor dem Eingang in das irdische Paradies (dies im Rahmen einer christlichen Verklärung) und
- das Urbild eines wohltätigen Fürsten (letzteres seit dem Mittelalter durch Boccaccio).

Der Herkulesmythos wurde deshalb auch zum ikonographischen Leitmotiv. Der gesamte Garten folgte als Ensemble dem mythischen Vorbild der Hesperiden, aus dem es Herkules gelungen war, die goldenen Äpfel (Apfelsinen) zu rauben. Der gesamte Garten sollte eine Heraufbeschwörung des „Goldenen Zeitalters" darstellen, - hier mit Hilfe der heidnischen Götter von einem Mann der Kirche geschaffen. Zwar leitete man das „Wahre" aus der christlichen Religion ab, aber das „Schöne" innerhalb der Gedankenwelt und der Kunst aus der Antike. Auf Herkules bezogen waren

- die Anlage des gesamten Gartens als Vergleich zur Reinigung des Stalles des Königs Augias. Für seine Verwirklichung mussten große Teile des alten Ortes Tivoli abgerissen werden. Durch den Reichtum des Kardinals sollten hier die Gärten der Hesperiden an Schönheit noch übertroffen werden.
  (Auf diese verweise die vielen Pflanzkübel mit Orangengewächsen, die Agrumenspaliere und die heute nicht mehr vorhandenen Labyrinthe).
- die Statue am Kreuzungspunkt der Hauptachse mit der Achse der Grotte der Diana (als Symbol für die keusche Liebe) und der Grotte der Venus (als Symbol für die

sinnliche Liebe).
(Diana hier für die Reinheit der Hippolyte, der mythischen Stammmutter der d'Este stehend).
(Durch die spätere Umstellung der Herkulesstatue durch eine Jupiterstatue im 17. Jh. und der Venus durch einen Bacchus wurde das ursprüngliche ikonographische Programm bereits hier in seinen Ansätzen entscheidend verfälscht).

Auf die Tugenden des Kardinals verwiesen (immer wieder wird im Garten der Sieg der Tugenden thematisiert; in seinem realen Leben war er alles andere als ein Vertreter idealer Verhaltensweisen) u.a.:

- über den Herkulesmythos seine Rolle als beschützer des Hauses d'Este,
- die vielen Adlerdarstellungen (Wappentier der d'Este),
- die Figur des Hippolytos (dem keuschen Priester der Artemis. Ippolito identifizierte sich mit ihr als einem Namensvetter. Im Garten sollte sie einst neben der keuschen Diana stehen. In der Villa war sie das Hauptthema der einst dort vorgesehenen 16 Wandteppiche).
- der Entscheidungsweg des Herkules zwischen einem Weg der Tugenden und einem der Laster (hier als Endgrotten des Hundertbrunnenweges vorgesehen. Herkules wählte den Weg der Tugenden). Dem leicht zu gehenden Weg zur Grotte der schönen Venus stand der mühsame zum Brunnen der tugendsamen Diana. gegenüber.
- Bezüge auf wichtige Ereignisse im Leben des Kardinals.
  (Es geht auch in diesem Themenkreis weitgehend um eine Darstellung des Kampfes der Tugenden mit den Lastern, den Triumpf des Herkules über das Böse. So stehen
    - für die Sünde Pandora und Leda,
    - für das Übermaß Venus und Bacchus,
    - für die Keuschheit Diana und
    - für die Reinheit das Einhorn.

  Letztlich ging es hier um religiöse Themen, die allegorisch mit Hilfe antiker Gestalten aufgegriffen wurden. Die Venus besaß in dieser Verbindung nicht mehr ihre humanistische Stellung als eine Göttin der Weltordnung, als Ursprung des Alls).

Bei den Bezügen zur Örtlichkeit stechen besonders hervor:

- die Orientierung der Hauptachsen auf den Tempel der tiburtinischen Sibylle (oberhalb der Tivoli-Kaskade. Sie steht hier für ihre Weissagung einer Wiederkunft Christi),
- die Ausrichtung einer 2. Achse durch den Palast zu einem Amphitheater außerhalb des Gartens,
  (die beiden Hauptachsen verweisen damit auf die Örtlichkeit dieses Gartens, seiner Verbindung zum Sibyllenmythos:
  Die gewaltige Skulptur der Sybille steht hinter dem Brunnen von Tivoli am Fuß des neuen Parnass (der für Tivoli steht). Von dort dreht Pegasus seinen Kopf zur Villa (zu Ehren des Kardinals, dem Förderer der Künste und Wissenschaften). Das Becken vor ihr steht für das Meer aus dem sie gerettet

wurde und für Neptun. Durch die „Allee der hundert Brunnen“ führt die Reise der Sibylle nach Rom (zum „Römischen Brunnen“).
(Das mittelalterliche christliche Neuverständnis der Sibylle:
Varro hatte in der antiken Literatur 10 verschiedene Sibyllen unterschieden. Die Sibylle von Tibur (= Tivoli, Beiname „Albanea“) war eine Nymphe, die hier in einem Rundtempel an den Wasserfällen der Annien verehrt wurde. Im Mittelalter sah man sie als „Tiburtinische Sibylle“, als eine heidnische Seherin, die dem Kaiser Augustus die Geburt Jesu vorausgesagt hatte und ihn zu dessen Verehrung niederknien ließ. Im 11. Jh. wurden ihr verschiedene Prophezeiungen nachgesagt, und sie wurde bei der Bevölkerung und in der Kunst der Gotik und der Renaissance sehr populär).

- die antiken Fundstücke und Gartenelemente verweisen auf die nahe Villa Hadriana (besonders die Brunnen, Becken, die Form der Exedra und das Theater).
- der „Römische Brunnen“ (= „Rometta“). Er steht für Roms goldenes Zeitalter (und war der einstige Hintergrund für die Wasserspiele). Hier vereinten sich die drei Flüsse von Tivoli:
  + das Wasser aus der „Allee der hundert Brunnen“
  + mit dem Wasser aus der Kaskade von Tivoli, dem „Flussgott Annien“,
  + und dem Wasser aus dem Tempel der Sibylle und des Apenniens.

  Ein steinernes Boot verwies hier auf den Jupitertempel auf der Insel Bartolomeo in der die sibyllischen Texte aufbewahrt wurden.
  Die hintere Front des Brunnens stand symbolisch als Miniaturmodell für das antike Rom (d.h. die sieben Hügel Roms mit ihren jeweiligen Identifizierungstempeln und dem Kapitolhügel in der Mitte). Ihr Panorama entsprach den Aufmessungen Ligorios in den Jahren 1552 – 1561. Dieses Bild wurde noch durch Statuen vervollständigt. Gegenüber befand sich eine Statue der siegreichen Roma (von Ligorio entworfen und von Pierre de la Motte ausgeführt). Hinzu kam noch eine Fülle kleiner Wasserfälle, symbolisch für die Flüsse und Bäche der Tiburtiner Berge und für den Tiber stehend.

  - Neben der Sibylle befinden sich zwei Personifikationen der drei Flüsse, die sich in diesem Gebiet befinden: der Anniene und der Erculaneo. Eine dritte Figur steht für den Albuneo.
    - für den Anniene steht auch die Kaskade mit ihrem großen Wasserfall,
    - die Grotten vertreten die echten Grotten des Umlandes.

Die Wechselbeziehung von Natur und Kunst: Erst durch das Zusammenwirken beider entstand dieser Garten. Natur und Architektur durchdrangen sich in ihm wechselseitig. Der Gartenkünstler schuf mit Hilfe der Kunst hier eine „dritte Natur“. Er verfeinerte mit seinen Möglichkeiten den menschlich bewohnten Außenraum. Im oberen Gartenteil steht der Parnass für die Kunst, für den Kardinal als deren Schöpfer, im unteren Teil die Natur mit der

„Allmutter Natur“ mit ihren Brüsten als Spenderin der Güter der Erde für den Menschen, die Wasserorgel und der Neptunbrunnen.

Die Grundkonzeption des Gartens der Villa d’Este ist sehr einfach, wenn man von seiner bautechnischen Konzeption absieht. Damit die Hauptachse des Hauses auch zu seiner Hauptachse werden konnte, musste der Garten quer zum Hang angelegt werden, was nur mit riesigen Stützmauern und umfangreichen Erdbewegungen möglich war, - einer bis dahin unbekannten Lösungsvariante. Fast die Hälfte des Gartens wurde künstlich aufgeschüttet. Eine natürliche Terrasse unterhalb der Villa war nach Osten durch eine Felswand begrenzt gewesen. Seit der Antike hat es keinen derartigen Eingriff in die Gegebenheiten der Natur mehr gegeben. Von dieser zentralen, auf die Villa hin ausgerichteten Hauptachse (betont durch eine Folge von Springbrunnen und Skulpturen) schuf Ligorio auf den verschiedenen Terrassen zur horizontalen Betonung des über ihnen stehenden Palastes davon rechtwinklig fortführende Wege, die er untereinander mit Hilfe von Rampen und Treppen verband (wahrscheinlich dem Vorbild des Fortunatempels von Palestrina folgend, mit dem er sich gerade in diesen Jahren beschäftigte). An deren Endpunkten stellte er dann seine verschiedenen Brunnen und Skulpturengruppen auf. Zwischen diesen bestanden Sichtbeziehungen und ein allegorisches Beziehungsgeflecht.

Ursprünglich wurde der Garten von unten betreten. Der Besucher blickte, geleitet von der Mittelachse, auf die über dem Hang sich befindende Villa und deren unteren Gartenbereich. Heute erfolgt dies von oben (dies war früher nur dem Kardinal vorbehalten). Aus der Villa tretend, konnte er von seiner Doppelloggia oberhalb der Mittelachse nicht nur über die fünf Terrassen seines Gartens, sondern auch über die gesamte Landschaft bis nach Rom blicken.

Obere Terrasse: Die „Belvedere-Terrasse“, Promenade. Man gelangte zu ihr über eine Monumentaltreppe und konnte von hier den gesamten Garten überblicken. Links befand sich ein Platz für Ballspiele und rechts ein „Giardino segreto“, in dem einst der Einhornbrunnen und an seinem Ende eine Thetisgrotte befanden.

1. Querachse: „Promenade des Kardinals“. In ihrer Mitte befand sich einst der „Brunnen der Pandora“. Sie lag zwischen der „Grotte der Venus“ und dem Beginn des Aufstiegs zum „Giardino segreto“.

2. Querachse: „Allee der hundert Brunnen“. Das Wasser sprang hier einst aus 22 Schiffen (= ein Symbol für die Kirche), jeweils getrennt durch drei Vasen (seit 1622 teilweise durch Adler und Lilien ersetzt). Darunter Reliefs mit den Metamorphosen Ovids. Links befand sich die „Rometta“, rechts der „Ovata-Brunnen“ (= „Fontana die Tivoli“), das Wassertheater mit der Kaskade, der Sibylle und dem Pegasus darüber. In ihrer Mitte führte eine Treppe zum „Drachen-Brunnen“, einst für eine Herkulesstatue und einen mehrköpfigen Drachen gedacht gewesen (heute steht hier eine Jupiterstatue).

Wasserparterre: Beginnend mit der Wasserorgel, der Grotte der Sibylle, dem „Brunnen des Neptuns“ folgen 3 Fischbecken (einst waren 4 geplant gewesen).

Unterste Terrasse: „Giardino dei Semplici“,

Beete, aufgeteilt von vier Laubengängen, die sich in der Mitte zu einem Pavillon vereinigen. Angebaut wurden in ihnen Blumen und Obst. Seitlich davon (in der Böschung) sollten sich je zwei Myrtenlabyrinthe befinden (nur das südwestliche wurde fertig).

Besonders berühmt war und ist dieser Garten für seine Gestaltungselemente in Verbindung mit dem Wasser. Angeregt durch das Bewässerungssystem der Hadrianvilla wurde zunächst ein gewaltiger Aquädukt gebaut, um Wasser aus dem Anio zu leiten. Dieses wurde dann in allen seinen möglichen Erscheinungsformen vorgeführt. Insgesamt befanden sich in diesem Garten

- 51 Brunnen und Grotten,
- 364 Fontänen,
- 64 Kaskaden,
- 220 Becken und Bassins,
- 1 Catena d’acqua (skulptierte Wassertreppe),
- 875 m Kanäle,

(die durch ein kompliziertes, auf die Schwerkraft des Wassers aufbauendes unterirdisches System von Kanälen und Rohrleitungen gesteuert wurden).

Berühmt war dieser Garten einst für seine Automaten. Sie beeinflussten die europäische Gartenkunst bis weit ins 17. Jh.. Dazu gehörten u.a. der

- Eulenbrunnen („Vogelsangbrunnen“, in der Nähe der Villa, 1566 von Luc Leclerc errichtet; wahrscheinlich an Herons Beschreibungen orientiert):
  20 Bronzevögel zwitscherten in verschiedenen Tönen, bis das Erscheinen einer Eule sie verstummen ließ.
- Orgelbrunnen (1566 errichtet. Er galt in seiner Zeit als ein Wunderwerk): Vorbild für die Wasserorgel von Pratolino. Anleitungen dazu von Ktesibios, Heron und Vitruv. Wasserluftgemische werden hier getrennt und bedienen 22 Orgelpfeifen, die fünfstimmige Madrigale ermöglichen. Er sollte die musikalische Stimme der Sibylle darstellen und ihre apokalyptische Flut verkünden. Er war die erste Erfindung in der Nachfolge Herons, die danach die Automatenkunst in vielen europäischen Gärten bis ins 17. Jh. hinein beeinflusst hat.
- Drachenbrunnen: Der Drache (der die „Goldenen Äpfel“ der Hesperiden bewachte) konnte verschiedene Geräusche bis hin zu einem Kanonengedröhn von sich geben.

Das System von wassernahen Gestaltungsformen schuf einerseits eine komplexe Folge allegorischer Bezüge, andererseits erlaubte es, dieses Element in all seinen akustischen und visuellen Formen vorzuführen:

- zerstäubt als leuchtenden Schleier,
- feinen Strahl,
- vielfältigen Spritzer,

- als Schirm, Fächer oder Kuppel,
- brodelnd, sintflutartig oder als donnerndes Geschoss.

In Verbindung mit der Luft konnte es sogar

- Vogellaute oder Tierstimmen imitieren,
- Musikfolgen zu Gehör bringen,
- wie ein Geschoss klingen.

In diesem Garten entstand die erste künstliche Kaskade, und gemeinsam mit Pratolino bestimmte er europaweit entscheidend die Kultur der Wasserautomaten. Hier wurde erstmals in diesem Umfang die Macht des Menschen über die Natur durch seine Macht über das Wasser zur Schau gestellt. Seine Wasserspiele sollten sie übertreffen. Die Fülle des verfügbaren Wassers erlaubte es, dieses in allen seinen Möglichkeiten vorzuführen (zur Verfügung standen zwei Kanalsysteme: zum einen das Rivellesse-Aquädukt, zum anderen eine Wasserleitung von oberhalb der Tiburtiner Wasserfälle mit allein 500 l Wasser pro Sekunde). Diesen überall zu hörenden Wassergeräuschen stand als Kontrast die Ruhe der Alleen gegenüber.

Man kann sich diesen Garten, orientiert an seinen Themen, auf verschiedenen Wegen erschließen. Für Ligorio begann der Aufstieg im Tal (so beschrieben in seiner „Descrittione“) und führte als ein Initiationsweg („Weg des Reifens“) zum Palast, d.h., er führte auf einer Entwicklungsroute von der Natur zur Kultur, zur Kunst.

An den Anlagen der Villa d’Este haben über 20 Künstler gearbeitet. Doch das Verständnis für sie im Sinne des Kardinals, sie als eine Groteske anzulegen, als ein flächiges Ornament mit menschlichen, tierischen und pflanzlichen Darstellungen hatte nur Ligorio gehabt. Anders als die toskanischen Villen der Medici sind sie voll vom klassisch-römischen Geist durchdrungen und neigen zur Monumentalität. Die Gartenidee entspringt hier nicht der Natur oder der Idee einer göttlichen Schöpfung, sondern ist allein als der Ausdruck eines persönlichen, menschlichen Willens zu verstehen. Ein Geschlecht ikonographisch über einen so umfangreiche Zeitraum darzustellen, wurde von jetzt an ein bedeutendes Merkmal der großen europäischen Gärten.

Für diesen Garten gab es einst von Ligorio zwei Entwürfe, (wie er vorgesehen war, aber nur teilweise ausgeführt wurde) und eine äußerst umfangreiche Beschreibung (1568 ?). Sie erläuterte

- die gesamte Struktur dieses Gartens (z.B. sein Wegenetz),
- alle seine Statuen,,
- seine Ikonographie,
- die Funktionsweise seiner Brunnen und Wasserläufe),
- die gesamte Bepflanzung bis ins Detail
  (u.a. für die einzelnen Laubengänge und Spaliere. Sie wurden für die einzelnen Gartenteile als Ausdrucksmittel sehr bewusst eingesetzt. Es gab nur wenige Bäume (u.a. Platanen vor dem Tivolibrunnen, Lorbeerbäume zu Füßen des Pegasus und in den vier Feldern der unteren Ebene Obstbäume)).
  (Die Zypressen auf den Bildern von Piranesi und die heutigen Hochstämme stammen aus späteren Zeiten. Sie zerstören den eigentlichen Gesamteindruck des

Gartens).
Außerdem haben sich viele Materialanforderungen und Zahlungsanweisungen erhalten.

Unmittelbar aus Ligorios Arbeit ist die Brunnenfolge
„Pegasus-Brunnen - Brunnen des Ovato - Straße der hundert Brunnen - Rometta“ hervorgegangen. 1565 – 68 schuf er die Grotte der Venus als angenehmen Aufenthaltsraum für die heißen Sommernachmittagsstunden. Sein ganzer Garten baute auf vier Kriterien auf:

- Bezüge zur Antike (als der „Goldenen Zeit“ Roms),
- Naturnähe (besonders des Wassers),
- Technik (als Ausdruck des menschlichen Geistes),
- szenische Überraschungseffekte.

Dieser Garten besaß für die europäische Gartenkultur von Anfang an einen Vorbildcharakter.

Der heutige Garten, so schön wie er immer noch ist, hat mit dem Garten des Kardinals und Ligorios wenig gemein. Er verlor seine einstige Pracht, seine früher vergoldeten Skulpturen, seine vielen prachtvollen Mosaikarbeiten. Auch seine damaligen Skulpturen stehen nur noch selten an dem ihnen einst zugedachten Platz, so dass es heute fast unmöglich geworden ist, das ehemalige ikonographische Programm nachzuvollziehen. Viele Gartenteile wurden verändert und befinden sich auch wegen der inzwischen eingesetzten Schäden nicht mehr im Betrieb.

Für die Gartenkunst ist der Name Ligorios untrennbar mit dem Garten der Villa d’Este verbunden. Ihr Einfluss auf die europäische Gartenkunst geht weitgehend auf ihn zurück. Fogliati sagte von ihm (1569), er besäße eine bewundernswürdige Kenntnis des Altertums und sei der berühmteste Architekt seiner Zeit.

Quellen

Bajard, S. /Bencini, R. „Paläste und Gärten Roms“, Paris 1996
Barisi, Isabella „Die Villa d’Este, Rom 2004
Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst, Köln 1990
Chatfield, Judith „Die schönsten italienischen Gärten“, Köln 1991
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Enge, Schroer u.a. „Gartenkunst in Europa“, Köln 1990
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Mader, G. /Neubert-Mader, L. „Italienische Gärten“, Stuttgart 1989
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens“, Stuttgart 1999
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauber der Gartenwelt“, Köln 1987
Visentini, Margherita Azzi „Die italienische Villa“, Stuttgart 1997

http://de.wikipedia.org/wiki/Pirro_Ligorio (21.7.2012)
“ /Tiburtinische_Sibylle (20.2.2012)
http://lexikon.gulli.com/Pirro_Ligorio (1.8.2008)
http://www.knowledge.de/3308174/AngeloColocci (1.9.2012)

Bernardo Buontalenti

(1531 – 1608)

Er schuf Pratolino, die Gartenwunderkammer des Manierismus.

Im Auftrag der Medici ausgebildet, später von ihnen gefördert, diente er Cosimo I, Francesco I. und Fernando I. Er beherrschte alle Künste. Er war ihr Architekt, Festungsbaumeister, organisierte all ihre Feste, Maskenspiele und inszenierte für sie Theaterstücke und Feuerwerke (daher sein Spitzname „della Girandole“). Ihn interessierten alle Naturwissenschaften, und er besaß eine überschäumende Fantasie. Dabei war sein Stil feiner und eleganter als der seiner Zeitgenossen (z.B. der von Ammanati). Auf diesem Hintergrund wurde er zu einem der Hauptvertreter des Florentiner Manierismus. Neu schuf er für die Medici die Villen von Pratolino, Artimino und Poggiofrancoli, umgebaut hat er für sie La Petraia, Lappegi, La Magia und Correto Guidi. Dabei nahm er auch einen entscheidenden Einfluss auf deren Gärten. Ihn interessierte ihre Gesamtkonzeption und besonders deren Bewässerungstechnik und auch deren Bepflanzung.

An persönlichen Daten ist von ihm u.a. bekannt:

1531 - geboren in Florenz (genannt werden auch 1523 u. 1536),
1547 - Tod seiner Eltern bei einer Überschwemmung.
- im Auftrag Cosimo I. Ausbildung in der Malerei, Bildhauerei, Architektur (bei Francesco Salviati, Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Giulio Clovio),

1563 - Begleitung des Cosimo-Sohnes Francesco nach Spanien,
- Hauslehrer von Francesco de Medici,

1565 - Errichtung des Palazzos Riccardi,
1568 - Ernennung zum Flussbauingenieur (durch diese Stellung konnte er wahrscheinlich Vasari und Ammanati bei der Vergabe von Großaufträgen in Florenz verdrängen),
- Oberaufseher des Bauwesens in der Toskana,
- 1586 - Schaffung des Gartens von Pratolino,

1574 - 1576 - „Trompe-l’oeil-Stufen“ zum Chor von S. Stefano,
1576 - 1591 - Umgestaltung von Petraia,
1580 (ca.) – Uffizien (Galleria, Tribuna u. Porta delle Suppliche),
1583 - 1593 Grotten im Boboli-Garten,
1585 - Villa della Magia (Tizzano bei Pistoia),
1587 - Entwurf für die Fassade des Florenzer Doms,
1588 - Palazzo Vecchio,
1590 - 1595 – Fortezza del Belvedere (Florenz),
1592 - Palazzo Nonfinito,

1593 - 1994 -Fassade von S. Trinità,
1594 - Villa di Artimino (Signa),
1605 - Logge die Banchi (Pisa),
1608 - Tod in Florenz.

Darüber hinaus schuf er als
- Architekt : + das Casino di Livia,
+ die Fassadenhalle des Spitals Santa Maria,
+ den Palazzo Reale in Siena,
- Ingenieur u.a. folgende Befestigungsanlagen:
+ Belvedere zu Florenz,
+ Grosseto,
+ Livorno,
+ Neapel,
+ Pistoia,
+ Prato.

Er ordnete Festlichkeiten und
entwarf Theateraufführungen und Aufzüge für den Hof.
(Um ihn hatte sich ein großer Kreis von Architekten Ingenieuren und Künstlern gebildet).

Seine wichtigste Arbeit im Bereich der Gartenkunst war Pratolino (heute ,“Park Demidoff“):

Pratolino

1568 kaufte Francesco I. in der Nähe des Dorfes Pratolino ein Gelände (ca. 12 qkm groß; das Wasser wurde aus 12 Quellen über Aquädukte herangeführt), um dort für sich und seine Geliebte und spätere Frau Bianca Capello eine Villa mit einem großen Garten von Buontalenti anlegen zu lassen. Obwohl als einzige der vielen Medici-Villen heute nicht mehr erhalten (1821 Abriss der Villa, da die vielen Wasserleitungen angeblich nicht mehr reparabel waren. Danach Anlage eines Englischen Gartens. Seit 1981 im Besitz der Stadt Florenz), ermöglichen ein Gartenführer von 1587, viele Stiche und Beschreibungen eine recht gute Vorstellung vom früheren Aussehen des Gartens. Francesco wurde zu dieser Anlage durch ein Werk des griechischen Philosophen Porphirius („De antro Nympharum“) angeregt, das 1518 mit einer Widmung des Papstes Leo X (= Giovanni di Medici) neu aufgelegt worden war. Anders als in den vorangegangenen Gärten, für die die Harmonie mit der Natur (im damaligen Verständnis) das bestimmende Kriterium war, wurde es jetzt die Herrschaft des Menschen über die Natur. Es entstand ein „Garten der Wunder“, eine Kulissenarchitektur mit illusionistischen Effekten, ein gewaltiges Naturtheater der Täuschungen und Überraschungseffekte. Wege durch Labyrinthe und bizarre Wasserspiele standen für ein neues, überspanntes Naturverständnis.

Man betrat den Garten von Norden. Gleich am Eingang durchschritt man ein Labyrinth als Symbol für die Ungewissheiten im menschlichen Leben. Danach kam man zu einer Jupiterfigur (von Brandinelli) als Hinweis, dass die Geschichte des Menschen in der Hand der Götter liegt. Aus ihrem Blitz schoss ein kräftiger Wasserstrahl. Sie war der obere Endpunkt einer Zentralachse und überragte die gesamte Anlage. Bei einer Fortsetzung des Weges

gelangte man zum „prato l'Apennino“ (mit einer riesigen Skulptur von Giambologna auf einer Felseninsel in einem Wasserbecken. Dargestellt ist einer der Titanen, die vom Olymp gestürzt wurden, weil sie die Macht Jupiters anstrebten (nicht zu verwechseln mit dem „Apennin“ von Ammanati in Castello). Ähnlich wie bei Arcimboldo verschmolzen hier menschliche und versteinerte Naturformen zu einem Wunderwerk. Später u.a. in Richmond nachgebaut. Die Skulptur enthielt drei Grotten: in der unteren befand sich ein stilisiertes Bergwerk, in der oberen das Nymphäum. Von der dritten aus wurde einst das gesamte hydraulische System der Wasserversorgung des Gartens gesteuert). Zwischen dem „Apennin“ und der Villa folgte dann eine Wiese mit jeweils 13 Eisenrahmen an den Seiten, in denen sich antike Marmorfiguren befanden (der sogenannte „Antikengarten“).

Hinter der Antikenwiese, mitten in der Gesamtanlage gelegen, führten zwei Treppen auf einen die gesamte Villa umgebenden Altan (ähnlich wie in Poggia a Cajano, Altan = ein vom Erdboden unterbauter Balkon), hinter diesem eine gegenläufige toskanische Treppe auf einen Prato zum unteren Teil des Gartens.

Von unten aus gesehen, fing die Hauptachse bei der „Wäscherin“ an und folgte der „Straße der Fontänen“. Danach kam der Prato, dann die Villa mit dem sie umgebenden Altan, dahinter die Antikenwiese. Mittig, quer zur Achse folgte der „Apennin“. Man umrundete ihn und stieg dann zu dem in einer gewissen Entfernung stehenden Jupiter auf. Eigentliche Querachsen hat es nicht gegeben, wenn man von der Teilungsachse in der Verlängerung der oberen Gebäudelängsseite absieht (von den Zeitgenossen wurde dieser Umstand negativ gesehen). Es gab in Pratolino nicht den in Rom und seiner Umgebung beliebten Terrassenbau sondern nur lange, langsam anteigende Wege.

Umschritt man von oben kommend die Villa, so gelangte man von der dortigen Freitreppe zu zwei Zugängen auf zwei verschiedenen Ebenen. Hinter dem oberen Eingang befanden sich 6 Grotten: u.a. die „Grotte

- der Sintflut“ (Sie war die Hauptgrotte, die „grotta grande“. Aus unzähligen Düsen spritzte das Wasser bis zur Decke und fiel dann prasselnd herunter. An ihren Seiten befanden sich automatische Figurengruppen und Skulpturen, die mit ihren Donnergeräuschen die Sintflut noch unterstrichen),
- der Galatea“ (gezogen von einem Delphingespann),
- des Schwans“ (Hier befanden sich versteinerte Schwämme im Wechsel mit Bergkristallen; ähnlich der 3. Grotte im Boboli-Garten),
- der Tritonen“ (Meeresgötter),
- der Samariterin“.

Sie alle besaßen einen Bezug zum Wasser als Naturkraft (hier als hydraulische Kraft dargestellt, mit der man Automaten betreiben konnte).

Wahrscheinlich haben die Medici die Wasserscherze am Sommerhaus des Kronprinzen Alfonso in Neapel kennengelernt (beim “Poggio Reale“), der sie wiederum zuvor in den maurischen Gärten Andalusiens gesehen hatte.

Auf der unteren Ebene befanden sich die meisten Grotten. U.a. Grotten

- zum Ruhm der Medici,
- verschiedenen Göttern gewidmet (z.B.:
  + ein Cupido (bei dem das Wasser der Glut der Liebe unterlag),
  + ein Vulcan (in der die Wände mit Muscheln und Korallen verkleidet waren),
  + eine Flussallegorie des Mugnone.

Unterhalb der Villa bildete die „Straße der Fontänen“ die zentrale Sichtachse. Sie war die Hauptattraktion des Gartens. Auf der Mittelachse liegend wurde sie beidseitig von unzähligen Wasserdüsen flankiert, unter deren Stahlen die Besucher wie unter einer Pergola trocken hindurchschreiten konnten. Das durch sie hindurchfallende Regenbogenlicht strahlte zusätzlich noch in allen Farben und schuf eine imaginäre Zauberwelt.

Im untersten Parkbereich befand sich die Skulpturengruppe „Die Wäscherin“ (von Valerio Cioli). Ihre weiße Marmorstatue beherrschte in einem großen Becken den unteren Teil des Parks. Sie schien aus einem Stück Leinen Wasser zu wringen. Von Ihr gabelten sich die Wege und führten

- links
  + zur „Peschiera della Maschera“, einer Kette von Wasserbecken
  + zur „Grotte des Cupido“ (einem Liebesgott, der die Besucher nasspritzen konnte),
  + zu einem „Fischteich mit der Maske“,
  + zu einem „Roten Brunnen“,
  + zu einem „Froschbecken“.
- rechts
  + zur „Viale degli Zampilli“, vorbei an
  + verschiedenen Krebszuchtbecken,
  + dem Eichenbrunnen“,
  + Dem „Ammanati-Brunnen“,
  + einem „Parnass“ (auf ihm saß Apoll mit seinen Musen und aus seinem Inneren ertönten hydraulische Orgelklänge),,
  + einer großen Voliere.

Für Buontalenti bildeten Haus und Garten eine Einheit. Der Garten bestand aus zwei Bereichen:

- einem nördlichen (dem „parco vecchio“, dem „Antikengarten“),
- einem südlichen (dem „parco nuovo“, dem Garten der Moderne“).

Die Villa lag dazwischen in dem Zentrum. Buontalenti folgte hier nicht mehr sklavisch den klassischen Proportionsgesetzen. Auch orientierte er sich an den natürlichen Geländekonturen. Der Garten war voller Statuen und antiker Hermen. Zu seinen Neuerungen zählten u.a., dass man

- hier in die vorhandene Natur hineingeplant hatte,
- anders als bisher jede Symmetrie mied,
- auch keine „carres“ (Beete) mehr rhythmisch aneinander reihte.

Eine Besonderheit im unteren Gartenbereich war auch eine Eiche, in der sich ein Brunnen befand.

Den Garten bestimmten drei Inhaltsschwerpunkte:

- die Welt der Götter (der Parnass, als das höchste Ziel des Menschen),
- die Welt des Menschen (das Labyrinth, als dessen mühsamen Weg zur Wahrheit),
- die Welt der Grotten (das geheimnisvolle Erdinnere mit seinen Edelmetallen und Kristallen, ein Schwerpunkt der Wunderkammern).

Oft wurde dieser Garten mit der Villa d'Este verglichen. Nach einer bekannten Bewertung von Montaigne war

- Pratolino: graziöser und reicher an Statuen,
- Villa d'Este: wasserreicher und besaß einen prächtigeren Palast.

In der Vielfalt ihrer Wasserspiele seien sie gleichwertig gewesen. Insgesamt zog Montaigne aber wegen des klareren Wassers Pratolino vor.

Dieser Garten galt wegen seiner unzähligen hydropneumatisch angetriebenen Automaten und Fontänen als ein Wunderwerk. (Wahrscheinlich wurden sie 1739 letztmalig in Betrieb gesetzt beim Besuch Franz Stephans von Lothringen. Zwei Jahre bevor er zum Kaiser gewählt wurde).

Anders als in den bisherigen Gärten zielte man auf keine harmonische Gesamtansicht. Nur die in verschiedene Richtungen verlaufenden Wege waren noch geradlinig und führten zu architektonischen oder plastisch gestalteten Endpunkten. Dieser ganze Garten war als eine Art Wunderkammer gedacht gewesen, als ein Sammelort für Gegenstände aus der Vergangenheit und solche der Gegenwart. Neben einer Welt der Götter standen Figuren aus dem täglichen Leben. In der Art eines großen Labyrinths wurden hier die Geheimnisse der Natur zur Schau gestellt:

- aus dem Boden die Welt der Kristalle und Metalle,
- aus dem Wasser Muscheln und Korallen,
- aus der Botanik tausende verschiedenster Pflanzen (Pratolino war eine Art botanischer Garten, obwohl die Pflanzen zunächst nicht im Vordergrund des fürstlichen Interesses standen),
- in den Volieren Unmengen der verschiedensten Vögel,
- in den Teichen die verschiedensten Fische,
- in den Waldstücken die verschiedensten Tiere.

Verbunden mit den technischen Erfindungen der Automaten war es in diesem Garten innerhalb einer kurzen Zeit gelungen, eine Atmosphäre zu schaffen, die die letzten Geheimnisse der Natur offenzulegen schien.

Im gewissen Sinne kann man Pratolino als einen „Vorläufer des Surrealismus in der Gartenkunst" (Zangheri) bezeichnen. Buontalenti überwand hier die formale Strenge des Renaissancegartens hin zu einer phantasievollen Wunderwelt, einer Welt überraschender Ansichten und Klänge, hervorgerufen von einer technischen Wunderwelt, einer wieder entdeckten Form der Naturbeherrschung. Es gab hier musizierende Götterfiguren, singende Vögel, tückische Wasserstrahlen, die ahnungslose Besucher durchnässen konnten und prachtvoll glitzernde Wände voller wertvoller Mineralien, Kristalle und Muscheln. Sein beherrschendes Element war das Wasser, das in all seinen Gestaltungsmöglichkeiten überall

im Garten anzutreffen war, eine phantasievoll durchdachte Folge von Grotten, Kaskaden und Becken. Diese Vielfalt galt in ihrer Zeit als spektakulär. Seit man damals vor wenigen Jahren das Nymphäum wieder als Gartenelement entdeckt hatte, wurde es hier in all seinen Möglichkeiten durchgespielt. In der Antike einst ein geweihter Ort der Nymphen und Wassergötter wurde es hier für die heißen Sommertage zu einem angenehmen Aufenthaltsraum.

Der Einfluss von Pratolino auf die europäische Gartenkunst war enorm. Kein Herrscher, der es sich leisten konnte, wollte danach auf dessen Automatenkunst verzichten. Der Garten wurde zum Vorbild. Zunächst in

- Saint-Germain-en Liege und Fontainebleau (Frankreich; hier wie auch in Pratolino geschaffen von Tommaso Francini und seinem Bruder Alessandro),

später in

- Hellbrunn (Österreich; heute noch der einzige relativ erhaltene Garten dieser Art),

oder in einem etwas geringeren Umfang im / in / am

- Boboli-Garten (Florenz)
- Richmond und Wilton House (England),
- Warande-Garten am Coudenbergpalais (Belgien),
- Hortus Palatinus (Heidelberg).

Es gab die Automatenkunst aber auch in Wien oder Prag.
Heute ist in Pratolino von all diesen Grotten und technischen Einrichtungen nichts mehr erhalten geblieben.

Weitere Gärten auf die Biontalenti Einfluss genommen hat:

<u>Boboli-Garten</u> (ca. 4,5 ha)

Zunächst in den ersten Anfängen von Tribolo begonnen, wurden die Arbeiten von Ammanati fortgesetzt (1550 – 1560) und die ersten Grottenarbeiten von Vasari angefangen („Madama-Grotte“ und „Große Grotte“). Buontalenti war bereits von Anfang an an diesen Arbeiten beteiligt gewesen. 1574 gab Francesco (Sohn von Cosimo) ihm den Auftrag die Arbeiten fortzusetzen. Er ließ den Garten wie er bisher bereits gewesen war, schuf eine Grotte in der Trennungsmauer zwischen dem Palast und dem Garten und ergänzte diesen nur um eine weitere Grotte als ein letztes Aufnahmeelement in die Geheimnisse der Natur im Sinne Colonnas. Zwischen 1583 – 1593 Überwölbung eines vorhandenen Fischteiches, Ergänzung einer vorhandenen Grotte um eine dritte Kammer zur „Großen Grotte“ (in deren Ecken Michelangelos Sklaven aufgestellt wurden).

Diese „Große Grotte“ bestand innen und außen aus Stalaktiten und besaß ursprünglich neben einer üppigen Vegetation verschiedene Wasserspiele (heute aus Erhaltungsgründen trockengelegt).

- Die erste Kammer sollte den Eindruck einer natürlichen Grotte erwecken, in der die Schäfer sich vor wilden Tieren schützen konnten. In ihr befanden sich Michelangelos „Sklaven“, heute als Kopien). An den Wänden war eine Vielzahl von Tieren, Fischern, Flussgötter und ein Hirte.

- Im nächsten Raum befindet sich Giambolognas „Badende Venus“.
- im letzten eine „Theseus-und-Helena-Gruppe“. Dargestellt wurde hier aus den Metamorphosen des Ovids die Geschichte von „Deukation und Pyrrha“. (Ihr Gesamtthema ist der Sieg der Phantasie über die Rationalität mit Hilfe der Dekoration).
  (Im Rahmen der später für diesen Garten entwickelten Schöpfungsdarstellung in drei Bildern stellt diese Grotte folgendes dar
  1. Bild: Die Entstehung der Erde aus dem Chaos der Sintflut. Die moosbewachsenen Steine als deren Anfangszustand. Pyrrha und Deukation sind nach Ovid die einzigen Überlebenden der Sintflut (später an deren Stelle „Theseus und Helena“, heute oft als „Paris und Helena“ bezeichnet). Die Wände waren mit Kristallen besetzt und von Frauenfarn überwuchert gewesen. Auf ihnen waren Hirtenszenen gemalt und davor standen die Tierfiguren. Das Licht fiel durch gläserne Fischbecken und erzeugte durch seine Reflexe in den Räumen noch zusätzlich eine besondere Stimmung.
  2. Bild: „Grotticella“ („Geburt der Venus“).
  3. Bild: „Isolotto“ (Initiation in die Geheimnisse der Venus (Überfahrt nach Kythera (hier nur noch als ein barocker Vorwand für den einst humanistischen Ansatz)).

Von den Grotten des Boboli-Gartens nahm die Verwendung des Tuffsteins in den Grotten ihren Anfang. In den ländlichen Brunnen Italiens zwar schon immer verwendet, trat er jetzt von hier aus seinen Siegeszug durch die europäischen Gärten an.

Neben diesen beiden Gärten kann man davon ausgehen, dass Buontalenti als oberster Architekt der Toskana auch auf das Umfeld aller anderen Medici-Villen einen großen Einfluss gehabt hat. Wahrscheinlich stellen die Abbildungen auf den Utens-Lunettenbildern deren Aussehen z.Z. Buontalentis dar. Besonders dürfte dies für die Gärten der Villen gelten von

- „La Petraia“: Nur wenig entfernt von Castello. Zwischen 1575 -1590 für Ferdinando (Sohn Cosimos) umgestaltet. Vor dem Gebäude drei abfallende Terrassen mit einem spiegelbildlichen Aufbau um einen Mittelweg. Dahinter ein zypressenbewachsener Hügel.
- „ di Marignolle“,
- „Artimo“,
- „La Magia“,
- „Lappegi“,
- „L’Ambrogiana“.

Quellen

Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926

Listi, Massimo / Cunaccia, C. „Italienische Gärten“, Niederhausen 1998
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Presner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992
Russel, Vivian „Literarische Reise durch die Gärten Italiens“; München 1999
Saudan, M. / Saudan-Skira, S. „Zauber der Gartenwelt“, Köln 1987
Vercelloni, Virgilio „Historische Gartenatlas“, Stuttgart 1994
Visentini, Margherita Azzi „Die italienische Villa“, Stuttgart 1997

http://de.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Buontalenti
/Boboli-Garten
/Villa_Medici_La_Petraia
/Villa_Medici_von_Pratolino

Domenico Fontana

(1543 – 1607)

Mit ihm zieht das Barock in die Gartenkunst ein. Er wird zum großen Ideengeber der viel späteren französischen Gartenkunst (und über seinen Enkel Giovanni auch der österreichischen und deutschen).

Allgemein sieht man in Domenico Fontana den bedeutendsten Ingenieur seiner Zeit. Seine statischen Kenntnisse wurden bewundert. Man kann seine Schaffenszeit in drei Perioden unterteilen: In die Zeit

- vor der Ernennung Minoltas zum Papst Sixtus V.,
- als Hofarchitekt des Papstes (und als solcher für die sixtinische Stadtplanung Roms verantwortlich),
- in Neapel als königlicher Hofingenieur.

An persönlichen Daten sind von ihm bekannt (bzw. werden genannt):

1543 - geboren in Melide (am Luganer See, Tessin),
Sohn von Sebastino und Domenica Fontana,
Bruder von Giovanni (geb. 1540),
Neffen u.a.: Carlo Madero, Matteo Castelli,
verheiratet mit Elisabeth Paduschi.

1563 - Rom (sein Bruder Giovanni lebte bereits hier),
- Arbeit zunächst als Stuckateur,
- Beschäftigung mit der altrömischen und zeitgenössischen Architektur,
- Eintritt in den päpstlichen Dienst (unter Gregor VIII.),

1574 - Begegnung mit Kardinal Montalto (als armer Felice Peretti geboren, 1534 Eintritt in den Franziskanerorden, Kardinal, später Papst Sixtus V., 1585 - 1590),
- Arbeiten am Quirinalpalast,

1580 - 1589 - Errichtung von San Luigi dei Francesi (Rom),

1584 - Auftrag für den Kardinal, die Kapelle „del Presepio“ an der Basilika Santa Maria Maggiore zu errichten (sie nahm später die Gräber von Sixtus V. und Pius V. auf),
- zeitgleich der Auftrag für den Bau der Villa Montalto auf dem Esquilin (= Villa Negroni, ab 1787 Villa Massimo),
Legende: Papst Gregor VIII. entzog dem Kardinal die Mittel für seine Bauten. Fontana finanzierte dann deren Weiterbau mit seinen eigenen

Mitteln. Aus Dank dafür soll der Kardinal später, als er selber zum Papst gewählt worden war, ihn zu seinem Leibarchitekten ernannt haben. Als solcher brachte er dann beide Projekte zum Abschluss.

1585 - Ernennung zum päpstlichen Hofarchitekten (damit u.a. für alle Veränderungen im Stadtbild Roms verantwortlich, d.h. der „sixtinischen Stadtplanung“. Sie betraf insbesondere die Ortsteile zwischen dem Stadtkern und den wenig besiedelten Ortsteilen Esquilin, Quirinal und Viminal),

- Ausbau der Verbindungsstraßen zu den sieben Hauptkirchen (noch heute bilden sie das Hauptnetz der Straßen Roms; dabei Ersetzung von San Sebastiano durch S. Maria des Popolo wegen der Marienverehrung von Papst Sixtus. Auch ließ er das „Septizonium“ am Palatin (monumentale Brunnenanlage mit einer großen Prachtfassade) für einen freien Zugang zur Kirche S. Maria degli Angeli niederreißen),

(Auf einem Fresko in der Vatikanischen Bibliothek (im Salone Sistino) sind die geplanten Straßenführungen skizziert. Manche von ihnen waren bereits vorher angedacht gewesen, viele wurden erst nach dem Tode des Papstes fertiggestellt)

(Damit legte er die Grundlagen für das barocke Rom. So fielen in seine Zeit auch die Fertigstellung der Via Pia, Piazza delle Terme und der Piazza del Quirinale).

1585 - 1587 - Aufstellung des Moses-Brunnens (Rom),

1585 - 1590 - Bau des Palazzos della Sapienza (Rom),

1586 - Anbauten am Lateranpalast (bis 1308 Residenz der Päpste, u.a. „Loggia“ u. „Heilige Stiege“),

1586 - 1589 - Arbeiten an der Lateranbasilika,

- Errichtung des nördlichen Kirchenvorhauses an der Kirche San Giovanni (Lateran),

1586 - Aufstellung des Obelisken auf dem Petersplatz (nach einem Wettbewerb mit etwa 500 Vorschlägen anderer Ingenieure),

(37. N. Chr. von Caligula nach Rom gebracht und in seiner Arena aufgestellt. Diese befand sich auf dem Platz der heutigen Kirche. Sie soll Zeuge der Ermordung Petrus gewesen sein und hatte damit für die Kirche eine besondere Bedeutung. Gekrönt wird der Obelisk von einem Kreuz in dem ein Splitter des Kreuzes Jesu enthalten sein soll. Als markantes Standbild ist er ein Symbol für den Sieg des Christentums über das Heidentum und im Sinne der Gegenreformation ein Ausdruck der Macht der katholischen Kirche. Der Obelisk steht in der Blickachse Engelsburg – Petersdom, nicht in der Mittelachse der Kirche).

Für diese Aufstellung erwarb Fontana sehr viele Anerkennungen, u.a. wurde er dafür zum Ritter ernannt und erhielt einen Lohn von 20.000 römischen Scudi (zum Vergleich: Der Steinmetz Pietro Gucci erhielt 1589 für die Anfertigung eines ganzen Brunnenbeckens aus Travertin 30 Scudi, Der Komponist Archilei ein Monatsgehalt von 14 Scudi),

Folgeaufträge für die Aufstellung weiterer Obelisken:

1587 - auf der Piazza S. Maria Maggiore,
(32 m hoch, stammte vom Amun-Tempel in Karnack, ca. 1500 v. Chr. geschaffen, von Konstantin II. 357 nach Rom gebracht und im Circus Maximus aufgestellt; z.Z. Fontanas in drei Teile zerbrochen),

1588 - auf der Piazza S. Giovanni (Lateran),

1589 - auf der Piazza S. Maria del Popolo,

1587 - Arbeiten am päpstlichen Palast (Errichtung der heutigen päpstlichen Wohngebäude, Vatikan),

- Bau der Vatikanischen Bibliothek zwischen den Längstrakten der Belvederekorridore als mehrgeschossiger Querbau (damit Zerstörung des bisherigen Terrassenraumes und Teilung des Belvederegartens; ein gewaltiges, aber monotones Bauwerk).

1587 - Umbau des Cortile del Belvedere (= Belvederegartens),

1587 - 1589 - Bau der Acqua Felice für die Wasserversorgung der wasserarmen, höher gelegenen Stadtteile (gemeinsam mit seinem Bruder Giovanni; der Papst wollte die Stadt, wie einst Moses die Israeliten, mit Wasser versorgen. Der Bau begann 1587 am Mosesbrunnen. Erweiterung der Wasserleitung von 2 auf 20 Meilen),

- Errichtung eines öffentlichen, überdachten Waschplatzes,
- Bau des „Ospedale die Mendicanti“ (Hospitals der Bettler),

1588 - 1590 - Unterstützung Giacomos della Porta beim Ausbau des Petersdomes und der Einwölbung der von Michelangelo entworfenen Kuppel (für diese allein waren 800 Arbeiter 22 Monate beschäftigt),

- Errichtung der „Laterne“ auf dem Petersdom,

1590 - Schrift „Della trasportatione dell‘ obelisco Vaticano et delle fabriche die nostro Signore Papa Sisto V“ (erweitert 1604).

In den fünf Jahren der Regierungszeit Sixtus V. schuf er darüber hinaus

+ den Springbrunnen auf dem Platz Termini,
+ eine Brücke über den Tiber (Borgheto),
+ die Wiederherstellung mehrerer altrömischer Säulen (u.a. Trajanssäule, Marc-Aurel-Säule vor dem Palazzo Chigi),

entwarf er

+ einen Plan für eine neue Nutzung des Kolosseums (Einrichtung einer Wollspinnerei; wurde nicht verwirklicht),

1590 - Eintritt in den Dienst Papst Clemens VIII (nach dem Tod Sixtus V.),

1592 - Entlassung aus seiner Stellung am päpstlichen Hof (Vorwurf der Veruntreuung öffentlicher Gelder)

- Berufung nach Neapel durch den Vizekönig Graf von Miranda, Ernennung zum königlichen Hofarchitekten.
- Entdeckung von Pompeji (bei Kanalarbeiten. Sie wurde aber in ihrer Zeit als solche nicht beachtet).
- Während seines Dienstes in Neapel schuf er u.a. auch

+ eine Verbesserung mehrerer Wohn- und Straßenviertel,
+ den Bau der Fontäne Medina auf dem Platz Castel Nuovo,
+ ein Mausoleum,
+ Umbauten in den Hafenanlagen von Neapel und Bari,
+ die Straßen nach Chiaia und Luccia,
+ den Palazzo Carafa della Spina.

führte er Trockenlegungsprojekte fort,
entwarf er mehrere Hochaltäre (u.a. den für die erzbischöfliche Kirche in Amalfi).

1600 - Bau des Palazzo Reale (königlicher Palast in Neapel, sein wichtigstes Werk),
1607 - gestorben in Neapel (bestattet in der Kirche S. Anna die Lombardi).

(Seinem Testament von 1604 ist zu entnehmen, dass er
- vier Söhne und drei Töchter gehabt hat,
- geadelt worden ist,
- am Ende seines Lebens sehr wohlhabend gewesen ist (so besaß er u.a. mehrere Häuser in Rom und Neapel),
- acht mittellose Mädchen in seiner Heimatstadt Melide für ihre Heirat ausgesteuert hat).

Neben seiner anfänglichen Tätigkeit als Stuckateur hat Fontana als Architekt, Ingenieur und als Bauunternehmer gearbeitet. Nach seinem Tod führte sein Sohn Giulio Cesare die von ihm angefangenen Arbeiten in Neapel zu Ende (u.a. den Bau des Palazzo Reale und den verschiedener Universitätsgebäude).

Villa Montalto (= Villa Peretti, Rom)

Sie wurde von Fontana 1588 – 1589 errichtet, d.h. als Sixtur V. noch der Kardinal Montalto gewesen war (Peretti war dessen Geburtsname gewesen, Montalto dessen Geburtsort; der spätere Besitzer der Villa Lante, Alessandro Montalto, war der Enkel seiner Schwester). Die Villa lag auf dem Gelände des heutigen römischen Hauptbahnhofs (Stazione Termini und seiner Umgebung). Der Kardinal hatte das Gelände bereits zwischen 1576 und 1580 erworben und zu einem Park gestalten lassen. 1585 – 1588 erfolgte eine Erweiterung. Das Besondere dieser Villa und ihres Gartens war, dass hier bereits Gedanken umgesetzt wurden, die später in den Barockgarten und den Städtebau eingeflossen sind:
- Die Heraushebung eines Gebäudes zum Hauptbezugspunkt eines ganzen Umfeldes, einer ganzen Landschaft (hier die Villa).
- Die Orientierung der Gesamtanlage an Leitlinien und ihre Ausrichtung auf Leitpunkte.
  (Ihre Gestaltung wurde von langen Alleen als Perspektivträgern bestimmt.
  Eine dominierende Hauptachse, die zunächst in viele Gartenräume strahlt und dann über den Gartenbereich hinausführt),
- Alle weiteren Einzelelemente des Gartens hatten sich den Alleen unterzuordnen.
- Ausgerichtet wurden die Blickführungen auf Endpunkte (seien sie architektonischer Art oder als Skulpturen; später wurden sie „Point de vue“ genannt).

Damit wurde hier erstmals das Grundkonzept des Barockgartens vorgeführt, dass dann später in Frankreich und durch die Schüler Carlo Fontanas (u.a. Fischer von Erlach, Hildebrandt und Pöppelmann) in Österreich und Deutschland erfolgreich weiterentwickelt wurde, das architektonische Spiel mit den Perspektiven in einem Flächenbereich. Der Garten befreite sich hier aus seinen Begrenzungen und öffnete sich nach außen.

Seine Erfahrungen in diesem Garten übertrug Fontana dann wenige Jahre später auf die Stadtplanung Roms und dessen Straßen- und Platzerneuerungen. Dieses System erreichte in der Villa Borghese (1613 – 1616 als Barockgarten angelegt, ca. 5 qkm, heute Landschaftspark; im Vergleich: Versailles ca. 8 qkm) seinen ersten Höhepunkt. Hier arbeitete man bereits mit mehreren Achsen und zog bewusst die Geländebewegungen in seine Planungen mit ein.

Dem ganzen Gartenkonzept lagen zwei übereinander gelegte Wegsysteme zugrunde, die strahlenförmig einmal vom Palazzo Termini und zum anderen von der Kirche S. Maria Maggiore ausgehend übereinander gelegt wurden. Zusätzlich gab es quer durch die Villa eine Mittelachse. Den restlichen Garten bildeten zwischen den Achssystemen verschieden gestaltete (evtl. bewirtschaftete) Parkquartiere. Über den ganzen Garten waren außerdem verschiedenen Brunnenanalgen verteilt gewesen.

Die zum Garten gehörende Villa (Kasino) war relativ klein gewesen.

- Der Zugang führte durch ein großes Tor neben der Kirche S. Maria Maggiore.
- Gleich dahinter befanden sich drei auseinanderstrebende Zypressenalleen:
    + der mittlere Weg bildete die Mittelachse, die an ihrem Beginn von zwei aufwendig gestalteten Löwenbrunnen eingeleitet wurde.
        > Danach führte sie durch eine 3-bogige Eingangsloggia,
        > durch die Villa,
        > über einen halbrunden Vorplatz (Fontänentheater),
        > quer durch den Park (dabei rechtwinklig eine Querachse kreuzend. Dieser Kreuzungspunkt war, mit allerlei Wasserscherzen versehen, zu einem großen runden Platz ausgebaut gewesen),
        > durch das hintere Tor,
        > ein Feldstück hin zu einem Hügel mit einer Statue als Blickpunkt (kurz dahinter endete die Acqua Felice).
- Die beiden seitlichen Alleen endeten an den seitlichen Giardini segreti der Villa.
- Diese Giardini segreti waren um ein Stockwerk erhöht und besaßen acht quadratische Beete, gestaltet in der Form einer doppelten Vierergruppe in deren Mitte sich jeweils ein Brunnen befand. In ihrer Endmauer waren jeweils drei Nischen mit Skulpturen.
- Hinter dem linken Seitenweg befanden sich aufwendig gestaltete, in Hecken gefasste Parterrebereiche, die durch Wege voneinander getrennt gewesen waren. Sie gehörten zum Palazzo Termini, von dessen Vorderfront auch die Umfassungsmauer dieser Gartenseite ausging.
- Strahlenförmig führten von hier zwei Hauptachsen quer durch den Garten (die

rechte davon darüber hinaus).
- Zwischen diesen Hauptachsen lag direkt hinter dem Palazzo ein Blumenparterre.
- Nach rechts schlossen sich heckenumrandete, viergeteilte Parterrefelder unterschiedlicher Größe an: Zunächst zwei mit einem mittleren Pflanzbeet, dann drei mit je einem Springbrunnen in ihrer Mitte, eines vielleicht mit Kräutern und Blumen und zum Abschluss ein großes ovales, aufwendiges Becken, umgeben von einer Fülle von Skulpturen auf seinem Rand. (Diese Form der Parterreanlagen quer zum Schloss finden wir später auch in deutschen Anlagen, z.B. in dem Mainzer „Favorite“).
- Zwischen diesen Parterrefeldern und der linken Villenallee befanden sich weitere formal gestaltete Pflanzanlagen.

Neben den selbstgeschaffenen Ausblicken (Points de vue) bezog sich der Garten auch auf eine Reihe weiterer ästhetischer Bezugspunkte, die außerhalb seiner Mauern lagen: wie z.B. die
- Kuppeln der Kirche S. Maria Maggiore,
- Kirche S. Antonio (im Osten),
- Ruinen der Diokletiansthermen (im Westen).

Palazzo Reale (Neapel)

Er wurde von Fontana ab 1600 zu Ehren des spanischen Königs Philipp III. errichtet. Seine nüchterne Fassade wurde nur von Nischen mit den Skulpturen der wichtigsten Herrscher Italiens unterbrochen. Innen ist er mit prachtvollen Räumen ausgestattet. Heute befindet sich in ihm die Nationalbibliothek und ein Museum.

Villa Aldobrandini (Frascati)

Sie wurde von 1598 – 1604 von Giacomo della Porta (1532 – 1602) errichtet und nach dessen Tod von Carlo Maderno (Neffe Fontanas, 1556 – 1629) und Giovanni Fontana (Bruder, 1543 – 1607) vollendet. Die beiden letzteren gelten auch als die Schöpfer des dortigen Gartens. Ob, welchen und wie großen Einfluss Domenico auf den Bau der Villa und die Anlage des Gartens genommen hat, ist ungeklärt. Unstrittig ist aber die enge Zusammenarbeit innerhalb der Familie Fontana und die lange gemeinsame Tätigkeit Giacomo della Portas mit Domenico Fontana. Letzterer kam nach Rom weil dort sein Bruder bereits gelebt hat, mit della Porta schuf er gemeinsam verschiedene Stadteinrichtungen (u.a. am Lateranpalast, dem Petersplatz, dessen Kolonnaden von Bernini erst später hinzugefügt wurden) und die Kuppel des Petersdomes. Zusätzlich verband sie die gemeinsame Herkunft vom Luganer See. Sein Neffe Carlo Maderno wurde von ihm ausgebildet, arbeitete in seiner Werkstatt und übernahm diese nach dessen Fortgang aus Rom 1594. Bei diesen engen Verflechtungen und der Stellung Fontanas innerhalb seiner Familie - er war sozusagen deren Oberhaupt - ist davon auszugehen, dass er bei den Planungs- und Ausführungsüberlegungen einbezogen gewesen ist.

Fontana versuchte dem alten mittelalterlichen Rom ein moderneres städtebauliches Profil zu geben, indem er die Stadt mit breiten Straßen durchzog, großzügige Plätze anlegte, die er mit ägyptischen Obelisken und antiken Säulen akzentuierte und indem er damals abgelegene

Stadtteile mit Wasser versorgte. Damit unterstützte er Sixtus V. in dessen Bestreben, die Macht der Kirche symbolisch nach außen zu demonstrieren. In seiner Architektur arbeitete er weniger mit einer neuen Komposition von Baumassen, sondern veränderte verstärkt deren Details hin zum Einfachen und Großen. Wie alle Schöpfer großer Gartenanlagen zeichnete ihn ein besonders gutes Raumgefühl aus. Man kann ihn als den Gründer einer Architektendynastie ansehen, die besonders im 17. Jh. hauptsächlich Gärten schuf.

Quellen

Bajard, S. / Bencini, R. „Paläste und Gärten Roms“, Paris 1996
Falda, G. B. „Li Giardini die Roma“, Nördlingen 1994
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Heldmann, Friedrich „Geschichte der berühmten Architekten und ihre Werke“, Darmstadt und Leipzig 1831
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992

http://de.wikipedia.org/wiki/Domenico_Fontana (21.3.11)
/Sixtur_V. (29.10.12)
/Villa_Aldobrandini (31.10.12)
http://deu.archinform.net/arch/2657.htm (14.3.12)
http://www.artistiticinesi-ineuropa.ch/deu/fontana-d-deu.html (31.10.12)
http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13310.php (301012)

Bernard Palissy

(1510 – 1590)

Er machte in seinem „Idealgarten“ die Grottenkultur zum wichtigsten Gartenelement und steigerte sie mit Hilfe seiner Fayencen ins Naturhaft-Fantastische. (Daneben wurde er ungewollt zum ersten Überwinder der scholastischen Denkweise und zum Öffner der Naturbetrachtung in eine neue Erfahrungsdimension. Mit ihm beginnt die Naturforschung auf der Grundlage eines induktiven Vorgehens).

Heute kennt man Palissy in der Regel nur noch als den Schöpfer der „Rustique figulines“, „Pieces rustique“, d.h. naturnaher Fayencen, bei denen er eine künstlerische, sehr wertvolle Keramik mit einer transparenten Glasur so überzog, dass das Darunterliegende farblich voll zur Geltung kam. Damit stattete er dann ganze Grotten aus. Vielleicht wichtiger ist seine Rolle als Naturforscher, weil er auf dem Weg zu seinen Glasuren und dann später als kritischer Naturbeobachter die Grundlagen für die meisten unserer heutigen Naturwissenschaften gelegt hat (besonders der Chemie und der Geologie).

Über seinen Lebenslauf wissen wir:

1510 - geboren in Saint-Avit (= La Chapelle-Biron, Dordogne, Südwestfrankreich),
- erlernt den Beruf eines Glasmachers und Glasmalers (dabei schuf er hauptsächlich Kirchenfenster, einschließlich deren Bemalung),
- Zeit der Wanderschaft (als Wanderbursche durch das Gebiet der Pyrenäen, quer durch Frankreich, Flandern, die Niederlande, den Rhein entlang, die Ardennen. Er beobachtete dabei intensiv die Topographie, Seltenheiten in der Natur, Steinbrüche, Grotten und Höhlen und erwarb sich dadurch eine sehr gute naturkundliche Bildung),
- Studium der großen Meister der italienischen Renaissancekunst, besonders der Baukunst und Beschäftigung mit Problemen der Mathematik,

1539 - wird in Saintes sesshaft (bei La Rochelle, Westfrankreich), heiratet.
- lebte in ärmlichen Verhältnissen und hat bald eine große Familie.
- Nachdem er ausländische, glasierte Terrakotta gesehen hatte, wahrscheinlich italienische Majolika, experimentierte er 16 Jahre mit

dem Ziel, eine weiße Emailfarbe zu erhalten. Dabei kamen ihm seine Erfahrungen aus der Farbgebung in der Glasmalerei zugute. Gegen große Widerstande seiner Familie opferte er dafür seinen ganzen Besitz (u.a. seine Möbel, um seine Versuchsöfen am Brennen zu erhalten, bezahlte letzte Lohnforderungen mit seinen eigenen Kleidern). (Bis dahin war ein solches Verfahren in Frankreich unbekannt gewesen; in Spanien kannten es die Mauren bereits an ihren Bauwerken und Töpferwaren, und auch in Italien stellte Luca Della Robbia (1400 – 1482) emaillierte Fayencen her, auch er im plastischen Sinne). Er musste sich dafür neben neuen Kenntnissen in der Formgebung und der Chemie völlig neue Lernbereiche erarbeiten: U.a.

+ die Konstruktion von Brennöfen,
+ für den inneren Kern der Ware: Tonkenntnisse, ihre Verhältnisanteile und die Auswirkung verschiedener Kalkgehalte,
+ für den undurchsichtigen Emailüberzug durch ein Eintauchen: Schwierigster Vorgang im Emaillierungsprozess wegen der leichten Rissbildung,
+ Aufsetzen der glasigen Farben,
+ zweiter Brand bei einer geringeren Hitze.
+ Sein Abschlussversuch dauerte allein etwa 8 Monate Vorbereitungszeit, 1 Monat Emailvorbereitung und 6 Monate Brand. Danach hatte er sein Ziel erreicht.

- Erfolgreiche Herstellung schöner Tonwaren und reizvoller Figuren, die bald sehr gefragt waren.

1543 - Übernahme der Aufsicht über die Salinen von Saintange (dadurch eine größere finanzielle Basis für seine weiteren Versuche).

1545 - 1546 - Bekehrung zum reformierten Glauben,

- Mitbegründer einer entsprechenden Kirche mit mehreren anderen Handwerkern in Saintes. Im Wechsel erklärten sie sich gegenseitig das Evangelium. Palissy selber war sehr sprachbegabt, bibelfest und eifrig. Seine späteren Schriften waren deshalb auch zum Teil auch religionsorientiert.

1547 - Entdeckte die erste „Höhle von Savonnières“ erneut,

1548 - Connetable Anne von Montmorency (1493 – 1567) bewundert seine Arbeiten.

(Connetable von Frankreich = oberster Befehlshaber der königlichen Armee und oberster Gerichtsherr. Das Amt wurde später von Richelieu wegen zu großer Machtfülle abgeschafft. Er besaß über 130 Burgen und Schlösser. Er wurde zum größten Beschützer von Palissy).

Er war nach Saintange gekommen, um dort die calvinistische Bewegung niederzuschlagen, auf deren Seite Palissy selber kämpfte. Er übertrug ihm wichtige Arbeiten.

1557 - 1. Schrift: „Aufdeckung des Missbrauchs und der Ignoranz der Ärzte“ (unter

dem Pseudonym Pierre Braillier, richtete sich gegen einen Arzt Lisset Benacio).

1558 - soll verhaftet werden. Die Verhaftung wird aber wegen des Einspruchs von Gönnern nicht ausgeführt.

1559 -- Edikt von Écouen (verurteilt jeden Protestanten zum Tode). Der Herzog vom Montpensier gibt daraufhin Palissy einen Schutzbrief, und der verantwortliche General erklärt seine Werkstatt zu einer Freistätte.

1562 - Massaker von Wassy, Ausbruch des Bürgerkrieges.

- Das Parlament von Bordeaux ordnet die Verfolgung und Hinrichtung aller Protestanten an.
- Palissy erhält von Montmorency einen Schutzbrief, der ihm eine gewisse Sicherheit gibt. Er arbeitet während dieser Zeit für dessen Grotte in Ècouen (Schloss und Garten ca. 20 km nördlich von Paris),
- Verhaftung Palissys und Zerstörung seiner Werkstatt. Anklage: Er sei ein hugenottischer Priester. Der Connetable verhinderte seine Verurteilung (zum Tode) und erreichte beim König seine Freilassung. Damit war er der Gerichtsbarkeit von Bordeaux entzogen.

1563 - 2. Schrift: „Wahrhaftiges Rezept durch das alle Männer in Frankreich ihr Vermögen zu vervielfachen und zu vergrößern lernen“. Wahrscheinlich hat er sie während seiner Gefangenschaft in Bordeaux und in der unmittelbaren Folgezeit geschrieben. Er hat darin seine Gedanken und Beobachtungen in einer einfachen, poetischen Form dargestellt, so wie sie ihn unmittelbar berührten. In dieser Schrift stehen auch seine Gedanken über einen „idealen Garten“. Sie machen etwa ein Drittel dieses Buches aus. Palissy widmete diese Schrift seinem Gönner Montmorency.

1565 - halten sich Katharina von Medici und Karl IX. in Saintes auf und lernen dabei Palissy und seine Arbeiten kennen. Er wird daraufhin aufgefordert, seine Arbeitsstätte nach Paris zu verlegen, da die Königinnenmutter an einer Nachahmung italienischer Majolika interessiert war. Er erhielt den Titel „Erfinder der ländlichen Figuren des Königs“, stand unter dem Schutz Katharina de Medici und wurde beauftragt, die Gärten der Tuilerien zu verschönern und dort eine Grotte einzurichten.

Jetzt als Meister offiziell anerkannt konnte er hier seine Arbeiten zu ihrer Vollendung führen. Die größeren von ihnen dienten der Ausschmückung von Gärten, Grotten, Springbrunnen und kostbaren Wohneinrichtungen. Palissy nannte seine Arbeiten „ländliche Tonstücke“, weil sie fast nur ländliche Gegenstände darstellten.

- Arbeit an der Ausschmückung des Palastes der Tuilerien (die verschiedensten Gebrauchsgegenstände, die auch heute noch bewundert werden und Reliefplatten mit Darstellungen aus der Mythologie und den Heiligenlegenden),
- Arbeit an den Grotten i n den Tuileriengärten,

1567 - Tod seines Förderers Connetable Montmorency,

1572 - Bartholomäusnacht (Ermordung von ca. 30.000 Hugenotten). Palissy konnte

ihr nach Sedan entkommen, weil sich verschiedene Vertreter des königlichen Hofes, u.a. Katharina, sich für ihn eingesetzt hatten („als einen harmlosen, unschädlichen Handwerker“).

- In Sedan ermahnt ihn die lokale Kirchengemeinde und schließt ihn vom Abendmahl aus.
- Seine Ehe gerät in eine Krise (und seine Frau verlässt ihn wahrscheinlich). Er fängt an zu trinken und verarmt.
- Unternimmt weite Forschungsreisen zum Studium der Salze, Kristalle und Versteinerungen und hält darüber Vorträge in Frankreich, Lothringen und Belgien. Damit trat er als erster „Naturwissenschaftler“ den scholastisch ausgebildeten Gelehrten gegenüber. Wahrscheinlich schrieb er auch während dieser Verbannungszeit sein drittes Buch „Wunderbare Abhandlungen über die Natur …“.

1576 - Rückkehr nach Paris. Fortsetzung seiner Vortragstätigkeit über seine naturkundlichen Überlegungen (bis etwa 1584, besonders über die Naturgeschichte, Chemie und Agrikultur). Seine damaligen Vorträge erregten ein allgemeines Aufsehen, weniger bei den scholastischen Dialektikern der Pariser Schule, sondern verstärkt bei naturnahen Berufstätigen, besonders Ärzten.

Sehr wahrscheinlich gehörte Francis Bacon zu seinen Zuhörern. Er nennt ihn aber an keiner Stelle in seinem Werk, obwohl man Palissy als den Vater seiner Gedanken ansehen kann::

> Bacon lebte von 1576 – 1579 am Pariser Hof (im Gefolge von Sir Faulet).Wahrscheinlich hat er sich Niederschriften von diesen Vorträgen gemacht, evtl. auch ein Manuskript von Palissy besessen. Er entwickelte daraus die induktive Wissenschaftsmethode, die dann zur Grundlage unserer modernen Naturwissenschaften wurde. Später überwindet Bacon den aristotelischen Realismus des scholastischen Indeterminismus (Glauben, dass der Mensch eine gewisse Willensfreiheit besitzt). Er verlangt die Trennung von Glauben und Wissen. Die Glaubenswelt sei nur gläubig erfahrbar. Sie ist nicht erkennbar. Die menschliche Erkenntnis sei nur über Begriffe möglich, die nur Zeichen für etwas Wahrgenommenes darstellen. Damit legt er die Grundlage für die Trennung der Philosophie von der Theologie.

- gründet ein Naturalienkabinett (das erste in Europa),

1578 - 1580 - Präsident und Lehrer des ersten öffentlichen französischen Lyzeums (Lehrstätte, und dies als ein „einfacher“ Töpfer),

1580 - 3.Buch: „Wunderbare Abhandlungen über die Natur des Wassers und der Fontänen, ob natürlich oder künstlich, der Metalle, der Salze aus Salinen, der Steine, der Erden, des Feuers und der Emaille; mit mehreren anderen ausgezeichneten Geheimnissen der Naturdinge“, (sein Hauptwerk).
Es handelt sich dabei um eine Zusammenfassung seiner Vorträge als Ergebnis aller seiner Forschungen im Bereich der verschiedensten Naturwissenschaften. Die dazu gehörenden Beweise waren in seinem

naturgeschichtlichen Kabinett ausgestellt gewesen.

1584 - wieder öffentliche Vorlesungen,

1585 - Edikt von Nemours. Es zwingt die Protestanten ihrem Glauben abzuschwören oder das Land zu verlassen. Palissy bleibt, versteckt sich, wird von der katholischen Liga gefunden, weigert sich, seinem protestantischen Glauben abzuschwören und wird zum Tode verurteilt (wahrscheinlich hatte er inzwischen seine Schutzrechte verloren). Er sollte an einem Brandpfahl öffentlich hingerichtet werden. Dem Herzog von Mayenue gelang es, seinen Prozess in die Länge zu ziehen und ihn dadurch zu retten.

1588 - Gefangener in der Bastille,

1589 - Angebot des Königs, ihn zu retten, wenn er sich zum katholischen Glauben bekennt. Palissy lehnt ab.

1590 - Tod in der Bastille (an Hunger und schlechter Behandlung).

Palissy galt in seiner Zeit als der bedeutendste Künstler am französischen Hof, der in den Tuilerien tätig war (hier stellte er im Auftrag von Katharina de Medici, der Königinnenmutter, seine Werke aus und schuf in ihnen Bassins und Fontänen. Seine damalige dortige Stellung wird durch seine Benennung „Bernard de Tuileries“, „Gouverneur de Tuileries“ deutlich. Er wohnte dort auch selber und betrieb dort direkt vor Ort mit zweien seiner Söhne (evtl. Neffen ?) sein Atelier. Wahrscheinlich hatte er die Oberaufsicht über alle im Garten anfallenden Arbeiten. Als Künstler besass er hier einen besonderen Schutz.

Palissy hatte eine Keramikglasur entwickelt, bei der die darunter liegenden Naturdarstellungen detailgetreu erkennbar blieben. Dieser Umstand war für die Grottengestaltung, die letztlich als eine Ergänzung der damaligen Wunderkammern gesehen werden muss, besonders wichtig. Jeder Garten von Rang musste in der damaligen Zeit eine solche haben und Palissy galt nach der Errichtung einer solchen in Écouen als deren herausragender Meister. Seine Vorgehensweise dafür hatte er in seinem zweiten Buch beschrieben. Seine Fayencen waren sehr gefragt und gelangten in viele Schlösser.

Über seine realen „Gärten“ und Grotten weiß man relativ wenig. Es ist keine von ihnen mehr erhalten. Nur aus seiner zweiten Schrift, als Lehrer-Schüler-Dialog geschrieben, bekommt man eine gewisse Vorstellung über sie. Etwa ein Drittel dieser Abhandlung geht auf diese Thematik ein.

Real weiß man von drei gartennahen Anlagen, die er gestaltet hat:

- für den Connétable de Montmorency die Grotte von Écouen,
- für Katharina de Medici
  - + Teile des Tuilerien-Gartens (besonders die Grotte),
  - + den „Grünen Garten“ von Chenonceaux

Der „Garten von Écouen“

Das Schloss von Écouen befand sich etwa 20 Kilometer von Paris entfernt. In ihm standen neben anderen wertvollen Skulpturen die beiden „unvollendeten Sklaven von Michelangelo und viele Arbeiten von Palissy (u.a. 16 Emaillebilder nach Albrecht Dürer in der Sakristei).

Im Garten befand sich eine Fontäne, genannt „Fontaine Madame“, zu der eine von Palissy geschaffene „ländliche Grotte“ gehörte. Über sie gibt es nur unklare Berichte.

Der „Tuileriengarten“ (Jardin des Tuileries“)

Der Garten wird heute begrenzt vom „Place de la Concorde“, dem Louvre und der Seine. Früher stand hier eine Ziegelei (franz. la Tuilerie). Katharina de Medici (1519 – 1589) veranlasste 1564 den Bau des dazu gehörenden Stadtschlosses (erst Ludwig XIV. befahl die Verlegung der Residenz nach Versailles. 1871 brannte es beim Aufstand der Pariser Kommune ab und die Reste wurden später abgerissen). Von 1559 – 1589 konnte sie als Königinnenmutter weitgehend die französische Politik bestimmen, da alle ihre Kinder (bis auf Margarete) wegen einer ererbten Syphilis des mütterlichen Großvaters schwächlich waren. Sie war es, die in Italien die französische Kultur einbrachte (u.a. auch die heute sogenannte „französische Küche“). Der damals zum Schloss gehörende Garten, hatte zu diesem keine Beziehung, weil er an allen seinen Seiten von einer hohen Mauer umgeben war (obwohl er auf dieses ausgerichtet war). Zu seinen Besonderheiten gehörten die von Palissy geschaffene Grotte (sie lag auf einer Insel, zu der vier emaillierte Brücken führten), ein Labyrinth und eine Sonnenuhr in den Bosketts und ein Echoplatz an seinem Ende. Vielleicht ist diese Grotte nie ganz fertig geworden. Sie galt als Palissys Meisterwerk. Wahrscheinlich wurde sie bereits unter Heinrich IV. (König von 1589 – 1610, ermordet) abgerissen.

Der „Grüne Garten“ von Chenonceaux

Nachdem Katharina de Medici von Diane de Poitiers Chenonceaux übernommen hatte, beauftragte sie Palissy, ihr dort einen Garten anzulegen. Er wird dort heute allgemein als der „Grüne Garten“ (Jardin vert) bezeichnet und schließt an den „Garten der Katherina“ (begonnen 1565) an. Er wird im Norden von der Orangerie und im Osten von den Wirtschaftsgebäuden begrenzt. Inzwischen ist er nach den alten Plänen von Palissy teilrekonstruiert worden und besteht aus einer großen Rasenfläche mit Gehölzen und Skulpturen. Früher gehörten dazu auch noch Blumenbeete um ein großes Wasserbecken, eine Voliere, Menagerie, eine Grotte und eine Schäferei. Die Königin ließ außerdem für diese Anlage eine Vielzahl von Zitronen- und Orangenbäumen und 1000 Maulbeerbäume für die Seidenraupenzucht importieren.

Die beste Vorstellung über Palissys Gartenansichten erhält man aus seiner zweiten Schrift „Wahrhaftiges Rezept …“ (1563). Für ihn ist es dort ein „Garten, so schön, wie es keinen zweiten auf der Welt gibt“. Seine Idealforderungen an einen Garten sind:

Lage und Umfeld:

- Anlage im Norden oder Westen eines Bergansatzes
  (Wegen der warmen Nachtabstrahlung und des besseren Schutzes vor kalten Winden, der Boden sei hier fruchtbarer als im Tal),
- ein Bachlauf von Nord nach Süd,
- eine Wiese im Süden des Gartens,
- ein Obstgarten im Osten, untergliedert nach verschiedenen Obstarten,
- Feldanbau von Faserpflanzen (z.B. Hanf, Flachs) und solche für die Korbflechterei

(z.B. Weiden),
- Wälder im Westen.

Aufbau (Gliederung) des Gartens:
- quadratische Gesamtfläche,
- Untergliederung in vier gleiche Flächen durch Alleen,
- in den Ecken grottenartige Räume (Kabinette):
  + Die Nordgrotte reicht in den Berg und gleicht einer Felsenkammer. In ihrem Innern befinden sich durch Säulen unterteilte Sitznischen und über diesen ein beschrifteter Fries. Von der oberen Galerieebene kann man nach hierher gelangen, ohne gesehen zu werden. Nach außen ist sie mit fruchttragenden Sträuchern für die Vögel überwachsen, und der Zugang gleicht einem groben Felsen, der in Nichts an ein Bauwerk erinnern lässt.
    Das Ganze ist im Innern von einer Emailschicht so überzogen, dass man keine Mauerfugen mehr erkennen kann und das Ganze wie polierter Jaspis, Porphyr oder Chalzedon wirkt. Mehrere Wasserstrahlen sollen sich in ihm wie natürliche Wasserquellen befinden.
  + Die anderen Eckgrotten ähneln weitgehend der Nordgrotte, nur wechseln die oberen Friessprüchen:
    > in der 2. tragen emaillierte Hermen ein sprüchetragendes Gebälk,
    > in der 3. befindet sich ein Gebälk wie mit Hammerschlägen bearbeitet,
    > in der 4. sollen durch seine Unregelmäßigkeiten keine menschlichen Eingriffe erkennbar sein.
- an den Allee-Enden aus Pflanzen gestaltete Pavillons (Kabinette):
  Die Allee-Kabinette ähneln klassischen Tempeln. Alle Ihre Teile werden nur von Ulmen gebildet. Ihre Dächer sind so dicht, dass kein Regen durch sie hindurchkommt. In jedem von ihnen steht ein aus Ton gebrannter „Felsen“, der sich an die Umfassungsmauer lehnt.
  + Der Felsen des 1. Pflanzenpavillons hat an seinem Fuß einen natürlich wirkenden Wassergraben und ist unten mit allerlei emailliertem Getier und Korallenbäumchen überzogen (z.B. Frösche, Schildkröten, Krebse und Muscheln). Etwas höher angebracht findet man verschiedene Schlangenarten. Auch ist dieser Felsen mit Moosen und verschiedenen Farnarten überwachsen, aus denen ebenfalls naturnah geformtes, emailliertes Getier zu kriechen scheint. Aus dem Felsen kommen mehrere Wasserstrahlen, die in den Wassergraben fallen. Auch enthält er mehrere Vertiefungen, um daraus frisches Wasser schöpfen oder darin Wein kühlen zu können. Außerdem befindet sich in diesem Raum ein ovaler Steintisch aus dem gleichen Material wie der Felsen, der wie ein leuchtender Kristall emalliert ist.
  + Die drei anderen Pflanzenpavillons ähneln dem ersten. Sie unterscheiden sich nur von diesem in der Form des Felsens. In einem von ihnen soll sich eine Wasserorgel befinden, die Vogelstimmen imitiert.

- in der Mitte ein grünes „Amphitheater“:
  Dieser mittlere Pflanzenpavillon, die „Pyramide“ steht auf einer Insel, die von dem Gartenbach umflossen wird. Er besteht aus einem Rondell beschnittener Pappeln, die bis zu einem „Gesims“ aufrecht wachsen und dann zu einer Spitze zusammengeführt werden, wo sich eine Windharfe befindet. In seiner Mitte steht ein Tisch. Umgeben wird das Ganze von Volieren, so dass die Speisenden umgeben sind vom Gesang der Vögel, dem Gemurmel des Wassers, der Musik der Windharfe und der Frische des Baches.

- die Bergflanke ist auf zwei Ebenen galerieartig ausgebaut:
  + Die untere Ebene dient zur Vorratsspeicherung von Erd- und Baumfrüchten (z.B. Rüben und Kastanien), als Gerätehaus, Unterstand für die Arbeitskräfte bei Schlechtwetter und für die Kübelpflanzen im Winter.
  + Auf der oberen Ebene befindet sich zunächst über der unteren Ebene, hinter der Brüstung eine Aufenthaltsfläche und danach im Berg eine Raumfolge von höheren Zimmern (u.a. dem Studierzimmer, der Bibliothek und den Vorratsräumen für das Getreide und die Destillate).
    Diese Galerie sollte ganz der Erholung und den persönlichen Tätigkeiten dienen. Auf der Brüstung sollten sich Obst- und Pflanzenschalen befinden. Letztere mit Aurikeln, Veilchen und Duftkräutern bepflanzt, über die sich aus Ton gebrannte Figuren lehnten, die echten Personen zum Verwechseln ähnlich sahen.
  + Über diesen Galerieebenen sah Palissy Vogelnährgehölze vor, um die Vögel an den Garten zu binden.

- Darüber hinaus sollten sich im Garten Wasserscherze befinden (nicht so derbe, dass man in ein Wasserloch fiel, sondern nur solche, bei denen sich eine Wasserschale über einen Kopf ergoss oder man einen Schlag mit einem nassen Schwamm erhielt).

Über den Rest des Gartens wird wenig gesagt. Im Vergleich mit italienischen Gärten fällt hier die insgesamt noch geringe Wasserversorgung auf. Palissy beschreibt in seinem Buch seine idealen Fantasievorstellungen in Verbindung mit seinen religiösen Empfindungen. Manches in dem Bericht erinnert an den „Traum des Polifilo“ (seinem Lieblingsbuch). Auch dort wird eine vergleichbare Grotte beschrieben.

Nach seinem Tod geriet Palissy schnell in Vergessenheit. Erst in der 2. Hälfte des 18. Jhs. erinnerte man sich langsam wieder an ihn. Seit der Romantik begann man langsam seine Tonarbeiten wieder zu schätzen und zu sammeln. Und mit Humboldt und Pestalozzi, als die induktive Methode Grundlage des alltäglichen Unterrichts geworden war, besann man sich auch wieder auf den Vorläufer Bacons als den Vater der empirischen Naturforschung. In seiner Zeit wurde er nur als Künstler gesehen, heute dagegen hauptsächlich als Naturforscher. Er vertrat als solcher nicht mehr nur einfach Hypothesen, sondern stützte seine Überlegungen durch eine von Beispielen untermauerte Beweisführung. Er schuf weder eine neue wissenschaftliche Methode noch ein philosophisches System (dies erfolgte erst in seiner Nachfolge durch Francis Bacon), sondern hat „nur“ im Naturbereich experimentiert, die Abläufe beobachtet, Erklärungen dafür gefunden und diese beschrieben. Bei seiner

Unkenntnis der alten Sprachen und Philosophen fiel es den scholastisch orientierten, katholischen Professoren der Pariser Universität nicht schwer, ihn als unwissenschaftlichen Ketzer zu diffamieren.

Als Beobachter der Natur und daraus folgender abstrahierter Schlüsse wurde Palissy zum Vater der modernen Naturforschung. In seiner Nachfolge wurde die induktive Vorgehensweise zur alles bestimmenden neuen Wissenschaftsmethode. Für die Erkenntnis der Natur waren ab jetzt weder Latein, Logik oder Metaphysik notwendig, sondern allein die Erfahrung mit ihr. Für ihre Wahrnehmung waren ab jetzt ihre mathematische Erfassbarkeit und Wiederholbarkeit entscheidend. Der Umfang von Wahrnehmungen festigte die Wahrscheinlichkeit der „Wahrheit“ ihrer Gesetze. Jetzt wurde von der Beobachtung auf das Allgemeine geschlossen, während zuvor vom Allgemeinen (d.h. oft den Dogmen der Kirche) auf das Spezielle. Durch den Syllogismus der aristotelischen Dialektik konnten zwar Inhalte schlussgerecht dargestellt aber nichts Neues gefunden werden. Durch die induktive Vorgehensweise war jetzt das Tor für die Neuentfaltung aller Wissenschaften weit aufgestoßen worden.

Zusammenfassend kann man von Palissy sagen: Er

- erfand eine neue Glasur für die Tonkeramik,
- machte die Grotten zum wichtigsten Gartenelement,
- legte die Grundlagen für die meisten Naturwissenschaften und technischen Künste,
- lehrte als erster Geologie und Naturgeschichte (in Frankreich),
- teilte seine Gedanken in drei Schriften mit.

<u>Texte</u>

„Das erste Kabinett liegt im Norden, unten in der Ecke des Gartens und stößt mit dem Fuß an die Berge. Ich errichte es aus gebrannten Ziegeln, die so geformt sind, dass besagtes Kabinett einem Felsen gleicht, den man an Ort und Stelle ausgehöhlt hat. Im Innern sind einige Sitznischen im Mauerwerk, und jeweils zwischen zweien der Sitze befindet sich eine Säule, und unter derselben ein Piedestal, und über den Säulenkapitälen führen Architav, Fries und Gesims rund um das Kabinett. Und entlang dem Fries befinden sich bestimmte antike Buchstaben, um besagten Fries zu schmücken, und entlang besagtem Fries befindet sich auch eine Inschrift: Nichts ist Gott wohlgefällig außer dem Menschen, in dem Weisheit wohnt. Und so gehen die Fenster meines Kabinetts nach Süden, und diese Fenster und der Eingang besagten Kabinetts sind nach Felsenart. Auch ist besagtes Kabinett auf der Nord- und Westseite gegen die Felshöhlen gebaut, so dass man, wenn man von der oberen Höhle hinabsteigt, in besagtes Kabinett gelangen kann, ohne unten irgendeiner Baulichkeit gewahr zu werden“. (Palissy Buch 2, aus Wimmer).

„Ein Tölpel er, welcher nicht Latein noch Griechisch kannte, war gegen Ende des 16. Jhs. der erste, welcher zu Paris und angesichts aller Professoren zu sagen wagte, dass die Tiere und besonders Seeweichtiere den figurierten Steinen all ihre verschiedenen Zeichnungen gegeben hätten. Und er forderte die ganze Schule des Aristoteles auf, seine Beweise anzugreifen. Das war Bernard Palissy, aus der Saintonge, ein so großer Naturforscher, wie die Natur nur einen haben konnte. Indessen hat sein System seit hundert Jahren geschlafen, und selbst der Name

des Urhebers ist fast gestorben“. (M. de Fontenelle u. H. le Comte de Buffon,1720; in Hanschmann).

„Der Name Palissy ist in nicht ganz klarer Weise der Erinnerung aller derer eingeprägt, welche sich mit Naturwissenschaften, Ackerbau, Physik, Chemie beschäftigen und Kunstgeschichte studiert haben. Man weiß im Allgemeinen, dass er im 16. Jh. gelebt hat, ein Töpfer war und die Fayenceglasur entdeckte. Man weiß, dass der Feuereifer, mit welchem er letztere Nachforschung betrieb, ihn lange Zeit in die tiefste Armut brachte, dass er aber seine Absicht erreichte und er der Erfinder jener „ländlichen Tonwerke“ (rustiques figulines) wurde, denen die Liebhaber heute einen ziemlich hohen Preis beilegen. Was man aber weniger weiß, ist, dass dieser Mann ohne Elementarbildung, ohne jede Literaturkenntnis, ohne Kenntnis des Altertums, ohne Unterstützung jeder Art, nur infolge der höchsten Aufwendung seines Genies und der aufmerksamen Betrachtung der Natur die Grundlagen zu den meisten modernen Lehrsätzen der Wissenschaften und Künste legte, dass er die kühnsten und bestbegründeten Ideen über eine Menge höchst wissenschaftlicher Fragen in Umlauf brachte, dass er zuerst in Frankreich die Naturgeschichte und die Geologie öffentlich lehrte, dass er einer derjenigen war, welche am mächtigsten beitrugen, den blinden Kultus des Mittelalters mit den Lehren des Altertums umzuwerfen, dass dieser Arbeiter, ohne Bildung und wissenschaftliche Kenntnis, Schriften herausgab, welche sich durch Klarheit, Kraft und Kolorit des Stils auszeichnen, dass endlich dieser Mann, einfachen und reinen Herzens, aber reich an Genie, das Musterbild eines der Schönsten Charaktere seines Zeitalters darbietet, und dass er seine mutige Beharrlichkeit und seine Festigkeit im Glauben durch Gefangenschaft und Tod büßte“. (Antoine Cap, 1844; in Hanschmann).

Quellen

Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden 1972
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hanschmann, Alexander Bruno „Bernard Palissy der Künstler, Naturforscher und Schriftsteller“, Leipzig 1903
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Bernard_Palissy (6.11.2012)
/Höhlen_von_Savonnières (6.11.2012)
http://www.bfhg.de/die-hugenotten/hugenotten-und-ihre-nachkommen... (6.11.2012)
http://www.chemie.de/lexikon/bernard_Palissy (6.11.2012)
http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch (6.11.2012)
http://www.france-voyage.com/frankreich-reisefuhrer/schloss-ecoue (7.11.2012)

Étienne Dupérac

(um 1525 (1535 ?) - 1604)

Er bringt die italienische Gartenkunst nach Frankreich und macht das Parterre zu deren wichtigstem Gartenelement.

Dupérac (oft auch Du Pérac geschrieben) war zunächst ein Radierer, Zeichner in Rom, dann der Architekt und Gartengestalter des Herzogs von Aumale und in seinen letzten zehn Lebensjahren der Hofarchitekt Heinrich IV. gewesen. Durch seine lange Lebenszeit in Italien und seine Stiche von den dortigen Gärten, besonders denen der Villa d'Este, besaß er sehr gute Kenntnisse von den dortigen Anlagen im Umkreis von Rom. Während in Italien allerdings das Parterre gegenüber den Terrassen in seiner Bedeutung zurücktrat, wurde es jetzt durch ihn in Frankreich zum wichtigsten Gartenelement.

An persönlichen Lebensdaten weiß man von ihm:

um 1525 (1535 ?) - geboren in Paris oder Bordeaux,
----- - in Venedig,
ab ca. 1559 - in Rom,
ab 1560 - Spezialisierung auf Radierungen von Architektur und Ruinenansichten,
1561 - 1563 - Landschaftsbilder „el fresco" für die Wände der Loggia Pius IV. (wahrscheinlich),
1565 - 1578 - hauptsächlich Arbeit als Radierer und Zeichner:
1565 - 1566 - Radierungen von Abhandlungen über die römische Antike von Onufrio Panvinio (Bibliothekar Alessandro Farneses):
+ Über die Triumphzeremonien („De triumpho"),
+ Über die Zirkusspiele („De ludis circensibus"),
1566 - Neapel,
----- - verantwortlich für Kopien von Darstellungen antiker Architekturen des Pirro Ligorio (gemeinsam mit Ercole Setti),
1573 - Gartenansichten (u.a. der Villa d'Este. Dieser Stich zeigt, dass dieser Garten von der unteren Ebene aus gesehen konzipiert wurde),
1574 - Großer Plan des antiken Roms,
1575 - Radierungen von den sieben Hauptkirchen Roms,
- „I vestigi dell' antichità die Roma" (Radierungen, 36

Ruinenansichten in der Reihenfolge eines Besichtigungsrundganges),
- „Illustration des Fragments antique“ (Buch mit Federzeichnungen),

1577 - Großer Plan des zeitgenössischen Roms (Stich, 4 Blätter aus der Vogelschau),

1570 - Beteiligung an der Ausschmückung des Südflügels des Palazzo Caetani (in Cisterna),

1572 - vorbereitender Architekt für das päpstliche Konklave,

1574 - Auftrag für die Verschönerung der Kirche San Salvatore (Rom, Malereien und Stuckarbeiten),

1578 - (oder 1582) - Rückkehr nach Frankreich,

---- - 1588 - Architekt für die Familie der Herzöge von Guise und Lothringen, u.a.
- um 1582 für duc d‘ Aumale (dabei an der Gestaltung von Schloss Anet beteiligt, u.a. nach Mollet: Gestalter des Parterregartens),
- 1588 - für duc de Mercoeur,

1588 - Entwurf einer Villa für Katharina de Medici (auf den Hügeln von Chaillot; wurde nicht gebaut),

1595 - Hofarchitekt Heinrichs IV.. Er schuf für ihn u.a.
+ den ersten Teil der „Grande Galerie“ des Louvre (Paris, zwischen Louvre und dem Palais des Tuileries, begonnen von Du Cerceau),
+ Schloss Saint-Germain-en-Laye (u.a. Entwurf des Terrassengartens des „Chateau-Neuf“),
+ Malereien für das Badehaus von Schloss Fontainebleau,
+ 1596 - Entwurf für den Garten des Tuilerienschlosses (Paris),
+ 1603 - Entwurf zur plastischen und ornamentalen Ausgestaltung eines Saales im „Pavillon de Flore“ in den Tuilerien,

----- - Grabmal des Kardinals Charles de Lorraine (Nancy),

1604 - gestorben in Paris.

Dupéracs Name wird in Verbindung mit drei Gärten genannt:
- Anet,
- Tuilerien,
- Saint-Germain.

<u>Schloss und Garten von Anet</u>

Schloss Anet wurde von Diana Poitiers (1499 – 1566), der Mätresse Heinrich II (1515, König von 1547 – 1559), in Auftrag gegeben.

(Eine Mätresse war keine „Geliebte“ in unserem heutigen Zeitverständnis. Sie war seit der Renaissance oft ein halb legitimiertes Mitglied des Hofes, die den Herrschern emotional oft viel näher stand als die nach politischen Erwägungen gewählte Ehefrau.

> Sie besaß ungeschriebene Rechte und Pflichten, und der Fürst sorgte für ihren Unterhalt. So erhielt Diana von Poitiers - sie war alles andere als ein leichtlebiges Mädchen - von Heinrich II. nicht nur sehr großzügige Unterhaltszahlungen, die es ihr erlaubten, ihr Schloss Anet auszubauen, sondern auch das Herzogtum Valentinois, das Schloss Chenonceau, große Ländereien und sogar die Kronjuwelen. Zunächst war sie die Erzieherin des Prinzen gewesen, dann seine Geliebte (Sie war 16 Jahre älter als er gewesen und hatte entscheidende Einflüsse auf die damaligen Machtverhältnisse am französischen Hof gehabt).

Anet war das Schloss einer Jägerin gewesen. Dies erlaubte auch in Bezug auf den Namen der Auftraggeberin die verschiedensten Gestaltungsspiele in Schloss und Garten. Gebaut wurde es von Philibert de l'Orme. Er verband hier traditionelle Motive mit der Lebenslust der Besitzerin und Haus und Garten zu einer völligen Einheit. Gebaut wurde auf den Fundamenten eines mittelalterlichen Schlosses. 1546 waren die Planungen abgeschlossen gewesen, 1547 war der Baubeginn. Bestimmend für die Architektur war deren symmetrische Gesamtkonzeption, orientiert an einer Mittelachse (für Frankreich war dies damals revolutionär). .

Die Gesamtanlage war von einem Wassergraben umgeben gewesen.

- Durch ein prächtiges Empfangstor mit Jagdmotiven gelangte man in den Innenhof einer Dreiflügelanlage. Zu beiden Seiten des Tores befand sich ein Boskett.
- Hinter dem Corps de logis (Hauptgebäude eines Barockschlosses) befand sich ein großer, rechteckiger Gartenbereich, umgeben von einer dreiseitigen Rustikagalerie, aufgeteilt mit Hilfe von 7 Längs- und 5 Querwegen in 24 Felder.
- In deren Schnittpunkt befanden sich im mittleren Bereich 2 Springbrunnen.

(Dieser Gartenbereich wurde nach Mollet von Dupérac gestaltet und war das erste in sich zusammenhängende und nur von einer Gestaltungsidee getragene Parterre. Die verschiedenen Motive waren jetzt nicht mehr auf die verschiedenen Einzelfelder zersplittert. Man sprach von den „compartiments de broderie". Dupérac hatte nach Mollet diesen Gedanken aus Italien mitgebracht, wo man zuvor für sich die spanischen Arabesken wiederentdeckt hatte. Wo und wie er sie dort gesehen hat, ist unbekannt. An die Stelle von Blumen traten jetzt verschwenderische Parterremuster. Die Broderien wurden zum neuen Hauptthema der Gartenkunst. Dieser Grundgedanke wurde für die gesamte spätere Gartengestaltung des Barocks beispielgebend. An die Stelle von geometrischen Linien traten jetzt Arabesken, mit Hilfe von Buchsbaum gepflanzte Musterbilder).

- Abgeschlossen wurde die Anlage von einem Badepavillon, in dem die Hausherrin zu baden pflegte.

Neben dieser Anlage muss es außerhalb des Wassergrabens noch zwei weitere Parkanlagen gegeben haben mit Boskets, Volieren und Tiergehegen, Obstgehölzen und Fischteichen. Hier war der Park wie zu Beginn der Renaissance noch vom Garten getrennt.

(Anet war eine ganz nach innen bezogene Anlage. Die Gartenfelder um die Mittelachse öffneten sich noch nicht zur Landschaft, wie es bereits in Italien der Fall war. In Monceaux, zeitgleich für Katharina de Medici gebaut, wurde das Parterre wie in ihrer Heimat von

seitlichen Wäldern begleitet, die damit die Perspektive unterstützten. Dieser Entwicklungstand der italienischen Gärten war hier in Anet noch nicht angekommen. Er bildete später den zweiten großen Grundgedanken der Barockgärten).

Nach dem Tod Dianas wurde der Garten von Le Nôtre oder Despot nach einem Barockschema überplant. Heute gibt es von dem alten Renaissancegarten nur noch eine runde Treppe seitlich vom Torhaus.

Die Tuilerien

1564 hatte Katharina de Medici Philibert de l'Orme den Auftrag für den Palastbau gegeben. Dazu gehörten auch prachtvolle Gärten. Nach Palissy beauftragte Heinrich IV. Dupérac bereits 1596 mit dem Neuentwurf und der Neuanlage der Tuileriengärten.

In diesem Garten arbeitete bereits Pierre Le Nôtre, der Großvater von André. Letzterer hat ihm dann später sein bekanntes Aussehen gegeben. Bis zu seiner Zerstörung im Krieg 1870/71 war der Palast der Wohnsitz der königlichen Familie. Im 19. Jh. hatte man dort die Skulpturen von Marly (dem zerstörten einstigen königlichen Garten) und solche von Maillol und Rodin aufgestellt. In den 90iger Jahren des letzten Jahrhunderts wurden die Anlagen dann vollständig neu überarbeitet. Geblieben ist nur die Le Nôtre-Achse zwischen dem Glaspavillon und der Arche de la Défense.

Schloss und Garten von Saint-Germain-en-Laye (dem Château neuf)

Der Schlossbau vom Saint-Germain wurde bereits unter Heinrich II. begonnen, geriet aber wegen der Religionskriege ins Stocken und wurde dann von Heinrich IV. nach 1594 fortgesetzt.

> (Heinrich IV.: Von 1589 – 1610 König von Frankreich. Zunächst Hugenotte, dann aber aus politischen Gründen zum Katholizismus übergetreten. Sorgte im „Edikt von Nantes" für die freie Religionsausübung und schuf die Grundlagen für den französischen Einheitsstaat. Außenpolitisch kämpfte er um die Vorherrschaft in Europa gegen das Haus Habsburg. Um dies zu erreichen, strebte er einen gesamteuropäischen Konflikt an, indem er die protestantischen Fürsten gegen die Habsburger organisierte und 1610 seine Truppen in Marsch setzte. Durch seine Ermordung verzögerte sich die Auseinandersetzung, die dann ab 1618 im dreißigjährigen Krieg stattfand und Frankreich für lange Zeit die Vorherrschaft in Europa sicherte, indem es die Kleinstaaterei in Deutschland förderte.)

Für den Weiterbau und die Gesamtkonzeption des Gartens war Dupérac zuständig. Für das Parterre standen ihm Claude Mollet und für die Wasseranlagen, besonders die Grotten und Brunnen, die beiden italienischen Brüder Tommaso und Alessandro Francini zur Seite.

Das Hauptgebäude war als ein italienisches Lusthaus konzipiert worden und bestand aus vier eingeschossigen Eckpavillons, verbunden durch exedraartige Galerien. Von diesen ausgehend umschlossen weitere niedere Pavillons und Galerien nach zwei Seiten je einen Giardino segreto.

Zur Seine hin befand sich die berühmte terrassierte Gartenanlage. Zunächst vier schmalere Terrassen, in deren beiden letzteren sich die berühmten Grottenanlagen befanden, und dann drei größere. (Insgesamt waren es acht). Sie alle waren entlang einer Zentralachse miteinander durch Treppen und Rampen verbunden (in gewisser Hinsicht ähnelte die Gesamtanlage damit Bramantes Belvederegarten). Zusätzlich wurde diese Achse noch durch Wasserbecken, Springbrunnen und bei der zweiten, dritten und vierten Ebene noch durch Grotten bekräftigt. Nach vorne schufen auf allen Ebenen gewaltige Balustradenreihen über die Betonung der Horizontalen das Bild einer gewaltigen Anlage.

Aufbau der Terrassen:

- Von der Ebene vor dem Hauptgebäude, die nach vorne mit einer Balustrade abgegrenzt war, führte eine halbkreisförmige Treppe auf eine schmale zweite Terrasse. Auf jeder ihrer Hälften befanden sich je zwei Felder mit acht Pflanzbeeten und je ein repräsentativer Springbrunnen. Zur oberen Futtermauer hin konnte man über zwei seitliche Treppen auf eine leichte angehobene Zwischenhöhe gelangen. Vor ihr standen im dekorativen Wechsel höhere und niedere Schnittgehölze (?).

- Über eine nach außen führende Rampentreppe gelangte man dann auf die „dorische Terrasse“. Hier befanden sich die
  + Drachengrotte,
  + Neptungrotte,
  + Grotte des orgelspielenden Mädchens.

  Seitlich neben der Treppe befand sich je ein ruhiges Rasenfeld (?).

- Von der „dorischen Terrasse“ gelangte man über zwei nach innen führende Rampentreppen auf die tiefer gelegene „toskanische Terrasse“. Hier befanden sich die
  + Grotte des Perseus und der Andromeda,
  + Grotte des Orpheus,
  * Grotte des Flambeaux.

  Ihre obere Futtermauer war auf voller Länge rhythmisch mit Bogengängen geschmückt.

- Unterhalb der Grottenterrassen befand sich abgesenkt, aber von einer Zwischenterrasse dreiseitig zu betrachten, das Broderieparterre mit einem viergeteilten Mittelstück und je zwei Seitenbeeten mit den Initialen des Königs und der Königin. Daneben, durch einen Eckpavillon und eine zu begehende Mauer vom Parterre getrennt, eine auf jeder Seite mit Sträuchern bepflanzte boskettartige Fläche.

- Der nun folgende Obstgarten beherrschte die Hangterrasse. Er wurde durch Längs- Quer- und Diagonalwege erschlossen.

- Den Abschluss zur Seine hin bildete der „Kanalgarten“ mit vier mittleren Wasserbecken, die einen zentralen Springbrunnen umgaben (Sie erinnern an eine ähnliche Konzeption in der Villa Lante, evtl. bildete diese sogar das Vorbild für

> diesen Garten). Den Rest bilden 24 Schmuckrabatten unterschiedlicher Größe, symmetrisch aufgebaut mit Buchsornamenten.

Dieser Garten machte die Gartenkunst in ganz Frankreich berühmt. Mit ihm begann die große französische Gartenkunst. Mit seinen Grotten zählte er zu den „Gärten der Wunder“. Als Ludwig XIV. Saint-Germain zugunsten von Versailles verließ schrieb der Herzog von Saint-Simon in seinen Memoiren:

> „Er verließ Saint-Germain, das einzigartige Saint-Germain mit seinem Zusammenklang von prächtiger Aussicht und ungeheurer Weite der Wälder, die es umgeben. Saint-Germain einmalig auch wegen der Schönheit seiner Bäume, seines Bodens, seiner Lage, wegen des Vorteils und der Bequemlichkeit von Quellwasser in dieser Höhe, der wunderbaren Anmut der Gärten, der Hügel und der Terrassen, die man – so bequem übereinander angelegt, wie sie waren – beliebig hätte fortführen können. Einmalig auch wegen des Zaubers und der Annehmlichkeit der Seine, und endlich eine bereits fertige Stadt, deren Lage allein alles Wünschenswerte bot“.

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Die Geschichte der Gärten“, Köln 2006
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Taylor, Patrick „Gärten in Frankreich“, Basel 1998
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979
Le Toquin, Alain / Bosser, Jacques „Gartenkunst – Meisterwerke aus zwei Jahrtausenden“, München 2006

http://Weltderrosen.info/namen_der_rosen/diane_de_poitiers.html (19.11.2012)
http://de.wikipedia.org/wiki/Diana_von_Poitiers (20.11.2012)
/Heinrich_IV._(Frankreich) (20.11.20112)
/Jardin_des_Tuileries (19.11.2012)
/ Mätresse (20.11.20112)
/Schloss_Saint_Germain_en_Laye (19.11.2012)

Olivier de Serres

(1539 – 1619)

Er ist der Vater der französischen Landwirtschaft, und er erhob die Gartengestaltung in Frankreich zu einer höfischen Kunstdisziplin.

In Deutschland ist Olivier de Serres weitgehend unbekannt. In Frankreich dagegen gibt es unzählige Denkmäler, Straßen- und Platzbenennungen zu seinen Ehren. Er gehört dort zu den ganz Großen seines Landes. Er veränderte in dem damaligen Agrarland im 18. Jahrhundert nicht nur die gesamte Landwirtschaft, indem er den Bauern den rationalen Anbau verschiedener Pflanzen zeigte, er hat dort auch verschiedene Arten eingeführt. Auf ihn geht weitgehend der Ruf des französischen Weinbaus und die französische Seidenproduktion zurück. Nicht zufällig wurden nach ihm mehrere Obstsorten benannt (z.B. eine Birnensorte, die auch in Deutschland bekannt ist). Für den Gartenbau besteht seine Bedeutung darin, dass er ihn in seinem Buch als erster in Frankreich als einen exklusiven Arbeitsbereich der adligen Grundherren herausstellte und ihn in all seinen Formen beschrieb. Dieses Buch hatte dort einen großen Einfluss gehabt (in 75 Jahren 19 Auflagen) und wurde französisch auch in Deutschland gelesen. So wurde z.B. die Gestaltung von Salzdahlum stark von ihm beeinflusst (einst einer der wichtigsten Barockgärten in Deutschland). De Serres war einer der ersten, die verkündeten, dass die französische Gartenkunst der italienischen überlegen sei (Er war nie in Italien gewesen)

Über de Serres‘ Biographie wissen wir:

1539 - (evtl. 1538) vermutlich in Villeneuve-de-Berg geboren
(im Süden der historischen Provinz Vivarais, heute Département Ardèche, Eltern: wohlhabende, protestantische Kaufmannsfamilie),

----- - standesgemäße Ausbildung (u.a. Griechisch und Latein),
zum Abschluss eine Studienreise durch Frankreich, Italien, Deutschland und die Schweiz,

----- - Arbeit in seiner Gemeinde als Diakon
(nach Calvin in der Gemeinde zuständig für die sozialen Belange. Seine aktive Tätigkeit in der protestantischen Kirche führte dazu, dass er zu Lebzeiten keine nationalen Ehrungen erfahren hat),

1557 - Kauf der Mühle von Pradel, eines Wohnhauses und ca. 100 ha Land
(in der Gemeinde Mirabel, nahe seinem Geburtsort),

1559 - Heirat mit Marguerite d’Arcons (hat mit ihr sieben Kinder),

----- - Während der Religionskriege Rückzug auf sein Gut. Studium der

gesamten antiken Literatur, soweit sie Fragen des Landbaus ansprach (u.a. Hesiod, Cato, Columella, Varro, Vergil, Plinius und die Bibel) und die damalige Ackerbauliteratur seiner Zeit. Darüber hinaus experimentierte er mit verschiedenen Pflanzen und Anbaumethoden, stellte eigene Beobachtungen an und machte sein Gut zu einem landwirtschaftlichen Musterhof. Damit trug er entscheidend zur Verwissenschaftlichung der europäischen Landwirtschaft bei.

(Zur Protestantenverfolgung in Frankreich: Sie begann 1547 mit der ersten Einschränkung der Rechte der Protestanten. Danach folgten von 1562 – 1598 die sogenannten 8 Hugenottenkriege (Beginn mit der Bartholomäusnacht, Ende durch das Edikt von Nantes, in dem den Protestanten eine gewisse religiöse Toleranz zugesprochen wurde, sie aber von allen staatlichen Ämtern ausgeschlossen wurden. Neben den Religionsgegensätzen spielten dabei persönliche Machtinteressen, Intrigen und ein letztes Aufbäumen von regionalen Kräften gegen eine Vereinnahmung unter einer Zentralmacht eine Rolle. Erst unter Ludwig XIV. waren die politischen Interessen ausgetragen gewesen, und Versailles wurde zum demonstrativen Machtausdruck des französischen Einheitsstaates).

1571 - Kauf der Gerichtsbarkeit von Pradel,

1578 - endgültige Niederlassung in Pradel. Er macht aus dem Hof ein Mustergut:

+ verbessert den Wohnbereich, den Boden und führt über einen 1 km langen Kanal Wasser heran,
+ teilt anderen Landbesitzern seine Erfahrungen mit,
+ zeigt ihnen den Anbau verschiedener Pflanzen (u.a. den von Färberkrapp, Hopfen und Mais),
+ entwickelt als erster eine Form der Zuckergewinnung aus Rüben (allerdings in einer noch unrentablen Form),

1598 - Tod seines Bruders Jean und dessen Frau. Ernennung zum Vormund seiner Kinder (mit einem anderen Familienmitglied),

1599 - Begegnung mit Heinrich IV. in Paris. De Serres lässt sich hier nieder und bereitet die Herausgabe seines Buches vor.

----- - Vorabdruck „Über die Seidenraupen“ aus dem Teil 6 seines Buches: „La Cueillete De La Soye, Par la nourritue des Vers qui la font“ (deutsche Übersetzung bereits 1603: „Seidenwurm: Von Art / Natur / Eigenschaft / und großer Nutzbarkeit“).

1600 - Erscheinen seines Buches „Théâtre D‘ Agriculture Et Mesnage Des Champs“ (1. Auflage mit Unterstützung des Königs 16.000 Exemplare, bis zu seinem Tod 7 Neuauflagen),

1603 - zweite Reise nach Paris zur Vorbereitung der 2. Auflage seines Buches,

1604/05 - dritte (und letzte) Reise nach Paris,

----- - nimmt sich in den letzten Lebensjahren einen Pächter,
1612 - Testament: Überlässt die eine Hälfte von Pradel seinem Sohn Daniel, die andere Hälfte seiner Frau (nach deren Tod übernahm Daniel auch deren Hälfte),
1619 - Tod auf Pradel,
1628 - Zerstörung von Pradel durch Montmorency auf Befehl von Richelieu (wird später vom Sohn Daniel wieder aufgebaut).
18. Jh.: sein Werk ist fast vergessen,
Beginn des 19. Jhs.: de Serres wird neu entdeckt, monumentalisiert und für die Jugend zu einer Leitfigur erhoben
(seitdem gibt es über ihn in Frankreich zahlreiche Biographien, Straßen-, Platzbenennungen und inzwischen auch eine „Serres-Forschung“).

De Serres Werk kann unter praktischen und theoretischen Gesichtspunkten gesehen werden.

Praktisch ging es ihm zunächst um eine Verbesserung der damaligen Landwirtschaft. Dabei versuchte er

- deren Arbeitsmethoden zu verbessern,
- den Anbau verschiedener Kulturen zu fördern, u.a. den / die
  + Weinbau: Auf ihn geht weitgehend der gute Ruf des heutigen französischen Weins zurück. Er legte die Fundamente für dessen Anbau und die Herstellung, indem er alle damaligen Informationen über ihn sammelte und diese durch eigene Untersuchungen ergänzte.
  + Seidengewinnung: Sein Buch darüber wurde bereits ein Jahr vor dem Hauptwerk als Teil aus diesem als Vorabdruck 1599 veröffentlicht und als einziger Teil bereits 1603 ins Deutsche übersetzt. De Serres ist der Vater der französischen Seiden-industrie. Auf seine Empfehlungen hin ließ Heinrich IV. in den Gärten der Tuilerien 20.000 Maulbeerbäume pflanzen und in Saint-Germain 10.000. Darüber hinaus veranlasste er die Pflanzung von 4 Millionen dieser Bäume in der Provence und in der damaligen Provinz Languedoc (Gebiet zwischen der Rhone und der Garonne) und die Errichtung der Seidenweberei in Lyon. Sie war ein wichtiger Pionierschritt auf dem Weg der industriellen Revolution im 18. Jh. in Frankreich.
  + Färberkrapp: Heute fast vergessen, aber vor der Entdeckung der synthetischen Farben eine der wichtigsten Kulturpflanzen. Der Farbstoff wurde aus der Wurzel gewonnen und ergab je nach Qualität und den Außentemperaturen die Farbtöne Rot, Rot-Orange, Rosa, mit Hilfe von Vorfarben Purpur und mit Eisenverbindungen sehr dunkle Farbtöne. Der Farbstoff besaß eine hohe Licht- und Waschbeständigkeit. Als Heilpflanze soll sie

gegen verschiedene Krankheiten geholfen haben (u.a. der Harnwege, Nieren- und Blasenleiden, Gicht und Blutarmut). Seit1993 ist die Verwendung krappwurzelhaltiger Arzneimittel wegen ihrer krebsfördernden Nebenwirkungen verboten

+ neue Getreidearten (u.a. Mais und Reis),
+ Hopfenanbau,
+ Zuckerrübenanbau.

Obwohl de Serres mit seinen Beobachtungen und Beschreibungen die Tür zur rationalen Agrarwissenschaft öffnete, wurde sein Tun religiös getragen, stehen alle seine Abhandlungen unter der Grundhaltung, dass ein gottgefälliges Leben des Menschen dessen Rückkehr zur Erde erfordert. Dazu gehöre die Beachtung der Naturgesetze. Die Agrarwissenschaft war für ihn dabei die Seele der Erfahrung. Erst über ein Leben auf dem Lande sei eine ideale menschliche Gesellschaft möglich.

Den theoretischen Teil seiner Arbeit fasst er in seinem Buch „Le Théâtre d'agriculture et Message des champs" zusammen. Es ist 1600 mit einer Erstauflage von 16.000 Exemplaren erschienen, besitzt 1004 Seiten, besteht aus 8 Teilen („lieux") und ist Heinrich IV. gewidmet gewesen. Sprachlich verwendet er eine literarische Prosa, die von einer humanistischen Grundhaltung getragen wird. Er ergänzt in diesem Buch das bisherige landwirtschaftliche Wissen mit seinen vierzigjährigen Berufserfahrungen (dabei blendete er mehrere zeitgenössische französische Quellen aus). Das Werk richtet sich an die adligen Grundherren als Haus- und Familienväter (dies wird z.B. an seiner Beschreibung der Jagd als deren Interessengebiet deutlich und entspricht damit der zeitgleichen „Hausväterliteratur" in Deutschland, die sich in der damaligen Zeit auch hauptsächlich mit den Themen Land-, Hauswirtschaft und Gartenbau beschäftigte. Es hatte sofort einen großen Erfolg (mit königlicher Unterstützung startete es mit einer für die damalige Zeit riesigen Erstauflage).

Die acht Teile sind unterschiedlich lang:

Teil 1, 2, 4 und 7 = 60 – 70 Seiten,
Teil 6 und 8 = 240 und 200 Seiten,
den Abschluss bildet ein 18-seitiges Register.

Aufbau des Buches:

- Widmung für den König,
- Vorwort (u.a. mit der Würdigung der vorangegangenen Wegbereiter),
- Teil 1: Der Boden, die Wohnstätten und die Tätigkeit des Hausvaters
  (Dabei geht er verstärkt auf die Bodenqualität ein. Dafür sei die Einstellung des Landwirts zu diesem besonders wichtig),
- Teil 2: Getreide- und Gemüsebau,
- Teil 3: Weinbau,
- Teil 4: Viehhaltung,
- Teil 5: Federvieh, Kleintiere und Seidenraupenzucht
  (In der Seidenraupenzucht bezog sich de Serres stark auf spanische Erfahrungen. Der König war daran besonders interessiert, weil er dadurch

die Kosten für die Seidenimporte zu senken hoffte. Bei der Pflanzung der Maulbeerbäume wurde er von Cl. Mollet unterstützt).

- Teil 6: Praktische Aspekte des Barockgartens
  (Pflanzenwahl (dabei nennt er auch die ausländischen Herkünfte der von ihm beschriebenen Pflanzen), -folge, -beschneidung u.ä..
  Er unterscheidet (noch renaissancetypisch) zwischen
  + Küchengarten („potager“),
  + Lustgarten („buquetier“, Blumengarten)
    (Hier werden für die „Parterres und die „Kompartimente“ auch die verschiedenen Pflanzen genannt und die Broderiemuster vorgestellt, die von seinem Schüler und Freund gezeichnet werden).

    „Für de Serres ist der Gartenentwurf eindeutig Sache der bildenden Kunst und damit der obersten Schicht vorbehalten, …. Damit ist die Gartenkunst aus dem Gebiet der Landwirtschaft erstmals in den Rang einer höfischen Kunst eingewiesen, die vom bon sens (gesunden Menschenverstand) bestimmt wird“. (Wimmer)

  + Heilgarten („medicinal“, medizinischer Garten, Kräutergarten),
  + Obstgarten („fruictier“).
- Teil 7: Wasser und Holz,
- Teil 8: Hauswirtschaftliche Themen
  (u.a. Lebensmittelaufbewahrung, Beleuchtung, Möblierung, Kleidung, Medizin und Jagd).

Der Gartenteil besteht aus 30 Kapiteln (auf 240 Seiten. Ihn interessierten dabei hauptsächlich die Pflanzenkulturen, weniger die Gestaltungsfragen):

Ein Garten soll sich nahe am Haus befinden und von einer hohen Mauer (9 – 10 Fuß) umgeben sein, damit man sich darin ungestört aufhalten kann. Statt Mauern können auch mit Efeu überzogene Zäune oder Weißdornhecken verwendet werden. Dabei besitzt jede geologische Lage ihre Vorteile (die er einzeln beschreibt). Die verschiedenen Gartenarten sind voneinander durch Alleen oder Laubengänge zu trennen.

Im „Küchengarten“ („potager“, Gemüsegarten) wachsen Gemüse, Kräuter und Erdfrüchte. Er ist größer als die anderen Gartenarten. Sein ideales Längen-Breiten-Verhältnis beträgt 50 : 30 und seine Versorgungswege sollen 1 ½ - 2 Fuß breit sein. Seine Beete verlaufen in Nord-Süd-Richtung. Zur Aufwertung können sie im Außenbereich u.a. mit Lavendel, Rosmarin, Thymian, Sauerampfer und Petersilie eingefasst werden. In den Beeten selber stehen dann die gewünschten Nutzpflanzen. (Diese Beete können auch zur Freude ihrer Besitzer andere, mehreckige Formen besitzen).

Der „Lustgarten“ („bouquetier“, Blumengarten; X. – XII. Kapitel; de Serres beruft sich hier weitgehend auf Cl. Mollet, der ihm auch die Zeichnungen für die Parterrebeschreibungen lieferte) bereitet das meiste Vergnügen und besteht aus Parterres und Kompartimenten (niedrig bepflanzt) und Bogengängen und Kabinetts (hoch gepflanzt).

Das Parterre liegt direkt am Haus und besitzt in der Anlage und in der Bepflanzung einen symmetrischen Aufbau. Am wichtigsten für dieses sind seine Übersichtlichkeit und das Zusammenstimmen seiner Elemente. Durch die Art der Bepflanzung soll in der Aufeinanderfolge der Muster eine „Mannigfaltigkeit“ entstehen. Das Parterre ist ein wie mit Borten verziertes Kleid. Es ist da, um von oben betrachtet zu werden (aus einem benachbarten Gebäude oder von einer erhöhten Terrasse).

+ Die Muster in den Beeten werden mit wohlriechenden, niedrig wachsenden Sträuchern eingefasst (z.B. Lavendel, Thymian).
+ Die Innenbeete enthalten u.a. Veilchen, Levkojen, Nelken, Maiglöckchen (de Serres zählt hierüber 20 Pflanzenarten auf. Eingeführte Pflanzen und Zwiebelgewächse spielen noch keine Rolle).
+ Farbige Erden sollen die Muster noch verstärken, sie zu Gemälden machen. Die Meisterschaft im Anlegen eines Parterres ergibt sich aus dem Sichtbarmachen der leeren Flächen. Sie müssen sauber und frei von Unkraut bleiben.
+ Die Bordüren (Beeteinfassungen) sollen nur aus einer Pflanzenart bestehen, falls aus mehreren, dann jeweils aus einer anderen (besonders empfehlenswert ist dafür Buchs, aber auch die Einfassungspflanzen des Küchengartens).
+ Als Wegeinfassungen sollen höhere Stauden (nur artenrein) dienen (z.B. für die Einfassung der Quartiere).
+ Mit Hilfe von Kräutern werden Monogramme, Buchstaben oder Wappen gepflanzt, Sträuchern lassen sich Tiere und Menschen, Gebäude oder andere Gegenstände durch Verschnitt schaffen (dafür sei besonders Buchs geeignet).
+ Höhere Sträucher in der Mitte oder an den Ecken verschönern die Kompartimente nicht, sondern stören den Anblick. Evtl. kann man an deren Stelle Statuen, Obelisken oder dergleichen aus wertvollen Materialien platzieren.

Der „Heilgarten“ (médicinal“, Kräutergaten für Heilpflanzen, Standort für botanische Seltenheiten) liegt seitlich vom Lustgarten und muss nicht groß sein. Die verschiedenen Heilpflanzen sind gemäß ihren Klima- und Bodenansprüchen zu pflanzen. De Serres stellte dafür in seinem Buch je ein Modell aus einer runden und einer quadratischen Pflanzpyramide vor (ähnlich einem mittelalterlichen Schneckenberg). Die Zeichnungen dafür erinnern an die Schilderungen Diderots von den hängenden Gärten der Semiramis. Zu

sehen sind Stufenpyramiden mit Grotten in den Futtermauern des Untergeschosses, geradlinigen Treppen in den Ecken und einem Brunnen auf deren Plattform. Hier sollten zum einen Heilpflanzen stehen, aber auch seltene ausländische Pflanzen, die einen wirtschaftlichen Wert besaßen. Hier deutete sich ein privates Interesse für Pflanzensammlungen an , d.h. für die Botanik.

Der „Obstgarten“ („fruictier“) schützte das Haus und die übrigen Gärten. Er sollte mit den verschiedensten Fruchtgehölzen bepflanzt werden. Besonders wichtig war ihm dabei das Spalierobst, für dessen Anzucht er ausführlich seine Vorstellungen beschreibt. Die Anzucht von Orangen ist ihrer Schwierigkeiten des feindlichen Klimas wegen nur eine Aufgabe der Fürsten. Die Pflanzen seien wegen ihres Laubes, der Eigenschaften der Früchte und der langen Blütezeit besonders schön. Im Sommer sind sie in Kübeln neben ihrem Winterquartier aufzustellen oder in ein ausführlich beschriebenes Orangenhaus zu pflanzen, d.h. das Auspflanzen in den Boden und Überbauen im Winter (als Vorbild nennt er dafür den „Heidelberger Pomeranzengarten“).

Mit seinen Beschreibungen wurde de Serres (neben Cl. Mollet und Boyceau) zu einem der Väter des „französischen Barockgartens“. Nach den italienischen Einflüssen unter den Medici-Königinnen (zuletzt Maria de Medici, Gattin Heinrich IV.) wurde jetzt dem Dekor mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Quellen

Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Wimmer, Clemens, Alexander „Geschichte der5 Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Färberkrapp (30.12.2012)
http://fanatareal.ru/fils/index.php/get-k2/os (30.12.2012)
http://fr.wikipedia.org/wiki/Olivier_de_Serres (30.12.2012)
http://www.museeprotestant.org/Pages/Notices.php?scatid5&notic (30.12.2012)
http://www.theatra.de/repertorium/ed000135pdf (30.12.2012, Nikola Roßbach)

Claude Mollet

(1557 - 1647)

Er ist der (eigentliche) Vater des französischen Gartens, besonders dessen Schmuckstückes, des Parterres.

Mollet war im Kontakt zu Dupérac ein wichtiger Vermittler der italienischen Gartenkunst in Frankreich und neben Jacques Boyceau ihr bedeutendster Impulsgeber für dessen Barockgarten. Obwohl er unter drei Königen deren „erster Gärtner“ war, besitzt man über ihn relativ wenig biographische Informationen (evtl. um dadurch die Leistungen Le Nôtres besser herausstreichen zu können).

Von ihm ist bekannt:

1557 - geboren (allgemein wird um 1560 oder um 1565 angegeben),
Vater: Jacques Mollet, Obergärtner des Duc d‘ Aumale im Garten des Schlosses von Anet,
- Ausbildung zum Gärtner bei seinem Vater in Anet,

1582 - Anstellung zum ersten Gärtner in Anet
(Zur gleichen Zeit wie Etienne Dupérac, der ihn über den Stand der italienischen Gartengestaltung, besonders der dortigen Parterres informiert. Dupérac entwirft für Diana Poitiers, der Mätresse von Heinrich II, einen Gesamtplan für die Außenanlagen von Anet, gibt dabei dem Parterre einen besonderen Stellenwert, und Mollet führt die Entwürfe aus).

----- - Hauptgärtner (Intendant, Vorsteher aller Gärtner) unter den Königen
Heinrich IV. (König von 1589 – 1610;
Gärten: Saint-Germain, Tuilerien, Fontainebleau, Montceaux (schenkte der König seiner Mätresse Gabrielle d’Estrées, später zerstört),
Ludwig XIII. (König von 1610 – 1643),
Ludwig XIV. (König von 1643 – 11715).

1593 - Gestaltung des Gartenparterres der Tuilerien,

1594 - Entwurf des „Insel“-Gartens von Fontainebleau,

1595 - Gestaltung des Gartens von Saint-Germain (nach einem Entwurf von Dupérac),

1600 - Parterreentwürfe für den Gartenteil des Buches von Olivier de Serres,

----- - danach weitgehend in Fontainebleau tätig,

ab 1638 - in Versailles (dem Vorläuferschloss von Ludwig XIV.; als „1. Gärtner des Königs“, „premier jardinier du Roi“; Jacques Boyceau wurde sein

Nachfolger),

1621 - 1635 - Schreiben des Buches „Le Théâtre des plans et jardinages“ (angegeben als Entstehungsjahr wird oft 1615. Gedruckt wurde es posthum 1652 mit einer Widmung für Nicolas Fouquet, die in späteren Ausgaben fortgelassen wurde),

1647 - gestorben in Paris.

Claude Mollet war der Vater einer großen Gärtnerdynastie. Vier seiner Söhne und mehrere Enkel wurden auch Gärtner und verbreiteten die Gedanken ihres Vaters, bzw. die Erfahrungen ihrer Familie über ganz Europa und sind die eigentlichen Väter des „französischen Gartens“ in Europa:

Jacques Mollet
(? – um 1608, Obergärtner von Anet)
<>
Claude Mollet
(1557 - 1647)
<>

Claude Mollet (arbeitete mit dem Vater, später für Jakob I. von England)	**André Mollet** (um 1600 – 1665, wahrscheinlich an der Pest gestorben)	**Jacques Mollet**	**Noel Mollet**
<>	<>		
Gabriel Mollet	**Jean Mollet** (ca. 1630 – 1680)		

Besonders André Mollet brachte das Gedankengut seines Vaters in viele Länder Europas: u.a.

1633 - 1635 in die Niederlande (Schloss Honselersdyk, Huis ter Nieuburgh),

1641 – 1642 nach England (Wimbledon),

1648 – 1653 nach Schweden (Kungsträdgarden, Humlegarden) (hier verfasste er sein Buch „Le jardin de plaisir“, das 1651 in französischer, deutscher und schwedischer Sprache angeboten wurde. 1665 erschien davon eine von ihm selbst gekürzte Ausgabe unter dem Titel „The Garden of Pleasure“ in englischer Sprache. Dieses Buch wurde das am meisten verwendete Lehrbuch für die Anlage eines Gartens in seiner Zeit. Von da an gingen viele deutsche und europäische Auftraggeber unter Nutzung dieses Wissens ihren eigenen Weg).

1658 nach Hamburg (hier Entwurf des Gartenplans für Schloss Fredensborg, Dänemark; u.a. mit dem ersten „patte d’oie“ vom Schloss aus),

1658 (?) – 1665 nach England (Leitung der Gärten des St. James’s Palace, Arbeiten für Hampton Court),

(Zwischenzeiten in Frankreich).

In Anet hatte der 1582 aus Italien heimgekehrte Dupérac Mollet gezeigt, „wie man feine Gärten anlegt: So durfte und konnte eine Gartenanlage nur aus einem einzigen Teil bestehen, welcher von den Hauptwegen unterteilt wurde. Und so waren diese Pläne viel eindrucksvoller als jene, die mein verstorbener Vater oder andere Gärtner seiner Zeit gestaltet haben würden. Dies waren in Frankreich die ersten Rabatten und Beete mit broderie („Stickerei“ in der Art von Brokat), und aus diesem Grunde habe ich sie von da an immer so gemacht ….. und ich habe mich nicht mehr damit zufrieden gegeben, kleine Gevierte, das eine so, das nächste anders, anzulegen“ (Cl. Mollet).

Und weiter: „Als ich die ersten compartiments en broderie anlegte, wurde noch kaum mit Buchs gearbeitet ….., so dass ich meine compartiments en broderie mit verschiedenen Gartenpflanzen bepflanzte, die eine Vielzahl von Grüntönen ergaben. Aber diese Pflanzen können in unserem französischen Klima mit seinen extremen Temperaturunterschieden nicht lange überleben. Die großen Mühen und Kosten, die mit der Neuanlage und Neubepflanzung der Kompartimente (Beete) alle drei Jahre verbunden waren, brachten mich darauf, mit Buchs zu experimentieren, um nicht immer wieder mühsam alles erneuern zu müssen“ (Cl. Mollet). Bis dahin wurde der Buchs in Italien und Frankreich wegen seines Geruchs weitgehend gemieden. Mit dieser seiner Änderung bekamen die bisherigen kleinflächigen Knotenbeete einen völlig neuen Charakter. Großflächig angelegt, wurden jetzt aus den „compartiments en broderie“ das „parterre de broderie“, das jetzt von Frankreich aus seinen Siegeszug durch ganz Europa antrat.

(Zuvor hatte es die Blumenbeete der Renaissance gegeben, bei denen es zunächst nicht um die Schönheit der einzelnen Blumen ging, sondern das Herausstellen bestimmter Muster mit Hilfe ihrer Blatt- und Blütenfarben. Die Hinwendungen zu einzelnen Pflanzen erfolgte erst später nach einem neuen botanischen Interesse, oft verbunden mit wirtschaftlichen und medizinischen Überlegungen. In Frankreich bezeichnete man damals den Blumengarten allgemein als “parterre“ und die einzelnen quadratischen Beete darin als „compartiment).

Diese Hinwendung vom kleinteiligen Beet zur großflächigen Gestaltung kann als Leistung aus damaliger Sicht kaum hoch genug gewertet werden. Die frühere Bepflanzung erfolgte noch weitgehend nach geheimen, magisch-astrologischen Vorgaben. Mollet bezog sich noch ausdrücklich auf diese. In seinem Gartenverständnis gab es Interaktionen zwischen den Gartenteilen und dem Körper eines Menschen und dann wiederum zwischen dem Körper und seiner Seele. Wesentlich für die Gestaltung war für ihn die Abstimmung der Gartenelemente aufeinander, d.h. ihre Verteilung, Größen, Proportionen und Abstände zueinander. Er leitete seine Erkenntnisse aus der Musik und seinem Verständnis der Elemente ab: Wo „vier gute in ihrer Höhe disharmonische Stimmen melodischer und harmonischer klingen, wenn sie nicht in derselben Tonart singen. Ebenso ist die Übereinstimmung der vier Substanzen, die wir Elemente nennen, um so perfekter und ihre Verbindung enger, als ihre Eigenschaften unterschiedlich oder gar gegensätzlich sind: Ihre gleichmäßigen Kräfte sind auf so bewundernswerte Weise aufeinander abgestimmt, dass sie einander nicht zerstören können“. Das bedeutete für ihn, dass in einem Garten die Anordnung seiner Teile u.a. von deren Größe bestimmt wird, um dadurch eine gewisse Wirkung zu erzielen. Ein Gärtner musste für ihn

seine „Abmessung entsprechend dem Maßstab vornehmen“, „das auf der Messlatte eingetragene Maß größer oder kleiner machen“.

Wichtig für Mollet war dabei besonders die Perspektive, die sich ergab

- bei der Schaffung der Räume,
- aus der Anlage der Achsen,
- aus der Anordnung der Teile,
- aus der Beschränkung der Ausblicke (d.h. dem versperren oder Verengen der Sichten),
- aus den optischen Verkürzungen,
- aus den Alleen,
- aus dem Öffnen zur Landschaft,
- aus den perspektivischen Tricks.

(Ab 1642 bestand dann die Anlage eines Gartens vollends aus der Anordnung seiner Teile, einer Grundkonzeption, die dann zum ersten Mal vom Mollet-Schüler Le Nôtre (Mollets Frau war seine Taufpatin) ideal bei seiner Neuschöpfung in Vaux-le-Vicomte umgesetzt werden konnte). In seinem Buch, das Mollet 1621 -1635 geschrieben hat, das aber erst 1552, bereichert durch die Stiche seiner Söhne, erschienen ist, veranschaulichte er seine Ansichten.

André Mollet hatte das Familienkonzept in seinem Buch (erschienen 1651 in Stockholm) folgendermaßen beschrieben:

> „Unmittelbar hinter dem Haus (d.h. im vordersten Teil des Gartens) werden die parterres de broderie angelegt, und zwar so, dass man sie ohne jede Behinderung durch Bäume, Zäune und ähnliche hohe Gegenstände, welche die Sicht beeinträchtigen könnten, von den Fenstern aus überblicken und bewundern kann.
> Hinter diesem parterre de broderie folgen die Blumenbeete und –abteilungen, Boskettgärten, Wege und – an geeigneten Orten – die Hecken. Das Ende eines Weges soll immer durch eine Statue oder einen Brunnen markiert werden. Ebenfalls am Ende der Wege sollen prächtige, auf Segeltuch gemalte Szenerien aufgestellt werden, die bei schlechtem Wetter in den Schutz des Hauses gebracht werden können. Statuen auf Sockeln und – an geeigneten Stellen – Grotten vervollkommnen die Anlage. Je nach Qualität der Lage können die Wege auf erhöhten Terrassen angelegt werden; auch Vogelhäuser, Brunnen, Wasserspiele, Kanäle und andere solche Zierelemente dürfen nicht fehlen. Wenn alles seinen richtigen Platz gefunden hat, ist der perfekte Lustgarten vollendet“.

Nach den Ausführungen André Mollets gehören zu einem Garten (später zu Bestandteilen des französischen Stils deklariert):

- die herausgehobene Stellung des Hauses auf einem freien Platz,
- davor ein halbkreisförmiger oder quadratischer Hof,
- dahinter der Parterregarten (so dass er durch die Fenster gut gesehen werden kann),
- nach hinten sollen die Schmuckelemente abnehmen (d.h. z.B. auch, dass die Parterreflächen langsam durch Rasenflächen ersetzt werden),
- die Alleen sollen an einem Blickpunkt enden (Brunnen oder Statue).

Entscheidend für das Arbeitsprinzip der Familie war der Umstand, dass sich der Garten – und dort besonders das Parterre – immer der Architektur des Gebäudes unterordnen und sich auf diese beziehen sollte. Mit Hilfe seiner Parterreornamente versuchte man, die Architektur der Schlösser zu steigern. Deshalb sind diese Gärten für ihr Verständnis auch immer zunächst vom Gebäude aus – und dort von einem zentralen Aussichtspunkt – zu betrachten. Die Rabattenmuster ihrer Parterres bleiben sonst unverständlich.

Claude Mollets Interesse galt hauptsächlich dem Parterre:

- Zunächst hatte er hier die gleiche Bepflanzung wie Oliver de Serres gefordert, nur dass bei ihm eine breite Staudenpflanzung immer blühen sollte. (Dies gelang ihm, weil er ein sehr guter Botaniker war. Ein Ansatz, der auch heute noch modern klingt. Zu seinen Verdiensten gehört auch die Einführung vieler Pflanzen aus Italien).
- Wegen der „Dauerhaftigkeit und Schönheit“ führte er hier wieder den Buchs ein (u.a. ersetzte er durch ihn die Zypressen).
- Bereits in Anet hatte er die bisher üblichen kleinteiligen Beete zu einem einzigen Parterre so zusammengefasst, so dass die Motive ein bewegtes Gesamtbild ergaben (Rankornamente um eine Symmetrieachse; abgeleitet aus den Grotesken der Antike).
- Nur hohe Spaliere ließ er noch aus Holz anfertigen, weil er ihnen leichter eine gewünschte Form geben konnte.
- Er verlangte möglichst breite Alleen, die sich nach hinten perspektivisch verengen sollten.
- Seine Pläne für Labyrinthe machte er, weil nach ihm ein durchschnittlicher Gärtner dazu nicht in der Lage sei.

Andrè Mollet ergänzte diese Vorgaben noch durch den „patte d’oie“ (zunächst von ihm für Fredensborg und dann eleganter für Hampton Court entworfen).

In seinem Buch “Le Théâtre des plans et jardinages“ beschäftigte sich Claude Mollet hauptsächlich mit den praktischen Tätigkeiten eines Gärtners, weniger mit formalen Überlegungen. Es ist in einer leidenschaftlichen aber nüchternen Sprache geschrieben und richtet sich an den praktizierenden Gärtner. Es gibt davon zwei Manuskripte (eins mit 116 Seiten, das andere mit 188 Seiten, die sich nur durch die Zahl ihrer Abbildungen unterscheiden). Die erste Ausgabe erschien 1652 (die nächsten 1663,1670, 1678. Erst diese enthielten den Namen des Autors, aber nicht mehr eine Fouquet-Widmung und den Astrologie-Traktat. Das Wort „Theater“ ist hier nicht im Sinne eines „Gesamtkunstwerks Barockgarten“ zu verstehen (dies gilt erst ab der Zeit André Le Nôtres, wenn der Garten zu einem repräsentativen Ausdruck der Macht wird. Mollet steht noch an seinem Anfang), sondern in einem enzyklopädischen Sinne, d.h. einer Vermittlung der Gartenkunst. Er spannt dabei den Bogen zu ihr von der Naturkunde. Das Buch beginnt mit einer Widmung des Verlegers an Nicolas Fouquet (1615 – 1680, dem Auftraggeber von Vaux-le-Vicomte“). Es besitzt 56 Kapitel, die wiederum in verschiedene Abschnitte aufgeteilt sind:

Kap. 1 - 3: Boden und Bodenbearbeitung
(besonders wichtig ist ihm darin das Umgraben der Erde),
Kap. 4 – 14: Obstbaumzucht

(besonders Pflanzung und Schnitt der verschiedenen Obstgehölze),
Kap. 15 – 16: Waldbäume
(als Teil des „Wäldchens“, der Bosketts),
Kap. 17 – 19: Verpflanzungsmethoden,
Kap. 20 – 23: Gemüsegarten,
Kap. 24 – 28: Blumen
25. hochwachsende,
26. Zwiebelblumen,
27. niedrigwachsende Blumen (die für Ornamente in Parterres eingesetzt werden können),
Kap. 29 -33: Lustgarten (die einflussreichsten Kapitel),
(Raumkomposition und Gestaltung des ornamentalen Gartenparterres mit Kupferstichen der Mollet-Söhne. Hier empfiehlt er den bisher wegen seines Geruchs abgelehnten Buchsbaum),
Kap. 34 – 39: Weinbau,
Kap. 40 – 51: Astrologie
(hauptsächlich Informationen im Sinne einer heutigen, auf den Gärtner bezogenen „Wetterkunde“. Aber auch Überleitungen zur Naturphilosophie),
50. Mondphasen,
Kap. 52 – 53: Bodenvermessung, -gestaltung und –ebnung,
Kap. 54: Wasserquellen, Kanalisation und Speichersysteme,
Kap. 55 – 56: Seidenraupen- und Bienenzucht.

Dieses Buch ist nach römischem Vorbild als ein praxisorienter Ratgeber konzipiert worden. Mollet bezog sich darin ausdrücklich auf ältere Schriften und seine Zusammenarbeit mit Dupérac. Auch brachte er darin seine meteorologischen Beobachtungen in Verbindung zu den jeweils anfallenden Gartenarbeiten.

Mollet war der erste Gärtner, der mit Hilfe seiner Pflanzenkenntnisse begehbare Raumbilder schuf. Entscheidend für seine Entwürfe waren die Proportionsverhältnisse der jeweiligen Gartenelemente. An den Wasserkünsten hatte er kein Interesse (die überließ er den Brüdern Francine). Wahrscheinlich erfand er den „patte d’oie“, den Halbkreis, von dem fünf Alleen ausstrahlten (Er entstand, wenn zusätzlich zu einem halben Wegekreuz noch Diagonalwege angelegt wurden). Er erlaubte bei entsprechend breiten Wegen eine Jagd vom Wagen aus und einen besseren Kontakt zwischen den Jägern. Le Nôtre hat dieses Motiv später gerne in seinen hinteren Gartenteilen angewandt. Anders als bei diesem, waren seine Gärten noch auf eine bewusste Grenze hin angelegt und das Schloss von jedem ihrer Teile aus sichtbar gewesen.

In Hinblick auf die Ausbildung zum Gartenkünstler vertrat Mollet folgende Position:

> „Nehmen wir einen Knaben, der willig und gescheit ist, am besten den Sohn eines guten Arbeiters, denn er sollte nicht empfindlich sein, und man sollte von ihm hoffen können, dass er kräftig heranwächst. Bis er groß geworden ist, lassen wir ihn Lesen, Schreiben und Zeichnen lernen.

> Insbesondere sollte er Pläne anfertigen können. Denn es hängt vom Plan ab, ob man die Schönheit der Dinge erkennen und beurteilen kann. …. Er muss sich in Geometrie und Arithmetik üben, und wenn er ein Talent für Architektur zeigt, …. so soll er seine eigenen Entwürfe oder diejenigen, die ihm vorgelegt werden, auf die Erde zeichnen.
> Er soll die Parterres ordentlich anlegen, bepflanzen und beschneiden können…
> Er soll die Pflanzen kennen und darüber Bescheid wissen, wie man sie sät oder verpflanzt“. ……
> Und schließlich „soll er all dies den Menschen in seiner Umgebung vermitteln können“.

Quellen

Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Gothein,g Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried /Walter, Kerstin „Die Geschichte der Gärten“, Köln 2006
Laird, Mark „Der formale Garten“, Stuttgart 1994
Mosser, M. /Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pizzoni, Filippo „Kunst und Geschichte des Gartens“, Stuttgart 1999 Stiftung Schloss und Park Benrath (Hrsg.) „Wunder und Wissenschaft – Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600“, Düsseldorf 2008

http://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Mollet (19.3.2011)
/André_Mollet (12.12.2012)
http://lamar.colostate.edu/bradleyg/l-france.html (10.12.20121)
http://www.reference.com/browse/Claude_Mollet (10.12.2012)
/André_Mollet (10.12.2012)
http://www.theatra.de/repertorium/ed000119pdf (10.12.2012, Nikola Roßbach)

Jacques Boyceau

(um 1562 - um 1634)

Er sah (in der Nachfolge Mollets) die Gartengestaltung als eine Kunstdisziplin, die in ihren Raumfolgen ihre Elemente proportional harmonisch darstellte.

Über das Leben Boyceaus (genauer Name Jacques Boyceau de la Barauderie) weiß man relativ wenig, obwohl er ein wichtiger Vorgänger Le Nôtres gewesen war. Erst Boyceau hat für dessen Arbeiten die beiden entscheidenden Kriterien proklamiert:

- das Denken in Räumen, Raumfolgen und deren Öffnung,
- die harmonische Abfolge der sich darin befindenden verschiedenen Elemente.

Von ihm weiß man:

um 1562 - geboren in Saint-Jean-d'Angély(oberhalb von Bordeaux)
(Hugenotte, kam aus dem französischem Kleinadel),
(Nachkomme der Gärtnerfamilie von Jacques Mollet (nach Uerschel / Kalusok)),

----- - zunächst eine militärische Ausbildung,
(über eine gärtnerische Ausbildung ist nichts bekannt),

1587 - Teilnahme an der Schlacht von Coutras auf der Hugenottenseite
(die Heinrich von Navarra, der spätere König Heinrich IV. gewann),

----- - mit dem Ausscheiden aus der Armee Ernennung zum „königlichen Kammerherrn" und „Gartenintendant des Königs". Er diente unter
+ Heinrich IV. (1553 – 1610, ab 1589 König von Frankreich, ermordet),
+ Ludwig XIII (1601 – 1643, ab 1610 König, Sohn von Heinrich IV.),

1610 - Gestaltung des Gartens von Jacques Nompar de Caumont im Périgord
(franz. Marschall, machte sein Schloss zu einer Vergnügungsresidenz in der Dordogne, Südwesten Frankreichs),
diese Arbeit begründete seine Anerkennung als Gartenarchitekt,

um 1620 - Arbeiten
+ in Fontainebleau,
+ im Jardin des Tuilleries,
+ im Jardin du Luxembourg
(für Maria de Medici (1575 – 1642, 1600 Heirat mit Heinrich IV.): Sie förderte den italienischen Einfluss auf die französische Kultur. Besonders durch sie wurde dort die Kunst zu einem Ausdruck der Machtdarstellung.

1612 - Beginn der Bauarbeiten, von 1625 – 1631 wohnte sie in ihrem Palais; danach Reisen im Exil; 1642 verstarb sie verarmt in Köln),

----- - Entwurf des „Petit Parc“ von Versailles für Heinrich XIII. (dem Vorläuferschloss des heutigen Schlosses, Boyceau legte damit die Grundstrukturen für den späteren Großpark fest. Auf ihn gehen die Voraussetzungen für die nachfolgende proportionale Abstimmung seiner Elemente und die Möglichkeiten den bestehenden Gartenraum nach außen aufzureißen zurück. Le Nôtre hat seine Ansätze später fortgesetzt.

um 1634 - Tod in Paris,

1638 - posthume Herausgabe seines Buches „Traité du jardinage selon les raisons de la nature et du l’art“ (in der Regel nur kurz “Traité du Jardinage“ genannt).

Boyceau hat unter zwei Königen gedient und galt als der bedeutendste Parterrezeichner seiner Zeit. Am Hof herrschte damals eine Mode der Blumenarabesken (Blatt- und Rankenornamente), die auch auf den Garten übertragen wurde. Für die Sticker hatte man zuvor für ihre Vorlagen ganze Pflanzensammlungen zusammengestellt und übertrug sie jetzt – oft als Vorlagengeber und Sticker in der gleichen Person – als Muster auch auf die Parterres. Boyceau entwickelte die Konzepte Mollets weiter und fertigte Parterreentwürfe für

- Saint-Germain (Lieblingsgarten Heinrich IV., Boyceaus Entwürfe führten über mehrere Terrassen bis zur Seine),
- den Tuileriengarten (Die Parterres wurden noch lange nach seinem Tod bewundert),
- den Jardin du Luxembourg (Hier ganz ohne Blumen; nur mit ;Mustern aus Buchs: Die Blumen standen in einem besonderen Garten.

Maria de Medici wollte sich mit dem „Jardin du Luxembourg“ einen Garten schaffen, der sie an ihre Heimat Florenz erinnerte. Sie nahm sich deshalb dafür den dortigen Boboli-Garten zum Vorbild. Die verschiedenen Geländevorgaben erlaubten aber nur begrenzt eine Kopie (Florenz bergig, Paris flach). Anstelle des Florentiner Rasenstücks hinter dem Schloss, dem sogenannten Amphitheater, wurde hier in Paris ein großes Parterre angelegt (als abgesenkte, quadratische Fläche mit einer Seitenlänge von mehr als 160 m). Es bestand aus einem

+ viergeteilten Innenquadrat mit einer zentralen, großen, achteckigen Brunnenanlage (im Stich runden),
+ breiten Außenrahmen, beherrscht von diagonalen Wegen in den Ecken und mittleren, großen Kreisbeeten mit dem Monogramm der Königin.
+ Am Ende befand sich eine halbkreisförmigen Beetanlage in der Breite des Innenquadrats.

Die ganze Anlage war mit einem überfeinen, rhythmischen Stickmuster aus Buchs um eine Mittelachse überzogen. Sie galt in

ihrer Zeit als der Höhepunkt der französischen Parterrekunst. Seine Hauptaufgabe war es, die Wirkung des dazu gehörenden Gebäudes herauszustreichen.

„Die Parterres sind der flache Schmuck der Gärten. Sie sind sehr anmutig, besonders wenn man sie von erhöhtem Standort sieht. Sie bestehen aus Bordüren von verschiedenfarbigen und unterschiedlich gestutzten Sträuchern und Halbsträuchern, aus Kompartimenten, Blattwerk, Tressen (Borten), Moresken (maurische Ornamente aus stilisierten Blättern und Blüten), Arabesken, Grotesken, Gitterwerk, Rosetten, Glorien (Ehrsymbole), Wappenschilden, Monogrammen und Devisen (Wahlsprüche). Oder aber aus Beeten in Gestalt vollkommener Formen oder ähnlicher, in welche man kostbare Pflanzen, Blumen und Kräuter nach Ordnung pflanzt, wobei dichte Wiesen von einer oder mehreren Farben entstehen wie Teppiche. Man streut auch in die Wege oder in das leere Feld verschiedenfarbige Sande, die sich dort gut ausnehmen“ (Boyceau nach Wimmer).

(Wichtig bei diesen Parterres ist es zu wissen, dass sie, anders als in Deutschland, nicht begangen, sondern nur von außen betrachtet wurden. Als Bewegungs-Bereich dienten dort die Bosketts. Deshalb ist es falsch, die französischen Musterentwürfe als verbindliche Vorbilder für die anderen europäischen Gärten, besonders die deutschen, anzusehen. Hier waren die Lebensgewohnheiten anders. Hier wurden die Parterres von ihren Inhabern begehend erlebt. Das hatte zur Folge, dass sie zwangsläufig auch anders angelegt sein mussten. Sie waren anders, nicht weil man konservativer war, verstärkt am Alten festhielt, sondern weil man in ihnen anders lebte. Man nahm die französischen Vorlagen zur Kenntnis, studierte auch deren Besonderheiten, formte dann aber nach seinen persönlichen Lebensgewohnheiten etwas völlig Eigenes).

- Versailles (das Jagdschloss Ludwig XIII.): Ludwig XIV. liebte es, schonte alle Vorgaben seines Vaters weitestmöglich und machte es später zum Mittelpunkt seiner Residenz.
  Man erreichte die große Parterreterrasse über eine Zugbrücke. Boyceau entwarf für das Schloss auch das „Parterre des fleurs“ oberhalb der Orangerie. Selbst nach der ersten Schlosserweiterung hatte man es bestehen lassen und vom restlichen Schlossgarten nur durch ein Holzgitter getrennt.

Neben Mollet hat Boyceau entscheidend zur Vereinheitlichung des Parterres beigetragen. Er kannte bereits alle seine Arten, hielt sich aber noch weitgehend an deren traditionellen Rahmen (Unterteilung eines Quadrats oder Rechtecks in vier gleich große Flächen. Im Stich

von Perelle vom „Jardin du Luxembourg“ (Zustand um 1640) sieht man, dass er aber die Vierfelderaufteilung in Ansätzen bereits überwunden hatte. Erst durch Le Nôtre wurden dann auch diese Vorgaben noch weiter aufgebrochen). Seine Muster bestanden aus AQrabesken, fließenden Formen. Darüber hinaus trug er in Frankreich entscheidend dazu bei, die Gartengestaltung aus dem Bereich des Handwerklichen in den des Kunstbereichs zu heben. Orientiert an der damaligen Architekturausbildung, forderte er auch für die zukünftigen Gartenkünstler eine solide Ausbildung in den Künsten, der Mathematik und besonders der Perspektive. Für ihn war die Gartenkunst eine raumkünstlerische Disziplin. Le Nôtre war sein bedeutendster Schüler, der aus diesem Programm hervorgegangen ist.

In seinen letzten Lebensjahren fasste Boyceau seine Erfahrungen in seinem Buch „Traité du jardinage“ zusammen, das erst posthum (1638), vier Jahre nach seinem Tod erschien. Es war eines der ersten Bücher über die Gartengestaltung in Frankreich und bestand aus 87 Seiten, war in drei Bücher aufgeteilt und Ludwig XIII. gewidmet gewesen. Nach seinem Erscheinen erreichte es noch fünf Folgeauflagen. Wichtige Themen seines Inhalts sind:

- 1. Buch, 13. Kap.: Anforderungen an einen Gärtner
  „Ebenso wie wir für unseren Garten junge Bäume mit aufrechtem Stamm, von gutem Wuchs, allseits von Wurzeln gut gestützt und von guter Rasse, auswählen, so nehmen wir auch einen jungen Burschen von gutem Charakter und gutem Verstand, den Sohn eines guten Arbeiters, der nicht schwächlich ist, sondern erwarten lässt, dass er mit dem Alter starke Körperkräfte entwickelt. Während wir diese Kraft abwarten, wollen wir ihn lesen und schreiben lehren, zeichnen und entwerfen. Denn von der Zeichnung hängen Kenntnis und Beurteilung der schönen Dinge ab, und sie ist die Grundlage der Mechanik. Ich verlange nicht, dass er es bis zum Maler oder Bildhauer bringt, aber dass er sich grundsätzlich mit den Teilbereichen beschäftigt, die seine Kunst betreffen, wie mit Kompartimenten, Blattwerk, Moresken und Arabesken usw., aus denen gewöhnlich die Parterres bestehen“. (Boyceau nach Wimmer).
- 3. Buch, 4. Kap.: Alleen (aus Bäumen ohne verwertbare Früchte),
  5. Kap.: Parterres,
  6. Kap.: Anforderungen an einen Lustgarten in
    + seiner Oberflächengestaltung,
    + seinen Elementen,
    + seiner Vielfalt,
  7. Kap.: Wasserflächen,
  8. Kap.: Beete und Gitterwerk,
  9. Kap.: Fontänen,
  12. Kap.: Volieren,
  13. Kap.: Inhaber der Lustgärten (in Abgrenzung zu den Gärten der weniger begüterten Inhaber:
  „Wir aber wollen Gärten machen, die zugleich Vergnügen und

Nutzen bringen. Sie sind nicht Leuten niedrigen Standes angemessen, sondern nur Fürsten, Edelleuten und Geldadligen. Denn schöne Gärten sind aufwendig herzustellen und zu unterhalten. ….. Ich meine, dass diese verschiedenen Teile, zusammen und gut geordnet, in ihrer Vielfalt eine größere Zierde sind als einzeln. Und doch fordere ich, dass man nicht vermischt und wirr durcheinanderwirft, sondern sie, die Harmonie oder Dissonanz der Sachen untereinander abschätzend, nähert oder entfernt und alle Bäume zu den Verschönerungen nimmt, zu denen sie geeignet sind und sich ihrer so bedient, wie es sich gebührt“ (Boyceau nach Wimmer).

14. Kap.: Lustgärten,
15. Kap.: Nutzgärten.

Neben mehreren Parterreentwürfen zeigt er auch einige seiner Boskettvorstellungen. Dabei orientiert er sich in seiner Wortwahl an Raumvorstellungen, die er aus der Innenarchitektur entnimmt. In diesem Sinne beschreibt er Säle, Zimmer usw., Räume, die wir heute menschenleer, wie leere Zimmer oft als langweilig empfinden.

Für Boyceau iat ein Garten eine in sich geschlossene Einheit, in der in seiner Gestaltung nichts verändert werden darf, ohne dass sich nicht gleichzeitig das Ganze verändert. Alle Gartenteile hatten sich einem Gesamtkonzept zu unterwerfen. Er verlangte, dass bei deren Planung gewisse Grundregeln einzuhalten sind. Besonders wichtig sind ihm dabei die

- Symmetrie,
- Harmonie (Proportionsverhältnisse) zwischen allen seinen Teilen

  „Denn die Natur beachtet das in ihren so vollkommenen Werken auch. Die Bäume zeigen in ihrem Wachstum oder an den Spitzen ihrer Zweige gleiche Proportionen, ihre Blätter sind auf beiden Seiten gleich, und die Blumen aus einem oder mehreren Teilen sind so harmonisch aufgebaut, dass wir nichts Besseres tun können als versuchen, dieser großen Meisterin nachzueifern“ (Boyceau nach Wimmer).

  So ist die Breite der Wege ihrer Länge anzupassen und dann die Höhe der Alleebäume und der Hecken wiederum der Länge und Breite der Wege. So sollten

  + bei einer Alleelänge von 600 – 800 m eine Alleebreite von ca. 12 – 15 m bestehen, d.h. ein Proportionsverhältnis von 1 : 50,
  + bei einer Alleelänge von 60 m eine Alleebreite von 5 m; d.h. einem Proportionsverhältnis von 1 : 12.
- Vielfalt (Abwechslung, Variation)

  „Es ermüdet mich außerordentlich, wenn ich alle Gärten nur in geraden Linien angelegt finde, die einen nur in Quadrate, die anderen in neun oder sechs, und niemals etwas anderes“.

> Er versuchte dies mit Hilfe seiner geschwungenen Linien und Arabesken zu erreichen.

Das Parterre und das Buch von Boyceau haben auf die nachfolgenden Gärten nicht nur in Frankreich einen großen Einfluss gehabt. So wurde z.B. in Deutschland der Garten von Salzdahlum (bei Wolfenbüttel) in seiner Grundkonzeption einst entscheidend von ihm beeinflusst).

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Die Geschichte der Gärten“, Köln 2006
Laird, Mark „Der formale Garten“, Stuttgart 1994
Mader, Günter „Geschichte der Gartenkunst“, Stuttgart 2006
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979
Uerscheln, G. / Kalusok, M. „Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst“, Stuttgart 2001
Wimmer. Clemens, Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Boyceau_de_la_Barauderie

Tommaso Francini

(1571 - 1651)

Er war (als Italiener) der Vater der französischen Brunnen- und Grottenkultur und nach Agostino del Riccio, einer „der größten Erfinder, die es in ganz Italien gab und der mit Hilfe der Wasserkraft fast alle Bewegungen des menschlichen Körpers imitieren konnte“.

Von Heinrich IV. von seinem Schwiegervater in Florenz als Mitgestalter seines Gartens in Saint-Germain-en-Laye (20 km westlich von Paris) erbeten, haben Tommaso Francini, sein Bruder, seine beiden Söhne und ein Enkel als Wasserbauingenieure die französische Gartenkunst entscheidend beeinflusst. Fairer Weise sollte man, wenn man von der französischen Wasserkunst dieser Zeit spricht, nicht von einer französischen, sondern einer solchen der Francini-Familie reden.

Über alle Francinis findet man relativ wenige Lebensdaten, und viele widersprechen sich. Über Tommaso Francini wird gesagt:

1571 - geboren in Florenz,
1580 - die Grottenräume von Pratolino sind fertiggestellt (Dies war der erste Garten gewesen, in dem es Figurenautomaten gab. Die meisten von ihnen befanden sich im Untergeschoß der Villa. Die Entwicklungsgrundlage für sie war die „Pneumatica“ von Heron).
---- - Schüler Buontalentis, Mitwirkung bei der Entwicklung der Grottenautomaten von Pratolino,
1594 - Arbeit für Francesco I. de Medici (Bruder des Vaters von Maria de Medici, des Schwagers Heinrich IV. von Frankreich),
Beförderung zum „Vorsteher (Intendanten) der Brunnenanlagen“ von Pratolino,
1597 - Bitte Heinrichs IV. an seinen zukünftigen Schwiegervater in Florenz, ihm seinen besten Brunnenbauer zu schicken.
1598 - am Hof Heinrichs IV.,
1599 - Beginn mit den Arbeiten für Saint-Germain (Fontänen, Grotten, wassergetriebene Automaten und alle Arbeiten, die in einer Beziehung zum Wasser standen),
1600 - Annahme der französischen Staatsbürgerschaft (Er nannte sich seitdem

Thomas Francine),
1606 - Heirat mit Luise Porcher in Paris,
1614 - Schaffung der Grotten und Springbrunnen von Saint-Germain (gemeinsam mit seinem Bruder Alexandre Francini),
1617 - Entwicklung von Bühneneinrichtungen für die höfische Unterhaltung (u.a. eine besondere Drehtür für „Le ballet de la délivrance de Renaud“),
1621 - Geburt des 2. Sohnes Pierre de Francine,
1638 - Bau der „Großen Kaskade“ am Ende der „Großen Allee“ für Kardinal Richelieu am Château de Rueil (angeregt von der Kaskade der Villa Aldobrandini. Sie beeinflusste später die Kaskaden von Versailles, St.-Cloud und Sceaux),
---- - verantwortlicher Wasserbau-Ingenieur von Fontainebleau (u.a. Umbau des Springbrunnens, nachdem die „Diana von Versailles“ von Fontainebleau zum Louvre gebracht worden war),
---- - Bau einer Wasserleitung zum Jardin du Luxembourg (unter Ludwig XIII., u.a. für die dortige Fontäne und Grotte gemeinsam mit Salomon de Brosse),
1651 - Tod in Saint-Germain (mit 80 Jahren).

Tommaso Francini war der Gründer einer Dynastie von Wasserbauingenieuren in Frankreich. Es gehörten dazu u.a.

Alessandro Francini (? – 1648; jüngere Bruder, auch Alexandre Francine genannt; kam mit Tommaso aus Florenz; widmete sich besonders dem Bau und der Ausstattung der Grotten von Fontainebleau; gab 1631 ein Architekturbuch über die Säulenordnungen heraus),

Francois Francine (? – 1688; Sohn von Tommaso; Erbauer der Wasseranlagen von Vaux-le-Vicomte und von Versailles; u.a. schuf er die Wasseranlagen der Thetisgrotte (1664-1665) und danach den Latona- und den Apollo-Brunnen. Le Nôtre hatte dort zwar die Gesamtkonzeption entworfen, Francine aber die wassertechnischen Details).

Pierre-Francois Francine (1654 -1720, Sohn von Francois; Wasserbauingenieur),

Pierre Francine (1621 -?; 2. Sohn von Tommaso, Wasserbauingenieur),

Jean-Nicolas de Francine (1662 – 1735; Sohn von Pierre; wurde Direktor der Pariser Oper und wichtig für das Musikleben in Frankreich).

Wenn von den Brüdern Francine gesprochen wird, dann können gemeint sein:

- Tommaso und Alessandro: Sie arbeiteten in Saint-Germain, Fontainebleau, Jardin du Luxembourg, Château de Rueil.
- Francois und Pierre: Sie waren hauptsächlich in den Gärten Ludwig des XIV. tätig, oft in Verbindung mit Le Nôtre.

Als Tommasos große Leistung gelten die Anlagen von Saint-Germain. Ursprünglich ließ Heinrich II. den dazu gehörenden Garten von Philibert de l’Orme ((1510 – 1570) gestalten. Doch hörten die Arbeiten beim Tod des Königs 1559 auf. Heinrich IV: beauftragte dann um 1600 Dupérac mit der Neugestaltung von Schloss und Garten. Damit wurde in der französischen Gartenkunst eine neue Zeit eingeläutet. Seine Gattin Maria de Medici hatte

dafür viele italienische Künstler an ihren Hof geholt, und Saint-Germain wurde zu einer der berühmtesten Gartenanlagen in Europa. Dafür sorgten besonders seine Automaten, bzw. Tommaso Francini und sein jüngerer Bruder Alessandro.

Für uns ist es heute in unseren Breitengraden oft schwer, die damalige Begeisterung für Grotten nachzuempfinden. Wir erleben sie meistens als grob-naturnah und feucht-kühl gestaltete Räume, ideal geschaffen, um darin die verschiedensten Krankheiten zu bekommen. In der damaligen Zeit erlebten die Menschen in Südeuropa sie dagegen in der Sommerhitze zunächst als kühle Aufenthaltsbereiche, die bereits bis in die kultischen Bereiche der Antike zurückreichten, bis in die Anfänge der griechischen Gartenkunst. Im Rahmen der Rückbesinnung auf die alten Texte nutzte man die Grotten nun oft auch als Initiationsstätten auf einem Weg durch den Mythus und die Texte des Ovids und Vergils. Die frühen Grotten bildeten dabei jeweils eine Art von Einführungsorten. Gut deutlich wird dies in der Hypnerotomachia Poliphili. Ihr volles Erleben setzte die Kenntnis dieser Texte voraus.

Die damalige Gartenkunst nutzte so die Grottenkunst zu ihrer eigenen Legitimierung, wie diese wiederum in einem zweiten Schritt zu ihrer Legitimierung die Automatenkunst nutzte. Einerseits ahmte sie darin die Natur nach, andererseits war sie zugleich ein Ausdruck der menschlichen Herrschaft über sie. Der Reiz der neuen akustischen Automaten lag in deren Doppelfunktion, ihren Bewegungen und ihren an eine Ikonographie angepassten Geräusche. Damit übertrafen sie einerseits die Möglichkeiten steinerner Figuren und zeigten andererseits wozu der menschliche Geist fähig war.

Der Funktion der Legitimierung diente auch die häufige Nutzung der Musik als freie Kunst und die Handwerkerdarstellung (z.B. in der Perseusgrotte) als Ausdruck der „Artes mechanicae“.

Francinis Leistung in Saint-Germain war, dass er auf dem Hintergrund seiner Erfahrungen in Pratolino dessen Grottenrepertoire sowohl ikonographisch wie auch in seinen Handlungsabläufen erweiterte. Dabei nutzte er auch seine allgemeinen Kenntnisse der Florentiner Gartenkunst. So entwickelte er u.a. das unbewegte Orpheusbild in der „Grotte degli Animale“ im Garten der Villa Medicea in Castello in seiner Orpheus-Grotte zu einer belebten Bühnendarstellung. In Pratolino standen die Figuren noch additiv nebeneinander, in Saint-Germain waren sie szenisch aufeinander bezogen. Die Figuren folgten hier in ihren Handlungen bestimmten Motiven, indem sie mit Hilfe mechanischer Abläufe versuchten, bestimmte menschliche Bewegungen und Handlungen nachzuahmen.

In den sechs von Francini geschaffenen Grotten in Saint-Germain vereinigten sich

- ein großes technisches Wissen (besonders in der Automatenkunst),
- die Kenntnis der antiken Mythen;
- ein großes Wissen im Bereich der Architektur und der Bildhauerkunst,
- Kenntnisse über die höfischen Unterhaltungs- und Spielbedürfnisse

  (Dabei besaßen die frühen Automaten eine gewisse Eigendynamik, die es z.B. den „Nassgespritzten“ erlaubte, für einen kurzen Augenblick aus den Rollen den Hofzeremoniells auszubrechen).

Die Grotten gehörten mit ihren Mineralien und Dekorationsstücken darüber hinaus auch zu den in der damaligen Zeit so beliebten Wunderkammern.

Der Garten von Saint-Germain war in seiner Konzeption ein italienischer gewesen. Vom Schloss fiel er entlang einer Mittelachse über eine Terrassenfolge zur Seine hin ab. Von unten gesehen muss er ein großartiges Bild abgegeben haben. Axiale Rampentreppen verbanden die verschiedenen Ebenen. Das Wasser lief von einem oberen Springbrunnen durch die Grottenräume in den Futtermauern zu einem Beckengeviert auf der untersten Terrasse (dort ähnlich wie bei der Villa Lante). Die von Francine geschaffenen Grotten waren auf drei Ebenen verteilt:

Dorische Terrasse (unterhalb des oberen, axialen Springbrunnens): Hier befanden sich drei Grotten mit bewegten Bilderfolgen:

- Drachengrotte: Ein gewaltiger Drache schlug hier mit den Flügeln und spie Wasser. Umgeben war er von einer Schar lebensnah gestalteter, singender Vögel, die die Melodien von über 100 Arten zwitschern konnten. (Die Anregung dazu stammte von Heron von Alexandrien: Ein Wasserrad betätigte einen Blasebalg, der Luft in eine Druckkammer presste, die dann in unterschiedlich große Pfeifen weitergeleitet wurde)
- Neptungrotte: Die ganze Grotte war mit Tuffstalaktiten ausgekleidet gewesen. In ihrer Mitte befand sich ein Wasserbecken mit einem Neptun und Tritonen (Wassergöttern). Beim Erklingen der Tritonenhörner setzte sich der Wagen des Neptuns in Bewegung und kehrte dann wieder an seinen alten Standort zurück. Aus seinem Bart und aus dem Boden spritzten Wasserstrahlen die Besucher nass.
- Grotte des orgelspielenden Mädchens:
  Diese Grotte war architektonisch klar gegliedert und besaß eine Kassettendecke. Im Hintergrund war die Rückseite einer spielenden Frauenfigur vor einer Orgel zu sehen.
  (Die dazu gehörende Musik wurde mit Hilfe von hydraulisch komprimierter Luft erzeugt und von einer Stiftwalze gesteuert).

Toskanische Terrasse (Sie befand sich unterhalb der dorischen Ebene und besaß zwei Automatengrotten):

- Perseusgrotte: Hier war eine Perseus-Andromeda-Gruppe aufgestellt gewesen, die bewegte Bilderszenen aus den Metamorphosen des Ovids darstellte.
  (Diese Gruppenkonstellation war seit der Antike in der Kunst sehr beliebt gewesen. Man findet sie z.B. bereits in Pompeji oder später bei Tizian).
- Orpheusgrotte: Sie war dem 1601 geborenen Thronfolger Ludwig XIII. gewidmet und stellt die Verzauberung der Tiere durch die Musik des Orpheus dar. Ihr Tonnengewölbe war aus Tuffstein und mit Stalaktiten ausgekleidet. In ihrer Mitte befand sich ein

quadratisches Wasserbecken, an dessen Ende sich ein singender und spielender Orpheus befand. Wenn er zu singen anhob, kamen die Tiere aus ihren Mauerspalten, um ihm zuzuhören (bevorzugt Raubtiere), und die vollplastischen Vögel auf den Tuffsteinvorsprüngen bewegten ihre Köpfe und Flügel. Nach der Beendigung seines Gesangs kehrten die Tiere wieder zu ihren Ausgangsstellungen zurück, und die Vögel begannen jetzt auch zu singen.

Grotte des Flambeaux: Sie befand sich unterhalb der toskanischen Terrasse und stellte die spektakulärste Grotte dar. Sie diente als Festsaal, der nur mit Fackeln erleuchtet werden konnte. In ihr befanden sich vier Bilderszenen:

- Zunächst das Bild eines friedlichen Meeres, angestrahlt von einer aufgehenden Sonne.
- Danach ein Szenenwechsel: Ein vom Sturm gepeitschtes Meer mit Blitzen, Donner und sinkenden Schiffen.
- Im 3. Bild sah man eine blumenübersäte Landschaft mit prächtigen Gebäuden.
- Im 4. Bild dann eine Wüstenlandschaft mit wilden Tieren unter die ein Gitarre spielendes Mädchen trat.

Für alle in den Grotten vorhandenen Figuren benötigte man jeweils zwei Automaten, einen für deren Bewegungen und einen für ihre Tonäußerungen, bzw. ihre „Musik“. Sie bildeten eine äußerst kostspielige Anlage, die sehr viel Pflege bedurfte. Diejenigen von Saint-Germain galten als die kunstvollsten, die man bisher gesehen hatte. Ein Erdrutsch von 1660 hat sie zerstört.

(Welche Bedeutung die Springbrunnen und Grotten für die Menschen bis zum Barock noch hatten, lässt sich sehr gut am Garten von Versailles deutlich machen. So war dort lange Zeit die Thetisgrotte dessen Höhepunkt gewesen. Als Rückzugsbereich Apolls von Francois Francine gestaltet, wurde sie auch zum abendlichen Rückzugsbereich des Königs und diente dort auch zum Abhalten seiner festlichen Bankette und Empfänge. Von hier aus begann sein Sonnenkult. Als der König dann später für die Gartenbesucher einen Rundgang entwarf, erfolgte dieser von Fontäne zu Fontäne, d.h. von Springbrunnen zu Springbrunnen. Sie waren es, die für ihn wichtig waren. Die restlichen Einrichtungen des Gartens wechselten laufend nach Bedarf).

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Die Geschichte der Gärten“, Köln 2006
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Taylor, Patrick „Gärten in Frankreich“, Basel 1998
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979

Stiftung Schloss und Park Benrath (Hrsg.) „Wunder und Wissenschaft – Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600)“, Düsseldorf 2008

http://en.wikipedia.org/wiki/Tommaso_Francini (26.11.2012)
http://en.chateauversailles.fr/index/.php?option=com_cdvfiche&idf („The Francine Dynasty“, 26.11.2012)
http://fr.wikipedia.org/wiki/Famille_Francine (26.11.2012)
http://www.google.de/imgres?imgurl=http//versailles1687.free.fr/fra (26.11.2012)

Jacques Lemercier

(1585 – 1654)

Er brachte die klassische Linie in die französische Barockarchitektur und gab dem "französischen Barockgarten" sein architektonisches Gerüst (das später sein Schüler „Le Nôtre" durch dessen demonstrative symbolische Nationalisierung in Versailles populär gemacht hat).

Als Gartengestalter ist Lemercier auffallend unbekannt, und keiner seiner Gärten ist heute noch erhalten geblieben. Doch wenn man sich alte Stiche seiner Gesamtanlagen (z.B. von Perelle oder Israel Silvestre) ansieht, fällt einem deren große Ähnlichkeit mit denen des späteren Versailles auf. Großräumig gedacht, stehen in ihnen gewaltige Architekturensembles in der Landschaft, und man fragt sich unwillkürlich, weshalb er als Gartengestalter so vergessen worden ist? Ist es seine Nähe zur italienischen Architektur, die er nie ganz abgelegt hat oder das Bestreben Ludwig XIV. und seines Umkreises, die in allem einfach nur die Größten sein wollten und diesen Eindruck in der europäischen Öffentlichkeit auch erfolgreich zementiert haben.

Lemercier (auch Le Mercier geschrieben) war der erste Architekt Ludwigs XIII. und seines besonderen Gönners Kardinal Richelieu.

(Kardinal Richelieu (1585 – 1642) wurde 1616 von Maria de Medici an den französischen Königshof geholt, 1622 zum Kardinal ernannt, war ab 1624 im Ministerrat und wichtigster Berater von Ludwig XIII.. Er reduzierte den Einfluss des Adels, bekämpfte die Hugenotten, finanzierte zur Schwächung des deutschen Kaisers die prostestantische Seite im 30jährigen Krieg (so erhielten z.B. die Schweden für ihre Kriegsführung auf deutschem Territorium jährlich 1 Mio. Pfund). Er tat alles, um Frankreich die erste Stellung unter den europäischen Mächten zu verschaffen. Auf diesem Hintergrund förderte er auch die Kultur (u.a. 1635 Gründung der „Academie Francaise"). In seiner Folgezeit (besonders unter Ludwig XIV.) wurde dann alles Französische aufgewertet und das Nichtfranzösische abgewertet. So ist das Herausstellen der französischen Architektur und Gartenarchitektur der Barockzeit hauptsächlich unter diesem Gesichtspunkt zu sehen. Es waren die Intrigen am französischen Königshof, die Poussin und Bernini von Paris nach Rom zurückkehren ließen. Der Weg zum französischen Absolutismus war auch der

Weg, andere Beiträge zur europäischen Kultur in ihrem Wert zu reduzieren. Und es ist erstaunlich, dass viele nachfolgende Beobachter dies akzeptierten).

Viele Angaben über sein Leben sind unklar, und die Daten widersprechen sich, oft wahrscheinlich wegen einer unterschiedlichen Annahme der Entwurfszeiten, des Baubeginns oder des Bauendes. Angegeben werden anscheinend oft nur Orientierungsdaten. Man weiß über ihn:

1585 - geboren in Pontoise,
Vater: Nicolas Mercier. Ein erfolgreicher Bauunternehmer.
(Angehöriger einer weitverzweigten Familie von Bauunternehmern und Architekten).

----- - umfangreiche Berufsausbildung,

1607 - 1612 - Studien in Italien
(mit einem langen Romaufenthalt. Er wurde dort stilistisch stark von Giacomo della Portas beeinflusst. Dieser war der Nachfolger Michelangelos am Kapitol und der Nachfolger Vignolas bei der Kirche „Il Gesu“ gewesen. Er baute die Villa Aldobrandini in Frascati (1598 – 1603). Lemercier hat diesen italienischen Hintergrund nie ganz ablegen können).

1612 - Rückkehr nach Frankreich
(Er erwirbt die Gunst der Königinmutter Maria de Medici und des Kardinals Richeleu),

1613 - Eintritt in den Dienst Ludwig XIII.,

1613 - 1620 - Bau der Karmeliterkirche (Paris),

1614 - Bau der Brücke Pont Neuf (Toulouse; weitere Brücken, die er baute: Lyon (1619), Rouen (1620)),

1617 - Bau des Hörsaals der Medizinstudenten,

1618 - Ernennung zum Architekten des Königs,

1622 - Entwurf des Eingangsbereichs des Château de Dracy-Saint-Loup (Saône-et-Loire),

1623 - Bau des Hôtels Liancourt (Paris)
(weitere von ihm errichtete Hôtels: u.a. Colbert, Longueville in Paris),

1624 - Verlängerung des Pierre-Lescot-Flügels am Louvre,

- Errichtung des Pavillons de l’Horloge (Louvre),

1626 - Fortsetzung der Arbeiten am Palais du Luxembourg (nach dem Tod von Salomon de Brosse als dessen Nachfolger. Ersterer hatte dort bereits im klassischen Stil gearbeitet),

1627 - 1630 - Bau der Betkapelle des Louvre (mit Louis Métezeau),

1631 - Entwurf von Schloss und Stadt Richelieu,

1633 - Baubeginn des Palais Cardinal (später Palais Royal genannt; nur die Galerie des Proues blieb von ihm erhalten),

1634 - Entwurf des Hochaltars der Pfarrkirche St-Eustache (Paris),

- Entwurf der Kirche des Franziskanerklosters Couvent des Cordeliers (Paris, zerstört),

1635 - Bau der Universitätskapelle der Sorbonne in italienischer Formensprache

(Sainte-Ursule, Paris; für Richelieu),

1639 - Ernennung zum ersten Hofarchitekten (damit zuständig für die Bauaufsicht über alle königlichen Bauten),

1642 - Streit mit Poussin wegen der Ausschmückung (Dekoration) der Grande Galerie im Louvre (ca. 400 m lang. Sie erstreckte sich vom Louvrepalast bis zum Triumpfbogen mit einem Blick zur Seine): Poussin war zum ersten Hofmaler ernannt (damit für alle Dekorationsarbeiten und Ausschmückungen zuständig) und zur Zentralfigur der dortigen Hofintrigen geworden. Während man seine „Deckenverschönerungen“ für „unedel“ hielt (besonders sein Konkurrent Vouet), klagt er, dass er Lemerciers architektonischen Baufehler ausgleichen müsse),

1646 - Fortsetzung der Arbeiten an der Kirche des Val-de-Grâce-Klosters (als Nachfolger von Francois Mansart),

1653 - Entwurf und Bau der Kirche von Saint-Roch (Paris),

----- - Planungen für den Weiter- und Ausbau des Jagdschlosses von Versailles (für Ludwig XIV.)

1654 - gestorben in Paris.

(Insgesamt hat er eine Vielzahl von Schlössern, Stadtpalästen (Hôtels), kirchlichen Bauten und Gärten errichtet).

Als Architekt sind seine wichtigsten Werke (in der Reihenfolge ihrer Entstehungszeit):

- St.-Joseph-des-Carmes (1613 – 1620; Karmeliterkirche in Paris),
- Pavillon de l‘Horloge (1624, und verschiedene Erweiterungsbauten für den Louvre. Von diesen ist der Horloge-Pavillon der schönste. Er harmoniert sehr gut mit den anderen Bauabschnitten),
  (Der Louvre war einst eine gotische Festung gewesen. Seit 1545 (durch Franz I.) Umbau zum Palast. Von da an haben fast alle Herrscher an diesem Schloss weitergebaut. Hier residierte u.a. Katharina de Medici, Ludwig XIII. und Ludwig XIV. Später wurde er von den Tuilerien als Residenz abgelöst).
- Hôtel Liancourt (1624, Stadtschloss; wurde später zum Prototyp für diese Gebäudeart. Seine Entwürfe für die Hôtels zeichnen sich durch einen großen Erfindungsreichtum aus),
- Betkapelle des Louvre (1627 – 1630; l’oratoire du Louvre. Im Auftrag Heinrich XIII. errichtet. Ehemalige Kirche eines katholischen Ordens. Neu der doppelte Chorumgang. Wurde später als Typ in Paris mehrmals nachgebaut. Heute eine der beiden protestantischen Kirchen von Paris),
- Schloss und Ort Richelieu (1631 Baubeginn; liegen ca. 60 km südlich von Tours abseits der großen Verkehrsstraßen. Das Schloss wurde von Lemercier für Kardinal Richelieu errichtet und nach 1835 als Baumaterial abgetragen. Von der einstigen Pracht, die denen der Königsschlösser in keiner Hinsicht nachstand, zeugen nur noch Bilder. Viele hielten es sogar für das prachtvollste Schloss seiner

Zeit (u.a. Madame de Montpensier). Von dem einst dazu gehörenden Park verblieben nur noch ca. 500 ha. Der dazu gehörende Ort (682 x 487 m groß) ist dagegen erhalten geblieben. Innerhalb seiner Stadtmauern, mit seinen einst drei prächtigen Stadttoren ist er völlig symmetrisch aufgebaut. Im Osten grenzt der Schlosspark an letzteren. Spätere Erweiterungsbauten liegen außerhalb dieses Kerns. Bestimmt wird sein Bild von der „Grande Rue“ (Hauptstraße), die das Nord- und das Südtor miteinander verbinden und an deren Seiten sich je vierzehn einheitlich gestaltete Wohnbauten befinden),

- Kapelle der Sorbonne (1635 (1626 ?), Chapelle Sainte-Ursule-de-la-Sorbonne): Anstelle einer baufälligen Anlage auf Veranlassung von Richelieu gebaut. Einst als dreiflügelige Anlage errichtet. Erhalten blieb nur die Kirche, die an die Kirche San Carlo di Catinari in Rom erinnert, die dort während Lemerciers Romaufenthalt gebaut wurde. Das ganze Gebäude folgte dem römischen Frühbarock und war dann wiederum das Vorbild für die Kirche von Val-de-Grâce.
- Palais Cardinal (1629 - 1634, heute Palais Royal. Das Schloss liegt ca. 150 m vom Louvre entfernt und wurde im Auftrag von Richelieu als seine Stadtresidenz in Auftrag gegeben. Er war der erste Minister von Ludwig XIII. Nach dessen Tod wohnte hier die Königinmutter Anna von Österreich (eine spanische Prinzessin aus dem Hause Habsburg) mit ihren beiden Söhnen, u.a. dem späteren Ludwig XIV.. Hier erlebte letzterer 1651 den Pariser Bürgeraufstand, der ihn später u.a. dazu veranlasste, Versailles zu seiner Hauptresidenz zu bestimmen. Viele Adlige nahmen sich dieses Bauwerk später zum Vorbild. Heute befindet sich dort im Ostflügel das Kultusministerium),
- Sorbonne (1635 – 1653 prächtiger Neubau durch Lemercier auf Anordnung von Richelieu. Synonym für die (alte) Pariser Universität (heute Sitz ihres Rektorats und dreier Abteilungen). Ursprünglich von Robert von Sorbon kurz nach 1200 für mittellose Theologiestudenten gegründet. Im 16. Jh. stellte sie sich gegen den italienischen Humanismus und den Jesuitenorden (Gallikanismus) und leitete damit die Entwicklung zur nachfolgenden Sonderstellung Frankreichs in Form seines Absolutismus ein. Die dazu gehörende Kirche gilt als Lemerciers schönstes Werk. Sie leitete im Bereich der Sakralbauten in Frankreich den barocken Klassizismus ein),
- Schloss von Rueil (nach 1635. Der Ort Rueil liegt am westlichen Stadtrand von Paris und bildet heute mit Malmaison (bekannt durch den Garten der Kaiserin Josephine) eine Gemeinde. Die Abtei von Saint-Denis verkaufte hier 1635 für den Kardinal Richelieu ein Gelände, auf dem sich dieser ein Schloss bauen ließ, in das er sich bei Unruhen in der Stadt („Fronde“) zurückziehen konnte. Das Schloss ist heute nicht

mehr erhalten),
- Fassade der Kirche Saint-Pierre Saint-Paul de Rueil-Malmaison),
- Kirche Val-de-Grâce (1642 -1667): Von Anna von Österreich anlässlich der Geburt ihres ersten Sohnes, des späteren Ludwig XIV., in Auftrag gegeben. Mansart begann zunächst mit dem Bau. Nach einem Streit mit der Königin setzte ihn Lemercier fort. Die Fassade dieser Kirche gilt als eine der Schönsten im klassischen Barockstil. Besonders bewundert wurde sie wegen der dramatischen Wirkung ihrer Kuppel.
- Pfarrkirche Saint-Roch (Baubeginn 1653, 126 m lang): Neben den Tuilerien gelegen. Als Kapelle bereits 1521 gebaut, wurde sie u.a. durch die Erweiterungen von Lemercier zu einer der größten Kirchen von Paris. Den Grundstein dafür legte Ludwig XIV.. In ihr liegt u.a. André Le Nôtre begraben.
- Jagdschloss von Versailles (im Auftrag von Ludwig XIII. aus einem kleinen Jagdhaus in einem Sumpfgebiet entstanden. 1631 – 1634 von Philibert Le Roy zu einem dreiflügeligen Jagdschloss erweitert und dann von Lemercier für einen großzügigeren Ausbau vorgesehen, der dann unter Ludwig XIV. von Le Vau und Hardouin-Mansart im neuen Schloss-Stil des französischen Barocks ausgeführt wurde. Zunächst als Lustschloss genutzt, ließ der König es ab 1661, nach seinem Vaux-le-Vicomte-Erlebnis, zu seiner prächtigen Residenz ausbauen).

Kennzeichnend für seinen architektonischen Stil wurden in seinen Wohnbauten eine strenge Klarheit und in seinen Kirchenbauten seine römischen Eindrücke.

Für Richelieu baute Lemercier (er war ihm bei den Erweiterungsarbeiten für den Louvre aufgefallen, an denen er seit 1624 arbeitete):
- Sorbonne,
- Kapelle der Sorbonne (Beisetzungsort des Kardinals),
- Schloss und Ort Richelieu,
- Palais Cardinal (es besaß u.a. das schönste Theater von Paris),
- Schloss Rueil.

So gut wie nichts weiß man über seine Gartenentwürfe. Mit Sicherheit hat es solche gegeben für
- Schloss Montjeu (Schloss in Broye, Saône-et-Loire): Zunächst von Pierre Jeannin (Berater Heinrichs IV. und Finanzminister des noch unmündigen Ludwigs XIII.) für sich als Rückzugsschloss errichtet. Die Anlage lag etwa vier Tagesreisen von Paris entfernt, wenn man davon ausgeht, dass eine Kutsche in der damaligen Zeit pro Tag etwa 65 km zurücklegte. Sein Schwiegersohn Pierre de Castille ließ sie umbauen und mit einem großen Park versehen. U.a. ließ er damals von Lemercier eine große Treppenanlage errichten. 1665 wurden die Parterres noch einmal im Sinne des damals modernen

französischen Barockgartens umgestaltet, Ihre symmetrische Verteilung um die Fronten des zentralen Schlosses aber wurde beibehalten. 1818 hieß es, dass man für die Umrundung der Umfassungsmauern des Gartens vier Stunden benötige.

- Hôtel de Liancourt (gebaut um 1624 (1640 ?), 1656 im Stich von Silvestre war das Schloss bereits fertig): Die Struktur seines Gartens wurde von einer Mittelachse beherrscht, der die verschiedenen Quartiere zugeordnet waren. Dem Parterre, in der Breite des Schlosses, folgte eine leichte Böschung, untergliedert in 22 Wassergüsse mit je einer Fontäne, die in ihrer Gesamtheit eine Strahlengalerie bildeten. Eine Kaskade muss vor 1637 fertiggestellt gewesen sein. Außerdem gab es eine Fontänengalerie mit 17 Fontänen. Ein Bachlauf setzte sich perspektivisch als gemalter Bach auf einer Mauer fort. Die verschiedenen Gartenräume wurden durch Laubengänge und parallel abgedeckte Gänge gebildet. Für „Abwechslung“ sorgten viele neue Einfälle und die verschiedenen Bosketts.
- Schloss Richelieu (Baubeginn 1631): Der Garten zum Schloss galt als einer der ehrgeizigsten Frankreichs und diente Le Nôtre als Vorbild. Er stand in der Konkurrenz zu den Gärten Maria de Medicis (Fontainebleau, Luxembourg). Weitab vom Machtzentrum Paris gelegen, sollte er Richelieu zur persönlichen Erholung dienen. Er hat das Schloss aber kaum bewohnt. Vom Eingangshof führten drei radiale Ulmenalleen. Von der Haupttür des Gebäudes erschloss sich der Hauptteil des Gartens. An seinen Seiten wurde das Schloss von großen Rasenflächen flankiert. Im Blumengarten, dem „Jardin à fleurs“, gab es eine Fülle duftender Blumen (u.a. Hyazinthen, Tuberosen und Jasmin). Eine Zentralachse vereinte beide und führte von Parterres umgeben, zum Dorf Richelieu. Stiche zeigen eine Vielzahl riesiger Parterres umgeben von Bosketts. Den Abschluss des Hauptparterres bildete ein halbrunder Raum, der zu einem Merkmal des französischen Gartens wurde (übernommen aus Italien, u.a. der Villa Madama). Nach der Zerstörung der ganzen Anlage sind heute nur noch zwei Grottenpavillons und ein Pavillon mit einem schönen Kupferdach erhalten geblieben (letzterer stand im Vorhof).
- Palais Cardinal (1633): Der Garten ist von vier Galerien umgeben und 230 x 100 m groß. In der Mitte steht ein Springbrunnen. Wahrscheinlich bestimmten einst Broderien und Statuen sein Bild.
- Schloss Rueil (nach 1635): Das Schlösschen war nicht groß und lag vor den Toren des damaligen Paris (der Ort ist heute mit Malmaison zusammengelegt worden, berühmt wegen des Gartens der einstigen Kaiserin Josephine). Der dazu gehörende, umfriedete Garten war dagegen gewaltig. Er beinhaltete neben einer Vielzahl von Gartenmotiven auch heckenumschlossene Wiesen, Weinberge und

sogar Getreidefelder. Vor dem Gebäude befand sich das Parterre mit schönen Brunnen und Statuen. Die Bosketts wurden von immergrünen Bäumen gebildet, die Alleen waren prächtig geschnitten und endeten vor prächtigen „points de vues“. Berühmt unter ihnen war ein Baselisk (= „König der Schlangen“; Mischwesen: oft mit dem Unterleib einer Schlange und dem Oberkörper eines Hahns mit einer Krone; steht symbolisch für den Teufel, die Sünde). Er konnte das Wasser 60 Fuß hoch werfen und sich so schnell drehen, des er jeden nasssprtzte, der sich ihm näherte.
Besonders stolz war man auf eine große Kaskade, die ihr Wasser über einen steilen Marmorabhang von Bassin zu Bassin laufen ließ (das letzte als große Muschel ausgebildet) und dann durch einen schmalen Kanal bis zu einer Grotte führte (in der nachfolgenden Zeit legte man sie gerne an das Ende der Hauptachse und nicht an das Ende einer Allee).
Zwischen dem Basilisk und der Kaskade lag der „Zitronengarten“ mit einem berühmten Gemälde an einer seiner Mauern, dem „Konstantinbogen“.
Berühmt war auch eine „Grotte aus Muschelkalk“. Ihre Besucher wurden von einem Regenschauer überrascht und beim Hinauseilen noch einmal von zwei Musketieren mit Wassersalven beschossen.
Aus der Sicht der nachfolgenden klassischen Zeit hat man an diesem Garten kritisiert, dass alle seine Motive sich noch nicht unter ein Gesamtthema einordneten. Die Wasseranlagen dieses Gartens regten Ludwig XIV. zu seinem Garten in Versailles an (neben Vaux-le-Vicomte).

- Versailles (nach 1634, Ausgangskonzeption des späteren Gartens).

Wahrscheinlich hat Lemercier für alle seine Wohngebäude auch die Gärten entworfen, nur gibt es heute darüber kaum noch Unterlagen. Das Wenige, dass man über sie weiß, reicht aber aus, ihn neben Mollet als den bedeutendsten Vorgänger Le Nôtres anzusehen, wahrscheinlich sogar als dessen Lehrmeister, denn nur in wenigen seiner Planungen geht dieser über Lemercier hinaus, wenn man sich an den Stichen der damaligen Zeit orientiert.

Der französische Barock erhielt seine klassische Ausrichtung durch Lemercier, Francois Mansart (1598 – 1666) und Charles Lebrun (1619 – 1690). Nur Lemercier hat auch Gärten entworfen und anlegen lassen. Durch ihn kam die große Linie in die französische Gartenkunst (die der Engländer Evelyn trotzdem noch bei ihm vermisste). Wahrscheinlich war Lemercier Le Nôtres Lehrer im Bereich der Architektur. Man weiß dies nicht genau, aber alles spricht dafür. Infrage kommen dafür nur Lemercier, Mansart und Le Muet. Während Mansart wegen seines schlechten Rufes (mutmaßliche Homosexualität, Korruptierbarkeit; es gab dafür einen eigenen Begriff: „Mansarades“), seiner Unzuverlässigkeit und Unfähigkeit, einen endgültigen Plan anzufertigen, kaum Aufträge von der Krone erhalten hat (obwohl er sich „Architekt des

Königs‘“ und „oberster Baumeister“ nannte), dürfte es unwahrscheinlich gewesen sein, das Le Nôtres Vater als königlicher Angestellter seinen Sohn ausgerechnet zu ihm zur Ausbildung geschickt hat. Und Le Muet war zu stark einem manieristischen Stil verhaftet und baute hauptsächlich Hôtels und Landschlösser, so dass er auch kaum in Frage kommt.

Quellen

Gothein, Marie Louise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“ München 1992
Schnack, Friedrich „Traum vom Paradies“, Gütersloh (Buch Nr. 1378/12)
Taylor, Patrick “Gärten in Frankreich“, Basel 1998

http://deu.archinform.net/arch/2656.htm (12.1.2013)
http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lemercier (12.1.2013)
„ /Palais_Royal (12.1.2013)
“ /Richelieu_(Indre-et-Loire) (12.1.2013)
„ /Rueil-Malmaison (12.1.2013)
http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lemercier (12.1.2013)
http://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Montjeu (12.1.2013)
„ /Jacques_Le_Mercier (12.1.2013)
http://www.francebalade.com/valvienne/richelieu.htm (12.1.2013)
http://www.france-voyage.com/frankreich-gemeinden/broye-28273/c (12.1.2013)
http://www.google.de/imgrs?q=richelieu+chateau&ht=de&sa=X&t (12.1.2023)

André Le Nôtre

(1613 - 1700)

Er gab dem Barockgarten seine räumliche Großzügigkeit. (von Fouquet und den ihn umgebenden Künstlerkries angeregt, wurde er später zum Schöpfer des „französischen Barockgartens“ erklärt). Nach einer langen Zeit des Vergessenseins errang er seit dem 19. Jh. seine heutige Bedeutung, weil er als der Schöpfer der Gärten von Versailles gilt, und dieses Versailles im Bewusstsein vieler Menschen wiederum symbolisch für ein großes Frankreich steht.

Entgegen seinem Ruhm und der Vielzahl der ihn umgebenden Legenden weiß man über seine reale Person relativ wenig. Er lebt heute eigentlich nur von seinem Versailler Gartenruhm und dort auch nur, weil man die tatsächlichen Schöpfer verschiedener Gartenpartien nicht mehr kennt oder sie unterschlägt (wie Le Brun, die Brüder Francini, Michel Le Bouteux oder Hardouin-Mansart). Es gibt von ihm keine persönlichen Angaben über seine Arbeiten, und auch bei der Fülle der ihm zugeschriebenen Pläne und Ansichten weiß man nicht, welche von ihm tatsächlich sind (bei seinem Bildungsstand, seiner Eitelkeit (er ließ u.a. bereits zu Lebzeiten eine Büste von sich anfertigen)und seinem Ehrgeiz eigentlich ungewöhnlich). So kennt man von ihm keinen einzigen Entwurf, der Vaux-le-Vicomte betrifft. (Die oft zu sehenden Zeichnungen stammen von I. Silvestre). Man hat bei der Beschäftigung mit seiner Gestalt oft den Eindruck, dass er mit einem den politischen Kräften gegenüber devoten Gartenamtsleiter vergleichbar ist, dem die guten Leistungen seiner Entwurfsabteilung gutgeschrieben werden.

Aus seinem Lebenslauf weiß man (die Schreibweise seines Namens war bis Anfang des 19. Jhs. „Le Nostre“):

1613 - geboren in Paris,
Vater: Jean Nostre, arbeitete unter Claude Mollet als Hauptgärtner in den Tuileriengärten (gest. 1655),
Großvater: Pierre Nostre, Hilfsgärtner in den Tuilerien,
zwei Schwestern heirateten Gärtner der Tuilerien,
die Frau Claude Mollets war seine Taufpatin,

----- - gärtnerische Ausbildung in den Tuilerien (beim Vater),
malerische Schulung bei Simon Vouet (6 Jr., gemeinsam mit Le Brun)
architektonische Schulung wahrscheinlich bei Lemercier (siehe dessen Biographie),
-- ? -- - wahrscheinlich eine Italienreise (Zeit und Dauer nicht ermittelbar),
1635 - erster Gärtner bei Gaston d'Orléans (Bruder des Königs),
1637 - Arbeit in den Tuileriengärten (unter seinem Vater; Zusage auf dessen Nachfolge),
1640 - Heirat mit Francoise Langlois,
1643 - Auftrag für die Instandhaltung aller Gärten Ludwig XIII.,
1645 - Mitwirkung in Fontainebleau für die Königin („Jardin de l'Orangerie")
1649 - Verbeamtung als Gärtner in den Tuilerien (tätig als „Zeichner der königlichen Gärten"),
1657 - 1661 - Schaffung des Gartens von Vaux-le-Vicomte
(evtl. ab 1650; 1652 wird in der Vorrede zu Claude Mollets Buch darauf bereits hingewiesen; ob Le Nôtre dafür Zeichnungen angefertigt hat, ist nicht nachweisbar),
----- - Oberaufseher über das königliche Bauwesen (als Architekt ?),
1661 - 1664 - Änderung des Hauptparterres von Fontainebleau,
1662 - Beginn mit den Bauarbeiten am Garten von Versailles
(Festlegung der noch heute erhaltenen Grundkonzeption des Gartens, des „Petit parcs". Erste Ausbauphase bis 1668:
- Arbeiten im Garten von Fontainebleau,
1663 - Aushebung des Apollo-Brunnens,
----- - Beginn der Arbeiten in Saint-Germain (Parterre de la Galerie du Roi),
----- - Beginn mit den Arbeiten in Chantilly (Parterre de l'Orangerie, im Auftrag des Prinzen Condé),
1664 - Neugestaltung der Tuilerien,
1665 - Umgestaltungen in Saint-Cloud,
1666 - Arbeiten an den Treppen vor dem Latona-Parterre und am Latona-Brunnen,
- 1671 - Anlage des breiten Mittelweges in den Tuileriengärten, flankiert von der Grand Terrasse du Bord de l'Eau (wurde in der Verlängerung zum heutigen Champs-Elysée flankiert
1667 - Anlage der Königsallee,
- Beginn mit der Aushebung des Grand Canals,
1668 - Entwurf der großen Terrasse in Saint-Germain (Verbindung des alten Schlosses mit dem neuen),
- Arbeiten am Neptun-Brunnen (Versailles),
1670 - Ausheben des Grand Canals in Chantilly (die Arbeiten dauerten bis 1688),
1671 - Umgestaltung des Parterre d'Eau (Versailles),
1674 - Anlage des „Bosketts des Enkelados" (rechts, in der Nähe des Apollo-Brunnens) und des „Bosketts der Königsinsel" (Großboskett auf der linken Seite),

- Beginn der Arbeiten in Clagny (bis 1776),

1675 - Erhebung in den Adelsstand,
- Anlage des „Quellenbosketts“ (später „Säulen-Rotunde“) und des „Ruhmesbosketts“ (später des „Apollobades“),
- Aushebung des „Bassins de l’Octogone“ in Sceaux),

1677 - Anlage des „Bosketts der drei Brunnen“ (anstelle eines Wasserbogenganges),

1678 - erste Entwürfe für Meudon (Palais des Kronprinzen),

1679 - zweite Italienreise im Auftrag des Königs (u.a. Empfang beim Papst Innozenz XI.),

1680 - Umbau des Wasserparterres,
- 1685 - Boskett „Ballsaal“ (gilt als sein letztes Werk, links vom Latona-Brunnen; das einzige heute noch erhaltene Boskett von Le Nôtre, entwarf es gleich nach seiner Italienreise; 1685 war dessen Einweihung),

1683 - Wasserparterre erhält seinen Endzustand,

1692 - Abgabe der Ämter (an den Neffen Claude Desgots),

1700 - Tod in seinem Haus (in den Tuilerien), begraben in der Kirche Saint-Roch. (Sein Posten „Gestalter der Königlichen Gärten“ wurde nach seinem Tod nicht mehr besetzt. 1778 erhielt ihn erst der Maler Hubert Robert wieder, der danach u.a. für Marie-Antoinette ihr „Hameau“ schuf).

Bei genauer Betrachtung hat Le Nôtre weitgehend nur im Umkreis des Königs und mit dessen Erlaubnis für nur wenige, dem Hof nahe stehende Personen gearbeitet. Wenn man einmal vom Sonderfall „Vaux-le-Vicomte“ absieht, bestand seine Arbeit weitgehend aus der Betreuung und Überwachung der königlichen Gärten. Dabei bildete der Entwurf der Grundkonzeption von Versailles die Grundlage seines späteren Ruhms. Bei der Ausführung der Bosketts hatte er hauptsächlich die Rolle eines obersten Bauaufsehers, der die Wünsche des Königs, seiner Maitressen (z.B. das „Bosquet du Marais“ von Mme. de Montespan, später zum „Bad des Apollo“ umgebaut) und obersten Hofmitglieder möglichst schnell umzusetzen hatte. Es ist heute sehr schwer festzustellen, welche der Bosketts auch tatsächlich von ihm entworfen wurden (für die meisten von ihnen dürften Louis Le Vau; Charles Le Brun und Jules Hardouin-Mansart verantwortlich gewesen sein). Die Thetisgrotte und die meisten Brunnen schufen die Brüder Francini, für die Aufstellung aller Skulpturen war Le Brun zuständig. Ihm unterstanden für diese Ausstattungsarbeiten von 1665 bis 1683 allein etwa 70 Bildhauer. Für den Garten des Trianon de Porcelaine (1670 von Le Vau für Mme. de Montespan gebaut) und das Trianon de Marbre (= Grand Trianon, 1687 von Hardouin-Mansart gebaut) waren neben den Architekten der Gärtner Michel Le Bouteux (Neffe Le Nôtres) zuständig. Mit Marly hat er, entgegen den allgemeinen Behauptungen, nichts mehr zu tun gehabt. Es wurde von Hardouin entworfen. Die Arbeiten begannen 1679 und wurden teilweise erst l714 beendet (die große Wassertreppe war 1698 fertiggestellt gewesen). Bekanntermaßen griff der König ständig in die Planungen und Arbeiten ein. Er wollte immer – fast triebhaft – in allem immer nur der Größte sein. Sehr gut deutlich wird dies in Marly bei der spektakulären Stufenkaskade „La Rivière“ (53 Stufen), bei der er einfach nur alle bisherigen Kaskaden übertreffen wollte, - besonders die italienischen. Und dies galt auch für

die Zahl der aufgestellten Skulpturen. Man sollte ihn über diese als den größten Kunstmäzen Europas sehen. Der devote Le Nôtre war für ihn der ideale Mann, der seinen Wünschen nach Größe entgegen kam, ihnen folgte und sie mit den bei Fouquet gelernten Mitteln umzusetzen wusste.

Im Ausland hat Le Nôtre keinen einzigen Garten entworfen, bzw. für ihn Pläne geliefert. Es ist ihm kein einziger tatsächlich nachzuweisen. Am ehesten trifft dies für den Garten Greenwich-Park (London) zu. Man beruft sich dabei auf zwei Tatsachen: Karl II. von England soll Le Nôtre von seinem ersten Exil-Aufenthalt (1646-1648) in Frankreich her gekannt haben. Der Kronprinz war damals 16 Jahre alt und in dieser Zeit ein jugendlicher Schürzenjäger gewesen und Le Nôtre dagegen ein noch völlig unbedeutender Gärtner, der kaum beachtet wurde. Als zweites wird ein Brief Le Nôtres (1698) an den Earl von Portland angeführt, in dem von einem Geschenk für den König die Rede ist. Man vermutet, es könnten Pläne für Greenwich gewesen sein. Da Le Nôtre nie in England war und damit auch nicht das zu gestaltende Gelände kannte, könnten es bestenfalls nur Orientierungsempfehlungen gewesen sein. Aber auch dies ist sehr unwahrscheinlich, wenn man sein damaliges Alter (85 Jr.) bedenkt oder dies aus ihrer gegenseitigen Bekanntschaft glaubt ableiten zu können.

Wenn man Le Nôtres tatsächliche Anlagen zusammenstellt, dann ergeben sich:

- als Neuanlagen (4 Gärten, teilweise nur in den Grundzügen):
  - + Vaux-le-Vicomte,
  - + Versailles (in drei Hauptarbeitsphasen),
  - + Chantilly (für den Prinzen de Condé),
  - + Clagny (für Madame de Montespan),
- im Rahmen der Erhaltungs- und Pflegearbeiten für den König (4 Gärten, teilweise verbunden mit Umbauten und Ergänzungsarbeiten):
  - + Fontainebleau,
  - + Saint-Germain,
  - + St. Cloud,
  - + Tuilerien,
- an weiteren Umbauten und Erweiterungsarbeiten für dem Hof nahe stehende Personen (3 Gärten, evtl. mit kleineren Arbeiten einige mehr):
  - + Meudon (Residenz des Kronprinzen),
  - + Sceaux (Minister Colbert),
  - + Maintenon (Ludwigs morganatische Ehefrau).

Das bedeutet, dass seine Hauptarbeit in der Beaufsichtigung und Erweiterung der königlichen Gärten bestand. Für die Schaffung neuerer Anlagen besaß er nur wenig Zeit und hätte dafür vom König freigestellt werden müssen.

Wenn man die genannten Gärten näher betrachtet, dann ergibt sich:

Vaux-le-Vicomte

Dieser Garten war einst von Fouquet als ein Ort zur Abhaltung von Festen vorgesehen gewesen (anders als die italienischen Gärten, die oft als Orte des Rückzugs oder des Treffens mit Freunden gedacht waren). Als solcher sollte er als Ganzes überschaubar sein. Und um

keine Ablenkungen zuzulassen, mussten sich alle seine Einzelelemente dem Gesamtbild unterordnen.

Fouquet (1615-1680): Durch Heirat sehr reich geworden. Er konnte seien Garten aus eigenen Mitteln finanzieren Seit 1653 Oberintendant der Finanzen des französischen Staates. Kaufte sich 1643 den Landsitz von Vaux. Umgab sich mit einem großen Künstlerkreis (zu ihm gehörten u.a.: Le Vau, Le Brun – Moliere, Lafonaine, Corneille, Pélisson – Torelli (Ballet) – Le Nôtre). Führte einen großzügigen, hoch kultivierten Lebensstil. Heute wird allgemein vom Jahrhundert Ludwig XIV. gesprochen, auf die Kultur bezogen, wäre es richtiger, von dem Fouquets zu sprechen, denn es war seine Genialität gewesen, die die richtigen Männer aus einem relativen Nichts um sich sammelte und sein Geschmack, der in Vaux-le-Vicomte umgesetzt wurde und bei der Umsetzung die Männer formte, die dann unter Ludwig XIV. für den Glanz sorgten, den dieser dann auf sich bezog. Die Intrigen Colberts und der Neid des Königs brachten ihn zu Fall. Seit 1661 verbrachte er, auf Wunsch des Königs unschuldig verurteilt, 19 Jahre in Festungshaft.

Um den gewünschten Garten errichten zu können, kaufte Fouquet drei Dörfer auf. Als Architekten beauftragte er Louis Le Vau mit dem Bau des Schlosses:

Le Vau (1612 – 1670): Seit 1638 „Architecte du Roi“. Errichtete 1640 das vielbeachtete „Hôtel Lambert“ (dessen Innenausstattung erfolgte durch Le Brun). Er errichtete ab 1657 in nur einem Jahr das Schloss in Vaux. Nachfolger Lemerciers in Versailles und Vorgänger Hardouin-Mansarts. Auffallend ist seine geschickte Einordnung des Schlosses in das Gelände. Erst sie ermöglichte, erzwang den umliegenden Garten. Fouquet und Le Vau müssen ihn in seiner Ganzheit bereits vor seiner Errichtung mit ihrem geistigen Auge so gesehen haben, wie er sich später darbot.

Der bis dahin völlig unbekannte Le Nôtre (bis zu seinem 40. Lebensjahr arbeitete er für die Instandhaltung bestehender Gärten) wurde zu dem Projekt auf Empfehlung von Charles Le Brun als Gärtner hinzugezogen, weil er ihn aus seiner Ausbildungszeit bei Simon Vouet zum Maler (1634 – 1637) her kannte:

Le Brun (1619 – 1690): Einer der bedeutendsten Maler in Frankreich in der 2. Hälfte des 17. Jhs.. Bereits früh gefördert und früh berühmt. Lange Studien in Italien. Zunächst Ausstatter von Privathäusern (u.a. Hôtel Lambert). 1648 Mitbegründer der Académie royale de peinture et de sculpture, ab 1668 ihr Kanzler. Seit 1658 Ausschmückung des Schlosses von Vaux. Nach 1661 im Dienst Ludwig XIV. 1662 in den Adelsstand erhoben. Breiter Schaffensbereich: Neben Gemälden auch Wandteppiche und

dekorative Ornamente (u.a. die „franz. Ordnung“ für den Spiegelsaal von Versailles: Kapitelle u.a. mit dem Sonnenemblem).

In Vaux ist das Schloss an allen vier Seiten vom Garten umgeben, und findet nach hinten sozusagen seine Erweiterung im Freien. Das setzte intensive Gespräche nicht nur mit dem Bauherren sondern auch dem Architekten voraus, bzw. dessen Einfluss auf den Garten, da Vau zu diesen Zeitpunkt bereits ein anerkannter Architekt war. Wahrscheinlich war es der ganze Künstlerkreis um Fouquet, der in diesem Garten zu dessen großzügiger Ausstrahlung führte, - und dabei auch Le Nôtre für seine nächsten Aufgaben formte. Von hier übernahm er die Erkenntnis der Wirksamkeit räumlich großzügigen Anlagen. Hier in Vaux war er für die Schaffung der Außenanlagen zuständig (inwieweit er auch planerisch eigenständig gearbeitet hat oder nur im Verbund mit den anderen kreativ Schaffenden, bzw. den Vorstellungen Fouquets folgte, ist nicht bekannt. Es gibt von ihm Vaux betreffend keine Zeichnungen). Unabhängig davon bildete Vaux historisch aber eine Zäsur in der Gartenkunst.

Die Forderungen Fouquets an seinen Garten waren gewesen:

+ die Schaffung eines Großraumes für Feste im Freien (im Sinne einer großen Bühne),
+ die Schaffung von Abwechslungen über Szenenfolgen,
+ eine Vermeidung von Ablenkungen (durch den Seitenaufbau des Gartens),
+ die Vermittlung von Größe.

In Vaux griff man auf die natürlichen Gegebenheiten des Geländes zurück und schuf ein System axialer Bezüge. Die Hauptelemente waren:

+ Hauptachse: Schloss – Herkules (Entfernung knapp 1000m). Sie bildet das beherrschende Rückgrat des Gartens.
+ Quer- und Nebenachsen,
+ Waldpartien im Mittelbereich (mit einer stark perspektivverstärkenden Wirkung. So bereits von Lemercier eingesetzt; d.h. in dem Boskettbereich).

Daneben gab es:

+ Zwei eigenständige Seitenparterres neben den Hauptparterres, deren Verbindung untereinander durch eine Querachse erfolgte.
+ Eine zweite Achse, die einen zweiten Gartenbereich einleitete: Bestehend aus zwei Rasenparterres und zwei schmalen Kanälen, die die weitere Hauptachse begleiteten. Aus letzteren stiegen Fontänenreihen auf und bildeten so wegbegleitend „Balustraden aus Kristallen“.
+ Den Abschluss des Gartenabstiegs bildete als Querachse ein schmales, rechteckiges Wasserbecken (400 m lang), von dem aus, beim Blick zum Schloss, man in der Futtermauer einer höheren Terrasse auf einen großzügigen Grottenbereich blickte (dem „pièce d’eau“).
+ Nach einem weiteren Weg um das Becken stieg man vorbei an einer diesen Gartenteil abschließenden Kaskade zu einem Herkules als „point

de vue“ (einer Nachbildung des Herkules Farnese). Als solchen Halbgott sah sich der Bauherr.

Alle Gartenmotive, die hier in Vaux gestalterisch zum Tragen gekommen waren, hat es schon vor der Schaffung dieses Gartens gegeben. Neu waren hier:

+ die einmalig übersichtliche, gesamte Raumbewältigung,
+ das einmalige hier zum Tragen gekommene Gefühl für Proportionen,
+ das Brechen der Rechtwinkligkeit an den Beetenden
  (Le Nôtre legte zwar die Beete symmetrisch um die Mittelachse, brach aber dann deren Monotonie, indem er diese unsymmetrisch gestaltete: z.B. mit Hilfe mehrerer, in einander verschlungener Spiralschwingungen und im Zusammenstellen der verschiedenen Gartenelemente in Dreiergruppen (z.B. eine Fontäne zwischen zwei Beeten),
+ das Eingehen im Garten auf die damals in Frankreich herrschende (spanische) Hofetikette (die es in dieser Form nur hier gab und die unter Ludwig XIV. noch krasser wurde). Ein Grund, weshalb ein solcher Garten nicht übertragbar war.

(Die Nutzung der Waldzone für Bosketts wurde hier noch nicht angewandt).

Zum Erlebnis von Vaux gehörten als ein kaum zu übertreffendes Gesamtkunstwerk:

+ das Spiel der Brunnen,
+ der abends illuminierte Park,
+ und vor allem das Bild der darin sich bewegenden, festlich gekleideten Menschen.

Dieses Erlebnis baute auf eine dynamische Wahrnehmung perspektivisch ausgerichteter Elemente und eine auf gegensätzliche Formen innerhalb eines Gesamtrahmens aufbauende Komposition.

Es muss dieses Gesamtbild an Kultur gewesen sein, das den König zutiefst getroffen und veranlasst hat, Fouquet unter einem fadenscheinigen Grund zu verhaften und lebenslänglich einsperren zu lassen. Gleich nach dessen Inhaftierung beanspruchte er einen großen Teil der beweglichen Ausstattungsstücke von Vaux für sich (u.a. Vasen, Statuen, Orangenbäume) und ließ über 70.000 Bäume aus der dortigen Baumschule nach Versailles bringen.

Heute ist von der ehemaligen Pracht nur noch wenig vorhanden:

+ Die Bepflanzung ist eine andere geworden,
+ die ikonographischen Bezüge sind völlig zerstört (bis auf den Herkules). Geblieben sind nur die Lage des Schlosses in seinem Garten und die unübertroffene Schönheit des Gesamtraumes (d.h., die Platzierung der verschiedenen Baukörper und Räume in der Landschaft und zueinander. Hier in Vaux soll der „französische Stil“ am saubersten nachzuempfinden sein.

Versailles

Nachdem der König die Schönheit von Vaux erlebt hat, wollte er etwas Vergleichbares besitzen, bzw. sie übertreffen, und er übernahm als Ganzes den dort tätigen Künstlerkreis für den Ausbau seines väterlichen Jagdschlosses „Versailles“, d.h. vor allem Le Vau, Le Brun

und Le Nôtre. Da an der Grundsubstanz dieses Schlosses nichts geändert werden durfte, wurden für die Amouren des Königs mit Mademoiselle de la Valière und die zukünftig abzuhaltenden Feste zunächst ein Teil der dafür notwendigen Gartenräume geschaffen.

Im ersten Ausbau (1662 – 1668, 1. Plan dafür 1663)

+ schuf man eine dreistrahlige Allee zum Schloss,
+ errichtete man hinter einer großzügigen Treppenanlage ein zweites Parterre,
+ danach führte die 335 m lange Königsallee (= Hauptachse), flankiert von seitlichen Baumgruppen zur Verstärkung der Tiefenwirkung, bis zum Apollo-Brunnen. Hier endete zunächst der Garten mit einer Querallee (später begann danach der Grand Canal).
+ Das Skulpturenprogramm hatte in seinem Zentrum einen Apollo-Kult (wobei sich der König selber stellvertretend als Sonnenkönig sah).
+ In den seitlichen Waldteilen befanden sich zwei geschmückte Bosketts als Aufenthaltsräume (hier als auf Unterhaltung hin angelegte „giardini secreti“).
+ Zusätzlich gab es eine Orangerie (von Le Vau).

Diese Grundkonzeption blieb auch später erhalten. Sie stammte wahrscheinlich von Le Nôtre. Um der Monotonie dieser geometrischen Anlage zu begegnen, versuchte man die Anlage durch Brunnen (Brüder Francini), Skulpturen (Le Brun) und die beiden Bosketts zu beleben.

Diese erste Ausbauphase endete mit einem großen Fest, in dem die Notwendigkeit einer Schlosserweiterung deutlich geworden war. Als Grund für dieses Fest wurde der „Frieden von Aschen“ angegeben. Die tatsächliche Ursache war der Umstand, dass die Mätresse Valière ins Kloster ging und für ihre Nachfolgerin Madame de Montespan Platz machte. Dies führte zu einer zweiten Bauphase (1668 – 1674). Dazu gehörten u.a.

+ die Zuschüttung des Grabens um das Schloss (damit erfolgte die Beseitigung eines letzten Renaissancebezuges),
+ die Schaffung von Festräumen im Freien mit Dauerdekorationen (Bosketts). 1669 – 1674 waren alle auf der Nordseite fertiggestellt gewesen (mit immer neuen Abwechslungs- und Unterhaltungsmöglichkeiten).
+ 1670 Errichtung des „Trianon de Porcelaine“ am Nordende des Querkanals (Gebäude von Le Vau, Garten von Le Bouteux (nach Saint-Simon liebte Le Nôtre keine Blumen, wohl aber der König, besonders intensive Duftpflanzen)),
+ 1674 Fertigstellung des Labyrinths (mit 39 Brunnen mit Bezügen zu den Fabeln Aesops).

1674 ein großes Fest zur erfolgreichen Besetzung der Franche-Comté (Grafschaft an der Schweizer Grenze). Es dauerte 6 Tage. Es wurde beschlossen, Versailles zur ständigen Residenz zu machen (endgültig dann ab 1678). Es war inzwischen gelungen, jede Opposition im Lande zu ersticken und das Umfeld des Königs zum Kulturzentrum Frankreichs zu machen.

1688 waren die Arbeiten in Versailles abgeschlossen. Zum Schluss stellte sich diese Residenz wie folgt dar:

- 1682 lebten in Versailles ca. 20.000 Personen (davon 5.000 im Schloss), in den Ställen gab es 2.500 Pferde für 200 Kutschen.
- Der Garten bestand aus dem Petit parc: Dem Teil von der Westfront des Schlosses bis zum Apollo-Brunnen (seinem ikonographischem Zentrum). Die Hauptachse zwischen ihnen ist – auf einem leicht fallenden Gelände mit einer Terrassierung – gut 1,5 km lang. Auf ihr liegen (am Schloss beginnend): Wasserparterre – Latona-Brunnen – Königsallee – Apollo-Brunnen.
  Der Petit parc ist geometrisch aufgeteilt, zum größten Teil dicht bewaldet und von Alleen durchzogen. In seinem Waldteil lagen 12 Bosketts (Viele von ihnen gibt es heute nicht mehr. In ihnen befanden sich die thematischen Sondergärten, z.B. Irrgarten, Wassergarten usw.). Wir sehen sie jetzt verfallen, erleben sie langweilig und werden sie kaum besuchen. Einst stellten sie die eigentlichen Höhepunkte des Gartens dar, weil sie die verschiedensten Unterhaltungs-anlagen in sich bargen. Sie waren meistens von an Spalieren hochgezogenen (20 – 30 Fuß hoch) Hainbuchenhecken umgeben und mit Kübeln duftender Pflanzen vollgestellt. Sie wurden wie Innenarchitekturen behandelt und besaßen wie Innenräume ihre Öffnungen und Gänge. Mit Hilfe von Achsen und Diagonalen wurden geometrische Grundformen wie Quadrat, Rechteck, Kreis oder Oval zu abwechslungsreichen Aufenthaltsorten gestaltet.
- Seine Breite beträgt nach Nord und Süd je 600 m.
- Hinter dem Apollo-Brunnen wird die Mittelachse durch den Grand Canal fortgesetzt (1560 m Lang, 150 m breit). Sein Querarm ist 1013 m lang und diente der Zurücknahme einer sonst zu starken perspektivischen Tiefenwirkung. Auf ihnen waren u.a. venezianische Gondoliere tätig gewesen. An seinem Nordende befand sich das Trianon de porcelaine (1670 – 1672) mit seinen Blumengärten (beide nicht von Le Nôtre geschaffen) und an seinem Südende die Menagerie (ihre ersten Bauten wurden wahrscheinlich noch unter Ludwig XIII. errichtet). In ihrer Mitte befand sich ein Haupttiergebäude und um dieses mehrere kleinere Häuser.
- Vom Schloss bis zum hinteren Gitter im Westen sind es 3.200 m.
- Vor dem Nordflügel des Schlosses liegen das Parterre du Nord, weitere Bosketts und die Neptune-Fontäne.
  (Hier befand sich einst die berühmte Grotte der Thetis, die dem Nordflügel hat weichen müssen. Über ihrem mittleren Torbogen befand sich ein Sonnenhaupt, dessen Strahlen auf Erdkarten gerichtet waren (mit dieser Darstellung begann der Sonnenkult des Königs). Sie war lange Zeit der Lieblingsort des Königs gewesen und bildete oft den Hintergrund von Theater- und Musikaufführungen. Diese Aufgabe übernahm danach die Säulen-Rotunde),
- vor dem Südflügel das Südparterre, Orangerieparterre, die Orangerie und dahinter das Schweizer Becken.

In Versailles wurde das Schloss auf den Garten ausgerichtet und nicht umgekehrt, wie es normalerweise der Fall war. Durch mehrmalige Anbauten und Erweiterungen wurde die Front des Schlosses von 50 m auf 400 vergrößert und der Garten von 2.500 qm auf 625.000. Zuerst

waren immer die Gartenteile fertiggestellt gewesen, da sie für die bühnenartigen Auftritte des Königs benötigt wurden. Das Besondere an diesem Garten ist der Umstand, dass er ständig vergrößert und seine Szenerie ständig verändert wurde (in manchen Fällen bis zu fünfmal). Für den bühnenartigen Eindruck der Unendlichkeit arbeitete man mit

- Einengungen (wie in Vaux),
- Unterbrechungen,
- Staffelungen.

(Spätere Zeiten erklärten diesen Eindruck und das strahlenförmige Alleen-System zum symbolischen Ausdruck eines absolutistischen Machtanspruchs, - u.a. auch über die Natur).

Der König liebte diesen Garten. Er war ihm wichtiger als das Schloss. Er sah sich selbst darin als Künstler (wie seine Briefe mit Hardouin beweisen) und ließ ihn auch nach seinem jeweiligen Modegeschmack umgestalten (nach 1677 z.B. alle Bosketts) Er beschrieb zu dessen Besichtigung sogar einen idealen Rundweg, bei dem er auf 25 verschiedene Standorte (des Petit parcs, besonders der Bosketts) einging. Zwischen 1685 und 1705 erschienen davon sechs verschiedene Versionen. Entgegen den üblichen Angaben ging er gerne zu Fuß.

Die Räume des Königs lagen auf der Nordseite, die der Königin auf der Südseite. Die Flügelbauten hat Hardouin erst 1682/83 hinzugefügt. Das berühmte, auf den Garten ausgerichtete Zimmer des Königs, wurde erst 1701 an diesen Ort verlegt, lange nachdem der Garten bereits fertig gewesen ist.

Der Garten selber bestand früher weitgehend nur aus Heckenmauern. Le Nôtre bevorzugte in ihnen Treillagen und geschnittene Gehölze und arbeitete ungern mit gebauten Architekturen. Ein Problem von Versailles war dessen Wassermangel. Dies führte dazu, dass in der Regel nicht alle Brunnen gleichzeitig liefen, sondern nur dann, wenn der König an ihnen vorbeikam (es gab dafür eine genau geplante Choreographie).

Frankreich erwarb unter Ludwig XIV. eine kulturelle Schlüsselstellung in Europa. Das galt auch für die Gartenkunst. Sie wurde in Versailles zum Ausdruck der Macht eines absolutistisch regierenden Fürsten und zum Mittelpunkt seiner höfischen Selbstdarstellung, seines „ritualisierten Amusements“. Da nur Frankreich ein zentralistischer Staat war, war dieses System nicht übertragbar. Wahrscheinlich gibt es in Europa kein Schloss, das – entgegen den allgemeinen Behauptungen – sich Versailles direkt als Vorbild genommen hat. Dafür waren überall die gesellschaftlichen Voraussetzungen und sozialen Lebensformen zu verschieden (z.B. die jeweiligen Etikettevorgaben). Überall war die Rolle des Adels eine andere. Außerhalb von Versailles galten weitgehend andere soziale Bezugssysteme.

Anders als es heute gerne hingestellt wird, war der „französische Garten“ mit seinem einheitlichen Parterre, das in einer unmittelbaren Beziehung zum Schloss stand, auch in Frankreich nicht unbestritten (Saint-Simon) und war im restlichen Europa oft noch weniger beliebt. Er galt nur dann als stilführend, als Ausdruck des gültigen Gartenkunstkanons, wenn man ihn als solchen akzeptierte und andere Vorstellungen als veraltet abwertete. Dabei war er in Versailles selber nur ein Ausdruck wechselnder Launen des Königs, seiner Mätressen und seines Hofstaates gewesen und ständig neuen Moden unterworfen.

Man kann den Eindruck gewinnen, dass der Le Nôtre, wie wir ihn kennen und verehren, mit dem eigentlichen Gartenkünstler nichts gemein hat, sondern nur stellvertretend in einer Zeit des französischen Nationalismus und der biographischen Orientierung an Leitgestalten im 19. Jh. für die Erinnerung an eine „große“ Zeit Frankreichs steht. Und da man Ludwig XIV. nach der französischen Revolution als Despot nicht verehren konnte, stellvertretend für ihn Versailles wählte, als ein Symbol für den französischen Staat und die französische Ehre und dann stellvertretend auf dessen greifbaren verantwortlichen Schöpfer übertrug, unabhängig davon, wie groß sein tatsächlicher Verdienst an der Schaffung dieser Anlage ist. Le Nôtre wurde so zum personifizierten Symbol für den „französischen Barockgarten“. Eine Folge davon war ein kaum noch zu durchbrechendes Legendengerüst.

Von Le Nôtre selbst scheinen in Versailles zu stammen:

- die Grundkonzeption des Petit parc,
- die Mehrzahl der Parterres,
- mehrere Bosketts,
- der Grand Canal.

Alle anderen Bereiche haben andere Personen entworfen, oder es scheinen andere verantwortlich gewesen zu sein (besonders Le Vau und Hardouin für den architektonischen Bereich, die Brüder Francini für die Brunnen- und Wasseranlagen und Le Brun für die Aufstellung aller Skulpturen).

Es gibt über Versailles und die anderen Gärten Le Nôtres eine Fülle von Plänen, aber nicht solche von ihm persönlich. Es gibt von ihm auch keine Äußerungen zur Gartengestaltung, bzw. zur Kunst. Außer den Legenden sind die Informationen über seine Biographie sehr beschränkt. Man kann davon ausgehen, dass unter ihm

- sich in Frankreich die italienische Gartenkunst mit den örtlichen Gegebenheiten der dortigen Gelände ideal vereinte
  (durch behutsame Erdbewegungen bei der Terrassenbildung, breite Treppensysteme und die Nutzung von Baummassen für die Sichtachsen),
- die formale Gartenkunst die Grenzen ihrer Möglichkeiten erreichte.

Wahrscheinlich baut sein Ruhm weitgehend auf seiner höfischen Gewandtheit, „bezaubernden Naivität“ (Saint-Simon) auf. Zwischen ihm und dem König bestand ein „vertraulicher“ Umgang, während sonst der letztere auf einem ihm gegenüber gebührenden Abstand bestand, wie ihn die Etikette erforderte. Er war der devote Staatsgärtner des Königs, der ihm jeden Wunsch sofort erfüllte, bzw. ständig neue Unterhaltungsangebote unterbreitete.

In der Verbindung mit Versailles werden in der Regel die Gärten von Trianon de Porcelaine, Grand Trianon und Marly zu Le Nôtres Leistungen gezählt, die Eremitagen des Königs. Doch war für die erste Le Vau verantwortlich gewesen und für die beiden anderen Jules Hardouin-Mansart (1646 – 1708, der Großneffe von Francois Mansart).

Gesichert ist weiterhin für Le Nôtre die Gestaltung der Gärten von

- Chantilly (40 km nördlich von Paris, Bauzeit 1663 – 1671): Le Nôtre selber soll ihn als seinen schönsten angesehen haben. Der “Prince de Condé“ (1621 -1686, wichtigster Feldherr der französischen Könige in dieser Zeit) nutzte eine

Zwischenkriegszeit, um den Garten seines mittelalterlichen Schlosses völlig umzugestalten. Da es keine Fassade für eine Gartenachse besaß, wurde der Hauptgarten, der keine unmittelbare Verbindung zum Schloss hatte, im Osten angelegt und die Parterres im Norden und erhöht im Süden. Seine Besonderheit waren die großen Wasserflächen. Le Nôtre fasste hier am Ende des Gartens die bestehenden Wassergräben zu einem großen, rechteckigen Kanal zusammen und schloss diesen so nach außen ab. Von diesem Kanal führte er einen Querarm in ein Parterre (auf der Westseite als Wassergarten und auf der Ostseite als Blumenparterre gestaltet). Dahinter befanden sich die Boskettanlagen.

- Clagny: (Eine Dreiflügelanlage auf der Nordseite gleich neben dem Ort Versailles gelegen; für Madame de Montespan von Hardouin-Mansart von 1676 – 1680 geschaffen):
  1680 waren Schloss und Garten fertig gewesen. Das Hauptgebäude steht in den Garten vorgeschoben. Dahinter befindet sich hinter einer Terrasse ein abgesenktes Hauptparterre und danach ein großer Teich mit einer Insel als „Point de vue“, der bis zur Grenze des Parks von Versailles reicht. Ein Flügel des Schlosses war als Orangerie errichtet worden und besaß vor sich ein Orangenparterre.

Neben diesen vier völlig neu entstandenen Gärten war Le Nôtre auch für die Erhaltungs- und Pflegearbeiten der sonstigen königlichen Gärten zuständig gewesen. Dabei wurden bei diesen auch einige Umbauten und Ergänzungsarbeiten vorgenommen, u.a.:

- Fontainebleau: Der Garten bekam unter ihm seine endgültige Ausgestaltung. Die großen Terrassen wurden geschaffen. Der Kanal erhielt seine Schlussfassung, und alles Kleinräumige wurde beseitigt.
- Saint-Germain: Hier entstanden in seiner Zeit einige Parterreerweiterungen und die große Terrasse (als Spazierweg oberhalb der Seine).
- St. Cloud: Dies war der Wohnsitz des Herzogs von Orléans (Bruder Ludwig XIV.) und damit von 1671 – 1722 auch der von Lieselotte von der Pfalz (Sie hatte von 1659 – 1663 am Hof ihrer Tante Sophie in Hannover gelebt und danach am Heidelberger Hof). Hier gab es bereits schöne Gärten vor Le Nôtre. Seine Haupttätigkeit bestand in der Zusammenlegung, bzw. Vergrößerung vorhandener Gartenteile und der Schaffung eines Durchblicks von der Südfassade des Schlosses auf Paris.
  (Die Wasseranlagen sollen bereits zuvor von Thomas Francini und die große Kaskade von Antoine Le Pautre und Hardouin-Mansart geschaffen worden sein).
- Tuilerien: Stadtschloss der Könige. Der Garten befand sich am rechten Seine-Ufer zwischen diesem Schloss und dem Louvre (parallel zum Place de la Concorde). Mit Hilfe der Grande Galerie entlang der Seine waren beide Schlösser miteinander verbunden worden. Den ersten Garten ließ hier Katharina de Medici nach 1564 durch Palissy anlegen. Hier arbeiteten

bereits der Großvater und Vater von Le Nôtre, und hier war er selber in untergeordneter Stellung bis zu seiner Abberufung 1657 nach Vaux als Gärtner tätig gewesen. Nach 1660 gab er diesem Garten dann seine endgültige Gestalt. Um das Gefälle auszugleichen, legte er Terrassen an, wichen Gehölzgruppen großzügigen Rasenflächen. Während der Revolution wurde der Garten verwüstet, das Schloss 1871 beim Aufstand der Pariser Kommune in Brand gesteckt. Ein kleiner, 1871 verkaufter Ruinenrest steht heute auf der Insel Schwanenwerder (Havel). 1981 ließ Mitterrand den Garten wieder im Zustand des 17. Jhs restaurieren.

Bei welchen Gärten er darüber hinaus beratend tätig geworden ist, weiß man nicht. Gesichert ist dies in

- Meudon: Besitz des Ministers Louvois. Die Hauptachse des Gartens führte über zwei abfallende Terrassen zu einer Orangerie und von dort ansteigend und von Brunnen begleitet zu einem Gehölz. Das Parterre mit einer älteren Grottenanlage befand sich neben dem Schloss. Die ehemalige Schlossterrasse wurde in einen Ziergarten verwandelt (mit Blick auf das Seine-Tal). Ludwig XIV. ließ später an diesem Ort durch Hardouin für den Kronprinzen ein neues Schloss errichten.
- Sceaux: 11 km südlich von Paris. 1670 kaufte sich Colbert, der Finanzminister Ludwig XIV., dieses Schloss. Große Teile von ihm sind von Hardouin gebaut worden. Der Park ist etwa 200 ha groß und wurde weitgehend 1672 geschaffen. Bestimmend für ihn sind zwei Sichtachsen, einmal eine über das Parterre zur „pleine des quartre statues“ und zum anderen die vom Parterre rechtwinklig abgehende zum „Grand Canal“. Parallel dazu verläuft eine riesige Kaskade, die in einen großen achteckigen Teich einmündet, der durch einen kleineren Kanal wiederum in dessen Mitte mit dem großen Sichtachsen-Kanal verbunden ist. Im 19. Jh. wurde die heute etwas monoton wirkende Anlage restauriert.
- Maintenon (südwestlich von Paris): bekannt geworden durch Madame de Maintenon, einer Mätresse und späteren, heimlichen Ehefrau Ludwig XIV. Der Schlosspark liegt im Süden und Westen einer Dreiflügelanlage. Er wird von einem mächtigen Kanal beherrscht (ein Teil davon von zwei Alleen flankiert), in dessen Zentrum sich, dem Schloss vorgelagert, ein prächtiges Parterre auf einer Insel befand. Im Süden des Gartens stehen die Ruinen eines Aquädukts, das einst Wasser in den Garten von Versailles bringen sollte. Im 19. Jh. wurde der Garten in einen Landschaftspark umgewandelt.

In ganz Europa gibt es Gärten, die sich darauf berufen, einst von Le Nôtre entworfen worden zu sein (er hat davon keinen einzigen geschaffen), und wenn dies nicht möglich ist, von einem seiner „Schüler“ (wobei nie geklärt ist, in welcher Verbindung diese dann tatsächlich zu ihm standen). Ein gutes Beispiel dafür ist der Garten in Brühl (Schloss Augustusburg), den nach vielen Angaben einst Dominique Girard als dessen Schüler in wesentlichen Teilen entworfen

haben soll. Einmal davon abgesehen, das in Versailles für den Wasserbereich die Brüder Francini weitgehend zuständig gewesen waren (Girard war Wasserbauingenieur) und nicht Le Nôtre, dürfte er an der Planung der Brühler Anlagen nicht beteiligt gewesen sein (siehe Beitmann „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II).

Gerne wird das Versailles Ludwig XIV. als ein völlig kanonisierter Gestaltungsblock des Barocks dargestellt, - doch das ist falsch. Hier wechselten die Moden wie die Launen des Herrschers. Eine Kanonisierung erfolgte erst viel später, und auch die kaum in der Realität, denn nach dem Tod Le Nôtres stellte sich in Frankreich zunächst ein gestalterischer Stillstand ein, und danach kam bereits das Rokoko, für das dort bereits dessen Neffe und Nachfolger Claude Despots steht. Die Parterres seiner Gärten waren bereits weniger differenziert, seine Bosketts weniger formenreich und seine Details weniger fantasievoll. Seine Gärten waren zwar noch achsensymmetrisch, doch empfinden wir sie heute als naturnäher.

Die Hauptmerkmale des Rokokos waren dann:

- Kleinteiligkeit,
- Detailliebe,
- theatralische Effekte,
- bäuerliche Motive (z.B. das Hameau).

Und dies alles mit dem Ziel einer ungezwungenen Unterhaltung.

Der „französische Garten“ dieser Zeit mit seinem einheitlichen Parterre, das in einer unmittelbaren Beziehung zu den Proportionen des davor stehenden Schlosses steht, war auch in Frankreich nicht unbestritten und im restlichen Europa oft noch weniger beliebt. Seine große Aufwertung hat er erst im Rahmen des Nationalismus des 19. Jhs erfahren, als man an die damalige „große Zeit“ anschließen wollte. Jetzt erst (und heute) wurden die Kanontexte von d’Aviler und Dezallier im großen Stil umgesetzt. So schufen, bzw. „rekonstruierten“ allein Henri Duchême und sein Sohn Achille über 380 Gärten im Stil le Nôtres in ganz Europa. Weitgehend handelte es sich hierbei nur um Nachempfindungen im Rahmen ihres persönlichen, klassischen Stilgefühls.

Was bleibt, ist die Tatsache, dass Le Nôtre - berechtigt oder unberechtigt - symbolisch für den französischen Barockgarten steht

<u>Texte über Versailles</u>

(von Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon; 1675 – 1755; berühmt wegen seiner Memoiren, die u.a. eingehend das Leben am französischen Königshof Ludwig XIV. beschreiben. Der König war sein Pate gewesen).

„Er (Ludwig XIV.) verließ Saint-Germain, das einzigartige Saint-Germain mit seinem Zusammenklang von prächtiger Aussicht und ungeheurer Weite der Wälder, die es umgaben. Saint-Germain, einmalig auch wegen der Schönheit seiner Bäume, seines Bodens, seiner Lage. ….. Er verließ dies alles für Versailles, dieser traurigsten und undankbarsten aller

Stätten ohne Aussicht, ohne Wald, ohne Boden, weil alles Schwemmland oder Sumpf ist, also auch ohne Luft, was nicht gut sein kann“.

„Wer vermag das Geld und die Menschenleben zu berechnen, die dieser hartnäckige, jahrelange Versuch kostete, nachdem es in dem Lager, das man dort errichtete und lange Zeit unterhalten hatte, unter Androhung schwerster Strafen verboten war, von den Kranken- und, noch schlimmer, von den Toten - zu sprechen, die der harten Arbeit und noch mehr den Miasmen (durch die Bodenverhältnisse verursachten Krankheiten) von so viel umgewühlter Erde zum Opfer fielen. Ganz abgesehen von jenen vielen anderen Soldaten, die Jahre benötigten um ihre Gesundheit wieder herzustellen. Und wie viele haben sie nie wiedergewonnen. …. Der Krieg von 1688 setzte endlich dem Unternehmen ein Ende. …..“.

„Um etwas kühlen Schatten zu erreichen, ist man gezwungen eine weite und sengend heiße 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 Lehm 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 anderen Künste, obwohl sie viel Pflege und Mühe kosten. Aber der Erfolg des Ganzen ist nur der, dass man bewundert, um zu fliehen“.

Quellen

Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Brix, Michael „Der absolute Garten“, Stuttgart
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
„Die Memoiren des Herzogs von Saint-Simon“ (Ullstein, 4 Bd.), Berlin 1991
Gothein, Marie Louise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Laird, Mark „Der formale Garten“, Stuttgart 1994
Mosser, M. / Teyssot, G. Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Taylor, Patrick „Gärten in Frankreich“, Basel 1998
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979

http://de.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Le_N%C3%B4tre (19.3.2011)
“ /Charles_Le_Brun (11.2.2013)
“ /Nicolas_Fouquet (29.1.2013)
“ /Jules_Hardouin_Mansart (11.2.2013)
“ /Francoois_Mansart (11.2.2013)
“ /Louis_Le_Vau (11.2.2013)
“ /Louis_de_Rouvroy,_duc_de_Saint-Simon (11.2.2013)
“ /Jardin_des_Tuileries (17.2.2013)
“ /Schloss_Maintenon (17.2.2013)
“ /Schloss_Meudon (17.2.2013)

“ /Sceaux (17.2.2013)
http://deu.archinform.net/arch./1411.htm (10.12.2012)

Augustin-Charles d'Aviler

(1653 – 1701)

Er beschrieb als erster die Prinzipien des französischen Barockgartens.

Eigentlich beschäftigte sich Aviler in seinem Buch "Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignola" mit Fragen der Gartengestaltung nur am Rande (auf ca. 10 Seiten des ersten Bandes). Er stellte dort aber in knapper Form die Gestaltungsprinzipien des französischen Barockgartens dar, wie er im Umkreis Le Nôtres gepflegt wurde. Seine Ausführungen sind deshalb so bedeutsam, weil er in deren Gesamtschau der erste war, der die Prinzipien der Gartenkunst so erfasste.

Über das Leben von Aviler weiß man:

1653 - Geboren in Paris als Sohn einer vornehmen Familie,

----- - Erste Ausbildung zum Architekten vermutlich an der „Académie royale de peinture et de sculpture" in Rouen,
(wahrscheinlich altersbedingt nicht bei Jean-Francois Blondel (1683 – 1756) wie allgemein angegeben wird; evtl. bei dessen Großvater),

----- - seine architektonische Begabung fiel früh auf und brachte ihm ein Stipendium für ein Weiterstudium an der französischen Akademie im Rom ein (einer Institution der Architekturakademie).

1674 - Das Schiff, das ihn nach Italien bringen sollte, wurde von algerischen Seeräubern gekapert und er zunächst als Sklave nach Algier gebracht, anschließend 16 Monate nach Tunis. Hier soll er weiter gezeichnet und dabei u.a. eine Moschee entworfen haben.

1676 - Auf Einwirkung Ludwig XIV. freigelassen.

1676 - 1679 - Stipendiat in Rom. Unterricht bei Charles Errard.
Er erhielt hier Zeichenunterricht und studierte besonders die antiken Baudenkmäler.

1677 - Als frühes Ergebnis dieser Studien erhielt er einen 2. Preis im „Concorso" der Accademia di San Lucca (einer Einrichtung zur Ausbildung französischer Architekten).

1679 - Rückkehr nach Paris,

1680 - Aufnahme seiner Arbeiten am „Cours d'Architecture".
Mögliche Beweggründe: Die hohe Schätzung Vignolas Säulenlehre bei der Akademie.
Er schrieb einen ausführlichen Kommentar zu dessen fünf (Säulen-)-Ordnungen.

----- - Bewerbung um praktische Tätigkeiten,

----- - Auftrag Colberts, eine Arbeit über die italienische Hydraulik anzufertigen , die er als eine Degradierung zum „Techniker“ empfand.

1683 - Vortrag vor der Versammlung der Akademie zur Einführung in sein Buch (aus der „Préface“), der ihm viel Anerkennung einbrachte.

1684 - 1687 - Ausbildungsarchitekt für den Zeichenbereich im Architekturbüro von Hardouin-Mansart.

----- - Förderung durch den Minister Louvois (nach dem Tod Colberts 1683), der ihm später auch die Publikation seines „Cours d’architecture“ ermöglichte.

1685 - Übersetzung und Kommentar zu Vincent Scamozzi „Les cinq ordres d’architecture de Vincent Scamozzi tirez du 6me livre de son Idée genérale d’architecture“.

1689 - (1685 ?) - Umzug nach Montpellier (sein Ruf als Architekt war bis hierher gelangt. Er war in Paris als Architekturtheoretiker zwar hoch geschätzt, konnte hier aber nicht Fuß fassen).
(bis zu diesem Zeitpunkt war er kein Mitglied der Akademie gewesen).

1691 - Herausgabe seines Buches „Cours d’architecture qui comprend les Ordres de Vignola“ (Paris; oft in der Literatur nur „Cours“ genannt)
(2 Bände; insgesamt 880 Seiten; bis 1760 zehn weitere französische Auflagen; deutsch 1699, übersetzt von Leonhard Christoph Sturm, bis 1777 vier weitere Auflagen)

Bd. 1: Er sollte eine Darstellung der gesamten Zivilarchitektur aufzeigen. Sein Ziel war es, über eine Abhandlung Vitruvs und „moderner“ Autoren zu einer „französischen“ Architektur zu gelangen. Dabei ging Aviler besonders auf Vignolas „Regola“ ein. Der 230seitige Band enthielt 111 radierte Tafeln. Ca. 10 Seiten in ihm gingen auf die um Paris praktizierte Gartengestaltung der damaligen Zeit ein.

Bd. 2 (der „Dictionnaire“, ein Fachwörterbuch, das auf Vollständigkeit und Aktualität zielte):
Er ergänzte den Text und die Tafeln des 1. Bandes mit über 5000 Stichwörtern aus allen Bereichen der Architektur (u.a. auch mit Begriffen aus der Geometrie und der Erläuterung wichtiger Instrumente. Das Vorbild dafür war eine Schrift von André Felibien gewesen).

1693 - Baubeginn seines bedeutendsten baulichen Werkes, des erzbischöflichen Palastes in Toulouse
(für seine Bemühungen um dasselbe wurde er von den Ständen als Belohnung zum „Architekten der Provinz Languedoc“ ernannt),

1699 - (evtl. Aufnahme in die Akademie; dafür gibt es keine gesicherten Belege),

1701 - Tod in Montpellier; „Von der Arbeit niedergedrückt, verließ Aviler die Gesundheit und er starb vorzeitig“ (wikipedia/fr.).

Weitere baulichen Arbeiten Avilers u.a. in

- Montpellier: + Tor von Preyrou (in der Form eines Triumphbogens),
+ Anfänge für die Schaffung eines weitläufigen Vorplatzes

am königlichen Paradeplatz mit einem Reiterstandbild Ludwig XIV. in seiner Mitte,
+ zahlreiche Hôtels für private Auftraggeber,
+ Kirche Saint-Denis,

- Carcassone, Beziers, Nimes (Stadtschloss „Hôtel de Ville“), Mèze, Lunel Vigan (Saint-Pierre).

Als Avilers wichtigstes Werk gilt sein „Cours d’Architecture“. Es wurde damit zu einem seiner wichtigsten Multiplikatoren, zu einem Hauptvertreter dessen Kanons. Um eine größere Ausdrucksvielfalt zu erhalten, erweiterte er es mit Hilfe von Motivvariationen. Auf diese Weise versuchte er sogar, eine „französische Architektur“ zu schaffen. In seiner „französischen Ordnung“ ersetzte er z.B. die Akanthusblätter des korinthischen Kapitels durch Hahnenfedern und militärische Orden. Für ihn stellte die römische Antike das Bauideal dar. In seiner konservativen Grundhaltung wandte er sich dabei auch gegen die in Italien inzwischen eingetretenen Weiterentwicklungen in ihrer Barockarchitektur, wie gesprengte Giebel, Kartuschen (= barocke Umrahmungen von Inschriften und Wappen) und andere architektonische Extravaganzen. Dieser sein Versuch wurde bereits von der französischen Akademie als gescheitert angesehen.

Avilers Arbeit steht im Rahmen der Versuche der Pariser „Academie Royale d’Architecture“ (gegründet 1671), eine allgemein anerkannte, akademische Lehre für die Architektur zu schaffen. Dabei war es sein Ziel, zwischen einem anzustrebenden Ideal (Vignolas Säulentraktat (1562) galt damals in Frankreich als das unanfechtbare Regelwerk) und den Bedürfnissen der Bevölkerung eine Verbindung zu schaffen. Dabei war der Nachteil des Vignola-Traktats gewesen, dass es kaum einen erläuternden Text besaß und deshalb mit einem ausführlichen Kommentar zu ergänzen war (besonders hinsichtlich der Bestandteile der Ordnungen und deren Proportionierungen). Als Regelwerk sollte es nicht nur informieren, sondern hauptsächlich den Handwerkern eine Anleitung bieten. Aviler verarbeitete dabei u.a. auch die schwer lesbaren Akademievorlesungen (1675 – 1683) Francois Blondels in einen für die Praxis brauchbaren Text. Das Buch war zu einem Kompendium über die Säulenordnung im Allgemeinen und zu einer Führung durch eine modische, zeitgemäße Innenarchitektur geworden.

Die Bedürfnisse der Bevölkerung berücksichtigte Aviler, indem er besonders von einem gehobenen, städtischen Wohnhaus und den Alltagsgewohnheiten seiner Bewohner ausging. Um die Jahrhundertwende wollte ein großer Teil der Versailler Hofgesellschaft wieder zurück nach Paris. Es wurde in der Stadt wieder verstärkt gebaut, und man interessierte sich nun besonders für die Inneneinrichtung der neu geschaffenen Gebäude. Dekorationsanregungen nahmen deshalb in dem Buch einen breiten Raum ein (u.a. Ausführungen über Säulen, Baluster (= Geländerstütze), die verschiedenen Reliefs, Schäfte und Bossierungen).

In der Neuauflage des „Cours“ (1710, 9 Jahre nach Avilers Tod) wurde die Arbeit noch einmal besonders hinsichtlich der neuen Bauwünsche aktualisiert (die dafür notwendigen Kommentare und Stiche lieferte nach einem Verlegerwechsel jetzt Alexandre Le Blond. Er benutze dabei für das architektonische Wörterbuch (Teil II) die Unterlagen Avilers. Die

Vorlagen für die bisherigen Tafeln hatte Aviler, bis auf die Frontispize der beiden Teile, selber gezeichnet). Türen, Fenster, Kamine und andere Bauelemente, die Vitruv nicht thematisiert hatte, wurden jetzt behandelt. Das Buch wurde zunehmend zu einem Regelwerk im Sinne des Rokokos.

Neu an dem Buch war auch der Versuch, über eine architektonische Formenvielfalt ein eigenes Sprachsystem zu schaffen (z. B. mit Simsprofilen, die jeweils für bestimmte Buchstaben stehen sollten (Sims = waagerechter Mauerstreifen, der Bauteile horizontal voneinander trennt)).

In Deutschland wurde das Schloss Nordkirchen (1703 – 1720, bei Münster) nach den Vorgaben im „Cours“ gebaut (durch G. L. Pictorius).

Die Gartengestaltung sieht Aviler als Teil der Architektur, bei der sich durch die unterschiedlichen Gegebenheiten des Geländes und der Gartengrößen verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten ergeben. Die Hauptaufgaben des Gartenkünstlers bestehen darin,

- die Vorteile eines Geländes zu betonen,
- seine Nachteile zu korrigieren (und dies bei möglichst wenigen Erdbewegungen). Das Gebäude steht am höchsten Punkt des Geländes.

Wegen der verschiedenen Geländeformen gibt es drei verschiedene Gartentypen:

- die völlig ebenen,
- die leicht abschüssigen,
- die stark terrassierten.

Es ist darauf zu achten, dass die schönen Gebäudeansichten auch von weitem wahrgenommen werden können. Das kann erreicht werden durch

- die Art der Alleeführung,
- eine Gesamtansicht des Gebäudes am Ende einer Allee.

Bei den verschiedenen Gartenelementen beschreibt er:
Parterre (= Luststück):

- Es soll die Breite des Hauses besitzen,
- Seine Broderien sollen nicht unruhig wirken
  (damit sie sich deutlich abheben, müssen sie auf einem schwarzen Untergrund stehen und ihre Figuren mit Sand ausgestreut werden),
- Einzufassen sind sie mit Rabatten (plate-bandes), in denen sich Blumen und immergrüne Sträucher befinden. Ihre Ecken sind besonders hervorzuheben.
- Ihr Bild wird bestimmt von Geraden, Bögen und Ornamenten.
- Es gibt vier Grundtypen:
  + Parterre mit Broderien, umgeben von einer zerschnittenen Rabatte. Beide werden durch einen Sandweg voneinander getrennt. Es ist das schönste und befindet sich unmittelbar vor den Fenstern des Hauses.
  + Parterre mit doppelten Buchsbaumbändern. Zwischen diesen sind

Rasenstreifen. In den restlichen Flächen befinden sich Broderien (bei Aviler fälschlich im Stich als parterre a l'angloise bezeichnet. Obwohl vor Le Blonds Beteiligung am Werk entstanden, wurde dieser Fehler später zu einem Hauptargument gegen seine Urheberschaft an seiner „La théorie et la pratique du jardinage").

+ Blumenparterre (parterre de pièces coupés en compartiment): Aus Geraden und Bögen bestehende Beete zwischen denen man prominieren kann. Bepflanzt sind sie mit Blumen, umgeben von einer zerschnittenen Rabatte.
+ Rasenparterre (Parterre a l'Angloise): Größere Rasenbeete, eingefasst von einer schmalen Rabatte. Breite Wege und eine Außenrabatte.

Wenn es die Temperaturen erlauben, kann man diese Parterres mit Kübelpflanzen und auswechselbaren Blumentöpfen schmücken.

Wege: Sie (u.a. Alleen) trennen die Bosketts von den Parterres.

+ Die Hauptallee zur Schlossfassade soll aus Rosskastanien bestehen (mit pyramidal geschnittenen Eiben dazwischen).
+ Am schönsten sind oben schließende Ulmenalleen.
+ Hainbuchenalleen sind eng zu pflanzen, um den gewünschten Schatten zu geben.

Sie sollen zwischen 12 – 15 Fuß breit sein und von der Mitte des Gebäudes rechtwinklig, parallel oder diagonal ausgehen.
Kommen mehrere Alleen an einem Platz zusammen, dann bilden sie einen „Stern", in dessen Mitte ein schöner Blickpunkt steht (point de vue).
Vorteilhaft ist es, wenn ihre Sicht am Horizont endet.
In Wäldern soll man für Alleen und Bosketts möglichst wenig Bäume fällen.
Die Umschließungsmauern sind mit Hainbuchenhecken zu verdecken.

Bosketts: Für sie gibt es viele Gestaltungsmöglichkeiten (z.B. als Theater, Labyrinthe, Spiel- und Festsäle).
Vertieft angelegte Rasenflächen, umgeben von immergrünen Gehölzen, bilden „Boulingrins" (Sie dienten für verschiedene Ballspielarten).
„Quincunxe" bestehen aus regelmäßig versetzten Baumalleen.

Hanglagen: Haben wegen größerer Gestaltungsmöglichkeiten Vorteile (z.B. durch ihre Rampen und Treppen).
Das Gefälle ihrer Böschungen darf nicht zu steil sein.
Hohe Terrassen sind durch Geländer abzusichern. Treppen sind am schönsten, wenn sie so lang wie sie breit sind und wenn sie nur wenig Stufen haben.

Berceaus: Zu unterscheiden sind natürliche und künstliche Laubengänge.
Bei den natürlichen werden die Zweige miteinander verflochten,

bei den künstlichen über ein Gitter- oder Lattenwerk (aus Eisen oder Eichenkernholz = Treillagen).
Ihre Höhe soll ihre Breite um ein Drittel übertreffen.
Sie eignen sich gut zum Abschließen eines Stadtgartens.

Orangenhäuser: Feste Gebäude zum Überwintern von Kübelpflanzen.
Die Fenster sollen nach Süden ausgerichtet sein.
Die Orangenparterres bestehen aus Rasenflächen, da die hier in Reihen aufgestellten Orangenkübel ihr größter Schmuck sind.

Wasser: Ohne Fontänen ist ein Garten wenig erfreulich. Sie beseelen ihn.
Die Höhe des Springstrahls ist auf die Beckengröße abzustimmen.
Das Wasser soll bis an den Beckenrand reichen.
Bevor es den Garten verlässt, ist es in einem großen Becken oder Kanal zu sammeln.
Kaskaden bestehen aus Wasserstürzen oder aus mit Wasserläufen verbundenen Bassins.

Skulpturen: Bildhauerarbeiten tragen erheblich zum Reichtum eines Gartens bei.
Sie sollen sich gut von ihrem Hintergrund abheben.
Vasen, Säulen und Obelisken sind einzeln am Ende einer Rampe oder Treppe, an Becken, in Broderiefeldern oder mitten in einem Rasenparterre aufzustellen.
Breite Ausführungen macht Aviler über die Sockel von Skulpturen (Piedestale). Ihre Höhe soll 2/3 oder 2/5 von den Standbildern betragen. Je nach Gestaltungsgegenstand ist er diesen anzupassen. Sie sollen möglichst aus Marmor bestehen und mit einer Inschrift versehen sein. Bei Büsten sollen sie sich nach unten verjüngen, bei Hermen gehen die Brustgestalten unmittelbar in den Schaft über.

Aviler bringt selber keine neuen Gedanken zur Gartengestaltung. Er beschreibt aber als erster die Hauptkriterien, nach denen in Frankreich vor 1700 ein Barockgarten gestaltet wurde.

Quellen

Köhler, Bettina „Architektur ist die Kunst, gut zu bauen“, Berlin 1997
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://fr.wikipedia.org/wiki/Augustin-Charles_d’Aviler (25.2.2013)
http://www.ub.tuwien.ac.at/publikationen/2010/21 html (25.2.2013)
http://www.lwl.org/westfälische-geschichte/portal/Internet/finde/Pictorius (25.2.2013)

Jean-Baptiste Alexandre Le Blond

(1679 - 1719)

Er ist (wahrscheinlich) der Hauptautor des verbreitetsten Buches über die formale Gartenkunst im 18. Jahrhundert.

Entgegen den ursprünglichen Absichten des Autors die Biographie Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville als Schöpfer des Buches „La théorie et la pratique du jardinage" herauszustellen, – die Vorbereitungen dazu waren bereits weitgehend abgeschlossen -, wurde ihm, je länger er sich damit beschäftigte, immer deutlicher, dass er sich damit auf einem Irrweg befand. Für Le Blond sprach einfach zu viel und für Dezallier zu wenig. Letztlich ist es eine Entscheidung darüber, wie man verschiedene Fakten gewichtet. Für Le Blond sprachen vier wesentliche Kriterien:

1. Die Aussagen der Verleger des Buches:

   Sie müssen es eigentlich am ehesten gewusst haben. Die erste Auflage (1709) erschien anonym, die zweite (1713) unter den Initialen „L.S.A.J.D.A." (wahrscheinlich für „Le Sieur Antoine Joseph Dezallier d'Argenville" stehend) und die dritte (1722), inhaltlich belassen wie die zweite, nur dass die Autorennamen jetzt ausgewechselt wurden und als Autor Alexandre Le Blond genannt wurde. Die deutschen und die englischen Übersetzungen folgten diesem Band (mit Sicherheit im Einverständnis des Verlegers) und behielten den Autorennamen „Le Blond" auch durch alle Folgeauflagen bei (in Deutschland bis 1769, 1771?). Der Autorenwechsel zu Dezallier in der 4. Auflage (1747) erfolgte erst nach dem Tode des Verlegers Jean Mariette (1742).

   Dezallier will diesen Irrtum erst sieben (!) Jahre später bemerkt haben. Er ließ einen „Carton" mit einer Berichtigung des Autorennamens in seinem Sinne in die noch nicht verkauften Bücher legen und wandte sich an befreundete Journalisten mit der Bitte um eine öffentliche Korrektur des „Fehlers". Diese veröffentlichten daraufhin 1739 einen Brief im „Mercure de France" mit einem entsprechenden Inhalt.

   Der Sohn des Verlegers Pierre Jean Mariette (1694 - 1774), ein bedeutender Autor kunsthistorischer Werke nennt in seinen „Fibeln" (Abécédario") Le Blond als den Initiator des Werkes und als den Verfertiger der Tafeln.

2. Die Selbstkorrektur von Jacque-Francois Blondel (1705 – 1774, Hofarchitekt Ludwigs XV., einflussreicher Lehrer an der Académie Royale de l'Architecture", u.a. Lehrer von Nicolas de Pigage):

Er vertrat in seinem Buch „L'Architecture francais" (1752 – 56) die Meinung, dass von Le Blond nur die Zeichnungen stammten. Später korrigierte er sich und schreibt in seinen Vorlesungen, bzw. in seinem „Cours d'architecture" allein ihm das Werk zu.

3. Der unsichere Wahrheitsgehalt der Aussagen Dezalliers:

   Einmal sprach er Le Blond die Herstellung aller Tafeln zu (so z.B. im Brief im „Mercure", in dem er wörtlich zitiert wurde) und später im Vorwort zur 4. Auflage (1747) dann nur noch dreiviertel der mArbeit.

   Teile des Buche sind wörtlich aus dem D'Aviler abgeschrieben worden, was nicht gesagt wird. Im Vorwort zur 4. Auflage wird dagegen geklagt, dass bisherige Autoren auf das Thema „Lustgarten" kaum eingegangen sind.

4. Die berufliche Ausbildung und Tätigkeit der beiden Autoren:

   Le Blond war ein ausgebildeter Architekt, der sich nicht nur durch eine Vielzahl von Gartenstichen ausgezeichnet hatte (die sogar Le Nôtre gefallen haben sollen), sondern war einer der besten Künstler und neben Claude Despots einer ihrer bedeutendsten Gartenkünstler seiner Zeit gewesen (nach Dennerlein).

   Dezallier war dagegen ein Schüler Le Blonds (wie er selber sagte), studierte Jura, war an naturwissenschaftlichen Themen interessiert, arbeitete zeitweise als Schauspieldirektor, gab ein wichtiges Buch über „Muscheln" und drei Bände „Über das Leben berühmter Maler" heraus. Er beschäftigte sich außerdem mit Musik und Kompositionslehre. Eine spezifische gärtnerische Ausbildung ist bei ihm nicht bekannt. Er soll die Anlage zweier eigener Gärten geschaffen haben (an seinem Landgut in Argenville und an seiner Eremitage in Bièvres) und an einem dritten beratend tätig gewesen sein (dem Park in Agey, Besitz der Gräfin de Fuligny). Die ihm oft zugeschriebenen Reiseberichte und Gartenbeiträge für Diderots „Encyclopédie" stammen wahrscheinlich weitgehend von seinem Sohn Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723-1796).

Erst die 4., erweiterte Auflage (1747) erschien dann unter dem Autorennamen Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. Le Blond war zu diesem Zeitpunkt bereits fast 30 Jahre tot und konnte sich dagegen nicht wehren. B. Lossky vertrat in seinem Buch „J.B.A. Le blond, architecte de Pierre le Grand, son oeuvre en france" (1936) die Position, Blond sei der Verfasser des Buches („auteur"), für den dann Dezallier als Schriftsteller ("crivain") gearbeitet habe. Ingrid Dennerlein schreibt dagegen die Hauptverantwortung an dem Buch Dezallier zu, der in enger Zusammenarbeit mit Le Blond gestanden habe. Der Autor dieser Biographie folgt dem Sohn des Verlegers und glaubt, dass Blond im Rahmen seiner Berufsarbeit (einer Reihe vorangegangener Gartenstiche) das Fehlen eines solchen Buches erkannt hat und für ein solches die Initiative ergriff. Danach konnte er seinen Schüler Dezallier zu einer Mitarbeit gewinnen).

Über das Leben Le Blonds weiß man relativ wenig:

1679 - geboren in Paris

(Vater: Jean III. Le Blond war ein Maler und Kunsthändler; der Sohn erhielt

in dessen Laden, der „boutique d'estampes" erste Anregungen; besonders durch die Ornament- und Möbelstiche von Le Pautre und G. Feuillet),

----- - Studium der Architektur beim Bruder seiner Mutter Jean Girard,

----- - Förderung durch den Duc d'Orleans, intendant des bâtiments (Verwalter des Baugewerbes),

----- - Fertigte mehrere Darstellungen von Gärten an, die u.a. Le Nôtre zugesprochen werden (so z.B. die Pläne, Aufrisse und Schnitte der Kaskade und des Brunnens von Saint-Cloud auf 27 Blättern oder die Stiche von Marly. Durch diese Tätigkeit kannte er die Arbeiten der damals lebenden Gartenkünstler und wurde zum zeichnenden Vermittler ihrer Theorien. Le Nôtre soll seine Parterreentwürfe gelobt haben. Ob sich die beiden Männer persönlich gekannt haben, ist nicht gesichert. J.-F. Blondel sah Le Blond als dessen Kenner, der Le Nôtre in gesichertem Fachwissen folgte.

1699 - Für seine Zeichnungen der Kaskaden und des Brunnens von Saint-Cloud zum "Architekten des Königs" ernannt.

----- - Bewunderung seiner Zeichnungen durch den Verleger Mariette, der ihn zu einem gefragten Illustrator architektonischer Stichwerke machte, u.a.

+ „Histoire de l'Abbaye Royale de St. Denis" (1706, Michel Félibien),

+ „Le cours d'Architecture" (2. u. 3. Auflage, 1710 u.1720, D'Aviler),

Sammelte als Architekt Bauerfahrungen:

+ bei der Errichtung des Hôtels de Vendôme (1706 -1707),

+ an der „Ecole Nationale Supérieure des Mines" (Paris),

1709 - Herausgabe des Buches „La théorie et la pratique du jardinage" (hier stellte er die Stiche und überwachte (wahrscheinlich) die Texte),

Eigenständige Arbeiten als Architekt:

1708 - Wiederaufbau des Hôtels de Durus,

1713 - Entwurf des Hôtels de Clermont (rue de Varennes),

1714 - Entwurf des Hauses Meudon,

----- - Arbeiten für den Kartäuserorden in der rue d'Enfer (Paris),

----- - Entwurf des Hauses Regnault (Châtillon-sous-Bagneux),

----- - Entwurf des erzbischöflichen Palais (Auch),

Entwurf der Gärten:

1707 - Garten de Chaulnes,

1713 - Garten am Hôtel de Clermont,

----- - Garten von Châttilon für Baron Hogguer,

----- - Garten von Canet (nahe Narbonne),

1716 - Einladung von Peter dem Großen nach Petersburg (wahrscheinlich hatten den Zaren dessen Bilder von Saint-Cloud zu dieser Einladung angeregt; Le Blond veranlasste vielleicht das Fehlen von Großaufträgen nach Russland zu gehen),
dort Ernennung zum „Architecte Général de D.M.Czarienne", damit unterstand ihm das gesamte Petersburger Bauwesen,

----- - Entwurf einer planmäßigen Bebauung von Petersburg (wurde wegen der Intrigen Menschikoffs nur in Ansätzen verwirklicht),

----- - Entwurf des „Sommergartens“ von Petersburg,
1717 - Vollendung des Petershofes. Entwurf seiner Kaskaden,
1717 - Entwurf des Konstantinpalastes und seines Gartens in Strelna (Sommerpalast des Zaren, c. 20 km südwestlich von Petersburg),
1717 - Entwurf des Apraksin-Palastes (?),
1719 - Tod in Petersburg.

Von Le Blonds Gartenentwurf von Châtillon-sous-bagneux (1710 – 1715) gibt es noch einen Plan (in H. Stein „Les Jardins de France“, Paris 1913). Der Garten war nach außen von Straßen umgeben und besaß vier abfallende Terrassen. Die ersten beiden waren schmal und hatten Rasenböschungen. Auf der dritten befanden sich symmetrisch um eine Mittelachse angeordnet zwei Broderieparterres. Über seitliche Treppen gelangte man zur 4. Terrasse, bei der in der Mitte ihrer beiden, von Blumenplatebandes umgebenen Rasenflächen sich jeweils ein achteckiges Bassin befand. Die Bosketts befanden sich an den Seiten.

Der Entwurf entspricht in seiner Konzeption den Entwürfen im Traktat:
- Ein großer Überblick vom Corps-de-Logis.
- Eine Mittelachse teilt den Garten symmetrisch in zwei Hälften.
- Das Broderieparterre auf der dritten Terrasse besteht aus vier langgestreckten Rechteckstücken.
- In dieser dritten Terrasse, im Schnittpunkt mit einer Querallee, befindet sich ein großes Rundbassin.
- Am Ende öffnet sich der Garten in seiner ganzen Breite zur Landschaft.

Ansonsten sind von Le Blond kaum Gebäude und keine Gartenanlage erhalten geblieben. Man kennt heute von ihm nur noch seine Stiche in verschiedenen Büchern und vor allem sein Gartenbuch. Es wurde zum verbreitetsten Werk über den französischen Garten im 18. Jahrhundert. Gewöhnlich wird es als ein Buch über den klassischen französischen Barockgarten hingestellt, doch ist dies falsch. Dieser war von Garten zu Garten ausgesprochen abwechslungsreich gewesen, während hier für ihn ein festgezurrter Kanon beschrieben wird. Es handelt sich hier um ein Buch über den Régence-Garten, einer stilistischen Weiterentwicklung am Ende der klassischen Periode, der dessen Stilvorgaben in wesentlichen Punkten in sich integrierte, sie im gewissen Sinne aber schematisierte. Es ist diese Schematisierung, die dieses Buch heute für die Rekonstruktion barocker Gartenanlagen so verführerisch macht, ihnen jetzt, neu geschaffen, ihre einstige individuelle Vielfalt raubt. Der Régence-Garten „vereinfachte“ und „vernatürlichte“ die klassischen Gärten (Dennerlein).

Nach Dennerlein waren seine typischen Merkmale:
- fehlende Platebandes an den Schmalseiten des Broderieparterres (das Parterre umgebende Blumenrabatten),
- Muschel- und Palmettenmotive im Parterre,
- relativ große Rasenflächen in den Seitenparterres,
- eine einfachere Gestaltung der Bosketts (sie sind jetzt kleiner, einfacher, an den geometrischen Grundformen Quadrat, Rechteck, Kreis und Oval orientiert),

- Rasenböschungen anstelle von Stützmauern,
- Patte d'oie werden zunehmend angewandt
  (von einem Punkt ausstrahlende drei Alleen),
- die Befolgung des Prinzips mehr „Natur", weniger „Kunst". Dazu gehörten dann
  + die Anpassung des Gartens an das vorhandene Gelände.
  + Seine Öffnung zur Landschaft (keine Weiterführung in die „Unendlichkeit", sondern Blick in eine schöne Kulturlandschaft),
  + eine zunehmende Verwendung von Pflanzen bei der Gestaltung (dadurch auch eine zunehmende Bedeutung des Rasens),
  + eine zunehmende Bedeutung von Blumen,
  + das Abrücken von monumentalen Brunnenanlagen und Kaskaden,
  + eine sparsame Verwendung von Skulpturen.

Geblieben sind die „klassischen" Kompositionsprinzipien, geändert haben sich besonders die Ausstattungen. Während den verschiedenen Le-Nôtre-Gärten noch unterschiedliche Konzeptionen zugrunde lagen, erstarrten die Gärten jetzt in der Konsequenz ihrer schematischen Symmetrie.

Das nachfolgende Rokoko löste dann diese starren Regelbindungen auf. Es zeichnete sich durch sein „Originalitätsstreben" aus.

Die Bedeutung von Le Blonds Buch wird durch die Umstände begründet, dass es

- das erste dieser Art in Frankreich war, das sich ausschließlich mit Lustgärten beschäftigte,
- in seinem 1. Teil den Formenkanon des klassischen französischen Gartens darstellt (Seine Regeln werden hier nicht mit Hilfe von Plänen historischer Gärten deutlich gemacht sondern mit neuen (Ideal)-Entwürfen),
- eine große Zahl (schematischer) Gartenpläne liefert,
- exakte Begriffsdefinitionen liefert,
- die zeitliche Akzentverschiebungen innerhalb des Barockgartens deutlich macht:
  + vom Parterre zum Boskett (= klassische Periode)
    (im Buch im Rahmen einer Auswahl, die der neuen Entwicklung zur Régence entgegenkam),
  + Entwicklung zur Vereinfachung, zum Natürlichen (= Régence).

Die Ansprechgruppe des Buches waren wohlhabende Gartenbesitzer, die mit Hilfe von Hilfskräften sich ihre Gärten selbst anlegen wollten. Es besteht aus 4 Teilen:

1. Die Theorie (oder die Betrachtung des Gartens
   (8 Kapitel, deutsche Übersetzung 121 Seiten),
2. Die Praxis einen Garten anzulegen
   (4 Kapitel, 80 Seiten; hier werden u.a. 6 verschiedene Gartengrundrisse für verschiedene Geländevoraussetzungen vorgestellt)
3. Das Pflanzen von Gehölzen
   (8 Kapitel, 129 Seiten),
4. Die Wasser- und Brunnenanlagen
   (2 Kapitel, 35 Seiten).

Die 4. Auflage (1747) wurde dann noch von Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville um einige Bemerkungen als Zugeständnisse an den neuen Zeitgeschmack und 3 Bildtafeln erweitert (2 davon für ein ansteigendes Gelände). Die deutsche Übersetzung stammte von dem Salzburger Hofgarteninspektor Franz Anton Danreitter. Sie erschien 1731 erstmals in Augsburg.

Vorgestellt werden in dem Buch Lustgärten auf dem Lande. Zu beachten sind bei der Auswahl des Geländes dabei fünf Punkte:

- eine gesunde Lage,
- Bodenqualität,
- Verfügbarkeit von Wasser,
- Aussichten:
    + dafür öffnete er u.a. die Gartenmauer nach hinten und schließt den Garten nach außen mit einem „Aha" ab (hier: einem beidseitig gemauerten Graben). Dieser erlaubt dann einen ungehinderten Blick in die dahinter liegende Landschaft.
    + Schöne Aussichten sollen auch nicht durch Bosketts verhindert werden. Andererseits sind weniger gute Aussichten durch Hecken und Bäume zu vercdecken.
    + Auch Parterres sind nach hinten nicht durch Hecken abzuschließen, wenn sich hinter ihnen eine schöne Aussicht befindet.
- Bequemlichkeitskriterien.

Für die Gestaltung stellt Le Blond 4 Prinzipien auf:

1. Die Natur hat Vorrang vor der Kunst
   hier lehnt er u.a. ab:
   - zu hohe Mauern und Treppen,
   - zu viele Brunnen,
   - zu viele Treillagen,
   - zu viel Skulpturen und Vasen

   (damit stellt er sich gegen die „italienische" Gartengestaltung).
2. Eine zu starke Beschattung ist zu vermeiden.
3. Ein Garten soll sich seinem Betrachter nicht sofort völlig öffnen.
4. Er soll größer erscheinen, als er tatsächlich ist.

Die Gartengröße soll nicht überschreiten:

Ausgabe 1713: 1 – 1,4 ha,
1731: 10 – 14 ha,
1709 (Erstausgabe) enthält Musterentwürfe für Gärten von
2, 4, 8, und 17 – 20 ha.

Entscheidend für die Bewertung eines Gartens ist dessen Gesamtentwurf und nicht seine Details. Seine wichtigsten Teile sind das Parterre und die Bosketts.

Immer ist bei der Anlage des Gartens auf das Kontrastprinzip zwischen seinen Teilen zu achten (z.B. Schönheit des Gebäudes zur Flächigkeit des Parterres, niedrig zu hoch, Springbrunnen zur Gehölzpflanzung).

Wichtig ist auch die Abwechslung (varieté) innerhalb der Maßverhältnisse (Symmetrie). Dadurch erhält der Garten seine Schönheit. Alles in ihm ist immer großzügig (in einem großen Maßstab) auszuführen. Dabei müssen Hecken und Baumpflanzungen (Bosketts- und Alleepflanzungen) geradlinig so angelegt werden, dass sie weite Aussichten erlauben.

Bei den Parterres unterscheidet Le Blond

- Broderieparterres (Parterre de broderie).
  Sie sind für den Barockgarten charakteristisch.
- Parterres mit Rasen- und Blumenbändern (Parterre de compartiment).
  Sie sind Weiterentwicklungen des Broderieparterres. Besonders lange Broderiefelder sollten durch Rasenbänder unterbrochen werden.
- Blumenparterres (Parterre de pièces coupées).
  Sie sind Relikte aus der Renaissance und nur noch in kleinen Sondergärten seitlich am Haus zu finden. Le Blond lehnte eine Bepflanzung der Broderien mit Blumen ab und empfahl, diese von den Rasenflächen mit farbigen Sanden, Ziegelsplitt oder zerstoßener Kohle abzuheben.

- Rasenparterres (Parterre à l'Angloise).
  Sie sind die fortschrittlichen und beginnen die Broderieparterres zu verdrängen.
  Bei den Rasenarchitekturen unterscheidet man zwischen
  + Parterre à l'Angloise (mit flachen Rasenflächen),
  + Boulingrin (mit Rasenböschungen, abgeleitet vom englischen Bowlinggreen).

Rabatten (plate-bandes) dienen zur Einfassung der Broderien, um ein Betreten der Parterrefelder zu verhindern. Sie sind mit Hecken einzufassen, und die Erde ist in ihrer Mitte anzuhäufeln.

Bosketts: Sie bestehen normalerweise aus Waldstücken. Ihre Zuwegungen und begleitenden Wege sind durch hohe, geschnittene Hecken eingefasst, so dass man nicht in sie hineinschauen kann. In ihnen befinden sich Rasenflächen, die mit Hilfe von Eiben- und Blütengehölzen geschmückt werden.
Die Wege in den Bosketts führen zu:
- Wegekreuzungen (Croisée),
- Wegesternen (Etoiles),
- Wegefächern (Pattes d'oie = Gänsefüßen).

Außerhalb der Bosketts befinden sich die Jagdwälder und Tiergärten.

Die wichtigsten Ausstattungselemente sind

- Treillagen (Architekturen aus Latten- oder Bindewerk,
  bepflanzt mit Rosen, Jasmin, Geißblatt und Wein,
  ihr Unterhalt ist sehr teuer und ihre Lebensdauer begrenzt),
- Verdure (Architekturen aus lebenden Gehölzen.

Sie verdrängen die Treillagen, sind einfacher zu errichten und wirken natürlicher).

Ihre wichtigsten Formteile sind:

+ Berceaus (Bogengänge, gewölbte Laubengänge),
+ Kabinette,
+ Portiken,

- Fontänen (sie bilden nach den Pflanzen die wichtigsten Gartenelemente),
- Terrassen,
- Belvederes (Aussichtseinrichtungen),
- Figuren, Vasen,
- Pflanzkübel,
- Bänke,

(Grotten und gemalte Peerspektiven seien aus der Mode gekommen).

In einer Zusammenfassung ergeben sich folgende Kompositionsprinzipien:

- Das Hauptgebäude bildet das Zentrum des Gartens.
- Seine Hof- und Gartenfassade sind unterschiedlich zu gestalten.
- Von der herausgestellten Gebäudemitte auf der Gartenseite (Corps de logis) führt die Hauptachse quer durch den Garten und teilt ihn in zwei symmetrische Hälften.
- Vom Corps de logis überblickt man die Hauptelemente des Gartens und deren Verteilung.
- Über dem Garten liegt ein streng symmetrisches Rastersystem mit
  + gleichartigen,
  + ebenen, vertieften und erhöhten,
  + quadratischen und rechteckigen Gartenflächen.
- Kontraste bringen die Abwechslung in den Garten:
  + das Hofparterre ist als ein ungemustertes Rasenparterre zu gestalten,
  + das Gartenparterre ist durch Abstufungen zu rhythmisieren
    (flache Teile zu vertieften oder erhöhten stellen,
    kleine Teile gegenüber größeren,
    Grundprinzip: Am Haus die aufwendigeren Elemente, nach hinten die einfacheren).
- Optisch wird der Garten erweitert durch:
  + die Länge betonende Gartenstücke (besonders im Parterre),
  + eine Verjüngung der Mittelallee nach hinten,
  + die Vergrößerung der Wasserbecken nach hinten,
  + eine Staffelung der Raumfolgen,
  + eine Öffnung des hinteren Gartenabschlusses (z.B. durch „Ahas“),
- Die Bosketts (die nicht gleich überschaubaren Gartenteile) erhalten ihre notwendige Abwechslung („Variété“) durch ihre verschiedenen Formen, Wege und Ausstattungen.
- besondere Bereiche werden Nutz-, Blumengarten und Orangerie zugewiesen.

Die „Théorie und pratique“ erweiterte die Vorarbeiten D’Avilers und zeigte leicht verständlich die Gesetzmäßigkeiten des Barockgartens am Ende seiner Epoche auf. Da es in dieser Zeit kein vergleichbares Buch gab, und wegen seiner guten Lesbarkeit, war es das „verbreiteste“ Werk dieser Art in seiner Zeit. Es wandte sich an das statusbewusste Massenpublikum. Die „großen“ Gärten dieser Epoche waren längst entworfen gewesen und folgten in der Regel, besonders in Deutschland, ihren eigenen Gesetzen. Ihre Eigner griffen dabei zwar immer wieder eklektizistisch Einzelaspekte auf, die sie bei ihrer „Grand Tour“ beeindruckt haben, folgten dann aber primär ihren eigenen Traditionen. Inhaltlich entstanden in Deutschland bereits die Rokokogärten, die vorwiegend italienischen Anregungen folgten. Und in wenigen Jahren plante man bereits die ersten Landschaftsgärten. (4. Auflage der „Théorie“ 1747 - Anlage von Veitshöchheim in seiner heutigen Ausgestaltung 1763 – Wörlitz ab l764). Es ist deshalb in der Regel falsch, bei der Rekonstruktion dieser Anlagen, sich heute hauptsächlich an diesem Buch zu orientieren.

Quellen

Le Blond, Alexandre „Die Gärtnerey sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxis oder Übung“, Augsburg 1731 (Nachdruck Leipzig 1686)
(übersetzt von Franz Anton Danreitter, Hochfürstlich Salzburgischer Garteninspektor und Kammerdiener)

Dennerlein, Ingrid „Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich“, Bamberg 1972

Gothein, Marie Louise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926

Köhler, Bettina „Architektur ist die Kunst, gut zu bauen“, Berlin 1997

Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Batiste_Alexandre_Le_Blond (23.3.2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Antoine-Joseph_Dezallier_d’Argenville (25.2.2013)

Hans Vredeman de Vries

(1526 – 1609)

Er setzte den Garten in eine Beziehung zur Säulenordnung, belebte in Mittel- und Nordeuropa das Bewusstsein für das perspektivische Denken und bereicherte es um viele Renaissancemotive. Mit seiner Kupferstichserie über Gärten beeinflusste er in Mitteleuropa dessen gesamtes Gartendenken.

(Gelegentlich auch Jan oder Johan genannt und lexikalisch unter Vredeman oder de Vries zu finden).

Der Name Hans Vredeman de Vries ist zu einem Synonym für den Siegeszug der niederländischen Kunst in Mittel- und Nordeuropa geworden. Mit seinen Dekorationsmustern und szenographischen Rauminszenierungen wurde er zu einem der einflussreichsten Künstler und prägte für eine ganze Epoche entscheidend deren Stil. Er bereitete einerseits die Säulenordnung für die Praxis der mittel- und nordeuropäischen Handwerker auf und trug damit entscheidend zur Verbreitung von Renaissanceformen nördlich der Alpen bei und verband andererseits die eigenen Traditionen mit ihnen. Über ihn gelangte die Zentralperspektive in die niederländische Malerei.

Biographisch weiß man von Vredeman:

1527 - geboren in Leeuwarden (Friesland)
(Vater war ein deutscher Kanonier im Dienst des Habsburger Statthalters),
----- - Schreinerlehre (damalige Dauer ca. 5, d.h. ca. vom 12. – 18. Lebensjahr),
1544 - Glasmalerlehre bei Rijnier Gerrits in Leeuwarden (Abbruch nach 2 Jahren),
1546 - Malerlehre in der Werkstatt Ernst Maeler
(der ihm nichts mehr beibringen konnte),
1547 - Entwerfer von Stichen für den Verleger Gerard de Jode,
1548 - Registrierung als Antwerpener Bürger,
----- - Wechsel zum Verleger Hieronymus Cock (Kock)
(Vredeman wurde mit 205 Blättern sein Hauptentwerfer),
1549 - Beteiligung an der Fertigstellung des Triumphbogens für Kaiser Karl V. in Antwerpen
(als Mitarbeiter von Pieter Coecke van Aelst. Über diese Mitarbeit lernte er

dessen architekturtheoretische Schriften und seine Übersetzung von Serlio kennen. Hier fand er eine Erläuterung des vitruvianischen Systems der Säulenordnung und der Bildperspektive),

1552 - 1553 - Arbeit in Mecheln
(damalige Residenzstadt der Habsburger in den Niederlanden),

----- - Arbeit in der Werkstatt des Malers Claude Dorisy als Spezialist für perspektivische Architekturhintergründe
(dabei Zusammenarbeit mit Michiel Coxcie, der mit der italienischen Renaissance vertraut war,
Während dieser Zeit arbeitete dort auch Pieter Brueghel d.Ä., den Vredeman in dessen Perspektivdarstellungen beeinflusste. Beide waren eng befreundet),

1555 - intensive Beschäftigung mit der Zentralperspektive,

----- - Herausgabe der Ornamentstichserien:
„Multarum varfiarumque“,
„Variarum protractionum“,

1560 - Stichfolge „Scenographiae sive perspectivae“
(damit gelangte Vredeman der Durchbruch als Zeichner von Bildperspektiven. Es handelte sich hier um 20 völlig neuartige Architekturphantasien, deren verbindendes Element die herausgestellte Zentralperspektive war. Damit beeinflusste er auch eine Reihe von Kartons mit perspektivischen Gartenzeichnungen),

----- - Bürger in Mecheln,

----- - Heirat von Johanna von Muysene,

1561 - Vorbereitung einer Mechelner Prozession,

----- - Entwurf des Rathauses von Antwerpen,

1564 - Rückkehr nach Antwerpen (als Wohnort),

1565 - Tod seiner 1. Frau (wahrscheinlich an einer schweren Krankheit);

----- - Rückkehr zu seinem ersten Verleger Gerard de Jode,

1566 - Heirat von Sara van der Elsmer,

----- - frühestes datiertes Gemälde „Christus im Hause von Maria und Martha“
(Figuren von Gillis Mostaert),

1567 - Geburt des Sohnes Paul
(später Werkstattmitarbeiter und Fortsetzer seines perspektivischen Werks),

1568 - Herausgabe der „Artis perspectivae“
(17 Architekturansichten mit Brunnen im Vordergrund),

1570 - Entwurf eines Triumphbogens für Anna von Österreich,
der spanische König amnestiert opportunierende Gruppen (Verkündung des „Generalplans“). Ankunft des Herzogs von Alba; den Protestanten droht die Inquisition. Vredeman zieht nach Aachen und verliert damit sein bisheriges auftraggebendes Umfeld. Er liefert aber weiterhin Stichvorlagen für verschiedene Antwerpener Verlage.
Phillips Galle wird jetzt zu seinem Hauptverleger.

1573 - 1574 - im Herzogtum Lüttich,

1573 - Herausgabe der „Deorum dearumque capita“
(Köpfe von Göttern und Göttinnen in Groteskendekorationen),
1575 - Rückkehr nach Antwerpen (nach dem Tod Albas),
Antwerpen wird calvinistisch,
1577 - 1585 - Vredeman wird Festungsbaumeister von Antwerpen
(unter Wilhelm von Oranien).
(daneben bedeutende Dekorationsaufgaben für die Stadt),
1577 - malt einen viel bewunderten illusionistischen Garten
(für den Calvinisten Gillis Hooffmann),
----- - Herausgabe der „Architectura oder bauung der Antiquen“
(hier behandelt er alle fünf Säulenordnungen),
----- - Herausgabe des „Theatrum vitae humanae“ (bei Verleger Pietere Baltens)
(hier brachte er die Lebensabschnitte des Menschen zu den fünf
Säulenordnungen in eine Beziehung),
1578 - Auftrag, das Kastell von Antwerpen in die Stadtbefestigung zu integrieren,
1581 - Entwurf zum Umbau der Zitadelle zum Palast von Wilhelm von Oranien
(wird angenommen),
----- - Auftrag zum Entwurf von Sicherungsmaßnahmen für die Stadt,
----- - Auftrag zum Ausmalen der Staatsiekamer,
1982 - Gestaltung des Huldigungseinzuges für Anjou,
1583 - Auftrag zum Ausmalen der Rentmeisterkammer im Rathaus,
----- - Anfertigung des Teppichkartons „Neuf Preux“ und „Sept vertus“ für den
Kaufmann Sebastien de la Porte,
------ - Herausgabe des „Hortorum veridariorumque elegantes et multiplecis formae“
(evtl. bereits die 2. Auflage; 20 Gartenentwürfe, die sehr einflussreich
wurden. Er verknüpfte darin die heimischen Gärten mit den dorischen,
ionischen und korinthischen Säulenordnungen.
Um 1608 eine erneute Auflage (erweitert um die 8 Entwürfe von Vredeman
von 1587 und 6 von Peter van der Borcht)),
----- - Herausgabe der „Differents pourtraicts de menuiserie“
(Entwürfe von Möbeln und Wanddekorationen),
1584 - Ermordung von Wilhelm von Oranien,
1585 - Auftrag für die Gestaltung eines Huldigungseinzuges für Allessandro Farnese,
1586 - Generalpardon für eine Rückkehr zum alten Glauben
(Vredeman gilt nun als ein guter Katholik).
Er verlässt Antwerpen für immer und begibt sich nach Frankfurt, wo einige
seiner Schüler lebten.
1587 - Ergänzung des „Hortorum“ um 8 Stiche,
----- - Umzug nach Wolfenbüttel an den Hof des Herzogs Julius von Braunschweig-
Lüneburg (der enge Verbindungen zu den Niederlanden besaß),
1588 - Vredeman überwacht die herzoglichen Bauten.
----- - Bau der „Neuen Kanzlei“ in Wolfenbüttel
(einziges erhaltene Gebäude von Vredeman),
----- - Oberleitung bei der Anlage eines Gartens für den Herzog (wahrscheinlich

nach Vredemans Entwurf),
----- - Prag (Bezahlung für einen Schlossanbau und den Entwurf eines Brunnens),
1589 - Entwurf von detaillierten Plänen zur Verbindung Wolfenbüttels mit der Weser für den Schiffsverkehr,
----- - Tod des Herzogs, Entlassung Vredemans,
1589 - 1591 - Arbeit in Braunschweig
(malt hier einen Epitaph (= Erinnerungsmal für einen Verstorbenen)),
1591 - Hamburg, Arbeit an drei größeren Bildern für die Petrikirche,
1592 - 1593 - Festungsbaumeister von Danzig
(Auftrag der Stadt, Pläne zu deren Befestigung vorzulegen),
1593 - Malaufträge der Stadt Danzig (u.a. 7 Gemälde mit Architekturbildern für den Sommerrathssaal des Rathauses; sind erhalten),
1595 - Rückkehr nach Hamburg
(gerät hier in das Spannungsfeld zwischen lutherischen und calvinistischen Exilanten),
----- - Auftrag von Hans Lommel, perspektivische Darstellungen und Grotesken zu malen,
1597 - Prag,
> Auftrag von Kaiser Rudolf II., im Sommergemach die Decke des „Spanischen Saals“ auszumalen,
> Entwürfe für eine Gemäldegalerie des Kaisers,
> Entwurf eines Brunnens für den kaiserlichen Lustgarten.
1598 - Rückkehr nach Hamburg (Sohn Paul bleibt in Prag),
1600 - Umzug nach Amsterdam (erhält hier das Bürgerrecht),
1604 - Den Haag; Herausgabe des Werkes „Perspetiva“
(2 Bände; Vredeman sieht es als sein Vermächtnis an),
----- - strebt eine Professur für Architektur und Perspektive an der Universität Leiden an
(wird darin von Prinz Moritz von Oranien unterstützt; seine Bewerbung aber abgelehnt),
1606 - Herausgabe der „Architectura“,
1607 - Rückkehr nach Hamburg,
1609 - Tod in Hamburg (?, angegeben werden auch Amsterdam und Antwerpen)
(Paul Vredeman übernimmt die Vormundschaft für die verwaisten Kinder).

Vredeman war hauptsächlich Zeichner und Maler gewesen. Er arbeitete aber auch als Architekt, Festungsbaumeister, Dekorateur und Möbelgestalter. Eine berufliche Trennung, wie wir sie heute kennen, gab es damals noch nicht. Entscheidend in seiner Zeit war seine Fertigkeit im Zeichnen. Sie galt für seine Tätigkeiten als Befähigungsnachweis. Seine künstlerische Bedeutung erlangte er durch

- die damalige internationale Stellung Antwerpens als Kulturmetropole,
- die damalige Professionalisierung des Druckgewerbes (und die

Verlegerpersönlichkeiten, für die er arbeitet),
- die damalige Wertschätzung der Illusionsmalerei.

In seiner Zeit wurde ihm unter den flämischen Künstlern eine ähnliche Stellung zugesprochen wie Rubens, Van Dyck, Brueghel d.Ä. oder Rembrandt.

Durch die Brutalität des Herzogs von Alba (1567 ließ er nach der Eroberung Antwerpens allein dort 18.000 Menschen töten) und die sexuellen Gewaltexzesse seiner Truppen setzte eine Emigration der Antwerpener Künstler ein. Sie arbeiteten danach an vielen Höfen Europas und in den freien Reichsstädten, die ihnen eine Zuflucht boten, verbreiteten dort die Motive ihrer Heimat und machten sie zu Vorbildern für ganz Mittel- und Nordeuropa. Über ihre Anpassung an die neuen Umgebungen verhalfen sie so der mit holländischen Augen gesehenen Renaissance dort zu ihrem Durchbruch. Vredeman wurde dabei mit seinen Stichen zum Hauptförderer dieser Entwicklung.

Vredemans Bedeutung liegt hauptsächlich in seiner Fertigung von Kupferstichen und illustrierten Büchern. In Antwerpen soll er allein 26 Bücher als Grafikbände herausgegeben haben. Er stellte in ihnen hauptsächlich Architekturansichten, Baudetails und phantastische Dekorationen vor. Gedacht waren sie als Vorlagen für Architekten und Kunsthandwerker. Kein anderer Künstler hat in Nordeuropa derart umfassend zur Verbreitung von Renaissanceornamenten beigetragen wie er. Er griff alte Anregungen auf, verband sie mit eigenen Gedanken und machte sie druckreif.

Gefördert wurde diese Entwicklung durch das damalige Sammeln von Kupferstichen als künstlerische Arbeiten (so soll u.a. Ferdinand von Tirol 35 Alben mit Kupferstichen besessen haben, davon viele von Vredeman). Geordnet wurden sie in der Regel nach Themenbereichen.

Unter seinen vielen Ornamententwürfen kristallisieren sich drei Themenbereiche heraus:

Antike Ornamente: Sie haben eine Beziehung zur antiken Welt und damit einen Bezug zur italienischen Renaissance. Hierher gehören u.a. seine architektonischen Bücher (hauptsächlich mit Bezügen zu den Säulenordnungen):

1565 - „Den eersten boeck Ghemaect Opde Twee Colomnen Dorica En Ionica“ (d.h.: über dorische und ionische Säulen),

- „Das ander bueck Gemacht auff die zway Colonnen Corinthia u. composita“
  (d.h.: über die korinthischen und römischen Säulen (Kompositsäulen)).
  Diese Säulenordnungen will er nicht verbessern, sie aber um neue Ornamentierungsarten ergänzen. Er will das „Alte“ mit dem „Neuen“ schmücken. Dabei zerlegt er die Säulen in deren Teile (Postament, Basen, Säulenstümpfe, Kapitelle, Gebälke und Konsolen) und bereichert diese mit figürlichem Schmuck.

1577 - „Architectura“
(u.a. mit ergänzenden Illustrationen und Gebäudegrundrissen).
Eine Zusammenfassung seiner Gedanken. Er macht hier die jeweiligen Säulenordnungen in ihren landestypischen

Ausprägungen praxisreif. Die „Architectura“ besteht aus 5 Teilen. Darin wird jede Säulenart in fünf Varianten vorgestellt (außer der „Composita“). Die angesprochene Zielgruppe sind die „Liebhaber“. Vredeman gelingt es hier, die Gestaltungsprinzipien der italienischen Renaissance mit den heimatlichen Traditionen und sozialen Bedingungen zu verbinden. Dieses Buch bleibt bis weit in das 17. Jahrhundert. hinein die einzige Informationsquelle zur Architektur der italienischen Renaissance in Mitteleuropa.

1577 - „Theatrum Vitae Humanae“
Hier verbindet er die von Vitruv ausgehenden Dekor-Vorschriften mit den frühbarocken Lebenszeit- und Vergänglichkeitsvorstellungen: D.h.
1. - 16. Lebensjahr: Kindheit → „Composita“ (Gefühl),
16. - 32. „ : Jugend → „Corinthia,
32. – 48. „ : reife Frau → Jonica,
reifer Mann → Dorica,
Greisenalter → Tuscana,
(als zusätzliche Ordnung stellt er eine Todesordnung vor: „Ruyne“ (Ruine)).

1578 - „Archtectura e stuck de Oorden Tusikana)
(d.h.: über die toskanische Säulenordnung),

1604 - „Perspectiva“
(2 Bände; sein Vermächtniswerk / Spätwerk: Hier verflüchtigt sich sein sonst pragmatischer, architekturtheoretischer Ansatz in unrealistische Architekturvisionen. Er entwirft hier eine für die Niederlande unrealistische Welt der Loggien und Plätze).

Bücher mit Karyatiden (Gebälk tragende (Frauen-) Gestalten),
Bücher mit Grotesken (für Wanddekorationen).

Universelle Ornamente: → Flechtwerk,
→ Arabesken.

„Moderne“ Ornamente: → Rollwerk (aus Bändern zusammengesetzt: es wurde für die nordische Renaissance typisch).

Diese Vorlagenbücher ermöglichten den Bauherren eine gewisse Individualisierung ihrer Bauten. Besonders sein Buch „Dorica – Ionica“ übte mit seinen geschweiften Giebelkonturen, herausgedrehten Volutenenden und aufgesetzten Kleinarchitekturen in ganz Mittel- und Nordeuropa einen großen Einfluss aus. So wurden diese zu einem Hauptmerkmal der Weserrenaissance, vieler Bauten im baltischen Raum und in der elisabethanischen Architektur in England. In der Neorenaissance des 19. Jhs. erlebten sie in Deutschland erneut eine große Bedeutung (z.B. bei vielen der damaligen Rathausbauten; u.a. dem Rathaus in Hamburg).

Für den Gartenbereich ist Vredemans Bedeutung auf den ersten Blick nicht sofort erkennbar. Von seinen etwa 500 Stichen in seinen Modellbüchern beschäftigten sich nur 28 mit reinen

Gartenentwürfen. Allerdings enthalten viele seiner sonstigen Architekturblätter auch Gartenansichten. Sie stellen dann dort meistens nur ein Dekorelement dar, oft ohne ihren Bezug zum Gebäude oder ihren Gesamtaufbau zu zeigen.

Seine Gartenentwürfe werden von der Grundhaltung einer (nur schwer erkennbaren) Übertragung der vitruvschen Säulenlehre auf das heimatliche Stilempfinden getragen. So schreibt er 1577 in seiner „Architectura“:

> Dass es darum gehe, das „ingenium der Architektur wissen zu accomodieren nach der gelegenhayt dess landts artt und Gebrauch“.

Durch seine Überlegungen sieht er sich berechtigt, nordische Ornamente auf die antiken Säulenordnungen zu bringen.

> „Denn es schickt sich nicht ubel, wenn man das alte mit dem newen maeßiglich schmucket“ (Zitate nach Kruft).

Damit legt er die wesentlichen Grundlagen für den holländischen Garten (verbunden mit einer Ablehnung des klassischen italienischen Grundaufbaus und des französischen Parterres).

Der französische Garten war darauf angelegt, von oben oder aus der Distanz passiv betrachtet zu werden. Er bot ein in sich zusammenhängendes Bild. Der holländische dagegen wollte aktiv durch eine innere Teilnahme (z.B. die Bewunderung der einzelnen Pflanzen) oder Bewegung (z.B. dem Spazierengehen oder Spielen) in ihm erlebt werden. Kleinere Räume boten dafür eine größere Abwechslung. Den einzelnen Pflanzen kam auf diese Weise eine viel größere Bedeutung zu. Nur in Holland konnte z.B. die Bewunderung der Tulpe solche Ausmaße erreichen. In der französischen Gartengestaltung wäre dies undenkbar gewesen. Diese holländische Betrachtungsweise, wie sie auch Vredeman vertrat, war weitgehend auch für den deutschen Raum kennzeichnend, zumal die Stiche Vredemans dieses Empfinden und Denken noch zusätzlich förderten. (Dieses Denken wird heute gerne als damals bereits veraltet, konservativ diffamiert. Doch ist es gerade dieses Denken, das in seinen modernen Formen seit der Reformbewegung vom Ende des 19. Jhs. bis heute unser Gartendenken wieder bestimmt. Über Lichtwark und den „Bauerngarten“ hat es uns wieder erreicht. Der Garten Vredemans ist, zugespitzt formuliert, abgewandelt der moderne Garten von heute)

Sein bedeutendes Musterbuch für Gartenanlagen war das Stichwerk „Hortorum viridariorumque elegantes et multiplices“. Er orientierte sich darin an den Gärten seiner Heimat (wie es sie damals auch in Deutschland gab). Es war die erste Druckserie in Europa gewesen, die nur Gartenentwürfe zeigte (zwei frühere Gartenbücher waren kurz zuvor (1563 und 1575) von Thomas Hill in England erschienen; evtl. kannte sie Vredeman). Das Erscheinungsjahr ist unklar. Allgemein wird für die Erstausgabe das Jahr 1583 angegeben (nach Auguste Schoy war dies aber das Jahr der zweiten Auflage gewesen und die Erstauflage soll bereits 1565 erschienen sein). Da sie lateinisch betitelt ist, wendete sie sich vorrangig an ein gelehrtes Publikum. Die einzelnen Blätter tragen lateinische Titel (z.B. Dorica, Jonica und Composita, so dass sie auf die klassische Säulenordnung bezogen scheinen, was nur schwer nachzuvollziehen ist:

- Das dorische Parterre scheint eine quadratische Grundorientierung zu besitzen,
- das korinthische dagegen eher labyrinthische Formen aufzuweisen (Es ist teilweise

von den ionischen Formen nicht zu unterscheiden; vielleicht in einer größeren Mannigfaltigkeit).

Den Mittelpunkt dieser Gärten bildeten Brunnen, Pavillons oder ein Baum. Sie sind auf der Basis rechteckiger Felder angelegt und bilden mit ihrer architektonischen Umgebung eine Einheit. Als jeweiliger Übergang diente eine Galerie oder Loggia. Ihre Achse (nicht vorrangig betont) ist auf den Zugang des Hauptgebäudes bezogen. Wasser wir verhältnismäßig wenig eingesetzt (z.B. nie als Kanal). Auch gibt es so gut wie keine Skulpturen in seinen Anlagen.

Dieses Buch hatte bei seinem Erscheinen einen großen Eindruck gemacht, weil
- seine Darstellungen perspektivisch ausgerichtet waren,
- seine Beete in geometrischen Mustern so zusammengestellt waren, dass sie zur Betrachtung von Pflanzensammlungen anregten (z.B. von exotischen Pflanzen).

Die Gesamtanlagen setzten sich aus einer Reihe von Einzelgärten zusammen, die durch Laubengänge oder Balustraden voneinander getrennt waren.

Um 1587 ergänzte Vredeman seine Gartenserie um 8 Anschlussblätter. Diese waren jetzt komplexer als die vorangegangenen Radierungen. Auf 6 von ihnen kommt dem Labyrinth eine größere Rolle zu (ausgeführt in Parterreform als Rasenlabyrinthe). Sie sind von Laubengängen umgeben und besitzen einen architektonischen Hintergrund. (z.B. Galerien). Die beiden anderen Blätter bauten sich um einen zentralen Brunnen auf (damit ging Vredeman auf Wünsche der Auftraggeber ein (zuvor bevorzugte man in der Gartenliteratur Küchen-, Kräuter und Baumgärten).

Außer in diesen Gartenserien gibt es noch einzelne Gartendarstellungen in folgenden Serien:
- „Scenographiae“ (1560),
- „Artis perspectivae“ (1568)

und auf verschiedenen Gemälden: z.B.
- „Lazarus vor dem Palast der Reichen“
  (seit 1562 in mehreren Fassungen. Der Garten ist hier als ein Symbol des Reichtums und zugleich als ein Sinnbild für die Vergänglichkeit dargestellt).
- Darstellungen von Liebesgärten
  (4 Gemälde für den Kaiser Rudolf II.; wahrscheinlich für dessen Lusthaus vorgesehen; vermutet werden die Komposition von Hans Vredeman und die Ausführung von seinem Sohn Paul. Dargestellt werden Motive aus dem Roman de la Rose in einem höfischen Minnegarten. Den Vordergrund bilden Säulenhallen und ein Springbrunnen. Der eigentliche Garten ist nur im Hintergrund angedeutet. Er besteht genau genommen nur aus einer Fülle kleinerer, quadratischer Einzelbeete mit weitgehend geschnittenen Solitärpflanzen. In den Bildern stehen sie eher als Kontraste zu der sonst alles beherrschenden Architektur. Die vier Bilder sind:
  > „Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion“,
  > „Liebesgarten mit galanten Szenen und Bankett“,

> „Liebesgarten mit galanten Szenen und Musizierenden“ (hier ohne Garten),
> „Liebesgarten mit galanten Szenen und Badenden“.

Dabei sind die namengebenden Bezüge nur am Rande und die für die ikonographische Deutung wichtigen Motive nur als kleine Details angedeutet.

(So ist in die Darstellungen auch der Gedanke der amourösen Beziehungen der Venuskinder in den drei Lebensaltern eingeflossen. Dabei ist z.B. das Alter nur in der Form eines Paares auf dem Weg zu einem am Rande im Schatten sich befindenden Jungbrunnen angedeutet. Diese seine komplizierte Ikonographie macht uns heute auch seine thematischen Gartenbezüge zur Säulenordnung so schwer verständlich).

Der Einfluss seiner Gartenstichserie auf die mittel- und nordeuropäische Gartenkunst war sehr groß. Seine Darstellungen lassen sich in vielen Entwürfen wiederfinden: Z. B. in

- Theobald’s Park (bei London),
- Hortus Palatinus (Heidelberg),
- Buitenhof von Prinz Maurits (Den Haag).

Darüber hinaus haben Vredemans Gartenentwürfe die nachfolgende Entwicklung des formalen niederländischen und norddeutschen Gartens wesentlich beeinflusst.

Seine szenographischen Darstellungen (nonverbale Vermittlungen von Architekturräumen, die für eine leseunkundige Bevölkerung einen besonderen Orientierungswert besaßen) beeinflussten die gesamte mittel- und nordeuropäische Architektur des 17. Und 18. Jahrhunderts. Ohne ihn gäbe es z.B. keine Weserrenaissance wie wir sie heute kennen.

Will man Vredeman etwas Negatives nachsagen, dann kann es sein Verhaftetbleiben am Kleinräumigen sein. Italien kannte bereits den als Einheit gestalteten Garten mit seiner Hauptachse und dem Schmuckbereich (Compartiment) vor dem Schloss. Du Perac brachte diese Gedanken nach Frankreich und sie erreichten hier ihre spezifische Blüte. Im restlichen Europa blieb man noch weitgehend seinen eigenen Traditionen verhaftet, denen dann u.a. Vredeman einen eigenen Ausdruck zu verleihen suchte. Die damit verbundene Kleinräumigkeit macht zwar seine Gärten, bezogen auf die Fürstengärten, nicht mehr zeitgemäß, bezogen auf unsere heutigen Bürgergärten aber hochaktuell.

Quellen

Borgrefe / Lüpkes / van Beneden (Hrsg.) „Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden“, München 2002
Clifford, Derek “Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926

Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Kruft, Hanno-Walter „Geschichte der Architekturtheorie“, München 1985
Mosser, M. /Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992
Zimmermann, Petra Sophia „Die Architectura von Hans Vredemann de Vries“, München 2002

http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Vredeman_de_Vries (5.11.2012)
http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Vries,_Hans_Fredeman_de (6.12.2013)
http://www.staff-stiftung.de/hans_vredemann_de_vries.php (5.11.2012)

Johann Peschel

(um 1535 – 1599)

Er schrieb das erste Gartenbuch, das nur die Gestaltung von Gärten beschreibt.

Vollständig wie sonst kaum jemand beschreibt Peschel die Gestaltungsprinzipien eines Renaissancegartens. Es geht ihm dabei nur um die Anlage eines Lustgartens, dessen Entwurf und seine Übertragung auf ein Gelände. Damit ist er der erste Autor, der sich allein diesem widmet (und nicht wie bisher üblich als allgemeinen Anhang an Ausführungen zum Pflanzenbau oder der Architektur).

Über Peschel wissen wir:

1735 - geboren in Riel (Innkreis),
1559 - Studium der Theologie an der Universität Wittenberg,
1562 - Erwerb des akademischen Grades eines Magisters der Philosophie,
----- - als Pfarrer ordiniert in Querfurt (in Balgstädt),
--?-- - Heirat mit Magdalena Kalkhoff (gestorben 1568),
--?-- - 2. Ehe mit Anna (?)
(aus beiden Ehen hatte Peschel 9 Söhne und 2 Töchter),
1579 - Unterschrift unter die Konkordienformel
(Bekenntnisschrift der lutherischen Kirche; dadurch wurde eine Annäherung an die reformierte Kirche unmöglich gemacht; musste in verschiedenen Regionen unterschrieben werden, wenn der Pfarrer nicht sein Amt verlieren wollte),
1580 - Pfarrer in Orlishausen (Thüringen)
(mit dem Amt war als Teil der Entlohnung die Nutzung eines Gartens verbunden. Peschels Besonderheit ist, dass er dessen Erholungswert besonders schätzte und für 8 Adels- und 3 Bürgerfamilien ebenfalls einen Garten entworfen hat, wie aus seinen Buchtexten hervorgeht. Seine Auftraggeber und Wirkungsstätten sind teilweise bekannt),
1597 - Veröffentlichung seines Buches „Garten-Ordnung“ in Eisleben,
1599 - gestorben in Orlishausen.

In seinem Buch wendet sich Peschel an den interessierten Adel und interessierte Bürgersleute, die sich einen Lustgarten anlegen möchten und erläutert ihnen das Vorgehen:

- Aufmaß,
- maßstabgerechte Übertragung der Maße auf eine (Papier-) Unterlage (in einem

Rastersystem),
- Rückübertragung des Entwurfs auf das Gelände.

Er schreibt (Texte nach Wimmer; des leichteren Lesens wegen die Rechtschreibung den heutigen Forderungen etwas angeglichen):

> Der Garten „ist denen so mit großen Müheseligkeiten / und beschwerlichen Ämtern beladen sind / und schwere Kopfarbeit tun müssen /wiederum eine sonderliche Erquickung und Erlustigung. Denn wenn sie nach solcher vielgehabten Mühe / Sorg / und Unlust / also in ihrem Gemüte aus und abgemattet sind / das ihnen alle Lust zu essen und trinken vergangen ist, wie die so es erfahren hiervon wissen zu sagen. Diese erlustigen sich wieder / wenn sie in ihre wohlerbauten Gärten eingehen / und sehen die schöne wohlgeordnete Ordnung / samt den herrlichen schönen Wohlgestalten / von Farben und Geruch / die lieblichen Gewächse / und die lustig anzusehenden wohlgeschmückten Früchte / da vergessen sie ihren Unmut und schweren Gedanken. Und ihr getrübter Geist und Gemüt / erfrischet sich wieder / und werden gleich als hätten sie keine Beschwerden gehabt. Denn großer Herren / größte Erquickung / nach ihren beschwerlichen großen sorglichen und mühseligen Geschäften /sind Garten und Jagd ----„.
>
> „Es soll uns auch der Lust der Gärten / unser ersten Erschaffung / und wozu Gott die Menschen erschaffen hat / erinnern ---„.
>
> „Was haben wir für einen bessern und wahrhaftigen Prediger auf Erden gehabt / --- den Sohn Gottes Jesum Christum selbst / dennoch hat er sich der Maria Magdalena / nach seiner Auferstehung in Gärtnergestalt gezeigt / hat sich --- der Sohn Gottes der Gärtnerei nicht geschämt / sondern vielmehr hiermit Anzeigung geben wollen / das er der rechte Gärtner sei / so uns das himmlische Paradies pflanze / der ewigen Seligkeit / so sollen wir uns dessen auch nicht schämen / und viel weniger verachten“.

Das Buch erschien in deutscher Sprache und war sechs Adelsfamilien gewidmet. Es umfasste 286 Seiten (nur einseitig mit Seitenzahlen versehen und bestand aus Texten und Holzschnitten). Seine drei Hauptteile waren:

1. Teil: Gestaltung von Beeten,
2. Teil: Entwurf von Irrgärten,
3. Teil: Anlage von Obstgärten
   (aus dem Obstbüchlein Augusts von Sachsen übernommen).

> „darinnen ordentliche und wahrhaftige Beschreibung / wie man aus rechtem Grund der Geometria einen nützlichen und zierlichen Garten / mit künstlicher Abteilung und Ordnung der Beet / so wohl zu säen als zu pflanzen: Auch Wein und Rosengänge / und Insonderheit mancherlei zierliche und lustige Labyrinthe groß und klein nach Gelegenheit eines jedes Ortes und Platzes anrichten soll ---„.

Es erschien nur in einer Auflage.

Peschel scheint seine Gärten hauptsächlich für befreundete Gartenbesitzer entworfen zu haben, die ihn darum gebeten haben, Personen

> „die vom Adel und andere fürneme Leut zu dieser Zeit besondere Lust und Begierde

haben Garten zu bauen und dieselben zierlich und ordentlich anzurichten“.
Es handelte sich dabei um kleine Stadtgärten (für einen Erfurter Ratsherrn), Gärten an Herrenhäusern, Schlössern und einen Idealentwurf. Insgesamt stellt er 91 Entwürfe vor.

Davon

- 50 quadratische (mit einer Seitenlänge von 14,3 – 126 m beim Idealentwurf),
- 25 rechteckige,
- 12 unregelmäßige,
- 4 runde (Labyrinthe).

Diese Entwürfe sind teils einfach, teils kompliziert (letzteres durch eine zunehmende Bereicherung durch Kreise, Diagonale und eine Ausdifferenzierung der Beetstrukturen). Ihre inneren Reihungen entsprechen den damaligen Renaissanceanforderungen.

Die Entwürfe zeigen ganze Gartengrundrisse und Beetquartiere (begleitet von ausführlichen Texten). Seine wichtigsten Elemente sind:

Beetfelder: Diese sind symmetrisch aufgebaut und können von Spalieren oder überwölbten Laubengängen umgrenzt werden.

Die Beete sind quadratisch und erinnern so noch an das Mittelalter. Ihr dekoratives Muster erhalten sie durch ihre symmetrischen, diagonalen oder konzentrischen Anordnungen. Es gab in ihnen noch keine Knotenbeete oder Broderien, wie das in anderen Gegenden bereits üblich war.

Die einzelnen Beete sind gegenüber den Wegen mit Hilfe von Brettern, Ziegelsteinen oder anderen Materialien erhöht. Sie sind seine eigentlichen Gestaltungsflächen. Am liebsten hat er dafür Rasenstreifen, die allerding nicht in die Wege oder Beete hineinwachsen dürfen. Die Wege selber sollten mit Sand abgedeckt sein.

Insgesamt zeigte er 59 Beetanordnungen. Die einzelne Beetordnung besaß eine Breite von 1,1 m (= 2 große Erfurter Ellen, 1 Elle = 54,73 cm. Sie sollte nicht breiter sein, um bei deren Bepflanzung die Pflanzen nicht zu schädigen), die Wegbreite betrug 0,55 m und ein Beetfeld besaß z.B. 9 Beetstreifen.

Größere Gärten besaßen 4 Beetordnungen,

> jeweils eingefasst von Laubengängen,
> in der Mitte einen Rundplatz für ein Lusthaus oder einen Springbrunnen,
> an den Ecken vier Lauben („Rundeel“), die mit Wein überwachsen sein können.
> der Weg zwischen den Lauben besaß eine Breite von 2,75 m, damit zwei Personen bequem nebeneinander auf ihm gehen konnten.

Die einzelnen Beetordnungen waren von Spalieren oder gewölbten Gängen umgeben.

Spaliere: Sie standen unmittelbar neben den Beeten. Für ihre Bepflanzung schlug er vor: Rosen, Berberitzen, Johannis- oder Stachelbeeren.

(Für die Bepflanzung der überwölbten Gänge: Kürbisse, Bohnen, Weinstöcke, Kirschen, Haselnüsse oder Quitten).
An die Ecken der Spaliere und der Eingänge waren Säulen zu stellen (Sie sollten nicht stärker als 27 cm sein, um den Anblick der Beetordnungen nicht zu stören).

Labyrinthe: Mit ihrem Entwurf beschäftigt sich der ganze zweite Teil des Buches. Insgesamt hat er darin 32 vorgestellt (u.a. 6 Irrgärten für 4 Auftraggeber). Er entwarf sie mit Hilfe eines Rastersystems von knapp zwei Metern (da sich die Gehölze ausbreiteten). Das erste vorgestellte Labyrinth hatte eine Weitenlänge von 35 Metern. Die Wände sollten aus mannshohen Spalieren aus Hasel-, Lambertsnüssen (starkwüchsiger als die heimische Hasel, Bluthasel = eine Abart; fast alle gekauften Nüsse sind „Lamberts-Nüsse) oder Liguster bestehen und im äußeren Gang aus Rosen, Stachelbeeren oder Berberitzen. Wenn man auf Lattengerüste verzichten wollte, könnten die Sträucher verflochten werden und statt der Pfosten Pflaumen, Kirschen oder dergleichen gepflanzt werden.

In der Mitte könnte ein Lusthaus oder ein Springbrunnen errichtet werden, zu denen zu verschließende Türen in den Pflanzwänden einen direkten Zugang ermöglichten (um den Bediensteten es zu ermöglichen, den Speisenden und Zechenden in ihrem Innern auf dem schnellsten Wege das Gewünschte zu bringen.

Peschels Konstruktionsmethoden wirken sehr modern. Meistens haben seine Labyrinthe 11 Umgänge und sind quadratisch (4 sind rund).

Auf Peschels Entwürfe geht heute noch der Erstentwurf des Irrgartens von Altjeßnitz zurück (Kreis Anhalt-Bitterfeld; erst 1735 mit Änderungen errichtet; heute der größte und älteste noch erhaltene Irrgarten aus dem Barock in Deutschland; ca. 2600 qm in einem 4 ha großen Gutspark).

Baumgärten: In der Form eines „Quincunx“ gepflanzt, da geordnet gepflanzte Bäume ansehnlicher anzuschauen seien als unordentlich gepflanzte. Peschel beschreibt in seinem Buch vier Pflanzmöglichkeiten, wobei deren Ausgangsform ein Quadrat ist, in dessen Mitte ein fünfter Baum gepflanzt wird (Quincunx = lat. die Fünf auf einem Würfel). Der beste Baumabstand sei 5,5 m (= 10 Erfurter Ellen).

Quellen

Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989

de.wikipdia.org/wiki/Johann_Peschel (13.8.2012)
„ „ /Altjeßnitz (14.2.2014)
http://www.historischegaerten.de/Gartenbuechereei/Zandera/1997 (13.8.2012)

Salomon de Caus

(1576 – 1626)

Der Schöpfer des wichtigsten deutschen Renaissancegartens, des Hortus Palatinus (des Heidelberger Schlossgartens).

Wahrscheinlich war de Caus der bedeutendste Ingenieur (und Architekt) um die Wende zum 17. Jh.. Als einer der bedeutendsten Physiker seiner Zeit überwand er die Anonymität der sonstigen Automatenbauer und wurde zu deren wichtigstem Grottenbauer. Seine Traktate halfen ihm dabei entscheidend. Nach Heron führte er den Bau der Gartengrotten aus deren teilweise noch alchemistischer Tradition in den Bereich der unterhaltsamen, naturwissenschaftlich gegründeten Prestigeobjekte. Damit steht er am Anfang der Öffnung der Gartenkunst für die Naturwissenschaften. Zum Bereich der von ihm geförderten fürstlichen (Selbst-) Darstellungsobjekte in der damaligen Zeit gehörten auch sein auf Rollen bewegliches Pomeranzenhaus (Orangerie), in dem der Heidelberger Kurfürst 80 m weit zwischen seinen Orangenbäumen lustwandeln konnte.

Auch de Cauls, de Caulx, de Caux, Mondecaus geschrieben.

An persönlichen Daten ist von ihm bekannt:

- 1576 - wahrscheinlich in Dieppe geboren (Normandie) als Sohn einer normannischen Hugenottenfamilie,
- 1590 - Flucht der Familie nach England,
  - Studium der „mathematisch-physikalischen Wissenschaften“, der Architektur, der bildenden Künste und der Musik.
- 1595/98 = ?,

  In verschiedenen Schriften wird behauptet, dass er in dieser Zeit in Italien mehrere bedeutende Gärten kennenlernte (u.a. den gerade fertiggestellten Garten von Pratolino mit seinen Grotten; wahrscheinlich die Villa d’Este (Tivoli) und Boboli (Florenz). Er soll dort Kontakte zu mehreren bedeutenden Architekten gehabt haben.

  (Dies wird heute angezweifelt. Entgegen seinen Angaben in „Gewaltsamen bewegungen“, Pratolino besucht zu haben, weiß er über diesen Garten zu wenig. Verschiedene seiner Angaben sind auch falsch. Andere italienische Anlagen werden von ihm nicht erwähnt).

1598 - 1610 - Dienst bei Erzherzog Albrecht von Habsburg (Statthalter der Niederlande) in Brüssel. Er lernte dort die hydraulischen Maschinen von Georg Müller aus Augsburg und die Grotten und Wasserkünste von Wenzel Coberger kennen. Mitarbeit an den Gärten von Brüssel und Mariemont. Er gestaltete dort die Wasserspiele und die Grotten mit Automaten und Wasserorgeln. Diese Zeit hat sein späteres Schaffen in England und Heidelberg stark beeinflusst.

- (Nachweis seiner Brüsseler Anwesenheit auf einer Portraitmedaille)

1605 - Ernennung zum „Ingeniaire à la fontaine artificielle“ in Brüssel,

1610 - Verärgerung über die Zerstörung einer noch nicht fertigen Grotte durch den Prinzen von Condé. Rückkehr nach England und Übersiedlung an den Hof Jakob I., der Ingenieure für seine Feuerwerke suchte. Von dort gelangte er an den Hof des Kronprinzen Heinrich von Wales. Für ihn fertigte er hauptsächlich Gartenzeichnungen und übernahm Wasserbauarbeiten an der Themse. U.a. errichtete er die Bildergalerie in Richmond Palace und war als Mitarbeiter an verschiedenen Schlossanlagen beteiligt. Nach dem Tod des Kronprinzen(1613) unterrichtete er dessen Schwester Elisabeth im Zeichnen und in der Musik.
(Nach einer Widmung im Perspektiv-Traktat war er bereits 1608 und 1609 im Dient des englischen Kronprinzen).

1614 - 1614 - Beratung des Württemberger Herzogs Johann Friedrich (1582 – 1628) bei der Anlage einer Grotte in Stuttgart.

1613 - Übernahme in den kurpfälzischen Dienst nach der Heirat Elisabeths mit dem Kurfürsten.

1614 - Anstellung als „kurfürstlich pfälzischer Ingenieur und Baumeister“ (des „Heidelberger Schlossgartens“). Es ist seine erste Anlage, für die er hauptverantwortlich war.

1615 - Veröffentlichung der Schriften
  - „Von Gewaltsamen bewegungen“,
  - „Institution Harmonique“ (Musiktraktat),
- Vorlage der Entwürfe für den Hortus Palatinus,
(widmet der Kurfürstin seine Grotten- und Fontänenzeichnungen).
- Errichtung riesiger Substrukturen, verbunden mit immensen Planierungs- und Bauarbeiten.

1616 - Beginn der eigentlichen Arbeiten am Schlossgarten. Um die zu gestaltende Gesamtfläche zu erweitern, mussten zuvor die Hänge des Königsstuhls zu fünf Terrassen umgebaut werden.

1619 - Abbrechen der Gartenarbeiten. Die Gesamtanlage war bis auf einige Kleinigkeiten fertig. Nach Angaben von de Caus fehlen nur noch sechs Monate bis zur endgültigen Fertigstellung. Der Hofgärtner Peter Leonberg wird mit ihrer Pflege beauftragt. Der Hortus Palatinus war jetzt bereits die berühmteste Gartenanlage nördlich der Alpen.

(Ursache für den Arbeitsabbruch: Der Kurfürst Friedrich wurde am 4.11.1619 zum böhmischen König gekrönt = Auslöser des 30jährigen Krieges).
Jetzt auch tätig für verschiedene andere, dem kurpfälzischen Hof nahe stehenden deutschen Fürsten.

1620 - Besetzung der Pfalz und Zerstörung des Hortus Palatinus.
De Caus verlässt Heidelberg und lässt sich in Paris nieder. Er nennt sich jetzt „Architekt des Königs“ und arbeitet nicht mehr als Gartenarchitekt (als solche werden von Ludwig XIII. Claude Mollet und Jacques Boyceaux beschäftigt, wahrscheinlich galt sein Stil hier nicht mehr als zeitgemäß). Seine genaue Tätigkeit ist ab jetzt relativ unbekannt. Wahrscheinlich beschäftigte er sich u.a. mit der Straßen- und Kanalreinigung von Paris (für die er eine Maschine entwickelte, um diese mit dem Wasser der Seine zu erleichtern).

1626 - Tod (wahrscheinlich am 26.2, evtl. 6.2.). Beerdigt auf dem protestantischen Friedhof „La Trinité“.

Nach seinem Tod geriet de Caus seit dem Ende des 17. Jhs in Vergessenheit. Erst ein literarisches Missverständnis machte ihn dann wieder seit dem Anfang des 19 Jhs. sehr populär. (Danach hatte eine Mätresse in einem 1834 "wiedergefundenen“ gefälschten Brief behauptet, 1641 de Caus in einem Gefängnis begegnet zu sein, dem wahren Erfinder der Dampfmaschine. Der französische Nationalstolz griff diesen Gedanken auf und verbreitete ihn. In ganz Europa erschienen jetzt zu diesem Thema literarische Werke (u.a. von Balzac, Christian Andersen, in Deutschland ein damals sehr populäres Drama von Andreas Munch) und Gemälde).
(Eine ähnliche Situation haben wir zur Zeit in der deutschen Gartenliteratur, in der es französischen Autoren gelungen ist, fast alle Leistungen des formalen Gartens für sich zu reklamieren. Ein Ergebnis dieser Situation ist eine Verfälschung der eigenen geschichtlichen Leistungen).

Für uns heute liegt seine Hauptbedeutung in der Schaffung des Heidelberger Schlossgartens, einem der bedeutendsten Gärten seiner Zeit, dessen Abbildung in keiner ernsthaften bebilderten Gartenkunstgeschichte fehlt. Seine Rekonstruktion sollte deshalb in Württemberg zu einem der wichtigsten kulturellen Landesziele werden, die in der deutschen Gartengestaltung dann einzigartig wäre.

Während seines ganzen Lebens hat de Caus Bücher zu verschiedenen technischen Problemen herausgegeben. U.a. übersetzte er Vitruv ins Französische. Im Alter beschäftigte er sich besonders mit der Mathematik. Er muss zu den bedeutendsten Erfindern des 17. Jhs. gezählt werden.

In Heidelberg

- grenzte er den Schlossvorplatz an drei Seiten durch Bauwerke ab:
  * nach Norden durch das Elisabethentor und ein sich anschließendes Vogelhaus,

  * nach Osten durch ein dreistöckiges Gebäude, in dem sich u.a. der Zugang zum Hortus Palatinus und die Arbeitsräume der Gärtner befanden,
  * nach Süden durch die Stützmauern der oberen Terrasse.
- erweiterte er die vorhandene Fläche des bereits bestehenden Burggartens und ergänzte diese durch dazu rechtwinklig angeordnete, dem Schloss gegenüberliegende Ebenen, von denen man einen fantastischen Blick auf das Schloss und das Neckartal hat.

Der Heidelberger Schlossgarten besitzt drei Hauptebenen (Bäder-, Haupt-, und Untere Terrasse) mit jeweils zwei rechtwinklig nebeneinander liegenden Schenkeln (je einem Süd- und einem Ostschenkel):

- Die Bäderterrasse (mit Stützmauer zum oberen Südhang) war als Promenier- und Spielterrasse gedacht, nach hinten abgeschlossen mit einem halbrunden Triumphbogen. In ihrer Stützmauer zur oberen Terrasse sollten sich ein "Großes Gewölbe" (mit einem fürstlichem Bad, einer Wasserorgel in Form eines Flöte spielenden Satyrs und einem Winterquartier für die Kübelpflanzen) und eine Fischzuchtanlage befinden. Im Ostschenkel waren ein „Venusbrunnen" (= Wasserspeicher) und verschiedene Pflanzungen vorgesehen.

- Auf der Hauptterrasse befanden sich ein
  * Knotenparterre,
  * Kronenparterre (= Bezugskompartiment zu den Musen),
  * Orangenparterre (= Pomeranzenfeld),
  * Wasserparterre (mit fünf Skulpturen und der Figur des „Rheins"),
  * Blumenparterre (medizinisch-botanischer Garten),
  * Große Grotte (unterhalb des „Venusbrunnens", ähnlich einer Grotte in Pratolino).

- Untere Terrasse (= eine Aussichtsterrasse mit den allegorischen Darstellungen des „Mains" und des „Neckars" und einer steilen Pyramidentreppe im Ostschenkel).

De Caus orientierte sich beim Hortus Palatinus an italienischen Vorbildern, mit seinen Hecken- uns Knotenparterres teilweise noch an Vorbildern des 16. Jhs.. Auf die sich ankündende Mode des Broderieparterres geht er nur begrenzt ein. Neu ist bei ihm die Verherrlichung des Fürsten in einem Garten mit Hilfe einer Herrscherskulptur. Neu ist auch die Zugrundelegung eines wissenschaftlichen Programms für die Realisierung dieses Gartens. Mit ihr beginnt die Verwissenschaftlichung der Gartenkunst. De Caus ist nicht ihr wichtigster Vertreter, wohl aber der erste, der sie in ihren damals wesentlichen Bereichen naturwissenschaftlich zu legitimieren versucht.

Vorwerfen kann man ihm:

- Er trete beim Entwurf des Hortus Palatinus als Eklektizist auf.
- Er beziehe seine Leitgedanken allein aus antiken Schriften (besonders denen von Heron).

- Es fehle noch ein den ganzen Garten erfassendes Grundrisssystem. (Der Garten ist noch additiv konzipiert).
- Es fehle eine gestalterische Beziehung zum Schloss. (Es sei nur der Mittelpunkt seiner Ausblicke. Wohl seien Bezüge zur Landschaft hergestellt).

(Doch wen das stört, den stört die geschichtliche Kulturbindung dieses Gartens. Er muss sich fragen lassen, ob seine Maßstäbe hier angemessen sind).

„Eine Rekonstruktion des Hortus Palatinus dürfte zu den wichtigsten Aufgaben der Gartenkunst in Deutschland in der Zukunft gehören. Dabei darf man es nicht allein bei der Erneuerung seiner Grundstrukturen belassen, da diese nur eine Grundlage, aber nicht die eigentliche künstlerische Aussage ausmachen. Ausgehend von einer Ausbesserung aller Mauern, Treppen und Wege könnten in einem zweiten Schritt die Gebäude, Grotten und Wasserspiele und einzelnen Quartiere rekonstruiert und die fehlenden Statuen aufgestellt werden. Die relativ kleine Fläche der zu fällenden Bäume dürfte in Bezug auf die zu lösende kulturelle Aufgabe in keinem ernst zu nehmenden Verhältnis stehen, wenn man von den jährlich in der Forstwirtschaft gefällten Bäumen ausgeht“. (Beitmann, Bd. III)

(Oft werden die Arbeiten seines Bruders Isaac de Caus fälschlich mit ihm in Verbindung gebracht. Er war 14 Jahre jünger als er, folgte ihm 1611 nach England und legte dort mehrere Gärten und Grotten an, u.a.

- den Garten von Bedfort,
- die Grotten von Woburn Abbey und Somereset House und
- unter der Aufsicht von Inigo Jones (dem Hofarchitekten des Königs) den berühmten Garten von Wilton House (Wiltshire), sein Meisterwerk.

Schriften

- „La Perspektive“ (London 1612):
  Erste wissenschaftliche Abhandlung von de Caus. Er behandelt in ihr die Probleme der Perspektivlehre. (Er unterrichtete während dieser Zeit den Prinzen of Wales in derselben. Sie galt in der damaligen Zeit für die Künstler als eine Möglichkeit, ihre Arbeiten zu verwissenschaft-lichen“). De Caus baute in dieser Schrift stark auf Dürer auf. Neu in seiner Abhandlung waren die Darstellungen aus einem bestimmten Winkel heraus („Anamorphosen“) und die von einem erhöhten Standort aus. Evtl. geht deshalb von ihm auch der spätere perspektivisch berechnete Garten aus, der für den französischen Garten später so bestimmend wurde.

- „Von Gewaltsamen bewegungen“ (Frankfurt 1615, deutsch und französisch):
  Erste umfassende Abhandlung zur Automatenkunst seit der Antike. Sie besteht aus drei Büchern:
  1. Buch: Geht von ‚Vitruv aus. Gliedert die Automaten in drei Gruppen. Unterscheidet sie von den Nutzmaschinen. Setzt sich hier mit den physikalischen Eigenschaften der 4 Elemente

und deren Zusammenspiel auseinander, besonders mit der Wechselwirkung von Luft und Wasser.

2. Buch: Hier konzentriert er sich auf wahrnehmungsästhetische und architektonische Aspekte. Dabei thematisiert er nur Gestaltungselemente von Gärten, besonders Grottenarchitekturen. Er behandelt hier Architekturaufgaben, die ein spezielles ingenieurtechnisches Wissen erfordern. In seiner Automatenkunst konzentriert er sich besonders auf deren akustische Wahrnehmbarkeit.

3. Buch: Es behandelt die Orgelbaukunst, besonders in Verbindung mit musizierenden mythologischen Figuren.

- „Institution harmonique“ (Frankfurt 1615): Musiktraktat,
„Les Raisons des forces mouvantes“,
Avec diverses Machines Tant utiles que plaisantes Ausquelles sont adjoints plusieurs desseings de Grotes et fontaines” (Paris 1624),
Er stellt darin besonders die dekorativen und spielerischen Automaten als „lustige Maschinen“ vor.
- „Hortus Palatinus a Frederico Rego“, (Frankfirt 1620),
Herausgegeben nach dem Abbruch der Gartenarbeiten am Heidelberger Schloss (nach der Krönung des Kurfürsten zum König von Böhmen und seinem Umzug nach Prag). Er stellt darin seine Planungen in einem Stichwerk von 30 Blättern vor (u.a. 28 Detailzeichnungen und 4 Erläuterungsseiten). Sie erlauben heute in Verbindung mit den Bildern von Fouquières und Merian eine ziemlich genaue Rekonstruktion der einst geplanten, bzw. weitgehend fertiggestellten Gartenanlage.
- “De Vitruve” (1622-1624): Kommentar zu den ersten 8 Kapiteln des 1. Buches von Vitruvs Werk. Weshalb er danach die Arbeit abbrach, ist unbekannt.
Wahrscheinlich sollte diese Arbeit ursprünglich sein Pumpen-und Brunnensystem für die Pariser Straßen begründen und erläutern.
Dieser Arbeit sollte ein Stadtplan von Paris beigegeben werden (dieser Plan ist verloren gegangen).
- „Traktat über die Sonnenuhren“ („La pratique et la démonstration des horlages solaires“, Paris 1624),
Letzte Veröffentlichung de Caus vor seinem Tod, dem Kardinal Richelieu gewidmet. De Caus benutzt hier die Euklidsche Geometrie als Grundlage für eine rationale Naturbetrachtung. Die menschliche Naturbeherrschung ist für ihn ein Ergebnis der göttlichen Erkenntnis.
Sonnenuhren gehörten bis ins 18. Jh. zur Grundausstattung eines Gartens.

De Caus Interessen bewegten sich besonders in den Grenzbereichen zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik. Seine Automaten sind Weiterentwicklungen derjenigen von Heron oder Le Clerc („Eulenbrunnen“ in Tivoli) durch eine größere Bewegungsvielfalt. Während die

Brüder Francini in Saint-Germain-en-Laye sie im Sinne einer erzählenden Handlung einsetzten, bereichert de Caus diese Bilder durch den Einsatz einer zusätzlichen 2. Figur. Auch schuf er bei mythologischen Motiven einen neuen Realitätsbezug. In seiner Brüsseler Grotte „Les trois fontaines“ (1606) ließ er z.B. deren Figuren durch Handwerkergestalten darstellen und unterlegte die Szenen mit Musik. In seiner Heidelberger Grotte verband er Bewegungs- und Wasserautomaten mit Musikautomaten. Er orientierte sich dabei an dem wasserspendenden Jüngling der „Grotta della Samaritana“ in Pratolino. (Sein Figurenensemble war hier allerdings kleiner als in Florenz, und bis 1620 waren in Heidelberg noch keine beweglichen Automaten aufgestellt gewesen). Heidelberg stellt für die Automatenkunst des Manierismus (Barocks) sozusagen den Abschluss dar. Hier sollte es nur noch 4 Grotten geben mit einem musikalischen Automaten in der „Großen Grotte“ und visuellen und akustischen Unterhaltungselementen in den anderen. Besonders im Wasserparterre sollten mit 5 Skulpturen die Gestaltungsmöglichkeiten mit dem Element Wasser dargestellt werden. Nach 1620 wurden Automaten kaum noch aufgestellt. Eine Ausnahme bildete England mit dem Wilton House.

De Caus - Text
(frei übertragen vom Autor aus de Caus Erläuterung im „Hortus Palatinus“)

„Nachdem aber Ihre Königliche Majestät sich entschlossen (hat), in Schlossnähe einen weiten Platz zu einem neuen und großen Lustgarten ebnen zu lassen, haben Sie mir dazu den Auftrag gegeben. …. Also habe ich bei dem vorhandenen kleinen geebneten Platz (…..) einen Garten mit verschiedenen Ebenen, wie es sich bei den Berghängen anbiete, zunächst angefangen. Was nun bei diesem Garten am schwierigsten war und immer bedacht werden musste, war die überaus große Mühe im Ab- und Wegbrechen der Felsen, weil der größte Teil des Berges aus lauter Felsen besteht. …… Ihre Königliche Majestät hat aber wegen der angedeuteten Schwierigkeiten keine Lust gehabt, ihr Vorhaben zu vollenden. Sondern man wollte wegen der nicht geringen Mühen und Kosten (nicht warten), ….., bis das ganze Werk vollendet war. Und wenn der jetzt schwebende Kriegsverlauf nicht dazwischen gekommen wäre, hätte alles innerhalb von ungefähr 6 Monaten ganz und gar fertig sein können.

Damit komme ich zur Beschreibung all dessen, das teilweise jetzt schon fertig ist, teilweise wenn es fertig sein wird, …. zu erwarten ist: Den Anfang will ich mit den beiden Hauptplänen machen. ……

(1. Plan): Auf ihm ist eines der besonderen Felder oder Gründe des Gartens zu sehen, das man Parterre nennt. In ihm steht der Brunnen mit der Säule. ….

(9. Plan): Nach ihm folgt der Pomeranzen-Garten, in dem 30 große Pomeranzenbäume stehen, jeder etwa 25 Schuh hoch (1 Württemberger Schuh = 28,6 cm), und etwa 400 mittelgroße und kleine. Die großen sind etwa 60 Jahre alt, die man alle, so groß wie sie sind, mit Wurzeln und Erde, in besonderen, dafür angefertigten Kästen aus dem alten Herrengarten in der Vorstadt, mit besonderer Müh und Arbeit, auf den Berg, in den neuen Lustgarten gebracht hat. So war es möglich, dass was zuvor als unmöglich angesehen wurde, gemacht werden konnte. Ansonsten ist das Pomeranzenhaus 280 Schuh lang, 32 breit und aus einem Holzgerüst bestehend (wie im 9. Plan dargestellt). Damit die

Pomeranzenbäume geschützt sind und nicht erfrieren, muss es alle Jahre zu Michaelis (=29.9.) oder im Weinmonat (Oktober) aufgestellt werden. Es muss den ganzen Winter über mit 4 Öfen so geheizt werden, dass man zur Zeit der größten Kälte darin spazieren kann und keine Kälte empfindet, wegen der Wärme, die die genannten Öfen von sich geben. Im Mai oder nach Ostern baut man das Holzgerüst wieder ab, so dass die Bäume den ganzen Sommer über unter freiem Himmel stehen. Aber da es schwierig ist das Holzgerüst aufzustellen und abzubauen und es viel kostet, dies zu erhalten, schlage ich Ihrer Königlichen Majestät allergnädigst vor, Sie sollten künftig diesen Pomeranzengarten von einem Gebäude aus behauenen Steinen umgeben lassen (wie im 10. Plan zu sehen), auf das man zur Winterzeit nur den Dachstuhl aufsetzt und die Fenster einbringt. Dadurch würde, wegen des sonst großen Holzverbrauchs und der Zimmermannskosten (…..) ein hoher Betrag gespart“.

Quellen

gartenkunst-beitmann, Band I, S. 62-63
gartenkunst-beitmann, Band III, S. 1-34
de Caus, Salomon „Hortus Palatinus“, Nachdruck Worms 1980
„Wunder und Wissenschaft – Salomon de Caus und die Automatenkunst“, Katalog zur Ausstellung, Stiftung Schloss Benrath, Düsseldorf 2008

http:// lexikon.gulli.com/Salomon_de_Caus (1.8.2008)
http://de.wikipedia.org/wiki/Salomn_de_Caus (21.3.2011)

Joseph Furttenbach

(1591 – 1667)

Er sprach der Gartenkunst in Deutschland als erster eine gleichrangige Bedeutung wie der Architektur zu und leitete hier dadurch ihre Entwicklung zu einer eignen Kunstdisziplin ein.

Furttenbachs große Bedeutung für die deutsche Gartenkunst ist unstrittig. Verschiedene Meinungen bestehen nur über deren Stellenwert auf dem Weg zum deutschen Barockgaren.

> „Furttenbachs großes Verdienst ist es, die Entwicklung des deutschen Barockgartens als eine selbständige und unabhängige ins Rollen gebracht zu haben …. Es ist sehr fraglich, ob ohne den festen Grund, den Furttenbach gelegt hatte, diese Selbständigkeit in der Entwicklung des deutschen Barockgartens bewahrt worden wäre ….. Die große Blüte der deutschen Gartenkunst gründet auf seiner Leistung …..“ (Senta Dietzel, 1928).

> „Er hielt an alten Formen fest, die er freilich im Einzelnen gelegentlich mit neuen Stilgedanken unbewusst durchsetzte, doch an der großen Entwicklung der barocken Gartengestaltung hat er keinen unmittelbaren Anteil“ (M. Berthold, 1952).

> „Es ist sicher übertrieben zu sagen, Furttenbach habe die Entwicklung des deutschen Barockgartens ins Rollen gebracht. Er hat aber daran mitgewirkt, mehr mittelbar als unmittelbar, vorwiegend als Theoretiker, doch keineswegs ohne Einfluss“ (D. Hennebo, 1965).

> „Wenn Furttenbach in seinen Schriften Bauwerk und Garten, Architektur und Gartenarchitektur als gleichwertige Partner behandelte, so war das ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege zu ihrer Vereinigung und endlich zu ihrer Verschmelzung im barocken Gesamtkunstwerk“ (D. Hennebo, 1965).

Aus Furttenbachs Leben wissen wir:

1591 - in Leutkirch (Allgäu) als 20. Kind eines Forstmeisters und Ratsherrn geboren. Er kam aus einer wohlhabenden protestantischen Familie,

1606 - (1607 ?) – 1620 in Italien
(erlernte hier zunächst bei Verwandten den Kaufmannsberuf, wandte sich dann aber der Architektur und dem Festungsbau zu und ging seinen vielseitigen Interessen nach. Am Ende seiner Ausbildung besaß er eine für

seine Zeit umfangreiche Bildung in den „Artes liberales“ und den „Artes mechanicae“:

Mailand: lernte hier die italienische Sprache,

Genua: Ausbildung bei dem Architekten Paolo Rizia im Festungsbau, Grottenbauwesen, in der Waffenherstellung und der Pyrotechnik (er blieb hier 7 Jahre),

Florenz: Einjähriges Studium bei Giulio Parigi. Er weckte in ihm besonders sein Interesse für Architektur und Theaterdekorationen.

Daneben besuchte er andere Städte in Nord- und Mittelitalien und gelangte auf seinen Reisen bis nach Rom.

1620 - Rückkehr nach Leutkirch als Ingenieur und Architekt (sein Vater war hier inzwischen Ratsältester und Bauherr geworden),

----- - Entwurf einer Grottenanlage für seinen Bruder Hieronymus (Bürgermeister von Leutkirch),

----- - Beginn seiner Chronik-Aufzeichnungen,

1621 - Ulm, Arbeit in leitender Stellung in einem Handelshaus,

1623 - Erhalt der Bürgerrechte in Ulm,

----- - Heirat von Katharina Strauß, Tochter aus einer Ulmer Patrizierfamilie (seine fünf Kinder starben vor ihm),

1627 - Reisebericht „Newes Itinerarium Italiae“ (Beschreibung seiner Reiseeindrücke: im 17. Jh. eines der am meisten gelesenen Reisebücher in Deutschland. Er geht darin besonders auf Genua ein (wahrscheinlich orientiert am Buch von Peter Paul Rubens „Palazzi di Genova“, erschienen 1622)),

In rascher Folge stellt er ab jetzt in seinen Schriften das gesamte architektonische und technische Wissen seiner Zeit dar.

----- - Abhandlung über Feuerkugeln (die Fertigkeit zur Herstellung von Feuerwerken hatte er in Genua gelernt),

1628 - Herausgabe der „Architectura Civilis“ (über die Zivilbaukunst; das Buch diente dem Nachweis seiner Architekturkenntnisse),

1629 - Herausgabe der „Architectura Navalis“ (über die Schiffsbaukunst),

1630 - Herausgabe der „Architectura Martialis“ (über den Geschütz- u. Waffenbau),

1631 - Ernennung zum Stadtbaumeister von Ulm (zuständig für die öffentlichen Gebäude und für die Stadtbefestigungen),

1632 - Geburt seines Sohnes Joseph,

1635 - Herausgabe der „Architectura Universalis“ (über die Baukunst im Allgemeinen),

1636 - Senator und Ratsherr in Ulm,

1639 - Verwalter des Stadtholzamtes von Ulm (zusätzlich zu seinen sonstigen Ämtern),

1640 - Herausgabe der „Architectura Recreatonis“ (über erfreuliche Bauten in der Zivil-, Schloss- und Gartenbaukunst),

----- - Bau eines eigenen Hauses in Ulm

(hier errichtete er seine berühmte Sammlung von Stichen und Modellen technischer Geräte),

1641 - Herausgabe der „Architectura Privata“ (über die Privatbaukunst; hier besonders über sein Haus in Ulm),

----- - Entwurf (?) und Bauaufsicht über ein Theater in einem ehemaligen Dominikanerkloster (die Stadt Ulm erhielt durch ihn das 1. Deutsche Theater mit beweglichen Kulissen),

1649 - Beginn einer 15-teiligen Serie über Gebäudetypen (nach dem Tod seines Sohnes 1655 erst später fortgesetzt; nicht vollendet),

1653 - Ablehnung eines Angebots des Landgrafen von Hessen, ihm einen Palast zu errichten und einen Garten anzulegen,

1655 - Tod des Sohnes Joseph (Er arbeitete für den Vater als Kupferstecher. Er hatte mit ihm von 1649 – 1651 mehrere kleinere Schriften veröffentlicht),

----- - Korrespondenz mit dem Grafen von Nassau-Saarbrücken wegen Anregungen zur Grottenausstattung seines Gartens in Idstein (später dann angelegt von Georg Andreas Böckler),

1663 - Herausgabe des „Mannhafte Kunstspiegel“ (Ergänzungen zu vorangegangenen Arbeiten),

1667 - Tod in Ulm.

Für die Stadt Ulm schuf er:

ein Krankenhaus, ein Theater, Festungsanlagen, Gärten und ein Brunnenwerk.

Außerdem fertigte er Pläne für

- Kirchen in Augsburg und Schorndorf,
- verschiedene Schulgebäude.

(Von den von Furttenbach in Ulm entworfenen und betreuten Bauten sind keine mehr erhalten).

Furttenbachs Werk ist ganz von den in Italien gewonnenen Eindrücken durchdrungen. Er formte sie für die deutschen Verhältnisse um und schuf so direkt nach dem 30-jährigen Krieg für die Bevölkerung eine erste Orientierungsgrundlage. Auf relativ einfachen Vorlagen erarbeitete er für alle Bevölkerungsstände, vom Bürger bis zum Fürsten, ein einheitliches Konzept für den Wiederaufbau, der dann in den vielen Barockanlagen später seinen Höhepunkt erreichte. (Wie nah es noch von den Schrecken des vorangegangenen Krieges geprägt war, zeigt der Umstand, dass fast alle seine Anlagen noch festungsartige Begrenzungen haben).

Er schuf keine neuen Stilrichtungen oder ikonographischen Programme. Er gab einfach praktische Ratschläge und entwarf bequeme Grundrisse und Raumfolgen. Wichtig war ihm allein deren funktionale Nutzung. Dabei legte er keinen Wert auf irgendwelche architekturtheoretischen Systeme oder die Säulenordnung. Im Rahmen seiner städtebaulichen Aufgaben schuf er in diesem Geist auch sozialorientierte Entwürfe für Kirchen, Rathäuser, Schulen, Kasernen, Gefängnisse, Krankenhäuser und im Grünbereich einen baumbestandenen

Kirchplatz, einen Krankenhausgarten und einen Stadtpark („holdseliges Wäldlein“). Er sieht als einer der ersten die Stadt als ein bürgerliches Gemeinwesen.

Auf die Gartenkunst als solche geht Furttenbach nirgends direkt ein. Seine Gedanken über sie müssen aus seinen Beschreibungen abgeleitet werden. Aus der Fülle seiner Bücher enthalten gartentheoretische Inhalte:

1628 - Architectura Civilis,
1640 - Architectura Recreationis,
1641 - Architectura Privata,
1663 - Mannhafte Kunstspiegel,

Gartenerwähnungen:

1635 - Architectura Universalis,
1650 - Gewerbstatt-Gebäu.

Für Furttenbach hat ein Garten für seinen Besitzer die Aufgabe, ihm Nutzen und Vergnügen zu bereiten. Das sind für ihn Augenlust, Herzensfreud, Erquickung und Kreativität. Er dient ihm für das Sammeln von Pflanzen, um näher zu Gott zu gelangen,

> (durch den Garten „zuvorderst den allein weisen Gott, als den Schöpfer aller Dinge / wie herrlich und zierlich er diese Gewächs bekleydet und ornirt, lernet erkennen / der Mensch hierbey zum eyfrigen Gebett angereizt wird / beneben seines vergänglichen Lebens sich zu erinnern hat“),

um zu ruhen, spazieren zu gehen und zum Spiel.

Seine Gärten haben in der Regel eine unmittelbare Beziehung zum Gebäude und bauen sich bei einer entsprechenden Größe nach italienischem Vorbild aus Blumengarten (Parterre), Nutzgarten (Obstgarten, Bosco) und Tiergarten (Selvatico) auf. Sie haben aber noch keine Beziehung zur umliegenden Landschaft (da hier nicht als Terrassengärten geplant, sondern für ein ebenes Gelände vorgesehen; auch wegen ihres befestigten Charakters oft schwer umsetzbar).

Er bevorzugte bereits die Längsausdehnung, indem er den Blumengarten durch den Baumgarten und Tiergarten nach hinten ergänzte (gegenüber der bisher bevorzugten quadratischen Form) und legte ihr eine Längsachse zugrunde, die er aber immer wieder durchbrach. Dadurch betonte er an Stelle der demonstrativen Pracht die individuelle Intimität eines Gartens. Erst dadurch wurden seine Gärten zu Gärten der Studien, der Erholung und des Spiels. Er beeinflusste damit den ihm nachfolgenden deutschen Barockgarten zu seiner größeren Bürgernähe und damit zu seiner größeren Vielfalt als die Gärten in anderen Ländern.

Alle seine Gärten bauten auf einem Wegekreuz auf und damit auf einer Viereranordnung der Pflanzfelder mit einem Brunnen als Mittelpunkt. Die einzelnen Gartenabschnitte waren noch nicht einem Gesamtplan untergeordnet (wie für den Barockgarten kennzeichnend), sondern waren durch Galerien, Laubengänge oder Wasserläufen voneinander getrennt. Ein Hauptweg bildete zwar eine Symmetrieachse, aber verschiedene gleichrangige Elemente machten den Garten als Ganzes zu einem addierten Erlebnisbereich.

Insgesamt stellte Furttenbach neun verschiedene Gärten ausführlich vor:
(aufgerundete Größen nach ihren bemaßten Grundflächen; nach Wimmer)

1628 - ein fürstlicher Garten (ca. 47.000 qm groß),
1640 - vier bürgerliche Gärten:
als Stadtgärten (ca. 350 u. 450 qm groß, ?),
als Lustgärten an Wohnhäusern vor der Stadt (ca. 420 u. 8500 qm),
- ein adliger Garten (ca. 2000 qm),
- ein gräflicher Garten (ca. 12.500 qm),
- ein fürstlicher Garten (ca. 71.500 qm),
1641 - der eigene Garten (ca. 550 qm, ?).

Darüber hinaus beschreibt er

1628 - einen Friedhof,
1635 - einen Schulgarten,
1635 - zwei Krankenhausgärten,
1650 - einen Krankenhausgarten,
- einen Waisengarten,
1663 - einen öffentlichen Garten (u.a. für die Schuljugend),
- einen königlichen Garten (am Rande).

Zur „Architectura Civilis“ (1628)

Das Buch gilt als die Beschreibung einer „Friedensarchitektur“ im 30-jährigen Krieg. Es ist stark von Furttenbachs Italieneindrücken beeinflusst. In Kurzform stellt er hier eine Gebäudetypologie vor: Beginnend mit einem fürstlichen Palast (orientiert am Palazzo Pitti in Florenz), danach Gebäude für adlige Personen und endend mit Gebäuden für Privatpersonen. Sein Herrschergarten besitzt neben dem Lustgarten auch einen Tiergarten. Den Grottenbereich stellt er allein mit sieben Tafeln vor (Fassade, Grundriss, Querschnitt, Ornament- und Rosettendetails). Danach geht er auf den Kirchen-, Kloster- und Krankenhausbau ein und endet mit dem Entwurf eines Friedhofs.

Der Schwerpunkt dieses Werks liegt beim Palastbau mit seinem Garten und Grotten und beim bürgerlichen Wohnbau. Der Garten dient für den Fürsten als Ausgleich nach seiner schweren Arbeit und zur Vertreibung trauriger Gedanken. Für Furttenbach ist der Gartengenuss eine wichtige Existenzform. So schreibt er hier über den fürstlichen Lustgarten:

> „Das sind 4. von Buchß modulierte Außthailungen zum Gartenwerk / welche samentlich von allerhand schön Blumenwerck besetzt / und solcher gestalt geordnet / daß stätigs etwas newes sich sehen läßt: Wie dann hierinnen der vernünftige Gärtner Lob und Ruhm zu haben desiderirt, dem Herrn und Frawenzimmer fürnemlich in disem wolgefälliges genügen zu schöffen. Jede dergleichen außthailung ist 53 Palmi (Genueser Palmo = 25 cm) in der Vierung groß / an den Ecken derselblen / und auf Postumenter stehn 16. von Metall gegossene / und künstlich gearbeite Statuae, welche nit allein den Garten helffen zieren / sondern sie verurschen auch andere der Kunst angenehme gedanken / damit wirdt das Gemüth erfrewet / und die Zeit kurzt geachtet“.

Hugo Koch schreibt 1910 über die „A. Civilis“:

> „Es ist dieses wohl erste architektonische Werk in Deutschland, welches der Gartenkunst ein besonderes Kapitel widmet und damit den Einfluss, den nunmehr die Architektur und die Architekten auf den Gartenbau gewinnen, treffend kennzeichnet“.

In diesem Buch stellt er u.a. seinen Idealgarten vor, in den er der „Ordnung der Kunst“ die „Unordnung der Natur“ gegenüberstellt. Die gestalterische Spannung in diesem Garten entstand durch die Gegenüberstellung von Formalem und Nichtformalem.

Zur “Architectura Recreationes“ (1640)

Dieses Buch kann als ein Buch der „Friedenssehnsucht“ und eine Architekturbeschreibung des Wiederaufbaus, der Lust und der Erholung gelesen werden und wendet sich besonders der Gartenkunst zu. Fast alle seine Gartenabbildungen sind hier enthalten. Er orientierte sich bei ihrer Anlage nach dem sozialen Stand ihrer Besitzer (er sagte aus Kostengründen). Die Gärten sollten nach Möglichkeit im Süden des Hauses gelegen und vor Winden geschützt sein.

Ihr schematisches Aufbauprinzip ist:

Parterre (= Blumenparterre oder Lustgarten direkt am Haus. Es kann bei geringen Platzverhältnissen den ganzen Garten ausmachen),
Bosco (bestehend aus Küchen-, Obst- und Pomeranzengarten),
Selvatico (bestehend aus dem Tiergarten; dem Adel vorbehalten).

Der Blumengarten bestand fast immer aus vier bretter- oder buchsgefassten Beeten, die durch ein Wegekreuz entstanden waren. In ihrer Mitte stand ein Schalenbrunnen. In der Regel waren die Beete auf drei Seiten von einem Laubengang umgeben. Zum Haus hin wurde der Garten durch eine Balustrade abgegrenzt, deren Pfeiler mit Pflanzgefäßen geschmückt waren.

Größere Gärten hatten daneben, in der Verlängerung der Hausflügel auf einer Seite einen Fischteich und auf der anderen Volieren (schmale Vogelhäuser).

Der Küchen- und Obstgarten war bis auf einen einfachen Brunnen schmucklos. Die Gemüsebeete lagen der leichteren Nutzung wegen an der Hauptachse und wurden von den Obstbäumen eingerahmt. Im Obstgarten konnte sich ein Vogelherd zum Fangen von Vögeln befinden. Das Ende dieses Gartenteils schloss der Pomeranzengarten vor einer Südmauer ab.

Nach der sozialen Zugehörigkeit der Besitzer unterschied Furttenbach den Bürgerlichen Lustgarten:

Er war von einem Wassergraben und einer geschnittenen Hecke umgeben. In den Graben reichten Bastionen hinein, auf denen Baumlauben standen. Das dazu gehörende Gartenhaus war dreiflügelig und einstöckig. In seinem Hauptflügel befand sich der Sommersaal und darüber ein Taubenschlag. Zwischen diesem Gebäude und dem Parterre war ein breiter Vorplatz. Das Rückgrat dieses Gartens bildete eine Mittelachse, die vom vorderen Eingang durch den Sommersaal und die brunnenbetonten Hauptwege zum hinteren

Gartentor führte. Um sie ordneten sich symmetrisch die einzelnen Gartenelemente.

Lustgarten für den niederen Adel:

Seine Befestigungsanlagen waren umfangreicher. Nach hinten wurde der Garten durch eine Mauer abgeschlossen, in deren Mitte sich ein Grottenbau befand. Hinter dieser Mauer war das „Garten-Palästlin“ (Casino), in das man sich zurückziehen konnte. Den Gartenabschluss bildete ein Tiergarten, der vom restlichen Garten durch einen Graben getrennt war (wie auch in Italien üblich, in Deutschland aber selten, behandelte er ihn als Teil der Gesamtanlage).

Freiherrlichen oder gräflichen Lustgarten:

Seine Befestigungsanlagen waren noch umfassender (u.a. mit Wällen versehen und mit Kanonen bestückt!). Die Gartenabfolge folgte seinem Gartenschema. Der Garten bestand jetzt aus fünf Bereichen (Terminen):

1. Bereich: Ehrenhof des Schlosses (zwischen Wirtschaftshof und Schloss),
2. „ : Vorplatz als Festplatz (vor dem Parterre für Ritterspiele).
3. „ : Blumengarten (im seitlichen Wasserbecken befand sich eine Insel (angeregt vom Boboligarten in Florenz). Hinter diesem und den Volieren war der Gemüse- und Obstgarten. Dieser Gartenteil endete mit einer Mauer, in deren Mitte sich eine Grotte befand).
4. „ : Wäldchen mit dem Vogelherd und einem seitlichen „Garten-Palästlin“ (Rückzugsbereich des Gartenbesitzers).
5. „ : Tiergarten (entsprechend dem italienischen „selvatico“; abgetrennt durch einen Graben vom übrigen Garten).

(Die Symmetrieachse war hier weniger betont als im bürgerlichen Garten).

Fürstlichen Lustgarten:

Er ähnelte dem gräflichen Garten, nur dass er größer war. Hier befand sich im abschließenden Kanal eine Insel mit einer Kaninchenbehausung (das „Berglin“ mit dem „leporarium“).

(Auf den fürstlichen Lustgarten war Furttenbach auch in seinem „A. Civilis“ eingegangen).

<u>Zur „Architectura Privata“ (1641)</u>

Dieses Buch zeigt am deutlichsten seine Denkweise. Hier beschreibt er sein eigenes Haus und den eigenen Garten in Ulm. Er war klein und an der Südseite des Hauses gelegen. Eine Hälfte (auch am Haus) war von Laubengängen umgeben. In diesen lag in einer Schmalseite mittig seine Muschelgrotte und hinter dieser ein Gartenhaus mit einem Speisesaal.

In den unteren drei Geschossen befanden sich die Geschäfts- und Wohnräume, im Obergeschoss seine berühmte Kunst- und Modellsammlung (entsprechend den damaligen Wunderkammern).

Eventuell war es der einzige Garten, den er selber angelegt hat (und der von

seinem Bruder Abraham bepflanzt wurde). Es war der Garten eines Pflanzensammlers, eines Renaissancegelehrten (in der Nachfolge des italienischen Humanismus und seinen Bildungsansprüchen), der hier die Natur beobachten und auch hier der damaligen Hesperidenmode folgen konnte. Bevorzugt wurde in der Ausstattung und Bepflanzung das „Fremdartige – Kostbare".

In der Bepflanzung waren dies

- in der Mitte des mittleren Beetes eine gelbe Kaiserkrone,
- dann über 100 Tulpen in verschiedenen Farben unterpflanzt mit niederen Blühern (in seiner Zeit vielleicht das wertvollste Gewächs),
- drittens Liliengewächse.
- Weiter befanden sich im Garten Narzissen, Hyazinthen, Schachbrettblumen, Iris, Anemonen, Krokus und Ranunkel.

Die Beete waren mit Holzplanken eingefasst und in Reihen bepflanzt gewesen. Angebaut wurde so, dass die Individualität der einzelnen Pflanzen in ihren Farben und ihrem Formenreichtum bewundert werden konnte.

Wichtig war hier für seinen Besitzer, dass er aus dem Garten

- „in welchem etwann der Hauswürth nach Ermattung und Ertragen seiner täglichen labores bisweilen auch mit seinen Haussgenossen in bona caritate, sein Stuck Brodts genießen und Gott daneben zu dancken hiezugegen auch eine feine Gelegenheit hat".
  (Eine Grundhaltung, die einen Vergleich mit französischen Gärten, z.B. denen Ludwigs XIV., nicht zulässt).

<u>Zum „Mannhaften Kunstspiegel" (1663</u>)
(enhält auch Manuskripte seines Sohnes Joseph)

Hier sind u.a. enthalten:

- sein „königlicher Lustgarten",
- sein „Schul-Paradeiß-Gärtlins".

Der Palast mit seinen vier Höfen wird von drei angrenzenden Gärten umgeben:

Der Blumengarten liegt im Osten. Eine Galerie trennt ihn vom Grottengarten. Auf der Südseite befindet sich ein Casino. Auf der Nordseite liegt in einem Wäldchen der Vogelfang. Auf dem Dach der Grotte und der Galerie kann man spazieren gehen und hat einen schönen Überblick über den Garten.

Im Südgarten befinden sich die Nutzpflanzen: Gemüse, Kräuter und Obstbäume, außerdem Geflügelställe und Fischteiche. Der Obstgarten schließt mit einer großen Grotte ab.

Der Nordgarten besteht aus zwei laubengefassten Heckengärten, an deren Ecken Pavillons stehen. Der eine dieser Gärten ist als Irrgarten, der andere als „Haaggarten" mit einer Quincunx-Pflanzung gestaltet.

Im „Schul-Paradeiß-Gärtlin“ nimmt Furttenbach bereits eine spätere Entwicklung vorweg. Der Garten sollte hier für die Schuljugend zur Erholung und zur Erziehung dienen. Aus dem Gelehrtengarten der Renaissance machte er einen Lehrgarten für Schüler. Allseitig von Mauern umgeben, hatte er in seiner Mitte einen achteckigen Raum, dessen vier Türen in je einen Gartenteil führten, in dessen Mitte wiederum ein Brunnen stand. Durch Darstellungen (z.B. Adam und Eva) und Schrifttafeln mit moralischen Hinweisen sollten die Erziehungsziele unterstützt werden.

Außer in den genannten Schriften geht er noch in folgenden Büchern auf Gärten ein:
„A. Universalis“ (1635): Hier beschäftigt er sich mit öffentlichen und halböffentlichen Gartenanlagen: z.B.:

- den Binnenhöfen eines Schulgebäudes als Küchen-, Obst- und Blumengarten,
- zwei Krankenhausgärten,

„Newes Statt (1650):

- Grünanlagen um eine Kirche,
- Garten an einem Krankenhaus,
- Garten für Waisenkinder,
- Wäldchen um ein Platz für das Scheibenschießen.

Furttenbach entwickelte für seine Gärten eine fast kanonische Ausstattung (verbindliche Gesetzmäßigkeit), die er begrenzt nach der sozialen Stellung der jeweiligen Auftraggeber variierte. Seine Gärten unterschieden sich weitgehend nur in ihrer Größe und Ausstattung. Das als zweckmäßig Anerkannte wurde nur im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten variiert. In seinen Gärten fand man häufig:

Grotten (ursprünglich angeregt durch eine Grotte in Genua): Ihr Grundkonzept war:

- Die Wände und Decken waren aus Tuffstein, angereichert mit Muscheln, Schnecken und Korallen.
- In den Grottenwänden befanden sich Nischen mit Figuren (in der Mitte der hinteren Wand z.B. Orpheus und daneben Satyrn, in den Seitenwänden Verkörperungen der vier Erdteile),
- vor den Wänden ein Graben mit Fischen,
- belebt wurden sie durch Wasserspiele (ohne dass die Besucher nass wurden).

Gartenfiguren gab es nur in den Grotten, an den Brunnen und in den Gärten der höheren Stände.
(Dort z.B. in der Umfassungsmauer und in den fürstlichen Gärten 16x in den Ecken der Blumenbeete).

Oft gab es in seinen Gärten auch kleine Rückzugsgebäude (Casinos) mit Übernachtungsmöglichkeiten.

Furttenbach hatte seine Anregungsquellen weitgehend in Italien kennengelernt, besonders die Laubengänge, Galerien, Volieren und Grotten. Er kannte dort den Garten der Principe Doria

in Genua und die der Medici, Farnese und Borghese in Rom. Er verband sie mit deutschen Traditionen und konnte hier deshalb als Vorbild dienen. Zu seinen Verdiensten gehört, dass er deutsche Interessen mit den bereits bestehenden Leistungen der italienischen Baukunst bekannt machte, die Architektur mit der Gartenarchitektur zu einer Einheit verband und sich als erster deutscher Autor intensiv mit dem gesamten Aufgabengebiet der Gartenkunst beschäftigte.

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Kruft, Hanno-Walter „Geschichte der Architekturtheorie“, München 1985
Laird, Mark „Der formale Garten“, Stuttgart 1994
Mosser, M. /Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Taschen (Hrsg.) „Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart“, Köln 2011
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979
Wimmer, Clemens Alexander „Geschichte der Gartentheorie“, Darmstadt 1989

http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Furttenbach (6.12.2013)
http://www.ub.tuwien.ac.at/publikationen/2010/08.html (6.12.2013)

Simon Godeau (Godo)

(1632 - nach 1716)

Er brachte den französischen Barockgarten nach Deutschland.

(Godeau unterschrieb selbst mit „Godo“. Später wurde sein Name auf „Godeau“ modernisiert).

Über Simon Godeau erfährt man in Büchern über die Gartenkunst kaum etwas, obwohl er es war, der als erster wichtige Gedanken der französischen Gartenkunst nach Deutschland gebracht hat. Vor seiner Zeit (1697) dominierten in der süddeutschen Gartenkunst italienische Einflüsse und in Norddeutschland holländische. Letztere waren gekennzeichnet durch ihre am Quadrat orientierten, additiven Grundkonzeptionen, das Umschlossensein der Erlebnisräume und eine starke Beachtung der Details (die besonders den Pflanzensammlern entgegen kam). In den französischen barocken Gärten, für die besonders der Name Le Nôtre steht, ordneten sich dagegen alle Elemente einer tragenden Grundidee unter (z.B. der Hauptachse), an die Stelle des Quadratischen trat das Langgestreckte, das Rechteck (besonders im Parterre), und als Ebenengarten öffnete er sich jetzt auch wie die Hanggärten Italiens in die Landschaft.

Von Simon Godeau wissen wir:

1732 - geboren in Paris (evtl. auch 1630, 1631, ?),

----- - Arbeit für Liselotte von der Pfalz in St. Cloud
(= Herzogin von Orléans, Schwägerin Ludwig XIV., Kusine und Patin der Königin Sophie Charlotte von Brandenburg.
Godeau hatte nicht für Ludwig XIV. gearbeitet und damit auch nicht unter Le Nôtre. Er war in Frankreich dessen Zeitgenosse, nicht aber dessen Schüler gewesen. Bezahlt wurde er dort von den „principles Maisons de la France“).

1694 - Auf Empfehlung von Liselotte von der Pfalz (wegen „seiner Erfahrung, seiner Fähigkeit und seiner Sorgfalt“) Berufung nach Brandenburg zur Anlage eines Gartens für die Kurfürstin
(Um ihm den Umzug schmackhaft zu machen, bot man ihm ein für damalige Zeit sehr hohes Gehalt (500 Taler).
Zuständig wurde er für den Lust-, Obst- und Gemüsegarten, die Blumen und die Orangenbäume).

1695 - (?) Evtl. Arbeit am Rasenparterre des Berliner Lustgartens,

----- - Die Kurfürstin erhält von ihrem Gemahl für die Errichtung eines Lustschlosses in Stadtnähe ein Gelände in einem Spreebogen.

1696 - Ernennung zum „Designateur et Conducteur des nos dits Jardins de

Lützenbourg“.
Noch im gleichen Jahr legt er Pläne für den Garten vor, die Le Nôtre zur Begutachtung nach Paris geschickt wurden.
(Die Kurfürstin, die gerade in Holland in Het Loo weilte, lehnte Le Nôtres Vorschläge wegen zu großer „Einfachheit“ ab. Ob dies Korrekturen oder Gegenentwürfe waren, ist unbekannt. Sie sind nicht erhalten geblieben. Le Nôtres Einfluss auf diesen Garten dürfte damit, wenn überhaupt, sehr gering gewesen sein).

1697 - 1698 - Beginn der Arbeiten für den Schlossgarten von Lietzenburg,
1698 - Wusterhausen: Geschenk von Friedrich III./I. für den zehnjährigen Kronprinzen;
Godeau legt danach den dazu gehörenden Garten an,
1701 - wahrscheinliche Beteiligung an der Modernisierung des Potsdamer Lustgartens,
1705 - Unerwarteter Tod der Königin.
Ihr Gemahl übernahm Godeau in seinen Dienst (unterstellt unter die Aufsicht seines Gartenintendanten Johann Christian Kracko),
1706 - 1707 - Ruhleben: Der König erwarb hier ein Gelände (heutige Trabrennbahn), auf dem Godeau einen Garten schuf,
1709 - Heirat von Anna Catharina Eberhart (im Januar, Charlottenburger Bürgertochter),
----- - Geburt der Tochter Luisa Charlotta (September),
1710 - persönlicher Tadel durch den König wegen eines zu starken Rückschnitts der Linden;
im April schriftlicher Gnadengesuch Godeaus (er hätte die Bäume nur so beschnitten, wie es in Frankreich üblich sei),
----- - Ende Mai übernimmt ein anderer Gärtner Godeaus Arbeitsplatz,
----- - in einem Rechtfertigungsprozess wendet sich der Intendant Kracko gegen Godeau,
1711 - Entlassung „wegen ungebührlichen Verhaltens.

Godeaus Name ist mit dem Schloss Charlottenburg verbunden, heute ein Wahrzeichen der Stadt Berlin und die einzige erhaltene, städtische Residenz der preußischen Könige.

Schloss und Garten von Charlottenburg

Der damalige Kurfürst Friedrich III. hatte 1694 das Gelände in einem Spreebogen in der Nähe des Dorfes Lietze seiner Gemahlin für die Errichtung eines Lustschlosses zur Verfügung gestellt. Noch im gleichen Jahr plante Sophie Charlotte mit Johann Arnold Nering das Schloss (genannt „Schloss Lietzenburg“):

1696 - Baubeginn des Schlosses,
1697 - 1698 - Hinzuziehung des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d.J. bei der Bauplanung
(die Kurfürstin wünschte sich ihre Privaträume im Erdgeschoss, in Gartennähe. Dafür musste das bisher vorgesehene Treppenhaus geändert

werden. Nering war gestorben, Tessins Pläne wurden beim Weiterbau nicht berücksichtigt),

1700 - 1701 - Errichtung der Seitenflügel
(wahrscheinlich nach Entwürfen von Andreas Schlüter, unter der Aufsicht von Johann Friedrich Eosander (von Göthe), einem Schüler Tessins),

1702 - 1708 - Umgestaltung zu einer monumentalen Dreiflügelanlage nach Plänen von Eosander,

1705 - nach dem Tod der Königin benannte der König das Schloss „Charlottenburg“ und machte es zu seiner Sommerresidenz,

1708 - 1713 - Erweiterung des Schlosses um Turm und Orangerie.

In Charlottenburg schuf Godeau den ersten französischen Garten in Deutschland (allerding noch mit stark holländischen Einflüssen, die dem Geschmack der Königin entsprachen:

Sophie Charlotte schrieb 1696 an ihre Mutter, nachdem sie die Korrekturen, bzw. Pläne von Le Nôtre erhalten hatte und gerade in Holland im Garten von Het Loo weilte:

„Ich sah dort (Het Loo) einen Garten, der als vollendet gelten darf, und ich müsste viel Zeit haben, um eine Beschreibung davon zu geben. Er hat mich so entzückt, dass ich von den elf Stunden meines Aufenthalts neun zum Umgehen verwandte und mich nur bei den Mahlzeiten niedersetzte. ….. Es ist die große Abwechslung, die dem Besucher Freude macht“

(zitiert nach Wimmer /Schaefer in „Sophie Charlotte und ihr Schloss“).

Godeau

- legte im Garten drei verschiedene Höhenebenen an
  (die Terrasse vor dem Schloss war z.B. fünf Stufen höher als das übrige Gelände),
- schuf das Parterre nach französischen Maßstäben (2 ½ x so lang wie breit; ein Rasenkreuz aus Rasenbahnen),
- schuf das Wasserbecken als Hafen für die von der Spree eintreffenden Schiffe.

In Godeaus erstem Entwurf (Original verschollen, nach einem neu entdeckten Entwurf aus dieser Zeit) waren bereits vorgesehen gewesen:

- das Parterre (in anderen Proportionen als später ausgeführt),
- zwei symmetrische Bosketts (sie bezogen sich auf halbkreisförmige Treillagegebäude an den Schlossseiten),
- der „Karpfenteich“ (ca. 1/3 kürzer als das später ausgeführte Wasserbecken),
- Lindenalleen von den Endpunkten der Galerieflügel,
- Alleen als Zwischenstücke der Enfiladen (Raumfolgen im Schloss),

Holländisch orientiert waren:

- das Skulpturenangebot,
- die Treillagegebäude,
- die seitlichen „jardins secrets“.

Einmalig war bis dahin das Rückgrat des Entwurfs, die drei Sichtachsen (patte d’oie), die sich im ovalen Saal des Schlosses trafen (das hatte es bis dahin auch in Frankreich nicht gegeben):

- Die Längsachse stieß im rechten Winkel auf die Berliner Ost-West-Achse (= Kaiserdamm - Unter den Linden – Berliner Schloss),
- die rechte Schrägachse führte zum Schloss Niederschönhausen,
- die linke zur Festung Spandau (später ergänzt).

Nach dem Tod der Königin ließ der König Godeau

- in der Verlängerung der Boskettachse ein Orangerie errichten,
- auf einer vierten Ebene (im Bereich des zuvor vorgesehenen Küchengartens) eine Reihe von Spielstätten anlegen:
  - > 3 chinesische Angelhäuser (erste chinoise Bauten in Deutschland),
  - > 1 Fasanengarten,
  - > 1 Menagerie,
  - > 1 Marstall (Gebäude für Pferde, Kutschen und Geschirr).

Die Kurfürstin und spätere Königin Sophie Charlotte lebte in ihrem Schloss von 1699 bis 1704 und machte es in dieser kurzen Zeit zu ihrem „Musenhof“. Durch sie stand das Schloss Charlottenburg für die aufklärerische Seite des preußischen Staatsgebildes (während der Aufbau der preußischen Militärmacht durch ihren Sohn für eine andere Seite steht). Sie pflegte dort ihre Eigenständigkeit, indem sie sich neben der Ausrichtung von Festlichkeiten besonders für Musik, Theater, Philosophie und Gartenkunst interessierte.

Neben einer barocken Hofhaltung gestattete ihr der Kurfürst den Aufbau ihres Kulturmittelpunktes (d.h. Tätigkeiten unter Ausschluss der Öffentlichkeit, die machtpolitisch funktionslos waren). Eine besondere Bedeutung hatte dabei ihre persönliche Beziehung zu Leibniz, mit dem sie die Berliner „Akademie der Wissenschaften“ gründete. Sie hatte ihn bereits aus ihrer Zeit in Hannover gekannt (als Tochter der dortigen Kurfürstin Sophie), ihn nach Berlin eingeladen und später einen intensiven Briefwechsel mit ihm unterhalten, u.a. über Themen wie: „Fragen der Freiheit“, die „Determination menschlichen Handelns“ und die „Rechtfertigung Gottes“. Dabei bewahrte sie immer ihre geistige Unabhängigkeit. Sie pflegte an ihrem Hof eine philosophische Streitkultur, zu der sie sowohl Freidenker wie auch den jesuitischen Beichtvater des polnischen Königs einlud. In Lietzenburg herrschte eine intellektuell geprägte Geselligkeit auf einem anspruchsvollen Niveau. Umgeben von einer „türkischen Dienerschaft“ (es herrschte gerade die Türkenmode), orientierte man sich hier nicht, entgegen der allgemeinen Meinung, am französischen Zeremoniell, sondern an dem kaiserlich-habsburgischen (wie es bei den Bestattungsfeierlichkeiten für sie besonders deutlich wurde).

Wusterhausen

Geschenk des Kurfürsten Friedrich III. für den zehnjährigen Kurprinzen Friedrich Wilhelm 1698. Den dazu gehörenden Garten legte Godeau an:

> „Der barocke Garten war mit Parterre, Fontäne, Skulptur und Orangerie reich ausgestattet. Wusterhausen war nichts weniger als ein Modell-Königreich für den Thronfolger und musste deshalb einem hohen Standard entsprechen. Obwohl nicht vollständig rekonstruierbar, wird die besondere künstlerische Qualität des Gartens durch Achsbezüge und Wiederholungen Charlottenburger Motive deutlich. Die

> Zuschreibung an Godeau darf als gesichert gelten. Godeau hat, bei im Vergleich zu Charlottenburg sehr eingeschränkten Möglichkeiten, das Optimale aus der Wusterhausener Situation gemacht“ (Wimmer / Schaefer 1999).

Garten von Ruhleben

Der König erwarb das Gelände um 1706/1707 (heute das Gelände der Trabrennbahn Ruhleben). Der Garten wurde nachweisbar von Godeau gestaltet, doch lässt sich heute über sein Aussehen nichts Genaueres sagen.

Darüber hinaus wird eine unbekannte Beteiligung Godeaus an den königlichen Gärten von Friedrichsfelde, Fürstenwalde und Altlandsberg vermutet.

Der Einfluss Godeaus auf die deutsche Gartenkunst wird deutlich, wenn man die Vielzahl der Übernahmen aus seinen Gärten betrachtet: z. B.

> Die Parterrelösung mit zwei Paar gestreckten Feldern um ein quadratisches Mittelteil Man findet sie u.a. in Ansbach, Eutin, Pillnitz, Salzburg, Schwetzingen und einem Idealentwurf Diesels.

Quellen

Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hofmann, Walter „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II. Hamburg 1956
Mosser, M. / Teyssot, G. Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten (Hrsg.) „Sophie Charlotte und ihr Schloss – Ein Musenhof des Barocks in Brandenburg-Preußen“, Berlin 1999

Jean Trehet

(1654 - 1740)

Er bestimmte als Gärtner mit den Architekten Fischer von Erlach und Hildebrandt entscheidend das barocke Aussehen von Wien (und brachte französische Gartengedanken in die Donaumonarchie).

Viele Berichte über Jean Trehet gehören sehr wahrscheinlich in den Legendenbereich. So ist es sehr unwahrscheinlich, dass ein Gobelinweber und Obstbauer ein Schüler Le Nôtres war. Dies dürfte zu den üblichen Le Nôtre-Zuschreibungen gehören, die beide aufzuwerten versuchen. Gewöhnlich werden ihm die Schaffung der Wiener Gärten von Schönbrunn, Palais Schwarzenberg, Augarten, Belvedere u.a. zugeschrieben. Wahrscheinlich hat er keinen von ihnen in ihrer Gesamtkonzeption entworfen und war nur an deren Parterregestaltung und Gehölzpflanzung beteiligt, bzw. beratend tätig gewesen.

Wir wissen über Jean Trehet:

1654 - geboren in Paris (wahrscheinlich aus kleinsten Verhältnissen kommend),

----- - über seine Jugend und Ausbildung gibt es keine Unterlagen (wahrscheinliche hauptsächliche Ausbildung zum Teppichweber (Tapissier); für eine Zuordnung zum Umkreis Le Nôtres gibt es keine Unterlagen),

1680 - Auswanderung nach Deutschland (wegen eines „erlittenen Unrechts?), Anstellung in „Newburg“(?) als Tapissier,

----- - Nach der Türkenbelagerung Wiens 1683 begann der städtebauliche Aufstieg der Stadt. Besonders die Architektur blühte auf, die alle anderen Künste in sich integrierte. In den Vorstädten entstanden prächtige Gartenpaläste, in denen auch die Gartenkunst voll zur Geltung kam. Viele Künstler wurden von den neuen Arbeitsmöglichkeiten angelockt, u.a. Trehet.

1686 - Berufung durch Kaiser Leopold I. nach Wien mit dem Auftrag,

> die hiesigen Tapisserien (Wandteppiche) zu reparieren,

> Pläne für die kaiserlichen Gärten zu entwerfen.

Ferdinand Graf Harrach, Oberstallmeister des Kaisers, wird sein Gönner (In Wiener Unterlagen wird er unterschiedlich als französischer, bzw. niederländischer „Spaliermacher“ bezeichnet, d.h. als Obstbauer, dessen spezielle Tätigkeit es ist, Spaliere für die Gehölze zu errichten und Pflanzen daran hochzuziehen).

Am Kaiserhof webte und reparierte er Bildteppiche. Er galt als ein

Gobelinfachmann.

1687 - Erstellung eines Entwurfs und Kostenvoranschlags für die Errichtung einer Teppichmanufaktur (mit 7 – 8 Gesellen aus den Niederlanden)
(1667 hatte Ludwig XIV. eine königliche Gobelinweberei geschaffen, deren Ruf über ganz Europa ausstrahlte).
Er sorgte zunächst für den Zuzug weiterer Landsleute für die Gobelinweberei und später auch für die Anlage von Gärten.

1688 - Geschicktes arbeitstechnisches Taktieren und Verhandeln um die Höhe seiner Bezahlungen (statt eines angebotenen Jahresgehalts von 100 Gulden erhält er über Teilaufträge monatlich 50 Gulden),
Haupttätigkeit: zunächst die Restaurierung der Gobelinserien
> „Fructus Belli“ (er beruft dafür zusätzliche französische Hilfskräfte),
> „Francisco I.“ (ursprünglich für Schloss Fontainebleau hergestellt).
Daneben Spalierarbeiten und Tätigkeiten als entwerfender Gartenkünstler:
> Entwurf eines Planes für die „Alte Favorita“ (1683 von den Türken zerstört; = heutiges Theresianum),

1689 - Heirat der 23-jährigen Witwe Anne de But,

1690 - Ausbesserung der Gobelinserie „Caroli V.“

----- - Antrag auf Anstellung als Inspektor der kaiserlichen „Tapezerey“ und als Garteningenieur
(als Begründung nennt er dafür seine bisherigen Leistungen bei Spalierarbeiten und in der Anlage von Lustbauten und Gärten),
trotz des pfälzischen Erbfolgekrieges gegen Frankreich werden ihm weiterhin langfristige Arbeiten anvertraut:
> Instandhaltung der niederländischen Tapisserien,
> Gartenarbeiten nach Anordnung.
Er erhält eine erst für ihn geschaffene Hofstelle als kaiserlicher Spaliermacher und „Tapissier-Inspektor“ und gehört damit zum festen Stab des Obersthofmeisters. Ihm unterstehen 2 Gesellen und 2 Dienstboten.

1690 - 1692 Arbeiten in der kaiserlichen Sommerresidenz „Favorita“ auf dem Wieden,

1691 - Gartenentwurf für das Palais Liechtenstein in der Rossau,

1692 - Verkauf von 3 Gobelinserien (bestehend aus 23 Teilen) durch den Oberststallmeister Graf Harrach an den Kaiser,

1694 (?) Entwurf der Gartenanlage von Schönbrunn (evtl. nur ein Ausführungsplan zur Gartenkonzeption Fischer von Erlachs zweitem ausgeführten Schlossentwurf),

1695 - 1697 - Gartenarbeiten in Schönbrunn (jährlich 9 Monate),

1696 - Tod seiner ersten Frau,

1697 - Entwurf eines Gartenplans für den Obersthofmarschall Fürst Fondi (= Gartenpalast Schwarzenberg; erfasste das heutige Gartenparterre).
An dem Garten wurde vom Fürsten bereits seit 1694 gearbeitet. 1717 gingen Schloss und Garten in den Besitz des Fürsten Schwarzenberg über, der beides vollenden ließ. Trehet beschäftigte sich mit diesem

Garten 30 Jahre. Noch 1728 wurde daran gearbeitet.

1698 - (Febr. – Herbst) - Der Kaiser (Kronprinz ?) schickt Trehet „an verschiedene Orthe des Römischen Reiches“ und Paris um von dort Gartenpläne und seltene Pflanzen mitzubringen (in Paris hält er sich allein 7 Monate auf, um sich dort von allen Anlagen Pläne zu machen und Gehölze zu kaufen).
Die Ergebnisse schlugen sich u.a. in Schönbrunn nieder, wo er danach noch vier Monate tätig war: U.a.

> Verlängerung der Mittelachse des Schlosses in die Mittelachse des Gartens,
> Einrahmung des Parterres durch die Bosketts (anstelle der zuvor vorgesehenen Irrgärten und „Kammern“),
> Pflanzung von über 1000 mitgebrachten Eiben.

1706 - Ernennung zum kaiserlichen Garteningenieur durch Joseph I.,
1707 - Zuweisung einer Dienstwohnung im Hofquartier des Graf-Dietrichstein‘-schen Hauses,
1708 - Umzug in das „Sün’sche Haus“,
1708 - in Bruck an der Leitha (wegen welcher Arbeiten ist unbekannt),
----- - Restaurierung des von den Türken zerstörten Augartens als Witwensitz für die Kaisermutter (Arbeitszeit 164 Tage),
----- - Durch den Ruf seiner Tätigkeit in Schönbrunn war Trehet als Gärtner sehr gefragt und finanziell unabhängig geworden. Über die vielen nun von ihm angelegten Gärten für den Wiener Hofadel gibt es heute kaum noch Unterlagen (evtl. hat es diese auch nie gegeben, und seine Leute legten die Gärten nach Anweisung direkt vor Ort an).
1712 - Beschäftigung von 20 Personen mit Instandsetzungsarbeiten in der Favorita und im Augarten,
1713 - Gehalt wird auf jährlich 1400 Gulden und Zuschläge für persönliche Aufwendungen festgelegt,
----- - Bestätigung als kaiserlicher Garteningenieur,
----- - Einschränkung Trehets in seinen Entscheidungen zu Gartenangelegenheiten in den beiden Favoriten (durch Hofkammerrat Bartholomäus Tinti). Er muss sich ab jetzt vor Beginn aller Gartenarbeiten dessen Erlaubnis einholen.
1716 - Unterstellung unter die Generalbaudirektion, die die Oberaufsicht über alle „Lust- Civil- und Gartengebäu“ hatte
(ihr Leiter Graf Gundacker von Althan scheint Trehet kaum gekannt zu haben. Er wusste nur von dessen guten Ruf).
1725 - Entwurf eines Gartens für Schloss Sinzendorf in Mähren (Erbauer der Sohn Fischers),
1733 - Tod der zweiten Ehefrau,
1738 - Erhebung in den Adelsstand,
1740 - Tod in Wien (Bestattung nach römisch-katholischem Brauch, ohne Prunk).

Der Name Trehets wird besonders in Verbindung mit folgenden Gärten genannt:

- Palais Liechtenstein (Baubeginn 1689),

- Schloss Schönbrunn (Beginn der Arbeiten 1696),
- Palais Schwarzenberg (Baubeginn 1697),
- Favorita („Neue Favorita“ auf dem Wieden, 1705, heutige Theresianum),
- Augarten („Alte Favorita“, 1712).

Palais Liechtenstein (in der Rossau)

Erbaut wurde es 1691 und dann 1698 – 1711 für den Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein von den Architekten Domenico Egidio und Domenico Martinelli im Norden der Stadt. Den dazu gehörenden Garten hat wahrscheinlich Trehet angelegt. Von einem Ehrenhof gelangte man in ihn durch die Sala Terrena. Er bestand aus je vier identischen Parterrefeldern auf jeder Seite der Mittelachse. Umgeben wurde das Parterre von Orangenkübeln. In seiner Mitte befand sich ein Springbrunnen. An den Seiten wurde es von je einer Allee aus Laub- (Kastanien ?) und Nadelbäumen im Wechsel begleitet. Diesen Gartenteil zeichnete eine Fülle von Skulpturen aus.

Hinter den hohen Heckengängen befanden sich vier Bosketts:

- am hinteren Ende ein Orangenboskett, in dem im Sommer Orangenkübel aufgestellt wurden,
- eines entlang der Umfassungsmauer,
- zwei im Norden des Schlosses.

An den Schlossseiten waren umbaute, schlichte Rasenparterres, deren Gittertore einen Blick in den Hauptgarten erlaubten.

Schloss Schönbrunn
(siehe auch Fischer von Erlach)

Zunächst wollte man in Schönbrunn ein Residenzschloss errichten, wie es die Welt bisher noch nicht gesehen hatte. Fischer von Erlach hatte dafür bereits die notwendigen Pläne vorgelegt gehabt (1692). Als sich dies aus finanziellen Gründen als nicht realisierbar erwies, schenkte der Kaiser Leopold I. das Gelände dem Kronprinzen Joseph für ein zu errichtendes Jagdschloss mit einem Garten. Die Pläne dafür lagen 1694 vor, mit deren Ausführung1695 begonnen wurde. Nach Joseph I. Tod (1711) stagnierten die Arbeiten. Sein Nachfolger Karl VI. besuchte die Anlagen nur noch zur Fasanenjagd und schenkte sie später seiner Tochter Maria Theresia, die Schloss und Garten sehr geliebt hat. Sie ließ von 1742 bis l1749 das Schloss völlig umgestalten und ab 1760 den Garten in ihrem Sinne neu anlegen (u.a. 1773 die Gloriette errichten).

Die Aussteckarbeiten für den Garten von Schönbrunn begannen 1695 (die Bauarbeiten für das Schloss 1696), doch gibt es für die Zeit vor 1740 keine Gartenpläne außer einem Anfangsentwurf von Fischer. Trehet war dabei wahrscheinlich nach heutigem Verständnis so etwas wie ein Bauleiter für die dortigen Gartenarbeiten, dem man wegen seiner Kenntnisse aus der Teppichweberei große Freiheiten bei der Broderiegestaltung ließ. Er vereinfachte Fischers Entwurf entscheidend. Die ersten Planungen umfassten

- die Zentralachse und das Mittelparterre,
- die Gliederung der Räume durch breite Alleen.

1698 wurde Trehet auf eine fast einjährige Studienreise geschickt, besonders nach Paris, um
- Erfahrungen zum Bau einer Orangerie zu sammeln,
- seine Gartenkenntnisse zu erweitern und
- Pflanzen einzukaufen.

Nach seiner Rückkehr
- vollendete er das Hauptparterre in der verlängerten Schlossachse
  (bestehend aus vier Broderiebeeten und einem sternförmigen Bassin in deren Zentrum),
  die „Kammergärten“ in Schlossnähe und
  die Waldbereiche an den Seiten des Parterres mit ihren rechteckig angelegten Alleen
  (Da sich inzwischen die Baupläne verändert hatten, das Schloss größer ausgeführt wurde, lag das Parterre nach französischen Vorstellungen zu nahe am Schloss. Dies dürfte Joseph I. bei seiner Ablehnung alles Französischen ziemlich gleichgültig gewesen sein),
- widmete er sich besonders dem Bau der Wasserbecken und der Wasserleitungen (geplant von Fischer),
- ließ er pflanzen
  > Alleebäume (mit 1000 Stützstangen),
  > 20.000 Buchen,
  > Eiben für die Hecken (aus Frankreich),
  > Obstbäume und Beerensträucher,
  > Blumen aus Holland.

Die Pläne für die Orangerie sollen von Trehet angefertigt worden sein, doch kennt man sie nicht, und sie wurden auch nicht ausgeführt (weshalb, ist nicht bekannt). Insgesamt arbeitete er an diesem Garten bis 1699 (spätere Tätigkeiten werden angenommen). Insgesamt litt der erste realisierte Garten unter einem gewissen Schematismus.

Heute geht auf Trehet wahrscheinlich nur noch die Breite des bestehenden Parterres zurück (früher hatte es allerdings nur die halbe Tiefe des heutigen).

Palais Schwarzenberg

Dieser Garten lag auf dem Nachbargrundstück des Schlosses Belvedere.

1694 (?) begann die Anlage des Gartens,
1697 - begann Hildebrandt mit der Schlossplanung für den Fürsten Fondi (= Graf Mansfeld),
für die Gartenplanung wurde Trehet hinzugezogen,
1715 - Tod des Fürsten, Baustillstand,
1719 - Kauf des Rohbaus durch Fürst zu Schwarzenberg und Fortführung der Arbeiten durch Fischer von Erlach.

(Er veränderte den Garten entscheidend und ließ ihn auf vier Terrassen mit mehreren Teichen anlegen)

(Heute ist es unklar, welche Gartenteile auf Hildebrandt, Fischer oder Trehet zurückzuführen sind).

Vor dem Schloss befand sich ein prächtiges Broderieparterre mit Wasserkünsten und Skulpturen. Ihnen folgten Boskettanlagen.

Die Mittelachse führte durch das Parterre über zwei prächtige Kaskaden in den Futtermauern der jeweiligen Terrassen zu einem oberen Pavillon hinter einem, die ganze obere Gartenbreite einnehmenden Becken, das als Wasserreservoir diente. Da der Mittelbrunnen von einer Hecke im Kastenschnitt umgeben war, wurde das Raumerlebnis des Parterres entscheidend gestört.

Nach einem Stich von Kleiner baute sich der Garten, im Tal liegend, vom Schloss in Terrassen auf. In der Mauer vom Parterre zur nächsthöheren Terrasse befand sich ein großes Wassertheater. Zu ihm gehörte ein großer, von kastenförmig geschnittenen Hecken umgebener Freiraum. Über ihm folgte ein Wasserparterre und dann auf höchster Ebene das Wasserreservoir.

Unfranzösisch an diesem Garten waren

- der Versuch, ein Boskett in den Broderiebereich einzubinden,
- die Laubengänge im „Kleinen Garten“.

Favorita (heutiges Theresianum)
(„Neue Favorita“ auf dem Wieden)

Ursprünglich handelte es sich hier um einen Gutshof den der Kaiser 1614 als Witwensitz erworben hatte. Ab 1623 hatte er den Namen „Favoritenhof“ und nach seinem Umbau zum Lustschloss 1642 nur noch kurz „Favorita“. Nach ihr wurden mehrere Lustschlösser in Deutschland benannt. Sie war der bevorzugte Sommersitz Leopold I.. Maria Theresia verkaufte sie an die Jesuiten (weil sie angeblich nicht mit dem nahe gelegenen Schloss Belvedere des Prinzen Eugen konkurrieren konnte), die dort eine Eliteschule einrichten sollten, das heutige „Theresianum“ (heute ein altsprachliches, international ausgerichtetes Ganztagsgymnasium).

Den einst dazu gehörenden Garten schuf Trehet von 1690 – 1692. Er befand sich hinter dem Schloss und war geländebedingt querorientiert. Zu ihm gehörten ein Gartentheater und ein Schießstand. Das Parterre wurde von einem Achsenkreuz mit seitlichen hochstämmigen Bäumen (Linden, Kastanien ?) beherrscht, so dass dessen Raumcharakter weitgehend verloren gegangen war. Den Übergang zu den Bosketts bildete ein Rasenparterre mit Topiarys. Der Boskettbereich lag danach auf einer höheren Ebene. Dieser Garten erfuhr seine Vielseitigkeit durch seine Niveaudifferenzen.

Augarten
(„Alte Favorita“; ältester Barockgarten Wiens; in der Leopoldstadt; heute Sitz der „Wiener Porzellanmanufaktur Augarten“ und der „Wiener Sängerknaben“; 52,2 ha)

Um 1614 errichtete Kaiser Matthias in seinem Jagdrevier in einer „Auen“-Landschaft ein kleines Jagdschlösschen, genannt „Wolfsau“. Von 1654 – 1657 wurde ein Garten im holländischen Stil hinzugefügt. 1663 kaufte Leopold I. ein benachbartes Schloss (gebaut 1654) der Familie Trautson und das dazu gehörende Gelände hinzu, baute das Schloss gemäß seinen Wünschen um und ließ sich einen barocken Lustpark anlegen. So wurden 1677 u.a. im frühbarocken Stil die Gartenachsen festgelegt. Man nannte das Schloss jetzt allgemein „Kaiserliche Favorita“ (und später “Alte Favorita“ im Unterschied zur „Neuen Favorita“ auf dem Wieden). 1683 wurde diese Anlage von den Türken völlig zerstört. 1705 ließ dann Joseph I. Schloss und Garten wieder herstellen (als Witwensitz für die Kaisermutter Eleonore). 1712 erhielt Trehet den Auftrag, den Park zu überarbeiten. Erneuert wurden

- das Broderieparterre vor dem Schloss,
- ein seitlicher „giardino segreto“.

Es gibt aus dieser Zeit einen Stich von Kleiner. Abbildungen von 1638 zeigen eine große Barockanlage mit einem großen Parterre und einen Sternplatz, von dem mehrere Alleen ausgehen.

- Vor dem Schloss befand sich in ganzer Breite ein prächtiges Broderieparterre.
- Im Schnittpunkt mit der Hauptquerachse war eine Fontäne.
- Hinter dem Parterre lagen die Bosketts.
- Die Hauptachse setzte sich durch diese fort und endete in einem Platz.
- An den Schmalseiten des Schlosses befanden sich ein ummauerter „kleiner Garten“, in dem sich ähnliche Ornamente wie im Hauptparterre befanden (Buchsarabesken und Blumenrabatten, eingefasst nach holländischem Vorbild mit Topiarys).
- Die hinteren Querachsen führten in einen seitlich gelegenen Jagdpark. Durch seine Diagonalachsen entstand ein Sternplatz (wie oft in Frankreich; Alleen und frei wachsende Baumflächen begrenzt durch Hecken; ob auch von Trehet angelegt, ist nicht gesichert).

Dieser Park ist seit 1775 für die Bevölkerung geöffnet und auch heute noch weitgehend erhalten.

Man weiß heute über Trehets persönlichen Gartenstil sehr wenig. Mit Sicherheit war er ein ernstgenommener Gesprächspartner für die in seiner Zeit in Wien lebenden Architekten in Kunstfragen. Vielleicht brachte er auch den einen oder anderen französischen Gartengedanken in deren italienisch orientierten Baustil und war so an der Schaffung des Wiener Gartenstils in der ersten Hälfte des 18. Jhs. beteiligt. Kein anderer Franzose besaß am Wiener Hof in Kunstfragen eine vergleichbare Stellung. Er konnte deshalb auch auf die Gestaltung der dortigen Gärten einen gewissen Einfluss ausüben. In Anlehnung an heutige Tätigkeitsbeschreibungen kann man vielleicht sagen, dass er

- ein Restaurator der kaiserlichen Gärten war,
- mehrere Parterres angelegt hat und
- so etwas wie der Ausführungsvertreter von Fischer von Erlach war.

Quellen

Auböck, Maria „Entwicklungskonzept für den Augarten in Wien“,
in „Die Gartenkunst“, Heft 1992/2
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Hajós, Beatrix „Schönbrunn: The garden designer Jean Trehet around 1700 and the modernization oft he garden by the „colonie Lorraine“ around 1750“,
in „Die Gartenkunst“, Heft 2008/2
Hajós, Geza “Historische Gärten in Österreich: Vergessene Gesamtkunstwerke“, Wien 1993
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Dumont Geschichte der Gartenkunst“, Köln 2006
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pillich, Walter „Jean Trehet – Ein französischer Künstler im Dienst des Wiener Hofes – 1686 – 1740“
(im „Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien“, Wien 1956)

http://www.belvedere.at/de/schloss-und-museum/schlossgarten (27.5.2013)
http://www.kaisergruft.at/kaisergruft/augarten.htm (20.5.2013)
http://www.wien.gv.at/bezirke/hietzing/geschichte-kultur/schoenbrunn (27.5.2023)
http://www.wien.info/de/sightseeing/gruenes-wien/barocke-parks (27.5.2013)
http://de.wikipedia.org/wiki/Orangerie_(Wien_Schönbrunn) (27.5.2013)
„ /Schloss_Belvedere (27.5.2013)

Johann Bernhard Fischer von Erlach

(1656 – 1723)

Er brachte die Formensprache des Barocks nach Wien und schrieb die erste monumentale Architekturgeschichte (neben Schlüter ist er im deutschsprachigen Raum der Begründer des Spätbarocks).

Fischer von Erlach war einer der großen Architekten der Barockzeit: Durch seine italienische Schulung arbeitete er zeitlebens klassizistisch und blieb so in seiner Zeit als Einzelgänger ohne einen nachfolgenden Schülerkreis. Einen großen Einfluss auf die Architektur hatte dagegen seine architekturtheoretische Arbeit, in der er als Ergebnis die Herrschaft des Habsburger Kaiserhauses zu demonstrieren versuchte.

Über sein Leben weiß man:

1656 - geboren in Graz (Österreich)
(Vater: Bildhauer, Mutter: Witwe dessen Lehrherrn Sebastian Erlacher),

----- - Ausbildung zum Bildhauer und Stuckateur beim Vater,

1670 - 1686 - Aufenthalt in Rom,

1671 - Arbeit in der Werkstatt von Philipp Schor (Tiroler, Architekt und Bildhauer, Mitarbeiter Lorenzo Berninis am Petersdom) und dessen Bruder Johann Paul Schor (päpstlicher Hofmaler), die größere Gebäude mit Stuck und Bildhauerarbeiten ausstatteten. Über sie lernte er den Umkreis um Bernini und die Gelehrtengruppe um Christine von Schweden kennen. Bei letzterer besonders Giovanni Pietro Beollori und Anthanasius Kircher mit ihren Studien zur Antike, die später seine Architekturgeschichte entscheidend beeinflusst haben.
Hier wechselte er zunehmend von der Bildhauerei zur Architektur. Intensive Beschäftigung mit F. Borromini)
(Man geht davon aus, dass er in Rom auch die „Accademia di S. Luca“ besucht hat, deren Vorsteher Johann Paul Schor gewesen war (Dies war eine Künstlervereinigung zur Förderung der Ausbildung von Künstlern. Später wurde sie zum Vorbild für alle Kunstakademien)).

----- - Ausbildung bei Carlo Fontana zum Architekten (wie später der 12 Jahre jüngere Hildebrandt),

1682 - Neapel (Arbeiten für den spanischen König, bei Schors Sohn; Anfertigung von zwei Medaillen für den Vizekönig),

1686 - Rückkehr nach Graz (nach Beendigung der Türkenkriege 1683),

erste Arbeiten: Entwürfe für Eingänge, Altäre, Brunnen und Vasen,
1687 - Einstellung als Bildhauer in den Dienst Kaiser Leopold I.,
----- - Innenausstattung und Stuckaturen des Mausoleums von Ferdinand II. in Graz,
----- - Arbeiten für den Fürsten Liechtenstein als Architekt,

1688 - Wien (arbeitet nur noch als Architekt),
----- - Entwurf eines Idealplans für ein gewaltiges Residenzschloss Schönbrunn,
1689 - Schloss Frain (Mähren, orientiert an einem antiken Rundtempel, besonders der Ahnensaal, = 1. bedeutendes Meisterwerk),
1689 - Lehrer des Kronprinzen Joseph (Architektur, Perspektive und verschiedene Wissenschaften),
1690 - Entwurf zweier Triumphbögen für die Krönung Josephs I.
----- - Erste Heirat mit der Regensburgerin Sophie Constantia Morgner (vier Kinder),
1692 - 1697 Bau des Sommerhauses von Graf Strattmann in Neuwaldegg,
1693 - 1699 - Entwurf und Bau von 4 Kirchen in Salzburg:
> Dreifaltigkeitskirche (1694 – 1702),
> Kollegienkirche (1696 – 1707; mit einer Doppelturmfront und einer schwebenden Kuppel über einem griechischen Kreuz; sein frühes Meisterwerk),
> Johannis Spitalkirche (1699 – 1703; nach frühchristlichem Vorbild mit eingebuchteten Ecken),
>Ursulinenkirche (1699 – 1705).
1694 - Ernennung zum „Königlichen Hofarchitekten“,
----- - 2. Entwurf von Schönbrunn,
1695 - 1698 - Entwurf des Stadtpalais von Prinz Eugen, Ausführung des 1. Bauabschnittes (u.a. Errichtung des Treppenhauses; ab 1700 wurde der Bau von Hildebrandt fortgesetzt),
1696 - Baubeginn von Schloss Schönbrunn nach dem zweiten Entwurf (Es wurde zum Vorbild für den deutschen Schlossbau des 18. Jhs.),
----- - Entwurf und Ausstecken des Gartens von Schloss Schönbrunn (Es ist unklar, inwieweit Trehet diesem Entwurf folgte),
----- - Erhebung in den Adelsstand (ergänzt seinen Namen um den Witwennamen seiner Mutter „Erlach“, Name des Lehrmeisters seines Vaters),
1699 - 1706 - Bau des Palais Batthyány-Schönborn (Wien),
1702 - Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges (dadurch kaum noch größere Bauaufträge – bis 1714 Friede von Rastatt),
1704 - Große Studienreise nach Berlin (Entwurf eines Lustschlosses für Friedrich I.), Weiterreise nach Holland und England,
1705 - Ernennung zum Oberinspektor sämtlicher Hof- und Lustgebäude („Kayserlichen Majestaet sambtlicher Hoff und Lustgebäu Ober-Inspektor“; nach dem Regierungsantritt von Joseph I.; damit waren zunächst keine Bauaufträge verbunden),
----- - Zweite Heirat mit einer Witwe (die Frau verließ ihn bald, und er enterbte sie),
1707 - Studium Palladios in Venedig (beeinflusste seine böhmische Hofkanzlei),

1709 - 1715 - Bau des Lustgebäudes von Baron Huldenberg (Weidlingau),
1710 - 1716 - Bau des Palais Trautson (Wien),
1711 - Vorschlag von Leibniz, Fischer in die neu zu gründende Wiener Akademie aufzunehmen,
1712 - Bau des Palais Clam-Gallas (Wien, angeregt von Chatsworth),
1712 - Überreichung der Schrift „Entwurf einer historischen Architektur“ an den Kaiser,
1715 - Gewinn des Wettbewerbs um den Bau der Karlskirche (= Hauptwerk Fischers, Weihe 1737),
----- - Entwurf und Bau der Hofbibliothek,
1721 - Herausgabe des Kupferstichwerks „Entwurf einer historischen Architektur“ (Er stellt darin u.a. als erster ägyptische und chinesische Bauwerke vor. Das Werk hatte später auf verschiedene Bauten einen großen Einfluss. Es zeugt von seiner umfassenden Bildung),
1723 - Bau der Nationalbibliothek in der Wiener Hofburg (Sie wurde von seinem Sohn vollendet. Der Innenraum gilt als einer der großartigsten in Europa. Eine Verkörperung des kaiserlichen Pathos),
----- - Tod in Wien nach langer Krankheit. Sein Sohn übernahm die Fertigstellung der noch nicht abgeschlossenen Bauvorhaben.

Fischer beherrschte alle Formen der damaligen europäischen Baukunst und vereinigte sie zu einer eigenen (österreichischen) Kunstsprache. Während für Hildebrandt der Dekor im Vordergrund seiner Gestaltung stand, war es für ihn der Raum und der Baukörper als Ganzes. Dadurch besitzen seine Fassaden eine gewisse Strenge. Durch seine gestalterische Nähe zum Herrscherhaus wurden seine Arbeiten auch zum politischen Vorbild für die Donaumonarchie.

In der Architektur folgte er besonders der Kombination Guarinis mit ovalen Raumzellen als Kern-Oval, Portal-Oval und Kurvenfragmenten, besonders im Treppen- und Altarbereich. Er verband hellenistisch-römische Klassizität mit italienischem Formgefühl und französischer Eleganz. Besonders an seinen vier Salzburger Kirchen lässt sich sein Zusammenspiel konkav-konvexer Schwingungen in Verbindung mit ebenen Flächen nachvollziehen.

Von seinen Bauten sind nur wenige verbaut erhalten, doch hat er in seiner Zeit für den deutschen Frühbarock wichtige Anreize geliefert, z.B. die Einbeziehung der Treppenhäuser zu einem organisch empfundenen Teil des Bauganzen.

Allein in Wien wurden von ihm folgende Schlösser entworfen, ergänzt oder umgestaltet (hinzu kommen noch verschiedene herausragende Funktionsgebäude):

- Stadtpalais Strattmann (1692),
- Palais Batthyany-Schönborn (1692 – 1693),
- Schloss Schönbrunn (2. Entwurf),
- Stadtpalais des Prinzen Eugen (1695 – 97),
- Stadtpalais Liechtenstein (1705, Seitenportal, Attika),
- Palais Lobkowitz (1709 – 1711, Veränderungen),
- Gartenpalais Trautson (1710 – 1712),

- Palais Schwarzenberg (bis 1722).

Es ist davon auszugehen, dass er für alle diese Anlagen als leitender Architekt auch die dazu gehörenden Gartenkonzepte festgelegt, bzw. die Gärten entworfen hat (wie es damals üblich war). Wahrscheinlich orientierte er sich dabei weitgehend an italienischen Vorbildern und ließ dann den ausführenden Gärtnern gewisse Freiräume. Da es von allen seinen Gartenentwürfen keine Unterlagen mehr gibt und die einst ausgeführten im Laufe der Jahrhunderte völlig verändert wurden, weiß man über sie sehr wenig. Seine gartenkünstlerische Bedeutung liegt in dem Umstand, dass er für die architektonische Ausgestaltung von Wien zur entscheidenden, beispielgebenden Triebkraft wurde.

Man unterscheidet bei Fischer einen

- Frühstil: verbunden mit einer hohen Idealität,
- Reifen Stil: sachlicher, ruhiger (nach 1704),
- Spätstil: mächtig ohne massiv zu sein (beginnt mit der Karlskirche 1715).

Seine wichtigsten Bauwerke sind:

- Stadtpalais des Prinzen Eugen (1695 – 1697, danach von Hildebrandt übernommen, heute Finanzministerium),
- Kollegienkirche (Salzburg),
- Karlskirche (Wien),
- Palais Trautson,
- Böhmische Hofkanzlei.

Viele Arbeiten Fischers gibt es heute nicht mehr. Deshalb wollen wir sie in seinen drei Werkbereichen nur exemplarisch darstellen:

Architektur: Karlskirche in Wien,
Architekturtheorie: Schrift „Entwurf einer historischen Architektur“,
Gartenkunst: > Erster Gartenentwurf von Schloss Schönbrunn
(dabei gehen wir davon aus, dass Trehet ihn hier im Broderiebereich beraten hat und bei dessen Ausführung beteiligt war),
> Garten von Schloss Mirabell (Salzburg),
> Garten von Lustschloss Huldenberg,

Karlskirche in Wien

Sie gilt im Architekturbereich als sein Hauptwerk. Den Zuspruch zum Entwurf und Bau erhielt Fischer nach einem Wettbewerb (u.a. mit Hildebrandt und Ferdinando Galli-Bibiena). Der Kaiser hatte den Bau als Dank für das Ende der Pest im Stephansdom versprochen (1713/14, allein in Wien ca. 8000 Tote).

1716 - wurde der Bauplatz festgelegt und erste Steinmetzaufträge erteilt,
1737 - Einweihung durch den Erzbischof von Wien.

Die Kirche ist nicht nur die bedeutendste Barockkirche Wiens, sondern dort auch das letzte Bauwerk in dem das Reichsbewusstsein des römisch-deutschen Reiches zum Ausdruck kommt. Baulich spannt sie den Bogen von Rom bis Byzanz, indem sie in sich Elemente aus

christlichen und islamischen Bauten aufgreift. Die Kirche hat eine breite Schaufassade mit einem vorgestellten Säulenbau in der Form eines griechischen Tempels und seitlichen Glockentürmen. Vor ihr stehen, wie vor dem Tempel in Jerusalem, als Symbole für den imperialen Anspruch des Habsburger Kaiserhauses zwei hohe, bebilderte Säulen als Nachbildungen der Trajansäulen. Auf ihnen wird Karl VI. als weiser Herrscher dargestellt. Gekrönt werden sie von zwei goldenen Adlern, die für dessen Tugenden (Tapferkeit und Beständigkeit) stehen. In ihrer Fassade vereinigt die Kirche dafür eine Vielzahl bauhistorischer Symbole z.B. des Salomonischen Tempels, der römischen Kultur, der römischen Kaiser, Karl des Großen, der Hagia Sophia, der Peterskirche in Rom und des Kaisers Karl V.

Über einem elliptischen Hauptraum, umgeben von sechs Kapellen, spannt sich eine Tambourkuppel (= Kuppel mit einem Kranz zur Überhöhung des Raumes). Im Innern der Kirche fällt in Form einer großen Skulptur und dann in einem Fresko (von Rottmayr) der Heilige Borromäus auf, Schutzpatron der Pestkranken und Namenspatron des Kaisers. Im Innern besticht die Kirche durch ihre architektonische Gliederung (dabei fallen besonders die hohen Arkadenöffnungen in ihrer Hauptachse auf) und ihre Lichtregie. Ihre Farbigkeit wird allein vom verwendeten Marmor bestimmt (der Goldeinsatz ist zurückhaltend)

Ein ikonographisches Programm verbindet den Heiligen Borromäus und den Kaiser (entworfen von Carl Gustav Haerus):

- Im Giebelrelief über dem Eingang die Fürbitte des Heiligen.
- Die Säulen mit ihrem Spiralrelief zeigen Motive aus dem Leben des Heiligen (zugleich erinnern sie an die Säulen des Herkules und stehen als solche auch als Symbole für die kaiserliche Macht).
- Im Eingang verweisen die beiden Engel auf das alte (mit Schlange) und das Neue Testament (mit dem Kreuz Christi).

Als imperiale Zeichen sind anzusehen:

- die Doppelsäulen vor der Tempelfront
  (neben ihrer Beziehung zum Tempel Salomons auch als Symbole für die Säulen des Herkules mit ihrer Verbindung zur „constantia“ (Standhaftigkeit) und „fortitudo“ (Tapferkeit“) des Kaisers),
- die kronenförmig überhöhte Kuppel für das Reich als ein „ewiges Rom“.

Entwurf einer historischen Architektur
(Wien 1721, 6 Auflagen)

Dieses Stichwerk, bestehend aus 84 Tafeln, ist die bekannteste Architekturpublikation des deutschen Barocks. Fischer hat daran seit 1705 16 Jahre gearbeitet. Zugleich ist sie die „erste vergleichende Weltgeschichte der Architektur“ (Kunoth) überhaupt. Es handelt sich dabei hauptsächlich um ein Tafelwerk mit Objekterläuterungen. Fischer rekonstruierte darin nach Gedächtnis-Münzen, Ruinenfunden und literarischen Quellen das Aussehen der Gebäude und Platzanlagen der griechischen und römischen Antike und der Architektur Ägyptens und Asiens. Gedacht hatte er das Buch als Anregung für Liebhaber und Künstler. Er akzeptierte darin den Pluralismus und verschiedene Stile und befreite sie dadurch von ihrem Korsett

unverrückbarer Architekturnormen. Für den Vielvölkerstaat Österreich war dies eine wichtige Arbeitsvoraussetzung. Er selber sah seine Arbeit als eine Sammlung von Beispielen, bei denen er sich um deren historische Korrektheit bemühte, nicht um eine architektonische Entwicklungsgeschichte. Das Werk bestand aus einem querformatigen Stichwerk, das sich aus fünf „Büchern“ zusammensetzte:

1. Buch: Beginnend mit der Darstellung des Salomonischen Tempels, stellt er die sieben Weltwunder und die berühmten persischen, ägyptischen und griechischen Bauwerke dar.
2. Buch: Darstellung der römischen Bauten im gesamten ehemaligen Kaiserreich (oft als freie Rekonstruktion unter Betonung ihres imperialen Charakters).
3. Buch: Bauwerke der Araber, Türken, Perser, Chinesen und Japaner (dafür benutzte er bereits erschienene Stichwerke als Vorlage).
4. Buch: Eigene Bauwerke (sowohl nur projektierte als auch realisierte).

(Mit diesen vier Büchern folgt er dem Vorbild Palladios mit seinen „Quattro libri“ und stellt seine Arbeiten auf dem Hintergrund der ihm bekannten Weltarchitektur dar. Dabei nennt er relativ genau seine Quellen und besitzt ein gutes Einfühlungsvermögen).

5. Buch: Vasen.

Die erste Manuskriptfassung hatte Fischer dem Kaiser bereits 1712 mit einer handschriftlichen Widmung vorgelegt. Während man in Frankreich unter Ludwig XIV. eine nationale Architektur schaffen wollte, wurde hier erstmals von der Weltarchitektur ausgegangen, um daraus ein eigenes Architekturkonzept abzuleiten, das in eine römisch-habsburgische Reichsarchitektur einmünden sollte. Er befürwortete in seinem Werk einen gewissen Stilpluralismus der letztendlich mit anderen Einflüssen in den späteren Historismus einmündete.

Dieses Stichwerk leitete die Herausgabe weiterer Werke ein (u.a. von Kleiner, Danreitter).

Garten von Schönbrunn (erstes Konzept**)**

Ursprünglich war Schönbrunn ein Klostergutshof mit einer Mühle gewesen. Maximilian II. ließ hier dann ab 1569 einen Jagdpark anlegen. Wegen des herbeigeleiteten Wassers erhielt er den Namen „Schön-brunn“. Nach seiner Zerstörung durch die Türken und deren Niederlage 1683 wurde zunächst das Jagdschloss wieder hergestellt und 1688 durch Fischer hier ein gewaltiges Schloss geplant. Indem dort alle bekannten Herrschaftsarchitekturen vereint wurden, sollte es in seiner Größe und in seiner architektonischen Bedeutung Versailles weit übertreffen und die Bedeutung des Hauses Habsburg symbolisch herausstreichen. Dabei orientierte Fischer sich architektonisch wahrscheinlich nicht an dem Schloss des französischen Königs, sondern an dem „Domus Aurea“ Neros, das ihm aus seiner römischen Zeit her bekannt war.

Das Schloss sollte am Standort der heutigen Gloriette stehen. Doch bereits bei Beginn der Bauarbeiten erkannte man dessen Unfinanzierbarkeit, und Fischer musste einen zweiten Entwurf (1696) anfertigen. Das Schloss wurde jetzt in die Ebene verlegt und der Garten zog sich den Hügel hinauf. Oben sollte ihn eine offene Loggia als Belvedere abschließen.

Kennzeichnend für diesen ersten schematischen Gartenentwurf war sein riesiges Parterre, welches in einem Kernbereich von einem breiten Kanal umgeben wurde. Zunächst waren vor den Seitenflügeln zwei Spiegelbecken und hinter dem Kernparterre zwei kleinere Monopteren. Auf dessen rückwärtigen Seite buchtete es halbkreisförmig aus. Dahinter befand sich dann in der verlängerten Mittelachse als Point de vue ein Brunnen und darüber dann eine Loggia (Kasino ?). In diesem Entwurf setzte sich der Garten mit seinen Brunnen und Kompartimenten zu beiden Seiten in der Breite unbegrenzt fort. Die Gesamtanlage war völlig auf eine gewaltige Breitenwirkung hin angelegt gewesen. Dieser Entwurf wurde später von Trehet entscheidend vereinfacht, u.a. entfiel der zunächst vorgesehene Kanal.

(Der heutige Garten hat mit den ehemaligen Planungen kaum noch etwas gemein. Nach dem Tod des Kaisers 1705 stockten zunächst die Arbeiten und wurden dann unter Maria Theresia erheblich verändert. Die Gloriette wurde erst 1775 vom Architekten Hohenburg errichtet).

Mirabellgarten (Salzburg)

In den Jahren 1687 – 1709 schuf Fischer für den damaligen Fürstbischof den barocken Mirabellgarten in Salzburg (nach 1713 – 1723 wurde er dann von Hildebrandt und Matthias Diesel und nach 1730 von Danreitter in wesentlichen Teilen verändert). Das Schloss selber hatte zuvor einer der Vorgänger des Fürstbischofs, Wolf Dietrich von Raitenau 1606 für seine Geliebte Salome Alt errichten lassen (mit der er 15 gemeinsame Kinder hatte). Es nannte sich zunächst Schloss Altenau.

Von Fischer stammten die neuen Konzeptionen für

- das Gartenparterre,
- den Zwergelgarten,
- das Heckentheater,
- den Bastionsgarten.

Zuvor hatte das Parterre noch starke Renaissancebezüge gehabt (der Bezug zum Schloss fehlte, die Parterrebeete waren von Beetbalustraden und der Gesamtgarten von einer hohen Mauer umgeben). Jetzt führte die Zentralachse durch aufwendige Broderiekompartimente zu einer mittleren, achteckigen Springbrunnenanlage, umgeben von vier Paar-Skulpturen (Raptusgruppen =Träger und Getragene blicken in entgegengesetzte Richtungen), die einerseits die vier Elemente Wasser, Feuer, Luft und Erde symbolisierten und andererseits vier verschiedene Paarbeziehungen darstellten. Eine

- tragende (Entführung der Helena durch Paris auf einem Schiff),
- rettende (Rettung des Anchises durch seinen Sohn Aeneas aus dem brennenden Troja),
- raubende (Raub der Persephone durch Hades),
- siegende (Sieg des Herkules über Anthaeus (dem, von der Erde gehoben, seine sonst unüberwindlichen Kräfte schwinden).

Auch die Balustraden um das Gesamtparterre mit ihren Vasen entstammten Fischers Entwürfen.

Die Statuen auf ihrer Südseite stellten je acht männliche und weibliche Gottheiten dar:

- Kronos + Bacchus, Jupiter + Mars, Herkules + Vulcanus, Merkur + Apollo,
- Diana + Flora, Athene + Ceres, Pomona + Venus, Vesta + Juno.

An den Statuen lässt sich Fischers Bezug zu diesem Garten noch am ehesten herstellen (er war von seiner Ausbildung her zunächst Bildhauer gewesen. Die Skulpturen selber wurden allerdings nicht von ihm geschaffen).

Den Zwergelgarten schuf Fischer in den Jahren 1690/91. Er ist der älteste seiner Art in Europa und umfasste einst 28 marmorne Figuren (von denen zurzeit noch 15 im Bastionsgarten stehen). Dieser barocke Gartenteil besaß früher in seiner Mitte einen großen Springbrunnen, um den sich Buchsbroderien und vier kleinere Springbrunnen befanden. Er wurde später mehrfach verändert (u.a. 1805 von Sckell).

Das Heckentheeater war einst das älteste im deutschen Sprachbereich (1704 – 1718 angelegt). Aufgeführt wurden in ihm kleine Opern und Ballette. Früher war es aufwendiger ausgestattet als es sich heute darbietet.

Der Bastionsgarten integrierte die alte Wasserbastei aus dem Dreißigjährigen Krieg in den Mirabellgarten. Er besaß in seiner Mitte einen großen Springbrunnen, der von acht Beeten mit Broderien umgeben war. (Seine heutige Situation ist durch Aufschüttungen an der Wehrmauer entstellt).

Gartenpalais Huldenberg (Weidlingau)

Das Gartenpalais lag am Rande des Wiener Waldes. Zwischen 1709 – 1715 ließ sich hier der Repräsentant des Kurfürsten von Hannover (und spätere König von England) Baron von Huldenberg von Fischer ein relativ kleines Gartenschloss mit einem großen Garten errichten. Vom Mittelrisaliten (auf ganzer Höhe aus der Flucht hervortretendes Bauteil) des Schlosses führte die Hauptachse vorbei an zwei großen Springbrunnenanlagen, begleitet von einer Vielzahl kleiner Springbrunnen auf beiden Seiten des Weges, zu einem unteren Haupttor in einer Mauer.

Seitlich vom Hauptgebäude stand auf jeder Seite vorgerückt je ein Pavillon, der mit dem Schloss halbkreisförmig verbunden war und so einen Ehrenhof bildete. Auf der Höhe des ersten Hauptbrunnens führte um diesen eine erste Rampe auf ein durch Mauern abgesenktes zweiteiliges Broderieparterre und danach durch eine Wasserallee auf eine dritte Ebene. Auf dieser befanden sich ein Wassergarten mit einem zweiten großen Hauptbrunnen und einem Ring von zwei nierenförmigen Wasserbecken mit je drei hohen Springstrahlen, zwei kleinere Rundbecken und ein zweiteiliger Broderiegarten. Hinter dem Schloss war außerdem ein riesiges Wasserreservoir mit einem Umgang.

Insgesamt bestach dieser Garten neben seinen Brunnenanlagen durch seine vielen Heckenarchitekturen (besonders seinen Hecken, über denen wie auf einer Perlschnur eine Vielzahl kugelförmig geschnittener Gehölze standen) und seine Skulpturen.

Diesen Garten gibt es heute nicht mehr. Doch wenn man auf Stichen seine Grundform betrachtet und diese mit Hildebrandts Belvedere, bzw. Welschs Pommersfelden vergleicht,

erkennt man an deren Grundkonzeptionen, dass es so etwas wie einen österreichisch-süddeutschen Garten gegeben hat.

Quellen

Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Kruft, Hanno-Walter „Geschichte der Architekturtheorie“, München 1985
Mosser, M./ Teyssot, G. Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Fischer_von_Erlach,_Bernhard (1.7.2013)
„ /Wissenschaftssammlungen/damals_in_der_Ste… (1.7.2013)
http://www.deutsche-biographie.de/sfz16314html (1.7.2013)
http://www.planet_vienna.com/spots/Palais/huldenberg/huldenberg.htm (1.7.2013)
http://www.salzburg.info/de/sehenswertes/festung_schloesser/schloss_mirabell (1.7.2013)
http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Johann-Bernhard_Fischer_von_Erlach (1.7.2013)
http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/ferstel/site/browse.php/artikel (1.7.2013)
(„Die Wiener Karlskirche“, „Bau der Wiener Karlskirche“, „Symbolik der Karlskirche“),
http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Bernhard_Fischer_von_Erlach (1.7.2013)
„ /Mirabellgarten (1.7.2013)
„ /Wiener_Karlskirche (1.7.2013)

Matthäus Daniel Pöppelmann

(1662 – 1736)

Er ist der Schöpfer des Dresdener Zwingers (einer Orangerie und des dazu gehörenden Gartens !) und gilt als der Vater des Dresdener Barocks.

Kaum jemand dürfte Pöppelmann zu den Gartenkünstlern zählen, wie auch kaum jemand den Zwinger, entstellt wie er sich jetzt darbietet, zu den barocken Gartenkunstwerken zählen wird. Nach Pöppelmanns Intentionen war er aber als ein solches gedacht gewesen.

Über Pöppelmanns Biographie ist bekannt:

1662 - geboren in Herford (als Sohn einer im 30-jährigen Krieg verarmten Kaufmannsfamilie),

----- - eine (unbekannte) Ausbildung im Baubereich wird angenommen,

1680 - Dresden; Eintritt in das sächsische Bauamt als unbezahlte Hilfskraft (für 6 Jahre; lebte in dieser Zeit mit Hilfe von Krediten von der Errichtung von Privatbauten, die er anschließend gewinnbringend verkaufte),

1686 - feste Anstellung am Bauamt als „kurfürstlicher Bau-Conducteur“ (= Bauleiter, Jahresgehalt: 208 Taler. Seine Arbeit bestand zunächst aus Abbrucharbeiten. Er soll auch Probleme mit seinen Vorgesetzten gehabt haben),

1687 - Antrag auf eine Lizenz für einen Alkoholausschank,

1692 - Heirat mit Catharina Margarethe Stumpf (Pöppelmann bekam mit ihr sieben Kinder),

1699 - verantwortlich für die Schloss- und Zivilgebäude,

1700 - Erweiterung seines Verantwortungsbereichs auf den Festungsbau, Brückenbau und das Vermessungswesen (Gehaltserhöhung auf 314 Taler),

1701 - Aufsicht über den Abriss des abgebrannten Flügels der Dresdener Residenz,

1705 - Beförderung zum Landbaumeister (damit beginnt seine Karriere, Gehalt jetzt: 364 Taler),

1706 - 1715 - Errichtung des Taschenbergpalais (für eine Geliebte des Königs),

1708 - Auftrag für die Planung des neuen Residenzschlosses (erste Entwürfe; Gehalt 600 Taler. Sie stand mit immer neuen Plänen ständig in der Diskussion, wurde dann aber nicht gebaut),

1709 - Beginn der Bauarbeiten für den Zwinger (zunächst als ein provisorisches, hölzernes Amphitheater für einen Staatsbesuch; wurde später durch einen Steinbau ersetzt, dem „Zwinger“, der an das neu zu errichtende Schloss angegliedert werden sollte),

1710 - Studienreise über Prag, Wien, Salzburg nach Rom und Neapel
(ein Ergebnis: Einflüsse von Hildebrandt und Fontana auf das neu zu errichtende Schloss),
----- - Ernennung zum „Geheimen Cämmerier“ (Geheimkämmerer),
1711 - Baubeginn der Zwingerorangerie
(mit dem Bogenbereich der Wallseite; provisorische Fertigstellung 1719),
1712 - bezieht eine Dienstwohnung in der Schlossstraße,
----- - Tod der ersten Ehefrau,
1713 - zweite Heirat mit Anna Christina Möller (wohlhabende Kaufmannswitwe, starb 1729 in Karlsbad),
----- - zwei Dienstreisen nach Polen,
1714 - erhält das Dresdener Bürgerrecht,
1715 - Studienreise nach Paris, Belgien und Holland,
----- - 1716 - Entwurf und Bau des „Holländischen Palais“ für den Grafen Flemming (später zum „Japanischen Palais“ erweitert),
1716 - Errichtung des Dinglingerhauses (eines der bedeutendsten Dresdener Privathäuser),
1717 - 1719 - Ausbau der Festetage der Dresdener Residenz (gemeinsam mit Raymond Le Plat),
1718 - Ernennung zum Oberlandbaumeister
(als Nachfolger von Johann Friedrich Karcher; als solcher für alle Staatsbauten zuständig (u.a. auch die Straßen, Brücken und Deiche; so ließ er von 1713 – 1720 auf der Strecke Dresden – Leipzig mehrere Brücken bauen));
über diese Stellung formte er entscheidend das Dresdener Stadtbild,
1719 - provisorische Fertigstellung des Zwingers,
1720 - Beginn der Entwurfs- und Umbauarbeiten in Groß-Sedlitz,
----- - 1721 - Bauarbeiten am Wasserpalais Pillnitz,
1722 - Beginn des Baus von Schloss und Hofgestüt Graditz,
----- - Bau des „Großen Fasses“ auf der Festung Königsstein
(= größtes Weinfass Europas für 238.000 Liter Wein),
----- - 1728 - Entwurf und Bau von Stift Joachimstein,
1723 - 1724 - Bau des Bergpalais Pillnitz,
----- - 1725 - Bau der Weinbergkirche Pillnitz,
----- - 1729 - Errichtung des „Grünen Gewölbes“ in der Residenz,
----- - 1733 - Umbau des Schlosses Moritzburg,
----- - 1739 - Entwurf und Bau der Dreikönigskirche (Dresden-Neustadt),
1727 - Erweiterung des „Holländischen Palais“ (unter Beteiligung von Longuelune; erhalten geblieben sind der Elbflügel und der Arkadenhof),
----- - 1732 - Umbau der Dresdener Elbbrücke,
1728 - Entwurf der Warschauer Residenz (gemeinsam mit Longuelune; fertiggestellt wurde nur das Mittelstück um 1730),
1729 - Herausgabe eines Kupferstichwerks über den Dresdener Zwinger
(mit Erläuterungstext, 22 Stichen zum Zwinger, 1 Stich zum Holländischen Palais, 1 Stich zum „Großen Fass“ auf der Festung Königsstein),

1730 - Bau des „Zeithainer Lagers“ (ein überdimensionaler Stollenofen für einen Dresdener Stollen von 1,8 Tonnen für mehr als 20.000 Gäste),
----- - ab jetzt weitgehend nur noch mit Verwaltungsarbeiten beschäftigt (August der Starke bevorzugte nun für seine repräsentativen Arbeiten jüngere Architekten: u.a. Zacharias Longuelune),
1732 - Stadtplanungen für die Dresdener Neustadt, Fassadenentwürfe,
1733 - Ergänzungsbauten und Nutzungskonzeptionen für die Königliche Kanzlei,
1734 - Ausscheiden aus dem Amt des Oberlandbaumeisters (sein Nachfolger wurde Johann Christoph Knöffel),
1735 - Krankheit (schwere Darmerkrankung),
1736 - Tod in Dresden (begraben in der Gruft der Matthäuskirche in der Friedrichstadt).

Über die genannten Arbeiten hinaus war Pöppelmann ständig mit der Schaffung kurzlebiger Architekturen und Kulissen für die Feste des Hofes beschäftigt.

Um Pöppelmanns Arbeitssituation in Dresden besser zu verstehen, muss man zwei seiner Arbeitsbedingungen kennen:

- Zunächst der Umstand, dass August der Starke sein Dienstherr war (Thronbesteigung 1694 – 1733). Selber in Kunstfragen gebildet und äußerst ehrgeizig, kämpfte er zeitlebens um sein Ansehen unter den deutschen Kurfürsten. Die Preußen, Hannoveraner und Hessen-Kasseler in Schweden waren Könige geworden, und er wechselte seine Religionszugehörigkeit, um König von Polen zu werden. Er machte sich sogar Hoffnungen auf die Kaiserkrone. Sein politischer Gegenspieler war dabei Lothar Franz von Schönborn als Reichserzkanzler und Vorsitzender des Kurkollegs. Er setzte die Wahl Karls zum Kaiser durch und beendete damit die sächsischen Kaiserträume. Als Dank dafür erhielt Lothar Franz vom Wiener Hof das Geld für das Schloss in Pommersfelden. Auf die Errichtung dieses Schlosses reagierte nun August mit seiner imperialen architektonischen Selbstdarstellung (der immer wieder genannte Bezug zur Versailler Bauwelt hat dabei keine Rolle gespielt).

- Die zweite Arbeitsbedingung war durch den Dresdener Großbrand von 1685 entstanden, als das rechtselbische Alt-Dresden niedergebrannt war und durch den Schlossbrand von 1701. Erst sie ermöglichten die Verwirklichung von Pöppelmanns Plänen zu einem städtischen Gesamtkunstwerk mit dem neu zu erstellenden Residenzschloss in seiner Mitte. Von den angedachten Überlegungen her war eine Schlösserreihe als Überresidenz vorgesehen gewesen, die einzeln verschiedene Funktionen zu übernehmen hatte:

  Palais und Großer Garten (1678 – 1683 von Johann Georg Starke entworfen, 1694 um vier Pavillons ergänzt (angeregt durch Marly), ab 1715 von Johann Friedrich Karcher vergrößert und umgestaltet. Im Garten standen etwa 1.500 Skulpturen, viele aus der Werkstatt von Permoser. Traditioneller Hauptort der Innerstädtischen Repräsentationen und Festlichkeiten).

Japanisches (Holländisches) Palais ist seit 1717 im Besitz August des Starken. Pöppelmann gestaltete den Garten. Hauptort der Feierlichkeiten zur Hochzeit des Kronprinzen 1719. Hauptsächlich innerstädtische Repräsentationsaufgaben.

Zwinger: Orangerie und Festgarten, Unterbringungsort von Sammlungen, Turnierplatz und offener Festsaal. Hauptwerk Pöppelmanns (die skulpturalen Arbeiten wurden von Permoser geschaffen. Die Gesamtwirkung des Gebäudes ist ein Ergebnis ihrer Zusammenarbeit).

Großsedlitz (als suburbane Villa für den ganzen Hofstaat gedacht),

Pillnitz (als „maison sans gêne“ konzipiert, als Ort für einen ungezwungenen Spielbetrieb),

Moritzburg als Jagdschloss mit einem grand parc und einem Jagdrevier.

Die Elbe diente dabei als Verbindungsweg (an ihr lagen das Japanische Palais, der Zwinger und Pillnitz) Außerdem belebte sie die Liebe des Königs zu Venedig.

Die ersten Pläne für die neue Residenz waren bereits vor 1710 fertig gewesen. Zum Studium bereits fertiger Anlagen wurde Pöppelmann nach Wien, Salzburg und Italien geschickt und dann fünf Jahre später auch nach Paris, Belgien und Holland. Sein Auftrag war

„itzige Art des Bauens so wohl an Palästen als Gärten zu ersehen, absonderlich aber die ihm mitgegebenen Risse zu hiesigen Schloß-Bau mit den vornehmsten Bau-Meistern und Künstlern zu überlegen“.

Durch die wechselnden politischen Verhältnisse um die polnische Krone und immer neue Überlegungen des Königs kam es dann nicht zu der zunächst geplanten Residenz.

Pöppelmanns Hauptwerke sind:

Der „Zwinger“

Er ist ein Gartengebäude, stellt das prächtigste Festgebäude des Barocks dar und ist „eines der bedeutendsten Zeugnisse der europäischen Kultur“ (Stephan). Seinen Namen erhielt er nach einem Zwinger, der hier zuvor stand. Den Auftrag für seine Planung erhielt Pöppelmann 1709 mit dem Ziel, für die Pomeranzensammlung des Königs neben der Festungsmauer eine Orangerie und einen Stellplatz zu errichten.

1710 - 1711 - Baubeginn mit der Errichtung des Wallpavillons und danach mit den anschließenden Bogengalerien. Als nächstes folgten für die königlichen Sammlungen der Mathematisch-Physikalische und der Französische Pavillon.

----- - in einer zweiten Bauphase Langgalerie und das Kronentor.

1718 - dritte Bauphase als Hochzeitsvorbereitung für den Kronprinzen. Errichtung des 2. Halbrunds mit dem Glockenpavillon in der Mitte und den seitlichen Zoologischen und Naturwissenschaftlichen Pavillons.
Zur Elbseite entstanden provisorische Bühnen für die Hochzeitsgäste.

1728 - alle Arbeiten nach außen waren abgeschlossen,

1729 - gab Pöppelmann über den Zwinger ein Stichwerk heraus. Es enthielt neben

dem Titelblatt ein Vorwort, eine ausführliche Beschreibung und 24 Stiche. Der Grundriss gab eine Übersicht über die Gesamtkonzeption. Der Innenhof sollte aus einem Broderieparterre mit vier Brunnen bestehen (doch war er mindestens bis 1750 nach einem Gemälde von Canaletto noch eine leere Fläche, die erst nach 1819 als Garten angelegt wurde).

1847 - 1855 - schloss Semper die Elbseite mit einem Museumsbau.

1924 - 1936 wurde dann der Garten in Anlehnung an die Pläne Pöppelmanns mit einem Rasenparterre und 4 Brunnen versehen.

„Kein Bau des Jahrhunderts zeigt ein gleiches Maß von spontaner Genialität“ (Dehio).
Das architektonische Schwingen seiner Linien, die Verteilung der Baumassen und die Fülle der Einzelformen können nur bewundert werden. Er ist ein großartiger Festsaal unter freiem Himmel, dessen Innendekorationen in den Außenraum, in den Garten verlegt wurden, den Gartenraum bilden.

Als eine Kulturleistung der Gartenkunst wird die Anlage heute kaum noch wahrgenommen, weil ihr die einstigen Pöppelmannschen Gartenbeziehungen fehlen. Sie wurde ursprünglich als reine Orangerie konzipiert. Pöppelmann verstand sie als einen Garten (verbunden mit einer symbolischen Darstellung der imperialen Ansprüche des Königs). Deshalb die großen Glasfenster und Satyrhermen als traditionelle Motive für Gartenskulpturen. In den Bogengängen trugen die Satyrn die Pflanzkübel als Ausdruck der Überwindung der Natur durch die Kunst. Pflanzen und Bauwerk sollten sich durchdringen (sie standen u.a. auch auf den umlaufenden Galerien.“Die Sphären des Architektonischen und des Vegetablen verschmelzen (sich hier) zu einer kaum noch zu überbietenden Einheit“ (Hennebo).

> Bauplastik und Gartenschmuck vereinen sich,
> Broderiemotive werden an den Gebäuden aufgegriffen und variiert,
> Fruchtgirlanden, Blumenkörbe und Blattranken werden zu bauplastischem Schmuck,
> die konkaven Brunnenränder werden zu Strukturelementen der Gartenräume,
> die Fontänen werden zu Korrespondenten der Tropfsteinstrukturen in den Galerien,
> die Gartenfarben werden als Kontraste zu den polychromen Farben der Bauteile gesetzt.

Pöppelmann selber verwies auf die

„Frucht=Schnüre, Blumen=Gehänge; Sieben=röhrige Pans=Pfeiffen, Laubwerke, Blumen=Sträuße, Frucht=Körbe und so mannicherley nach der Art der Alten ausgehauene Töpfe und Gefäße; wie auch …. Jahres=Zeiten, Wasser=Nymphen, Fluß=Götter, Meer=Pferde, Zephiren, Liebes=Götter, Faunen, Satyrn“.

Er sah als Vorbild für seinen Entwurf römische Anlagen:

„darinnen man zu öffentlichen Siegs = Lust = und Pracht = Aufzügen auch zu Vollziehung aller Ritterlichen Leibes = Übungen zu Fusse, zu Pferde oder zu Wagen die vollkommenste Beqvemlichkeit hatte. Eben so ist auch dieses Gebäude des Königl. genannten Zwinger = Gartens dermaßen kunstreich angelegt, daß es alles dasjenige in sich begreifft, was in jetzt erzehlten Römischen Erfindungen prächtiges oder nützliches vorgekommen, daß man die heutige Bau = Arth genau dabey beobachtet.

> Denn, außer den verschiedenen großen Speiß = Spiel = oder Tantz = Sälen, kleinern Zimmern, Bädern, Grotten, Boden = Stellungen, Lust = und Spatzier = Gängen, Baum und Säulen = Reihen, Graß = Blumen = Beeten, Wasser = Fällen, Wasser = Strahlen und andern Kunst = Wassern, Lust = Plätzen, Ruhe = Bänken, Brust = Geländern und den anstoßenden prächtigen Opern = und Comoedoen = Hause; beschliesset das gantze Gebäu zusammen, wie aus dem Haupt = Grund = Riß auf dem Kupffer = Titel zu ersehen, einen so ansehnlich länglicht = runden Platz, daß in demselben nicht nur die fast unzehlbare des Winters in den Gallerien verwahrte Bäume zur Sommer = Zeit beqvemlich in schönster Ordnung ausgesetzt; sondern auch alle Arthen öffenlicher Ritter = Spiele, Gepränge und andere Lustbarkeiten des Hofes angestellet worden“.
>
> „Die sämtlichen Gebäude sind durch eine rings herum geführte Gallerie miteinander vereinigt, darauf findet man nicht nur die schönsten Spatzier-Gänge, nach der Ordnung gesetzte Linden-Reihen, grüne Wälle, anmuthige Gebüsche, Wasser = Fälle, Spring = Brunnen, Bild = Säulen, Blumen = Töpfe, Graß = Bänke und dergleichen, sondern es pflegen auch in diesem mitten in der Stadt und gantz nahe am Schlosse liegenden Garten, bey angenehmer Jahres = Zeit, bis in den späten Abend die vornehmsten Dames und Cavaliers vom Hofe und viele Einwohner der Stadt spatzieren zu gehen, welche sich an den lustigen Aussichten nach allen vier Himmels = Gegenden daselbst ergötzen“ (Pöppelmann).

Zu diesen formalen Bezügen treten symbolische. Das ganze Werk ist ein Hohelied auf den König. Hier als ein zweiter Herkules dargestellt, dem Beschützer der Musen und der Künste. Das gesamte Gebäude ist nur als ein ikonographisch durchsetztes Symbol fürstlicher Selbstdarstellung zu verstehen. Der ganze Garten diente der Vergöttlichung des Herrschers. Ursprünglich sollte der Herkules mit der Weltkugel nicht auf dem Wallpavillon, sondern oberhalb der vier Adler auf dem Kronentor stehen (die Adler hier als höchste Hoheitszeichen und Wappenvögel des Heiligen Römischen Reiches; dies auch aus der Rivalität zur brandenburgischen Rangerhöhung durch den preußischen Königstitel zu verstehen).

Das Bildprogramm des Wallpavillons stellt hauptsächlich die Verdienste des Herkules in den Vordergrund, das Kronentor seinen Triumph:

> „Da nun unter den güldenen Aepfeln, welche der Welt = Träger Atlas, als Ober = Aufseher der Hesperiden, durch einen Drachen, dem Vorgeben der Dichter gemäß, bewachen lassen, von vielen eigentlich nichts als wahrhaftige Pomerantzen = Aepfel verstanden werden;
> Herkules aber, an des Atlas Stelle, nachmals die Welt selbst unterstützt, auch mit diesem Zierath, welchen er aus den Hesperischen Gärten entwendet, numehro die hiesige königliche Orangerie ausschmücket:
> So hat man seine Bild = Säule theils eines Ober = Aufsehers desselben, theils als eines Welt = Unterstützers, wie der die Himmels = Kugel auf seinen Schultern träget, in Abzielung auf die damahlige Reichs = Statthalterschaft unsers Heldenmüthigsten Königs, in der Höhe über der grossen Treppe aufgestellet“ (Pöppelmann).

Der ganze Zwingerentwurf baut sich inhaltlich und formal auf einem Gartengedanken auf. Die gesamte Anlage bezieht sich in Verbindung mit einem herrschaftsbezogenen Figurenprogramm symbolisch auf den Hesperidengarten, - hier in der Form einer Orangerie und des dazu gehörenden Gartens.

Von daher wäre wahrscheinlich eine vollständige Rekonstruktion der Idealanlage im Sinne Pöppelmanns zum besseren Verständnis dieses Kunstwerks notwendig. Jetzt ist es nur ein amputiertes Relikt, dessen eigentliche Bedeutung als Garten kaum noch nachempfunden werden kann. (siehe dazu auch Peter Stephan „Neuschöpfung oder Ergänzung“).

Die Vorbilder für diesen Garten kamen weitgehend aus Italien:

- dem Amphitheater des Boboligartens (Florenz),
- dem Belvederegarten (Rom),
- dem Nymphäum der Villa d’Este,
- den Wassertheatern und den Kaskaden der Frascati-Villen,
- von römischen Stadtplätzen,
- den Grotten und Wasserkünsten von Hellbrunn.

(Die Nutzungsänderung der Anlage zum Festplatz wurde bereits während der Bauphase zu den Hochzeitsvorbereitungen für den Kurprinzen angeordnet).

Garten des „Japanischen (Holländischen) Palais“

1715 ließ sich der Premierminister Graf von Flemming am Elbufer ein Landhaus errichten. Weil er es an den holländischen Gesandten vermietete, wurde es zunächst „Holländisches Palais“ genannt. 1717 kaufte es sich der König für die bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen und ließ dafür Schloss und Garten von Pöppelmann verändern und erweitern. 1719 wurde hier dann die Hochzeit der Kaisertochter gefeiert, die einen ihrer Höhepunkte in der berühmten Feuerwerkspantomime „Die Eroberung des Goldenen Vlies“ hatte.

1727 wurde dann das Schloss noch einmal erheblich erweitert, weil es die chinesische, japanische und Meißner Porzellansammlung des Königs aufnehmen sollte.

Pöppelmann schuf im Garten

- zu beiden Seiten exedraartige Abschlüsse (auf der einen Seite begrenzt durch eine Festungsbastion, auf der gegenüberliegenden durch eine Galerie mit einem Mittelpavillon; beide Abschlüsse waren durch Gitterwände mit dem Palais verbunden),
- zur Elbe und zur linken Seite befanden sich großzügige, statuengeschmückte Broderieparterres,
- im Uferbereich war ein Gondelhafen mit Kolossalfiguren.

Von einer Übersichtsterrasse gelangte man über 3 Treppen zu einem von Balustraden umgebenen Parterre. Eine Wegeachse führte zum Elbufer, an dem sich der Gondelhafen befand.

Von diesem Garten gibt es eine Fülle an Plänen und Ansichten in vielen Bearbeitungszuständen. Erhalten geblieben sind nur vom Schloss der Elbflügel und der Arkadenhof.

Garten von Großsedlitz

Dieser Garten gilt als der großartigste August des Starken und nach Hennebo als der eigenwilligste in der deutschen Gartenkunst.

1723 erwarb der König das einstige Rittergut Groß-Sedlitz als dreiflügelige Schlossanlage mit einer Orangerie und einem Gewächshaus (an der Stelle der heutigen „Unteren Orangerie“). Er veranlasste den Abbruch der vorhandenen Gebäude und beauftragte Pöppelmann mit den baukünstlerischen Arbeiten und Longuelune mit den gartenkünstlerischen. 1726 war für die Gesamtkonzeption ein Idealplan erstelllt worden (von Pöppelmann ?, gesichert nicht von Longuelune). Das Schloss sollte an der Talkannte errichtet und von Pavillons und Bosketts umgeben werden. Die Symmetrieachse war aufwendig ausgeformt vorgesehen und sollte sich als Kaskade auf dem Gegenhang fortsetzen.. An beiden Seiten des Schlosses waren Orangerien geplant worden und die zu ihnen gehörenden Gärten parallel zueinander ausgerichtet. Von diesem Entwurf kam aus Kostengründen zunächst nur ein Bruchteil zur Ausführung.

1727 vereinigte man bereits Vorhandenes, den Idealplan und Überlegungen aus verschiedenen Entwurfsunterlagen für die weiteren Arbeiten. Man verzichtete danach auf den Palast und setzte an dessen Stelle die „Obere Orangerie“. Sie wurde damit für den ganzen Garten zum ordnenden Orientierungsgebäude. Vor ihr befand sich ein Broderieparterre. Eine beidseitig von Treppen begleitete Kaskade führte ins Tal. Vom Gegenhang sollte eine Gegenkaskade sich auf sie beziehen (sie wurde wahrscheinlich nie gebaut).

Nördlich von der „Oberen Orangerie“ und ihrem Parterre war eine Rasenfläche. An deren Talkante befand sich die „Untere Orangerie“ und unterhalb von dieser das Orangerieparterre (ihre Mittelachse wurde durch 2 Kanäle mit zahlreichen Springbrunnen betont). Sie endete in einer Treppenanlage von Pöppelmann (der „Stillen Musik“, benannt nach den musizierenden Putten auf den Podesten).

Neben diesen beiden Hauptgärten befanden sich Boskettgärten:

- Auf der nordöstlichen Seite zunächst ein Ovalsaal (neben einem Boulingreen) und dann hangabwärts ein kreisrunder Platz mit einem Becken und einer anschließenden Kegelbahn.
- Auf der südwestlichen Seite ein (geplantes) u-förmiges Parterre (als Gegenstück zum Orangerieparterre), das nur als Rasenstück ausgeführt wurde.

Durch den Tod des Königs (1733) kam es zum Stillstand der Arbeiten und mit dem „Siebenjährigen Krieg“ endeten sie ganz.

Kennzeichnend für den bereits fertiggestellten Gartenteil wurde, dass er aus zwei Parallelanlagen in einer Talsenke besteht, einem südwestlichen und einem nordöstlichen Teil. Vieles an ihm erinnert an die italienischen Gärten von Frascati. Die Erschließung der

Gartenräume durch seine Treppenanlagen galten als ein Meisterwerk Pöppelmanns. Bewundert wurden an diesem Garten auch die Geländemodellierungen für die Wege und die Standorte der Skulpturen (insgesamt sollen hier einst 360 gestanden haben, weitgehend aus der Schule Balthasar Permosers), die jährlich gegen die Witterung mit weißer Farbe übergestrichen wurden und so den Anblick wie aus Porzellan boten

Heute fehlen darüber hinaus die Latten- und Eisenwerke, die früher die Boulingreens und Figuren umgaben oder als Pavillons dienten. Ihre Pflege war kostenmäßig zu aufwendig geworden.

Garten von Pillnitz
(„maison dans gêne“, „Haus gegen Sorgen“)

Um 1712 hatte sich die Gräfin Cosel an dieem Ort einen Heckengarten zum Spielen anlegen lassen. 1720 übernahm ihn der König und ließ ihn durch Pöppelmann ausbauen (1724 kam Longuelune hinzu).

- 1720/21 - Errichtung des Wasserpalais und des davor liegenden Gondelhafens (zu den Booten führte eine großzügige Treppe),
- 1722/23 - Errichtung des Bergpalais (Gebäude dahinter).

Beide nach „chinesischer“ Bauart, d.h. mit geschwungenen Dächern und Hohlkehlen unter den Traufen.

Flankiert wurden beide Schlösschen von Gewächshäusern für die Kübelpflanzen. Dazwischen befand sich ein Gartenhof, der dem des Zwingers ähnelte. Um diesen Kern befanden sich die Spielanlagen:

- Die ersten von ihnen waren als Heckenräume für verschiedene Spiele entlang einer Querachse ab 1712 entstanden (die „Charmillen“).
- Diese Querachse wurde noch durch eine Reihe von Kanalabschnitten mit je 3 Springbrunnen betont (sogenannte „Wasserlichter“).
- Der wichtigste neu geschaffene Teil war der Garten hinter dem Bergpalais mit seinen seitlichen Rasenbahnen und der mittleren Kiesbahn, die als Schießplatz diente und hinten als Kugelfang mit einer Grotte abschloss. Umgeben wurden sie von Kastanien- und Lindenalleen.

(Longuelune errichtete um 1725 um ein Ringrennhaus 12 Spielfelder, evtl. die Teile hinter dem Palais und das „französische Dorf“ außerhalb des Palaisbereichs).

Insgesamt gab es 44 verschiedene, zeitgemäße Spielanlagen für „vielerley die Zeit verkürzende Lust-Spiele, ein nettes Comedienhaus, ein wohlangelegter Platz zum Carusel- und Ringelrennen, zum Scheiben-, Bogen- und Schnepperschießen; ferner allerhand lusterweckende Kunstmaschinen, Schwungsäulen, Drehräder“ (J.H. Dielhelm nach Hennebo). Zwischen den vorderen Heckenquartieren befanden sich 10 Schaukeln.

Dieser Garten sollte völlig frei von einem höfischen Zwang sein, nur allein einer spielenden Abwechslung dienen.

Moritzburg

Moritzburg war das Jagdschloss der sächsischen Fürsten gewesen. Durch seine Allen und Schneisen war es mit dem umliegenden Wald, der als „grand parc“ diente, verbunden. Bereits 1691 hatte man ihn für die Schaffung eines Schneisensystems vermessen. Von Dresden führte eine Allee über eine Zugbrücke und ein skulpturengeschmücktes Terrassensystem über eine weitere Brücke zur Schlossinsel. In Moritzburg wurden glanzvolle Jagden veranstaltet (u.a. mit mehreren 100 Stück Hochwild), Masken- und Wasserfeste gefeiert und Aufzüge und pyrotechnische Spiele abgehalten. Der Ausbau von Schloss und Garten gehörten zu Pöppelmanns Aufgaben (ab 1722 wurde ihm der Gärtner Georg Meister zur Seite gestellt). Ab 1728 wurde seitlich vom Schloss ein Fasanengehege angelegt.

Pöppelmann war der erste bedeutende Architekt in Deutschland, der nicht, wie besonders in Italien, zunächst als Künstler oder wie in Deutschland als Militäringenieur (Welsch, Neumann, Schlaun) gearbeitet hatte, sondern sich innerhalb einer Behörde hocearbeitete. Dabei fällt es schwer, seine jeweils persönlichen künstlerischen Leistungen von denen seiner Mitarbeiter abzugrenzen.

Quellen

Dehio, Georg „Geschichte der deutschen Kunst“, Bd. II, Berlin und Leipzig 1931
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Marx, Harald (Hrsg.) „Matthäus Daniel Pöppelmann“, Leipzig 1989 (für eine Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums Münster)
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992
Stephan, Peter „Neuschöpfung oder Ergänzung“, In „Die Gartenkunst“ Heft 1/2003, Worms 2003

Dhttp://de.wikipedia.org/wiki/Matthäus_Daniel_Pöppelmann (8.4.2013)

Johann Balthasar Lauterbach

(1663 – 1694)

Er entwarf Schloss und Garten von Salzdahlum, der vielleicht prächtigsten und einflussreichsten Schlossanlage in Norddeutschland (u.a. Vorbild für den „Großen Garten“ in Hannover).

Salzdahlum steht für das wichtigste Barockschloss in den welfischen Ländern (d.h. dem Bereich Hannover – Lüneburg – Braunschweig - Harz). Das bereits vor 200 Jahren wegen Baufälligkeit abgerissen wurde und heute kaum noch etwas daran erinnert, ist es fast völlig in Vergessenheit geraten und wird nur noch gelegentlich in Verbindung mit seiner Pracht und seinem Vorbildcharakter für andere Anlagen genannt. Auch sein Schöpfer J.B. Lauterbach ist so gut wie vergessen, und die von ihm entworfenen Bauten werden Hermann Korb zugesprochen.

Über Johann Balthasar Lauterbach wissen wir

1663 - geboren in Ulm
(der Vater war dort Schuhmacher und Zunftmeister; er hatte einen Bruder und zwei Schwestern),

----- - Besuch des Gymnasiums in Ulm,

1681 - Immatrikulation an der Universität Tübingen
(mit einem Stipendium für ein Theologiestudium),

1683 - 1685 - Studium der Mathematik in Jena
(Fächer: Geometrie, Statik, Mechanik, Astronomie, „Architectura civilis“ und „Architectura militaris“; darüber hinaus: Logik und Metaphysik),

1685 - 1687 - Lauterbach hält Vorlesungen in Jena als „Magister Philosophiä“
(mit großem Zulauf),

1687 - Einstellung als Professor für Mathematik, Physik und Architektur an der Ritterakademie in Wolfenbüttel (mit einem Jahresgehalt von 400 Talern); von seinen Vorlesungen gibt es ausführliche Mitschriften
(Ritterakademie = Bildungsstätte für junge Adlige zur Vorbereitung auf den Militär- und Staatsdienst. Durchschnittsalter der Studenten 16 – 20 Jahre. Viele hatten bereits ein Hochschulstudium abgeschlossen),

--?-- - Heirat einer Barbara Elisabeth (3 Söhne, 1 Tochter; Geburtsjahre 1688, 1689, 1691, 1693),

1688 - erste Planungen für das Lustschloss in Salzdahlum
(im Frühjahr erste Entwürfe, im Juni Baubeginn),

----- - 1692 - Ausbau des Wolfenbütteler Residenzschlosses,
----- - 1693 - Verstärkung der Festungsanlagen in Wolfenbüttel,
1689 - Entwurf für das Opernhaus in Braunschweig,
----- - Ernennung zum herzoglichen Landbaumeister
(damit unterstand ihm das gesamte Bauwesen im Herzogtum Braunschweig, der Tischler Hermann Korb wird ihm als Bauleiter zur Seite gestellt),
1689 - Wahl zum Dekan der Ritterakademie,
1690 - am Umbau der herzoglichen Residenz in Wolfenbüttel beteiligt,
----- - Entwurf für das Orgelwerk der Schlosskapelle in Salzdahlum,
----- - Entwürfe für die Herrenhäuser Destedt und Brüggen,
----- - Entwurf der Gartenpläne für Salzdahlum,
1691 - 1692 - Entwürfe für verschiedene Bürger- und Hofbeamtenhäuser in Wolfenbüttel,
1692 - Entwurf von Gärten am „Neuen Weg“ (Wolfenbüttel),
1692 - 1693 - Ernennung zum Festungsingenieur
(zuständig für den Ausbau der Wolfenbütteler Befestigungen; ihm unterstellt Hermann Korb, der später sein Nachfolger wird),
1692 - 1693 - Planungen für die Kirche St. Trinitatis (Wolfenbüttel),
1693 - Entwurf eines Lusthauses für den Schlossgarten in Plön,
----- - 1694 - Planungen für das Herrenhaus in Hundisburg,
1694 - gestorben (Ursache unbekannt; im April Trauerfeier; Ende Mai Einweihung des Schlosses Salzdahlum),
1698 - Traktat „Compendium Architecturae Civilis Harmonicae Antique et Novae“ (posthum erschienen, praxisorientiert; Urfassung bereits 1688 geschrieben, 2. Fassung 1690, 3. Fassung zwischen 1691 -1693; 1714 in deutscher Übersetzung).

Insgesamt hat Lauterbach in Wolfenbüttel nur sechs Jahre gelebt (von 1688 – 1694), in denen er sein ganzes Lebenswerk geschaffen hat. Seine dortige Tätigkeit bestand aus

- Vorlesungen an der Ritterakademie
(von denen es mehrere Mitschriften gab, die teilweise als Traktate veröffentlicht und sogar übersetzt wurden),
- naturwissenschaftlichen Studien,
- architektonischen Bauentwürfen.

Lauterbachs wichtigste Bauschöpfungen waren:

- Schloss und Garten von Salzdahlum,
- Trinitatiskirche (Wolfenbüttel),
- Herrenhäuser Destedt und Brüggen.

Von Lauterbach geplant und nach dessen Tod von Hermann Korb ausgeführt:

- Schloss Hundisburg,
- Kirche St. Immanuel (Hehlen).

Insgesamt bestand sein baupraktisches Werk aus 23 Entwürfen und Bauten.
Weiter schrieb er zwei Traktate zur Zivilbaukunst und zur Militärbaukunst (die erst nach

seinem Tode gedruckt wurden) und fertigte eine Sammlung von Kupferstichen zur Säulenordnung an.
Darüber hinaus plante er die Verstärkung der Befestigungen der Stadt Wolfenbüttel.

Lauterbach gehörte zu den wenigen Architekturtheoretikern, die ihre Überlegungen, wie er sie in seinen Traktaten darstellte, auch in der Praxis umsetzen konnte. In ihrem Mittelpunkt standen die Säulenordnungen. Zunächst hatte er die ionischen bevorzugt, sich dann aber verstärkt der toskanischen und dorischen zugewendet. Er gründete ihre Proportionierung auf der musikalischen Harmonielehre.

„Lauterbachs erste Fassung der Zivilarchitektur ist ein ganz und gar eigenes Werk, das zwar aus den verschiedenen Strömungen der zeitgenössischen Architekturtheorie manche wertvollen Anregungen und Erkenntnisse übernommen hat, aber niemals einer einzelnen Richtung vollkommen folgt. So wie im architekturpraktischen Werk, ----, in dem diese hier aufgestellten Erkenntnisse Anwendung finden, bleibt er in Theorie und Praxis ein souverän Handelnder“ (Grote 1995).

Das Hauptwerk von Lauterbach sind Schloss und Garten von Salzdahlum.

Schloss Salzdahlum
(Name nach dem Dorf Salzdahlum; es liegt zwischen Braunschweig und Wolfenbüttel; bis 1853 befand sich hier ein Salzbergwerk)

1763 - Pachtung des Gutes Salzdahlum vom Kammermeister Andres Reiche mit dem Recht, dort Gebäude errichten zu dürfen,
1772 - Kauf des Gutes für 6000 Taler durch den regierenden Herzog, der es seinem Bruder Anton Ulrich schenkt,
1773 - 1774 - Errichtung eines Lusthauses und eines dazu gehörenden Gartens
(Es bestand aus einem zentralen Saal und je einem Kabinett an seinen Seiten.
An seiner Stelle wurde das spätere Schloss gebaut, indem dieses sich an der bestehenden Hauptachse des Vorgartens orientierte.
Der spätere Garten entstand, indem Lauterbach Vorgaben aus dem vorangegangenen aufgriff.
1777 - 1780 - Erweiterung des Besitzes
(mit Geldern der Ehefrau Herzogin Elisabeth Juliane),
1685 - Ernennung von Anton Ulrich zum Mitregenten,
1687 - vierte Italienreise von Anton Ulrich. Danach Wunsch, in Salzdahlum sich eine Sommerresidenz zu errichten, Beauftragung Lauterbachs mit der Planung.
Die zunächst veranschlagten Materialkosten sollten allein 100.000 Taler betragen.
Deshalb entschloss man sich, es in Holzbauweise (Fachwerk) zu errichten und als Sandsteinbau zu verkleiden. Für die Bauleitung wurde ein Holzfachmann bestimmt: Hermann Korb.
(Die Residenz sollte als Wohnstätte und als Repräsentationsort der Gemäldesammlung und der Kunstgegenstände dienen. Sie wurde eines der bedeutendsten Barockschlösser in Deutschland).
1688 - Beginn der Bauarbeiten

(in den ersten Jahren wurden die Baumaterialien aus den eigenen Besitzungen bereitgestellt),

1693 - erstes Hoffest in Salzdahlum
(Feier des 60. Geburtstages des Herzogs in Form eines „Salzthalischen Markts“; die Mitglieder des Hofes waren als Händler verkleidet),

1694 - offizielle Einweihung des Schlosses
(zum 60. Geburtstag der Herzogin. Der Herzog machte ihr das Schloss zum Geschenk. Die Feierlichkeiten dauerten 4 Tage:
1. Tag: Prozession von Wolfenbüttel, Gottesdienst, Tafel, Besichtigung der Sammlungen im Schloss,
2. Tag: Besichtigung des Gartens, Tafel, abends ein Schauspiel von Corneille,
3. Tag: Dinieren an verschiedenen Tafeln, abends eine Ballettaufführung und ein Theaterstück von Moliere,
4. Tag: Rückkehr nach Wolfenbüttel.

1750 - Umgestaltung in einen Rokokogarten.

„Der hauptsächlich zwischen 1688 und 1694 errichtete Bau des Lustschlosses in Salzdahlum stellt von Anfang an das Werk J.B. Lauterbachs dar, aus dessen fünf komplizierten Planungsphasen der Bau bis 1694 erwuchs. Während von Anfang an vier Anregungsquellen Lauterbachs Architektur beeinflussten (antike, italienische, französische und holländische Vorbilder), lagen den Plänen 1 und 2 hauptsächlich italienische Vorbilder zugrunde. Während der 3. Planungsphase, die die 4. entscheidend beeinflusste, kam es zu einem Anregungsschub französischer Architektur (Jean Marot, Louis le Vau, Antoine le Pautre). Der 5. Plan schließlich verarbeitete niederländische Anregungen. Diese Zeitphasen, die unterschiedlichen europäischen Einflüssen unterworfen waren, lassen sich im gesamten baupraktischen Werk J.B. Lauterbachs nachweisen“. (Grote 1995).

Insgesamt wurde das Schloss von Salzdahlum in drei Bauphasen errichtet:

1688 - 1694 - unter Lauterbach,
1694 - 1701 - erste Erweiterung unter Hermann Korb,
nach 1701 - mehrfache Ergänzungen und Veränderungen.

Während sich Lauterbach immer an der klassischen Säulenordnung orientierte mit ihren Säulen, Gesimsen und Pilastern, wendete man sich nach seinem Tode zunehmend davon ab.

„Zusammenfassend lässt sich feststellen, ----, dass die Planungen zum Schlossbau von Salzdahlum auf J.B. Lauterbach zurückgehen, dass innerhalb der Vorplanungen Wünsche und Ideen des Herzogs berücksichtigt wurden und dass die Bauausführung durch den Bauvogt Hermann Korb vollzogen wurde, wobei es unklar bleibt, welchen Anteil dieser an den Planungen hatte“ (Grote 1995).

Fürst Anton Ulrich zu Braunschweig-Wolfenbüttel (1633, reg. 1685 – 1714): Agierte politisch nicht sehr glücklich. Unterlag im Streit um den Vorrang unter den Welfenlinien gegenüber den Hannoveranern. Feierte opulente Feste und führte einen luxuriösen Lebensstil. Förderte die Künste: Erweiterte die von seinem Vater

gegründete Bibliothek in Wolfenbüttel (damals die größte in Deutschland) und errichtete in Braunschweig eines der damals größten Opernhäuser, besaß eine große Gemäldesammlung (um 1800 gehörten zum Schloss ca. 1050 Gemälde), war selber einer der bedeutendsten Schriftsteller des Barocks (religiöse Lyrik, 14 Libretti für Opern, Singspiele und Ballette, 2 Romane: u.a. „Die römische Octavia“ mit ca. 7000 Seiten. Er gilt als der Begründer des deutschen historischen Romans, weitschweifiger, pedantischer Stil. kaum jemand hat ihn gelesen). Er war ein großer Italienliebhaber (6 Reisen). Die dort empfangenen Eindrücke verarbeitete er in seinem Roman und in seinem Schloss (hier besonders Scamozzis Villa Verlato) und teils auch in seinem Garten.

Hermann Korb (1656 – 1735, gelernter Tischler), zunächst Bauleiter („Bauvogt“) unter Lauterbach, 1704 sein Nachfolger, beendete viele seiner Bauentwürfe; prägte durch seine 40jährige Schaffenszeit das Bauwesen im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel. Viele Entwürfe Lauterbachs wurden ihm lange zugesprochen. Er konnte nicht zeichnen, sondern arbeitete mit Modellen.

Die Kernbauten des Schlosses umfassten eine Fläche von 70 x 140 m. Sie wurden von einem 13 m breiten Wassergraben umgeben. Ihr Herzstück bildete eine Grottenanlage als „sala terrena“ zwischen den Mittelrisaliten (ca. 31,5 x 17 m groß. Sie erstreckte ich über 2 bzw. 3 Etagen. Wahrscheinlich orientierte man sich bei deren Bau an antiken Vorbildern (dem Pantheon auf der Akropolis). Sie war an ihren Enden im Osten (zum Hof) mit einem Treppenhaus und nach Westen (zum Garten) mit einer Gartenhalle verbunden. Von hier erreichte man über eine Gartentreppe die Terrasse. Das ikonographische Programm dieses Schlosszentrums ist heute nicht mehr bekannt.

Da das Schloss aus Fachwerk auf einem nassen Gelände errichtet worden war (aus Stein war nur das Untergeschoss des Mittelrisaliten des Corps de Logis (hervorgehobene Hauptgebäude), erforderte seine Unterhaltung einen großen Aufwand, den nachfolgende Generationen nicht mehr zu leisten bereit waren, so dass es schnell baufällig wurde. Napoleons Bruder Jérôme schenkte es der Stadt Braunschweig, damit sie damit ihre Schulden, die sie seinetwegen aufgenommen hatte, teilweise abtragen konnte. Sie ließ es 1813 abreißen. Heute ist von dem Schloss (außer einem Torhaus und der ehemaligen Reitbahn (jetzt Lagerschuppen)) nichts mehr erhalten.

(Die Unterstellung, dass Salzdahlum sich mit Versailles verglichen hätte, ist falsch (richtiger wäre dies beim Braunschweiger Residenzschloss, dessen Bau dann aber nicht den ersten Planungsvorstellungen folgte)).

Garten Salzdahlum

(ca. 14 ha groß bei einer maximalen Länge von 400 m;
Im Vergleich: der „Große Garten“ von Hannover umfasst 50,2 ha und ist 905 x 555 m groß. Der Salzdahlumer Garten umfasste danach nur etwas mehr als ¼ des hannoverschen Gartens. Er muss eine intimere Ausstrahlung besessen haben).

Der Fürst hatte hier seine Garteneindrücke, die er besonders auf seinen Reisen in Italien und Holland gewonnen hatte, in seinem Garten zu vereinen gesucht. Die Kurfürstin Sophie von Hannover hatte diesen Garten bewundernd ein „Paradies auf Erden“ genannt.

Das Schloss und der Garten bildeten eine Einheit. Wenn man durch den Mittelrisaliten in den Garten trat, gelangte man zunächst auf eine hofartige Terrasse (57 x 31,5 m). An ihren Ecken zum Garten standen je ein zweistöckiger Pavillon. An den Seiten befanden sich einstöckige Galerien, deren Dächer begehbar waren. Zur Gartenseite waren sie als offene Erdgeschossarkaden ausgeführt worden. Wegen ihrer Skulpturen wurden sie Flussgalerien genannt. Auf der Terrasse selber befanden sich zwei achteckige Rasenstücke mit je 8 Vasen an ihren Ecken und einer Sonnenuhr im Zentrum. Die Flussgalerien waren 26,5 m lang. In ihren mittleren Nischen befanden sich halbrunde Brunnenbecken, die als Quellgrotten gestaltet waren.

Die Gartenterrasse öffnete sich in voller Länge zum Parterre (eine ursprünglich vorgesehene Balustrade als Abschluss wurde nicht errichtet). Es war von hufeisenförmigen Erdwällen umgeben (später wurden sie durch steinerne Stützmauern gefasst, in die zwei Grottengebäude eingefügt wurden) und beinhaltete 12 aufwendige Broderiebeete. In den Schnittpunkten der 3 Längs- und 3 Querwege befanden sich 5 Fontänen, von denen die mittlere höher als die sie umgebenden war und durch eine Figurengruppe betont wurde (Amphion auf dem Walfisch). An den Ecken der Broderiequadrate waren Puttifiguren und um den mittleren Fontänenbrunnen 8 Großskulpturen. Die Einfassungswege des Parterres wurden mit Vasen auf Podesten (dorisch gestaltet) akzentuiert. Den Abschluss des Parterres bildeten zwei quergestellte Teiche.

Der anschließende Boskettbereich wurde an der Hauptachse, ihrem Hauptzugang, von zwei Fechterfiguren bewacht. Das Boskett selber bestand aus vier rechteckigen, relativ identischen Quartieren mit einem achtsternigen Wegesystem und einem zentralen, mittleren Platz, auf dem sich je ein Obelisk befand. Die alleenartig gestaltete Hauptachse besaß in ihrer Mitte eine runde Vertiefung, die mit den Büsten antiker Dichter und Philosophen auf Stelen umstellt war. Am Ende der mittleren Querachse des Boskettbereichs lag eine Eremitage (im „style rustique“ wie die „sala terrena“ im Schloss und der Parnass). Sie bestand aus mehreren Räumen (einem Schlafraum, einer Höhle mit einer Eremitenattrappe u.a.). Hier wurden Visionen umgesetzt, wie sie der Herzog in seiner „Römischen Octavia“ geschildert hat. Als ihr Gegenüber am anderen Ende der Querachse befand sich das Gartentheater. Auch dieses mit vielen Skulpturen versehen.

Hinter der Boskettzone befand sich in der Hauptachse als Musenberg der Parnass, hinter dem sich der Garten apsidenförmig schloss. Diese Hauptachse wurde hinter dem Garten wieder aufgegriffen und führte als Allee über den Bergrücken des Lechtumer Holzes bis nach Wolfenbüttel.

Das Ende des Gartens bildete eine von ionischen Doppelsäulen gerahmte Toranlage, die zum Schloss hin den Durchblick über die zentrale Hauptachse auf das Corps de Logis des Schlosses ermöglichte.

In den verbleibenden seitlichen Gartenflächen befanden sich Obstquartiere und Nutzgärten. An der westlichen Schmalseite und der nördlichen Längsseite waren Grotten, die auf die Wegeachsen bezogen waren. Insgesamt standen im Garten 160 Skulpturen. Der ganze Garten war von einer Lindenallee umgeben.

Dieser ganze Garten gliederte sich deutlich in zwei Hälften, die durch die gemeinsame Hauptachse und den gemeinsamen Umgangsweg um Parterre und Boskett miteinander verbunden wurden. Jede dieser Hälften besaß ein eigenes Zentralmotiv (Fontänen) und einen eigenen dominierenden Abschluss (das Schloss und den Parnass).

Dieser Garten war von Anfang an ein Werk Lauterbachs gewesen. Er schuf ihn in drei Planungsphasen (1688, 1688-1690, 1690 – 1694; in der letzten erhielt er seinen stark niederländischen Gesamteindruck). Sein Grundkonzept erhielt der Garten wahrscheinlich in der 2. Planungsphase (vor Mai 1690). Im Verlauf seiner weiteren Ausführungen änderte man nur (1691/92):

- die Höhe des Parnassberges, so dass dieser den Blick über die Hauptachse nicht mehr aufhielt,
- den Fortfall der Wassergräben an den Parterrewällen,
- die Verwandlung der Sibyllenhöhle (an der Längsseite) in eine Eremitage.

Als Anregungsgedanken flossen in diesen Garten ein

- vom Boboligarten (Florenz) der amphitheaterförmige Zuschnitt des Parterres,
- von der Villa d'Este der Parnasshügel,
- von holländischen Gärten:
    - > die strenge Einfassung der einzelnen Gartenbereiche durch Bäume, Hecken und Zäune,
    - > die überreiche Ausstattung mit Skulpturen, Vasen und Formgehölzen,
    - > die phantasiereichen Broderien der Parterrebeete (hier der dortige französische Einfluss durch Boyceau und Mollet),
    - > besonders durch Het Loo:
        - + die 4 Brunnen im Parterre und die seitlichen Wälle,
        - + die vergoldeten Brunnenfiguren der Mittelfontäne,
        - + die seitlichen an den Hofflügeln gelegenen Privatgärten.

Nach dem Tode Lauterbachs erfuhr der Garten zwei Umgestaltungen:

1697 -1704 - Anlage der Wallkaskaden,
- Bau der Najadenfontäne in der Mitte des Hauptweges des Boskettbereichs

1706/07 - die Wälle wurden nach hinten gerade ausgezogen,
- die Amphion-Fontäne wurde in eine Orpheus-Fontäne umgewandelt,
- im Boskettbereich entlang der Hauptachse wurde die berühmte Figurenallee angelegt.

Weitere Gartenentwürfe Lauterbachs (als Folge des im Entstehen begriffenen Salzdahlumer Schlossgartens):

1691/92 - Pläne zur Umgestaltung des Lustgartens „Mon Plaisir“ (seitlich des „Neuen Weges“ in Wolfenbüttel; wurde wahrscheinlich nicht ausgeführt),
1692 - Lustgarten der Herzogin (westlich des Gutes „Rothes Amt“ an der Straße nach Braunschweig.

Vom Salzdahlumer Schloss und Garten ging eine große Ausstrahlung auf die übrige Architektur in Deutschland aus, so folgten ihrem Vorbild im Bereich der

Architektur - der deutsche Treppenhausbau des Barocks allgemein (besonders Dientzenhofers Treppenhaus in Pommersfelden),
- verschiedene Baubereiche im Schloss Oranienburg (bei Berlin),
- Magdeburger Rathaus,
- die europäische Theaterarchitektur (z.B. der Redoutensaal im Braunschweiger Opernhaus).

Gartenkunst: der „Große Garten“ in Hannover (dessen Hauptteil zwischen 1696 – 1700 angelegt wurde: Gemeinsamkeiten sind u.a.: die Allee um dem Park, die Einteilung in zwei Hälften; das nach Lauterbach errichtete Gartentheater (1710) und die Orangerie).

Quellen

Boor, Helmut de / Newald, Richard „Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Bd. V „Vom Späthumanismus zur Empfindlichkeit“, München 1951

Grote, Hans-Henning „Johann Balthasar Lauterbach“ 1663 – 1694“, Selbstverlag des Braunschweigischen Geschichtsvereins 1995

Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965

Wittig, Holger „Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum“, München 2005

http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Balthasar_Lauterbach (5.11.2012)
„ „ /Schloss_Salzdahlum (5.11.2012)
„ „ / Anton_Ulrich_(Braunschweig-Wolfenbüttel) (10.2.2014)
„ „ /Römische_Octavia (10.2.2014)
„ „ /Hermann_Korb (11.2.2014)

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/salzdahlum.html

Giovanni Francesco Guerniero

(um 1665 – 1745)

Er plante das absolutistische Gegenstück eines deutschen Fürsten zu Versailles (ohne davon auch nur etwas zu übernehmen). Der Garten ist „... eine der prächtigsten Anlagen in ganz Europa, selbsten diejenigen zu Versailles, Frascati, Tivoli und anderen schon beschriebenen Orten nicht ausgenommen“ (Sachevill Stevens, engl. Reiseschriftsteller). „Wäre der Plan Guernieris ganz zur Ausführung gekommen, so wäre hier ein Werk entstanden, dessen gewaltige Größe und imponierende Geschlossenheit in Europa wohl nicht viel seinesgleichen gehabt hätte“ (Marie Luise Gothein, 1913). „Vielleicht das Grandioseste, was irgendwo der Barockstil in der Verbindung von Architektur und Landschaft gewagt hat“ (Georg Dehio, 1914).

Außer über seine Kasseler Zeit weiß man über das Leben Guernieros kaum etwas, und auch bereits bei seinem Namen gibt es über zehn verschiedene, teilweise von ihm selbst benutzte Schreibweisen. So unterschrieb er seine Widmungstexte in seinem Stichwerk in lateinischer, italienischer, französischer und deutscher Sprache mit Joannes Franciscus Guernierus, Gio. Francesco Guernieri, Jean Francois Guerniere und mit Johann Frantz Guernier.

Aus seinem Leben weiß man:

um 1665 - in Rom geboren,

----- - Ausbildung wahrscheinlich im Umkreis Carlo Fontanas (1634 -1714; vermutet wird dies wegen der Art seines Schlossentwurfs für den Karlsberg in Kassel),

1695 - Stuckateur beim Bau der Jesuitenkirche S. Ignazio (seine erste urkundliche Nennung),

1700 -- Landgraf Karl von Hessen lernt ihn während seiner Italienreise beim Besuch von S. Ignazio kennen und engagiert ihn,

1701 - erster offizieller Vertrag für seine Tätigkeit in Kassel mit dem Auftrag
> die beiden Untergeschosse des Oktogons,
> die Treppen,
> die Vexiergrotte und die angrenzenden Pavillons,
> die Artischockenfontäne
zu errichten,
1704 - neuer Vertrag über die Herstellung des Riesenkopfbeckens und der Kaskaden (dabei besaß er eine unbeschränkte Vollmacht für alle mit dem Bau in Verbindung stehenden Fragen und die Beschäftigung der benötigten Handwerker),
1705 - Reise nach Rom und Florenz (in den Wintermonaten Oktober – April; zwei weitere Reisen nach Italien: 1706 und wahrscheinlich 1710),
----- - im Juli sind über 1000 Menschen mit den Bauarbeiten am Karlsberg beschäftigt,
----- - erste Auflage seines Stichwerks „Delineato montis“ in Rom (in lateinischer und italienischer Sprache),
1706 - zweite Auflage seines Stichwerks in Kassel (jetzt auch mit einem deutschen und französischem Text),
(1727 und 1749 Nachdrucke),
1708 - weiterer Auftrag für die Vollendung des Obergeschosses des Oktogons,
----- - Heirat der Münsteranerin Antonie Sofie Duper,
1711 - Geburt der Tochter Sophia Carolina,
----- - die Wasserkünste laufen erstmals,
1715 - Geburt der Tochter Hedwig Luise,
----- - ständiger Ärger wegen der schlecht ausgeführten Arbeiten am Oktogon
(Allgemein soll er bei seinen Arbeitern beliebt gewesen sein und ein hohes Ansehen genossen haben. Den Ärger hatte er mit den Arbeitskräften, die im Rahmen ihres Frondienstes für den Landgrafen arbeiten mussten (Fuhrleute, Handlanger – Proteste, Arbeitsniederlegungen) und wegen der schlechten statischen Ausführungen des Oktogons (die teilweise durch die zusätzlichen Gewichte der Pyramide entstanden waren),
----- - Flucht aus Kassel
(zuvor hinterließ er auf seinem Schreibtisch einen Plan zur Behebung der Bauschäden am Oktogon),
- ? - - kurze Zeit im Dienst des Kurfürsten von der Pfalz in Düsseldorf,
- ? - - Rückkehr nach Italien und Anstellung bei der „Aqua Felice“,
1716 - Aufnahme in die „Congregazione dei Virtuosi al Pantheon“
(Päpstliche Akademie der schönen Künste),
----- - (Simon du Ry vermutete 1754, dass er das Geld dafür bei der Errichtung seiner Kasseler Bauten sich zur Seite gelegt hätte,
später Wohnstätte vieler deutscher Künstler: u.a. Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Veit),
1745 - Tod in Rom.

Guernieros Ruhm gründet sich auf zwei Arbeiten:

- den barocken Teil des heutigen Bergparks Wilhelmshöhe (Kassel),
- seinem Stichwerk „Delineato montis“.

An dem Berghang war schon vor dem 30-jährigen Krieg ein Jagdschloss (Dreiflügelanlage mit ihrer Öffnung zum Berghang hin) mit einem großen Garten (mit ummauertem Lustgarten, Obst- und Gemüsegarten, größeren Fischteichen und einer Grotte mit Mineralien und einem Springbrunnen) errichtet gewesen. Sie waren im Krieg zerstört worden. Landgraf Karl von Hessen (1670 – 1730) ließ dann um 1690 die Gebäude wieder instandsetzen und einen monumentalen Garten planen (beginnend auf dem heutigen Hüttenberg, dem „Alten Windkasten“, ca. 400 m südöstlich vom heutigen Herkules). Die Arbeiten dazu blieben aber in ihren Anfängen stecken. Auf seiner Italienreise 1699/70 bekam er dann dafür die entscheidenden Anregungen. Der Bericht seines Reisemarschalls Klauter (1722) liest sich wie eine Sammlung von Eindrücken, die später im Kasseler Gartenplan umgesetzt wurden:

- die Wasserfälle von Terni,
- der Herkules aus dem Palazzo Farnese (Rom),
- die Thermen des Kaisers Titus,
- die Villen von Frascati
    - > mit ihren Kaskaden (besonders denen der Villa Aldobrandini),
    - > mit ihren Springbrunnen, aus denen das Wasser wie Raketen 30 Schuh hoch in die Luft geschossen kam,
    - > mit dem Riesenkopf, der mit seinen armen unter einem Felsen hervorragte,
    - > mit dem Zentaur, der auf einem Horn so laut blies, dass man seine Ohren zuhalten musste,
    - > ihm gegenüber ein anderer, der auf einer Flöte spielte (und all dies mit Wasser und Wind betrieben).

Wahrscheinlich erhielt der Landgraf in Italien auch die Anregung zur Darstellung der Schlacht der Giganten und deren Niederlage durch die Hilfe Herkules für die Götter. Herkules galt im Barock als Symbol für den wichtigsten Tugendträger eines idealen Fürsten.

Diese Umsetzung erfolgte durch Giovanni Francesco Guerniero, den der Landgraf wahrscheinlich 1700 bei der Besichtigung der Kirche S. Ignazio in Rom kennengelernt hatte. Obwohl er seit 1701 jeweils nur Teilverträge erhielt, bestand anscheinend von vornherein eine klare Vorstellung von den Gesamtanlagen. Während seiner Reise nach Rom stellte Guerniero sie 1705 in seinem Stichwerk „Delineato montis“ als Ganzes vor.

Dieses Stichwerk besteht aus (Ausgabe der 2. Auflage 1706):

- zwei Titelblättern (je eins in lateinischer und italienischer Sprache),
- einer Widmung für den Landesfürsten,
- je einem Vorwort in lateinischer, italienischer, französischer und deutscher Sprache,
- einem Abbildungsteil mit 15 Stichen
    (darin enthalten: eine Darstellung der Gesamtanlage,
    Gebäudedarstellungen, Grundrisse, Ansichten und Schnitte).

Der Widmung ist bereits zu entnehmen,

- dass die Planungen wahrscheinlich nicht vollständig zur Ausführung kommen,
- dass mit technischen Problemen zu rechnen sei

(ob ich in der „Geschicklichkeit gefehlet haben möchte …“).

Das Vorwort enthält eine Beschreibung der Gesamtanlage vom Oktogon bis zum Schloss (angegeben mit einer Buchstabenfolge im Gesamtgrundriss, auf die sich die restlichen Pläne beziehen). Für den Maßstab wurde der Rheinische Schuh zugrunde gelegt (= 31,4 cm).

Blatt 1: Gesamtgrundriss

Er zeigt einen maßstäblich aufeinander bezogenen Grundriss mit einem darüber liegenden Höhenschnitt, aufgeteilt in seine Bauabschnitte.

Blatt 2: Ansicht der Gesamtanlagen

Eine halbschräge Vogelperspektive. Sie macht das architektonisch Grandiose dieser Anlage besonders deutlich. In ihrem Mittelpunkt ist ein Sternplatz. Die dazu gehörende Querachse sollte wohl Festveranstaltungen dienen.

(Diese Querachse macht deutlich, dass deren Stellung in den damaligen deutschen Gärten nicht in ihrer fehlenden Modernität lag. Sie entsprach einer anderen architektonischen Grundhaltung als in Frankreich. Auch der Ruhm der dortigen Mittelachse verblasste gegenüber diesem Entwurf. Uns ist kein anderer Garten bekannt, in dem diese raumbetonender war als hier, raumbetonend bis tief in die Landschaft hinein).

Andererseits fällt die für die damalige Zeit ungewöhnliche Naturnähe auf, wie sie, von einem anderen geistigen Ansatz her, erst wieder in den viel späteren Landschaftsgärten aufzufinden war: Die Gartenbauten aus natürlichen Felsbrocken, die unbeschnittenen, wegbegleitenden Pflanzungen, das Wild auf den zwischen den Gehölzpflanzungen befindlichen Wiesen und eine romantische Schlucht.

Dieser Garten lebte bereits zu diesem Zeitpunkt (Barock) aus den Spannungsbereichen geometriebetonter Kultur und wilder, wasserbetonter Natur (später, auf dem Weg zum Landschaftspark, ließ man dann nur das Formale der Kultur fort).

Die weiteren Blätter zeigen:

- einen Grundriss des Oktogons und dessen Ansicht,
- einen Grundriss des Wassertheaters und dessen Ansicht,
- einen Grundriss des Sternplatzes,
- einen Grundriss des untersten Kaskadenabschlusses und dessen Ansicht,
- einen Grundriss und eine Ansicht des geplanten Schlosses von der Gartenseite her,

- eine Ansicht des geplanten Schlosses von der Talseite,
- die Ansichten verschiedener Grotten.

Ursprünglich war eine gewaltige Kaskadenachse geplant gewesen (ca. 1 km lang, bei einem Höhengefälle von 240 m, gegliedert in drei Abschnitte), unterbrochen von einer Folge von vier Grottenanlagen in der Form von Amphitheatern, Becken, Querachsen und Plätzen, die das Oktogon oben auf dem Berg mit dem darunter liegenden Schloss verband. Von dieser Achse führten dann noch zu jeder Seite drei Alleen in den Waldhang. Damit war hier ein ideales barockes Grundkonzept festgelegt worden (das dann auch später bei allen Gartenänderungen deren Rückgrat bildete):

Das Oktogon liegt auf dem höchsten Punkt. Vorbild dafür war vielleicht der Palazzo Farnese in Caprarola, den Vignola als Pentagon geschaffen hatte. Gedacht war es als ein Sitz der Götter, als ein Olymp. Es ist hier ein von Arkaden umgebener achteckiger Bau aus Tuffstein mit einem achteckigen Wasserbecken in seinem Innenhof. Das Bauwerk ist 28,5 m hoch. Darüber befinden sich eine 30 m hohe Steinpyramide und der 9,2 m hohe Herkules. Die Pyramide war erst ab 1713 hinzugefügt worden. Im Stichwerk war sie noch nicht vorgesehen gewesen. Ihre nachträgliche Ergänzung war eine der Ursachen für die mangelnde Statik des Riesenschlosses. So mussten die ehemals offenen Bögen im Obergeschoss des Oktogons zugemauert werden. Geplant war es ursprünglich weniger schwer. Die unteren Geschosse sind aus grobschlächtigem Mauerwerk ausgeführt, Felsen imitierend. Verwendet wurde dafür der vor Ort vorhandene, leicht verwitternde Basalttuff. Nach oben wurden die Steinoberflächen dann zunehmend geglättet. Das Ganze wirkte wie ein aus dem Urgestein gewachsenes Gebäude hin zu einer zunehmend menschlicher werdenden Wohnkultur.

Der Herkules ist eine vergrößerte Nachbildung des „Herkules Farnese“. Er wurde zwischen 1713 – 1717 aus ca. 3 mm starkem Kupferblech hergestellt und 1718 aufgestellt. Nach der Mythologie hatte er hier die 11. seiner 12 Heldentaten erfüllt, den Raub der goldenen Äpfel der Hesperiden (einen dieser Äpfel hält er hinter seinem Rücken in der Hand). Im Barock galt er symbolisch als Inbegriff für einen tugendhaften Herrscher. Er stand für die Virtus, d.h. in der platonischen Philosophie für eine Vereinigung der vier Kardinaltugenden in ihm: Tapferkeit, Klugheit, Mäßigkeit und Gerechtigkeit.

Auf der tiefer liegenden Terrasse befindet sich das „Amphitheater“ (Vexierwassergrotte). Es bestand aus drei Grotten, bei denen in der mittleren ein Flöte spielender Zyklop (einäugiger Riese) sich befand. In ihr konnten die Zuschauer durch plötzliche Wasserstrahlen durchnässt werden. Die Nebengrotten dienten als Speiseräume. Im Becken in der Hofmitte befand sich ein Brunnen mit vielen feinen Wasserstrahlen in der Form einer Artischocke („Artischockenbrunnen“).

Unterhalb dieser Anlage war ein Becken („Riesenkopfbecken“), in dem ein Riese mit der Hälfte seines Körpers unter einem Felsen liegt und mit lautem Getöse einen Wasserstrahl 12 m hoch gegen Herkules, seinen Bezwinger spukt. (Dieser Riese ist heute aus Verwitterungsgründen kaum noch zu erkennen). Der Landgraf hatte eine ähnliche Darstellung bereits während seiner Italienfahrt in der Villa Aldobrandini gesehen. Als Deutung für dieses Bild wurde später nachgeliefert, es handele sich hier um den stärksten der Giganten, um

Enkelados, der von Herkules in der Schlacht der Giganten besiegt worden sei und danach unter den Felsen Siziliens begraben wurde. (Diese Darstellung war bereits vorgesehen gewesen, als an die Herkulesstatue noch gar nicht gedacht wurde). In den Nebennischen dieser Terrasse befinden sich je ein Triton (Meergott; halb Mensch – halb Fisch) und ein Zentaur (Kopf und Brust eines Menschen, Leib eines Pferdes). In ihnen blasen sie furchterregend auf ihren Hörnern. Über den Felsen zwischen ihnen stürzt das Wasser in das Becken.

Nach diesen beiden übereinander liegenden Grottenhöfen beginnt jetzt die 250 m lange Kaskade. Sie besteht aus einem 5,5 m breiten Mittellauf und je zwei 1,75 m breiten Seitenläufen. Auf beiden Seiten befinden sich Treppen (mit je 842 Stufen). Dreimal wird die Kaskade unterwegs von Becken unterbrochen und damit in drei Abschnitte unterteilt. An ihrem Ende stürzt sich das Wasser über die Neptungrotte in das Neptunbecken (60 x 30 m groß). In der Grotte befindet sich Neptun, auf einer Muschel sitzend, mit einem Dreizack. Sie ist über einen Beckenumgang erreichbar. Flankiert sollte das Kaskadenende einst von zwei Säulen werden, wie sie der Fürst in der Villa Aldobrandini gesehen hatte. (dort als Herkulessäulen gedeutete Triumphsäulen).

Hier endete die geplante Anlage vorzeitig. 1718 erreichte sie ihren barocken Endzustand. Fertiggestellt wurde von der einst vorgesehenen fast 1000 m langen Kaskadenachse nur das obere Drittel. Ursprünglich waren drei Kaskadenabschnitte mit vier Grottenanlagen in der Form von Amphitheatern projektiert gewesen. Der zweite Abschnitt sollte mit einem Wassertheater vor einer breiten Querachse enden und der untere mit einer Schauarchitektur, über die das Wasser in ein Becken fallen sollte. Der gesamte Karlsberg sollte mit Hilfe horizontaler, vertikaler und diagonaler Schneisen erschlossen werden. Man hatte von den geplanten Anlagen eine sehr gute Vorstellung, weil man von ihnen ein viel bewundertes 63 m langes Holzmodell besaß (heute nicht mehr vorhanden).

Das ursprünglich vorgesehene Schloss sollte eine zurückhaltende Fassade erhalten. Seine Mitte bildete eine fünfbogige Arkadenhalle. Beim Durchschreiten gelangte man in einen tiefer gelegenen hinteren Gartenhof. Besonders auffallend waren hier eine doppelläufige Treppe zum Schloss hin und das erneute Aufgreifen des Wassermotivs durch mehrere Brunnen und eine zentrale Kaskade. Der dazu gehörige Gartenhof war von einer niedrigen Mauer umgeben. Der Vorhof, das Corps de logis, war optisch von einer Dreiflügelanlage umgeben, deren Flügel aber aus freistehenden Gartenhäusern mit je einem giardino secreto zum Hauptgebäude hin bestanden. Vom Schloss aus sollten Achsen in das Umland führen, die Hauptachse bis nach Kassel (5 km lang, in der Verlängerung der Kaskadenachse).

Guernieros Entwurf folgte ganz römischen Vorbildern (besonders der Villa Aldobrandini in Frascati), d.h.:

- der Garten wird vorrangig von einem Achsenkreuz bestimmt (einer hangaufwärts laufenden Hauptachse mit mehreren Querachsen),
- das Schloss liegt am Fuße der Hauptachse,
- seine Hauptelemente werden vom Wasser bestimmt,
- auf pflanzliche Schmuckanlagen wird kaum Wert gelegt (z.B. auf ein

Parterre).

Das Besondere an diesem Garten sind seine vorgesehenen gewaltigen Dimensionen. Es gibt keinen anderen auf der Welt, dessen tragende Symbolfigur so demonstrativ seinen Herrschaftsanspruch über ein Land demonstriert wie der Kasseler Herkules. Ausgehend von der immer wiederkehrenden heiligen „Acht-Zahl des Oktogons“ (so auch bei San Vitale in Ravenna, dem Felsendom, Aachener Dom, Castel del Monte und in fast allen historischen Kulturen in Asien und Europa), als der symbolischen Zahl für das Universum, gekrönt von der symbolischen Herrscherfigur des Herkules, durchläuft das Wasser die Welt des Neptun, um dann die des Pluto und der Proserpina zu erreichen (nach Platon dem Spender des Reichtums und der Göttin der Fruchtbarkeit und des Lebens im Sommer auf der Erde).

Aber anders als in Italien war hier der Garten nicht innerhalb eines fest umgrenzten Raumes klar durchgeformt worden, sondern bildete ein offenes Achsen- und Terrassensystem innerhalb eines naturnahen Waldbereichs an einem Berghang.

Anders als in Frankreich

- verzichtete er auf ein Parterre,
- gliederte er den Hang durch Querachsen,
- gab er dem bewegten Wasser mehr Gewicht.

Neu an seinen Planungen war

- deren ikonologische Motivierung
  (hier: ein Olymp auf einer Berghöhe und der Kampf der Giganten um diesen. Die Überlegungen folgten der griechischen Mythologie. Danach wollten die Giganten den olympischen Göttersitz für sich erobern, verloren aber ihren Kampf. Später wurde Herkules, der auf Seiten der Götter kämpfte, zur Symbolfigur dieses Sieges. Noch der letzte der Giganten speite hier einen Wasserstrahl gegen den Helden).
- die Art der Integration der Landschaft,
- das alles Vorherige sprengende Ausmaß.

Gescheitert ist die vollständige Ausführung des Projekts

- am Geldmangel des Landgrafen,
- an Widerständen in seiner Familie,
- an Änderungen des Zeitgeschmacks
  (weg vom barocken Lebensgefühl hin zu einer klassischen und romantischen Orientierung, hin zum Landschaftsgarten).

Trotz dieser Umstände haben seine Planungen die gesamte europäische Gartenkunst beeinflusst:

- Schönbrunn (dort die Gloriette als Abschluss),
- Schloss Linderhof (Kaskade vom Rundtempel),
- La Granja um das Palacio Real (Spanien),
- Palazzo Reale in Caserta (Spanien).

Bezüge zur Kasseler Herkulesfigur (dort als symbolische Gestalt für den Fürsten) haben wir

- beim Hermannsdenkmal

(bei Detmold, hier in Verbindung mit nationaldeutschen Gedanken),
- bei der Bavaria in München (als bayrische Ruhmeshalle),
- bei der „Germania“ bei Rüdesheim.

Insgesamt wird heute der Plan Guernieros als ein gewaltiger künstlerischer Entwurf angesehen
(bei gleichzeitigen statischen und technischen Unzulänglichkeiten. Seine Anlagen wurden von Anbeginn von aufwendigen Renovierungsarbeiten begleitet).

Heute erlebt man den ehemaligen Barockgarten weitgehend nur noch als Landschaftspark. Drei nachfolgende Landesfürsten haben ihn, jeweils im Stilempfinden ihrer Zeit, zu dem gemacht, was er heute ist:

Friedrich II. (regierte von 1760 – 1785) war vom frühen Landschaftsgarten mit seinen Staffagen und anglo-chinesischen Moden beeinflusst. Er liebte die Mythologie Ovids und die Philosophie (besonders die der Vorsokratiker). Für ihn stand der Garten mit einem Bildungsauftrag in Verbindung, einem Gedanken, den er aus der damaligen Aufklärung bezog. Er stellte den Hofgärtner Daniel August Schwarzkopf (1766 –1817) ein, der die Umwandlung des Parks in einen Landschaftsgarten durchführte.

Wilhelm I. (1785 – 1821) folgte dem klassischen Landschaftsgedanken. Er ließ die bisherigen szenischen Staffagen weitgehend wegräumen und schuf neue Bilder im Sinne der Landschaftsmalerei. Das Wasser und seine Geräusche wurden zum Hauptmotiv des Gartens und neue Durchblicke geschaffen. Er ist der eigentliche Schöpfer des heutigen romantischen Parks. Auf ihn gehen u.a. der Aquädukt und der Höllenteich mit der Teufelsbrücke zurück (von Jussow geplant).

Wilhelm II. (1821 – 1831) vollendete dann die Arbeiten. Er stellte Wilhelm Hentze als Hofgärtner ein, der die bestehenden Teile zu einem harmonischen Ganzen verschmolz, indem er die Geländeprofile besser an die Wege anpasste und das Wasserthema ausbaute (u.a. die „Steinhöfer Wasserfälle“ schuf).

Bei allen späteren Änderungen blieb aber Guernieros barocker Gartenteil unangetastet das tragende Gartenelement und prägte, bei aller Schönheit seiner heutigen landschaftlichen Bilder, sein charakteristisches Aussehen.

<u>Quellen</u>

Becker, Horst / Humborg, Christiane „Schlosspark Wilhelmshöhe Kassel, Regensburg 2002
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Guerniero, Francesco Giovanni „Delineato Montis“ (Neudruck der Ausgabe Cassel 1706), Leipzig 1988

Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Dumonts Geschichte der Gartenkunst“, Köln 2006
Hein, Heinrich „Gartenkunst in Hessen“, Frankfurt 1998
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Hoffmann, Alfred „Park Wilhelmshöhe“ (Amtlicher Führer), Kassel
Korsmeier, Jutta „Wasserkünste im Schloss Wilhelmshöhe“, Regensburg 2000
Modrow, Bernd „Gartenkunst in Hessen – Historische Gärten und Parkanlagen“, Worms 1998
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Scharf, Helmut „Nachwort“ (in Guerniero „Delineato Montis“)

http://de. wikipedia.org/wiki/Berggarten_Wilhelmshöhe
„ „ /Giovanni_Francesco_Guerniero

Johann Lucas von Hildebrandt

(1668 – 1745)

Er war einer der bedeutendsten Barockarchitekten im deutschsprachigen Raum und brachte in den Wiener Barock dessen Leichtigkeit und plastischen Reichtum.

Hildebrandt ist der Welt allgemein nur als Architekt bekannt und dort besonders nur als der Schöpfer des Wiener Belvedere-Schlosses. Von seiner Tätigkeit als Gartengestalter weiß man dagegen wenig, evtl. nur etwas am Rande. Dabei ist davon auszugehen, dass er auch alle Gärten für die von ihm entworfenen Schlösser entworfen hat, d.h. alle Gärten, die in seiner Tätigkeitszeit als Architekt geschaffen wurden für

- den Prinzen Eugen von Savoyen
  (u.a. Schloss Belvedere, Schloss Hof im Marchfeld),
- die Grafen Harrach
  (u.a. Schloss Prugg in Bruch an der Leitha, Gartenpalais Harrach),
- die Grafen Schönborn (in Österreich)
  (u.a. Gartenpalais Schönborn, Schloss Göllersdorf).

Über sein Leben wissen wir:

1668 - geboren in Genua
(italienische Mutter, deutscher Vater, Hauptmann im österreichischen Dienst),

----- - Architekturausbildung in Rom (bei Carlo Fontana), was sein gesamtes Werk prägte,

----- - besonderes Interesse am Festungsbau. Deshalb Eintritt in den kaiserlichen Dienst. Teilnahme an drei Feldzügen des Prinzen Eugen im Piemont, der dabei auf ihn aufmerksam wurde.

1697 - Prinz Eugen kauft die ersten Grundstücke zur Errichtung seines Sommerschlosses Belvedere. Hildebrandt wird mit der Planung von Schloss und Garten beauftragt.

----- - Baubeginn des Palais Schwarzenberg (Wien, bis 1723),

1699 - Bau der Kirche St Laurentius (Nordböhmen; er übernahm hier die dreidimensional bewegten Bögen von Guarino Guarini),

1700 - 1706 - Errichtung des Palais Schönborn,

1701 - Eintritt in den kaiserlichen Dienst als Hofingenieur,

1706 - 1714 Errichtung des Gartenpalais Schönborn (Wien),

1708 - 1711 - Errichtung von Schloss Prugg (Bruck an der Leitha),

1711 - Entwurf der Treppengalerie von Schloss Pommersfelden,

1712 - 1717 - Errichtung von Schloss Schönborn (Niederösterreich),
1714 - 1715 - Das Wohnschloss „Unteres Belvedere“ ist weitgehend fertiggestellt (Hildebrandt war hier bei dessen plastischer Ausformung von Francesco Borromini beeinflusst gewesen).
1720 - Erhebung in den Adelsstand,
----- - 1723 und 1729 – 1744 - Teilarbeiten an der Würzburger Residenz (gemeinsam mit Neumann; Entwürfe für die Gart3enfassade und die Innenraumdekoration des Kaisersaals und der Kapelle. Neumann arbeitete in Würzburg seit seiner Rückkehr von seiner Studienreise (1718). Für seine Entwürfe dort ließ er sich von Hildebrandt, Cotte, Boffrand und Welsch beraten. Abschluss der Rohbauarbeiten um 1744).
1721 - Baubeginn des „Oberen Belvedere“ (1723 fertiggestellt),
----- - 1727 - Umbau von Schloss Mirabell (Salzburg),
1723 - Ernennung zum „Ersten Hofbaumeister“ (nach dem Tod Fischer von Erlachs),
1525 - Beauftragung mit dem Umbau von Schloss Hof (im Marchfeld) und der Schaffung der dortigen Gartenanlagen,
1727 - 1735 - Errichtung des Palais Harrach (Wien),
1745 - gestorben in Wien.

Neben seinen vielen Profanbauten, die seinen Ruhm begründeten, errichtete er auch eine Reihe von Kirchen. In ihnen wird seine italienische Beeinflussung besonders deutlich: u.a.

1704 - 1709 - Lorettokapelle (Rumburg),
1714 - 1717 - Pfarrkirche Pottendorf,
1717 - Piaristenkirche Maria Treu (Wien),
1718 - 1725 - Deutschordenskirche Hl. Kreuz (Linz),
1730 - Pfarrkirche Aspersdorf,
1740 - 1741 - Pfarrkirche Göllersdorf,
1743 - Festungskirche St. Anna (Brod).

Hildebrandts Arbeiten, in die er französische Elemente einbaute, sind, entsprechend seiner Ausbildung, zunächst italienisch beeinflusst. Dadurch entstanden einerseits sehr kraftvolle, körperliche Arbeiten, die andererseits eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz besaßen. Indem er die Fassaden seiner Gebäude in Einzelteile auflöste, sie kunstvoll mit Hilfe von verschlungenen Linienführungen durchformte, wirkten sie nicht statisch (im Gegensatz zu denen von Fischer von Erlach), sondern bewegt. Sie haben entscheidend zum „Charme“ des Wiener Barocks beigetragen. Fischer und Erlach und er machten aus der bisherigen abendländischen Grenzfestung eine Metropole von europäischem Rang.

Seine wichtigsten Gärten waren an den Schlössern

- für Prinz Eugen: Belvedere (Wien, 1693 -1723),
  Schloss Hof im Marchfeld (nach 1725),
- für Graf Harrach: Schloss Prugg (Bruck an der Leitha, 1708 – 1733),
  Stadtpalais Harrach (Wien, 1729 – 1731),
- für Graf Schönborn: Gartenpalais Schönborn (Wien, 1700 – 1706),
  Schloss Göllersdorf (1710 – 1719).

Garten des Schlosses Belvedere

Das Schloss Belvedere In Wien gilt als eine der schönsten Barockanlagen in Europa. Einst hat sie sich Prinz Eugen von Savoyen in den Weinbergen vor der Stadt als Sommerresidenz errichten lassen. Nachdem die Türken 1683 geschlagen worden waren, versuchte der Wiener Adel, sich aus der Enge der Stadt zu befreien und baute in kurzer Zeit vor deren Toren eine Fülle von Sommerpalais. Schloss Belvedere war ein solches.

1693 - Kauf der ersten Grundstücke im Weinbergbereich an der Ausfallstraße nach Ungarn,
Beauftragung von Hildebrandt mit der Planung von Schloss und Garten (eine siebenjährige Planungsphase begann),

1702 - der untere Gartenteil ist fertig terrassiert, Baubeginn der Trennmauer zum oberen Gartenteil,

1706 - Fertigstellung eines ersten 6-teiligen Parterres, der Bosketts hinter der Mauer und eines quergelegten Wasserbeckens auf der Höhe (evtl. als Wasserreservoir), im Anschluss daran befand sich eine Mauer mit Eckpavillons, ein kleines Parterre und ein Abschlussgebäude.

1714 - Baubeginn des unteren Schlosses (es werden bis zu 1300 Tagelöhner beschäftigt),

1716 - Beendigung der Arbeiten für das „Untere Belvedere“ (= Wohngebäude des Prinzen),

1717 - Abschluss der Planungsarbeiten für das „Obere Belvedere“. Bestimmt wurden dafür

> ein ikonologisches Programm mit dem oberen Lustschloss als Höhepunkt, als einem neuen Olymp,

> eine Orangerie (als ein Bezugspunkt zum Programm und Rückzugsbereich des Prinzen; als Statussymbol ein absolutes Muss für den damaligen Hochadel),

> eine pflanzliche und tierische Wunderkammer
(hier als große Pflanzensammlung im Orangeriebereich, zum Schluss waren etwa 2000 Pflanzenarten vorhanden und
eine große Menagerie (besonders mit Hühnervögeln wie Fasanen u.ä.).
Beides hatte seit der Renaissance bei den Habsburgern eine alte Tradition.

Für Spezialaufgaben wurden anschließend Fachleute herangezogen. So der in München lebende französische Wasserbauingenieur Dominique Girard für die Heranführung des Wassers aus dem Wiener Wald und Fragen in Verbindung mit der Anlage des Wasserreservoirs, der Kaskaden und Fontänen.
Für die Ausführung der Gartenarbeiten war der Garteninspektor des Prinzen Anton Zinner zuständig.

1721 - Beginn mit den Bauarbeiten am „Oberen Belvedere“,
1723 - Abschluss der Bauarbeiten.

Dieser Garten erschloss sich einst ikonologisch über einen Aufstieg vom Wohnschloss zum Lustschloss. Der untere Teil stand für das Erdnahe mit seinen lebensspendenden Elementen Samen, Wasser und Sonne, der obere Teil für das Götternahe. Verdeutlicht wurde dies hauptsächlich durch Skulpturen mit Inhalten aus der Mythologie und der Antike. Dabei überlagerten sich zwei Bezugskreise, die Verherrlichung des Bauherrn als dem Vertreter höchster Tugenden und die Versinnbildlichung einer idealen Natur.

Der ikonologische Erschließungsweg begann im Parterre des „Unteren Belvedere“:

- An seinen Begrenzungsmauern befanden sich zwei Fontänen mit Sirenen (Mädchen mit Vogelkörpern), die symbolisch für das Wasser standen.
- Die Boskettzone stand hier symbolisch für die Natur und die Jahreszeiten.
- Im Quergang wurde dann das Wasserthema vertieft:
  links: Die Entführung der Proserpina durch Pluto
  (Proserpina für den Samen, die Lebenskraft stehend, Pluto für die Sonne),
  rechts: Pluto und Thetis
  (symbolisch für Wasser und Erde stehend; Thetis befindet sich darin gleichzeitig als Mutter des Achills und damit auch als Urmutter des Helden Eugen).
- Untere Kaskade (in der Quermauer hinter den Bosketts): Vertiefung des Wasserthemas durch einen grottenartigen Aufbau und Meeresgötter.
- Den Übergang zur höheren Terrasse bildeten seitliche Freitreppen mit Putti (Monatsfiguren). Sie stellten zwischen den beiden Gartenteilen die Beziehungen her.
- Der obere Garten war in sich unterteilt. Ein mit Hilfe einer Rasenböschung abgesenkter Teil mit der Hauptkaskade am oberen Ende verwies auf seinen fürstlichen Besitzer. Diese Kaskade stellte die Verbindung zum „Oberen Belvedere“ dar. Ihr oberer Teil stand für den Parnass (unterstrichen durch den Kampf Apollos mit dem Pythondrachen). Im linken Rasenstück befand sich eine Fontäne mit einem Herkules, der den Antäus überwand, im rechten ein Apollo, der den Marsyas für seine Überheblichkeit strafte. Beide waren hier stellvertretend für den Prinzen als Tugendvertreter gedacht (zugleich symbolisierten hier Antäus die Erde und Marsyas das Wasser).
- Die linke Gartenseite bildete in diesem oberen Gartenteil die „herkulinische Achse“ und die rechte die „apollinische“. Auf der linken Seite kämpfte Herkules mit einem Flussgott Achelos und einem Drachen und
  auf der rechten Seite Apollo mit dem Pythondrachen (hier als Greif dargestellt).
  (Auch diese Skulpturengruppen standen für die Tugenden des Prinzen).
- An den Zugängen zum obersten Gartenteil waren auf der linken Seite einst ein Bacchus (wahrscheinlich elementar als Gott der Weingärten gedacht. Das Belvedere befand sich in einem solchen) und ein Herkules, hier als Ausdruck des Triumphes des Hausherrn.
- Auf der apollinischen Seite standen Merkur und Venus (Merkur als Friedenssymbol

und Erfinder der Künste, Venus als Vertreterin der irdischen und himmlischen Liebe).

- Zwischen den Broderien befanden sich die „Fontänen der Flusspferde“.
- Neben der Haupttreppe zur Sala terrena standen einst Jupiter und Juno, bzw. Neptun und Aphrodite als Symbole für den Olymp, den die Besucher nun erreicht hatten.
- Außerdem gab es noch einen Orangeriegarten in dem die Musen den Ruhm Apollos, der hier wieder für den Bauherrn stand, verkündeten.

In der gesamten Ikonographie dieses Gartens ließen sich mehrere Bereiche unterscheiden. Er ließ sich als eine Wanderung vom Elementaren zum Göttlichen verstehen. Die Idee des oberen Schlosses und der Garten ließen sich deshalb nicht ohne deren Kenntnis verstehen. Ihre Ausführung war erst so nach deren Festlegung möglich gewesen (im Unterschied zu Versailles war hier nicht das Wohnschloss des Königs das Bezugszentrum, sondern nur der Ausgangspunkt auf der Wanderung zum Olymp (nach Hans Aurenhammer, dargestellt im Hennebo).

Formal bestand der ganze Garten aus fünf Teilen:

- Dem „Großen Garten“ (= Hauptgarten), der wiederum aus einem unteren und einem oberen Teil bestand.
  > Der „untere“ befand sich vor dem unteren Schloss. Zunächst ein schmales, brunnengeschmücktes Parterre, dann vier Bosketts, je eines mit einem runden und einem quadratischem Zentrum auf jeder Seite.
  > Die Verbindung zum oberen Gartenteil bildete eine prächtige Kaskade. Zu ihm führten seitliche Treppenanlagen in der Verlängerung einer Kastanienallee.
  > Der obere, gehölzfreie Gartenteil war als Erweiterung des Festsaales gedacht (es wurden bis zu 6000 Menschen zu den Festen geladen). Zu ihm müssen sich die festlich gekleideten Menschen vorgestellt werden. Er besaß zwei Ebenen, eine prächtige, unmittelbar vor dem Schloss gelegene und eine abgesenkte, einfachere. Verbunden wurden beide durch eine aufwendige Kaskade in der Mittelachse und großzügige Treppenanlagen in den Seitenbereichen.

  Dieser Gartenteil zeichnete seine Rhythmik zwischen seinen Teilen, sein Spiel mit offenen und geschlossenen Räumen aus. Er wurde formal bestimmt von seinen Terrassen, seiner strengen Axialität, den Kaskaden in der Mittelache und den Broderien in Palastnähe. Damit stand er den italienischen Gärten näher als den französischen.
  (Räumlich ist der „Große Garten“ heute noch erhalten, doch wurden seine Skulpturen von seiner Erbin an den Dresdener Hof verkauft, so dass seine gedankliche Konzeption verloren gegangen ist. Nachdem Maria Theresia ihn 1752 gegen eine Leibrente erworben hatte, wurde er kaum noch benutzt. Die erste große Feier danach war die Hochzeit von Marie Antoinette mit dem französischen Kronprinzen.1850/52 wurde er dann umgestaltet und in sein heutiges Bild gebracht).

- Westlich vom „unteren Belvedere“ befand sich der „Kleine Garten“, der Orangeriegarten. Er stellte den Rückzugsbereich des Prinzen dar, sein „Paradiesgärtlein“. Zunächst bestand er aus einem vierteiligen, abgesenkten

„Parterre à l'angloise" mit einem Springbrunnen in seiner Mitte, seitlich begleitet von einem Orangenhain, der im Winter überbaut werden konnte. Dieser Gartenteil war mit seinen Skulpturen als Musenhain gestaltet gewesen. Danach kam ein höher gelegenes Parterre mit einer Pavillongruppe, deren Einzelbauten durch Lattenwerk miteinander verbunden waren. Ihr folgte nach hinten ein von Hecken umgebenes Boulingrin mit einem Vogelhaus als Abschluss. Zu diesem Gartenteil gehörte ein Glashaus, in dem der Prinz exotische Pflanzen (mehr als 2000) sammelte, bzw. im Winter schützte.
(1764 wurde die Orangerie nach Schönbrunn verlegt und an deren Stelle der heutige Alpengarten für die österreichische Flora angelegt).

- Östlich vom „Oberen Belvedere" befand sich eine halbkreisförmige Menagerie. Strahlenförmig führten die Wege von einem Vorplatz an deren Stirnseite. Man folgte hier einem Vorbild von Versailles (dort 1663 von Louis Le Vau errichtet), nur dass hier die Tiersammlungen viel umfangreicher waren. (in ihrer Artenvielfalt in ihrer Zeit unübertroffen). Die Menagerie konnte aus den Privaträumen des Prinzen überblickt werden. Nach dessen Tod wurde sie von der Erbin aufgelöst.
- Hinter dem „Oberen Belvedere" war der „Große Wasserspiegel", das Wasserreservoir für die Fontänen und Kaskaden.
- Zwischen der Menagerie und dem „Großen Wasserspiegel" befand sich der Gemüsegarten.

Anders als in der französischen Gartenkunst baute sich hier der Garten in seinem Erleben von einem unteren, intimen Hauptbereich zu einem oberen großartigen, sozialen Treffpunkt (einem Olymp) auf. Dessen Vorplatz mit seinen Broderien kann man zwar als französisch beeinflusst ansehen, aber auch, bei der Fülle der dort erwarteten Menschen, als einen einfach pragmatisch angelegten Versammlungsort, einen erweiterten Festsaal. Der Hauptgarten entfaltete sich völlig unfranzösisch zwischen zwei Gebäuden. Spezifisch wienerisch war sein Parterreschmuck mit seinen Topiarys. Besonders die Broderien im unteren Gartenteil entsprachen den Wiener Blandelmustern (entsprechend den Raumdekorationen der Schlösser; Blandelwerk = Flächenornamente des Rokokos. Die blattähnlichen Ranken der Arabesken werden hier durch geschwungene Bänder (= Blandeln) ersetzt und mit Blüten geschmückt. In Frankreich Ornamentform der Regence, in Deutschland besonders durch die Augsburger Stichvorlagen verbreitet).

Schloss Hof im Marchfeld (= Jagdschloss)

1725 erwarb Prinz Eugen die festungsartige Vierflügelanlage als Rückzugsbereich für sich und seine Freunde. Sie sollte keinen repräsentativen Funktionen dienen. Hildebrandt begann bald danach mit den Umbauarbeiten und der Gestaltung des dazu gehörenden Gartens. Seine Hauptaufgabe bestand darin, ihn als zur Kunst stilisierte Natur in seine Umgebung einzupassen. Er folgte dabei der italienischen Terrassenarchitektur. Das Schloss befand sich auf der Anhöhe. Darunter befanden sich vier (fünf ?) Terrassen, die durch Treppen und Kaskaden miteinander verbunden und durch verschiedene Parterres und Bassins geschmückt waren. Das Gelände war ca. 550 x 200 m groß, fiel zur March hin ab und wurde von einer

Mauer umgeben. 1730 arbeiteten 200 Maurer und 400 Tagelöhner an den Terrassen. An den Seiten des Schlosses befanden sich „giardini segreti“.

Vor dem Schloss befand sich eine schmale Übersichtsterrasse. Von ihr führten drei Treppen zu einer bastionsartigen Terrasse (als Erinnerungsdetail an die ehemalige Festungsvergangenheit), auf der sich ein Parterre, eine Fontäne und Skulpturen befanden. Im Bereich der Mittelachse sprang die Terrasse als Spitze vor. Von hier konnte man über eine zweiarmige Treppenanlage um eine Grotte zu einer tiefer gelegenen Terrasse gelangen. Von dieser führten dann wiederum drei Freitreppen auf eine dritte Terrasse. In ihrer Mitte befand sich ein Broderieparterre, an den Seiten eine Doppelreihe von Bäumen und als Abschluss kunstvolle Bosketts. Mit ihren Laubengängen ähnelte sie den Anlagen des „Kleinen Gartens“ des Belvederes.

Die vierte Terrasse ähnelte der vorangegangenen und wurde von vier Bosketts bestimmt, mit je einem Architekturspiel aus geschnittenen Baumkronen und Hecken, Gängen und Räumen. In ihrer Mitte befand sich ein achteckiges Becken mit einer Fontäne. In ihm sammelte sich das Wasser der beiden Kaskaden der Mittelachse. In der unteren Abschlussmauer befand sich ein Gittertor, das den Blick nach außen freigab.

> (In der Terrassenabfolge kam man von der schmalen Übersichtsterrasse auf die bastionsartige Terrasse, von dort auf zwei aufeinander bezogene Parterreterrassen mit seitlichen Bosketts, die nur durch eine Mauer und eine mittlere Kaskade voneinander getrennt waren und eine Boskett-Terrasse. Anders als in französischen Gärten wurde hier die Betonung der Mittelachse durch die Vielzahl seiner Gartenelemente abgeschwächt, anders als in vielen anderen österreichisch-deutschen Gärten bildete hier kein Bauwerk seinen Abschluss (wie z.B. beim Belvedere).

(Nach 1750 gingen Schloss und Garten in den Besitz Maria Theresias über).

<u>Schloss Prugg (Bruck an der Leitha)</u>
(südöstlich von Wien, nördlich vom Neusiedler See)

Die Grafen Harrach gehörten während der Barockzeit zu den einflussreichsten Familien Österreichs und besaßen außer ihrem Stadt- und ihrem Gartenpalais in Wien noch mehrere Landschlösser. Der bedeutendste Bauherr während dieser Zeit war Alois Thomas Raimond Graf Harrach (1669 – 1742, u.a. Vizekönig des Hauses Habsburg in Neapel). Schloss Prugg in Bruck an der Leitha (Niederösterreich) war ihr Stammsitz, Hildebrandt ihr Hausarchitekt.

1708 begann Hildebrandt mit den Umbauten des mittelalterlichen Schlosses und des Gartens (noch umgeben von einem Schlossgraben. Der alte Garten bestand aus vier Parterrekompartimenten mit einem Brunnen in ihrer Mitte).

- 1708 - Hinzuziehung von Trehet (für welche Tätigkeiten ist unbekannt),
- 1713 - Abschluss der ersten Umbauphase,
- 1717 - 1721 - Errichtung der Glashäuser am Schloss,
- 1719 - Errichtung des Lusthauses am Ende des Leithagartens,
- 1723 - Friedrich August Gervais (Sohn von Alois Thomas) ist in Paris, schickt dem Vater Literatur zur Gartenkunst und große Mengen Samen und

Blumenzwiebeln (Anemonen, Ranunkeln, Tulpen, Hyazinthen und Narzissen),
1729 - 1733 zweite Ausbauphase (u.a. Schaffung eines neuen Blumen- und Fasanengartens).

Die Gesamtanlage bestand aus einer Folge lockerer Gärten:

- Das prächtige Hauptparterre lag zwischen dem Schloss (getrennt von diesem durch einen Graben und einen Zaun) und dem Fluss. Es umfasste die ganze Gartenfassade des Palastes.
  Seine Mittelachse hatte vor dem Fluss eine Skulptur als „Point de vue“ und dahinter eine abschließende Balustrade.
- Seitlich dahinter befanden sich der Nutzgarten und dahinter die Bosketts.
- Hinter dem Fluss war ein von streng gepflanzten Gehölzreihen eingefasster Festplatz (Hennebo: Zierteich), hinter dem eine lange Allee durch die Leitha-Auen zu einem Lusthaus führte und dieses mit dem Schloss verband (nicht optisch, da der Hauptgarten am Schloss einen Durchblick verhinderte). Neben ihr lag der von Schneisen durchzogene Jagdpark.
- Zwischen den Schlosstrakten befand sich ein „Giardino segreto“.

Das wichtigste Gestaltungselement war das Wasser. Herausgestellt u.a. durch drei große Springbrunnen (je einer im Hauptparterre, im Boskettbereich und im „Leitha-Garten“ (im Schnittpunkt der Alleen im Jagdpark)).

Außerdem besaß dieser Garten große Obst- und Gemüsepflanzungen und diente damit auch ökonomischen Zielen (dem Eigenbedarf und dem Verkauf).

Gartenpalais Harrach
(diesen Garten gibt es heute nicht mehr)

Beim Wiener Adel stand dieser Garten einst vor dem der Prinzen Eugen und Schwarzenberg.

1729 - 1731 war seine wichtigste Bauphase. Bauherr war Alois Thomas Raimund.
1730 - Bau des großen Orangeriegebäudes,
1734 - Erweiterung des Schlosses durch einen Anbau (Verdoppelung des Baukörpers) und Verschönerung des Gartens.

Das Broderieparterre lag vor dem älteren Schlossteil mit seiner Sala terrena und dem darüber sich befindenden Festsaal. Hinter diesem Gartenteil befanden sich halbrunde Treillagearchitekturen, danach Bosketts, ein Boulingrin und ein ovaler Berceau (Bogengang).

Vor dem neuen Schlossteil befand sich ein großer Obstgarten (vom Broderieparterre durch eine hohe Mauer getrennt). Er endete vor einer Querachse, die links von einem mächtigen Glashaus (ca. 50 m lang, es hatte Platz für 250 Bäume) ausging, vor dem sich das Orangerieparterre befand (das Lusthaus an der Orangerie ist später errichtet worden). Hinter der Querachse war ein Rasenparterre mit Formgehölzen und Skulpturen.

Dieser Garten besaß zwei Hauptachsen:

- Einmal von der Sala terrena ausgehend und durch das Broderieparterre bis zu dem

ovalen Berceau führend,
- das andere Mal vom Orangeriepartere durch ein Rasenparterre führend.

Die Querachse des Orangerieparterres führte zu einem achteckigen Parterre, neben dem, an eine Mauer gelehnt, sich ein Lusthaus befand (und hinter diesem der Gemüsegarten) und danach zu einem größeren quadratischen Boskett, durch 4 Achsen aufgeteilt in 8 Segmente mit einem Hl. Nepomuk außerhalb ihres Zentrums.

(Später wurde die ganze Gartenfront zu einem einzigen großen Rasenparterre zusammengefasst und dadurch optisch zu einem einheitliches Bild vereint).

Die Bepflanzung bestand hauptsächlich aus:
- Hainbuchen in den Spalieren,
- Eiben im Hauptparterre,
- Rosskastanien, Linden, Fichten und Eschen in den Bosketts.
- Besonders wichtig waren die Obstbäume
  (die neben wirtschaftlichen Zwecken auch zur Repräsentation dienten. Kultiviert wurden hauptsächlich Äpfel, Birnen, Pflaumen, Aprikosen und Pfirsiche).

Gartenpalais Schönborn

Zwischen 1706 – 1711 ließ sich der Reichsvizekanzler (seit 1705) Friedrich Karl Graf Schönborn (ab 1739 auch Fürstbischof von Bamberg und Würzburg) von Hildebrandt sein Sommerpalais errichten. Der Garten lag hinter einer skulpturengeschmückten Mauer oberhalb des Schlosses. Er bestand aus
- einem Parterregarten („Jardin en Parterre“):
  Bestehend aus zwei vorderen größeren, mit üppigen Broderien versehenen und zwei hinteren mit ornamentierten Rasenbeeten versehenen Teilstücken, die in ihrer Mitte einen stark geschwungenen Brunnen umgaben,
- einem höher gelegenen Parterre („Parterre de la Comédie“, Komödienparterre):
  Dies war ein Gartenteil mit Kübelpflanzen, eingefasst von seitlichen Hecken. In seiner Mitte befand sich ein abgesenktes, ovales Rasenstück, umgeben von acht Figuren der „Commedia dell‘ arte“,
- zwei seitlichen, durch Mauern abgegrenzte Nutzgärten:
  Der kleinere von ihnen war mit einer Orangerie verbunden.

Auf den Randstreifen der Parterrefelder und an den Wegachsen stand eine Überfülle von Topiarys und Skulpturen, die dem Garten insgesamt einen unruhigen Charakter gaben.
Den Abschluss bildeten eine illusionistisch bemalte Arkadenwand und eine Grotte am Ende der Mittelachse.

Typisch für die „Schönborn-Gärten war auch hier deren Breitlagerung und Parallelschichtung.

Schloss Göllersdorf

Dies war der bevorzugte Landsitz der Schönborns in Österreich.

1710 - kaufte sich der Reichsvizekanzler Karl Friedrich eine „Mühlburg“, die er sich durch Hildebrandt zu einem Lustschloss umbauen ließ
(zu einer Dreiflügelanlage mit einer Ausrichtung nach Göllersdorf, - nur wenige km von Wien entfernt),
1714 - Hinzuziehung von Welsch (besonders für den Gartenbereich),
1715 - Beendigung der Planungsarbeiten,
1716 - 1718 - Bau der Orangerie (sie hatte im Umfang fast die Größe eines Schlosses),
1719 - Abschluss der Bauarbeiten.

Die Kennzeichen dieses Gartens waren:

- seine Breitlagerung,
- eine langgestreckte Folge von Parterrestücken:
  - > vor dem Schloss ein trapezförmiger Vorhof mit einer Fontäne und dann einem „Cour d’honneur“,
  - > daneben, auf jeder Seite ein giardino segreto.
  - > Der selbständige Hauptgarten bestand aus einem
    - + zweiteiligen Broderieparterre,
    - + schmalen, skulpturengeschmückten Bassin,
    - + Orangerieparterre,
    - + der Orangerie,
    - + einem Bassin dahinter.

    (Dieser in sich isolierte Gartenteil wurde seitlich von acht, durch Diagonalalleen gegliederte Felder eines Fasanengartens eingefasst).
  - > Neben der Orangerie befanden sich Bosketts, ein Gartentheater und ein Blumengarten.

Eine besondere Rolle kam der Orangerie zu. Sie war in ihrer Zeit neben der in der „Mainzer Favorita“ die bedeutendste im deutschsprachigen Raum. Um einen rechteckigen Platz waren in dessen Ecken vier Orangeriepavillons platziert. Nach hinten schlossen sie zwei Galeriearkaden, die sich zur Mitte hin zu einer Triumpfpforte öffneten. An den Schmalseiten waren sie durch Glashäuser verbunden, die zur Überwinterung der Kübelpflanzen dienten. Zur Schlossseite öffnete sich die Anlage. In ihrer Mitte befand sich ein vertiefter Rasenplatz mit einer Springbrunnenanlage. Hinter dieser Anlage, angebaut an die Orangeriegebäude befanden sich die eingeschossigen Wirtschaftsgebäude (Gärtnerwohnungen und Stallungen).

Durch ihren dreiseitigen Schutz erhielten die Orangenbäume hier einen idealen Standort. Im Zentrum dieser Baulichkeiten befand sich ein „Teatro“ (ein Ort, der die halbrunden Architekturformen seiner Umgebung in seinem Grundriss aufgriff und diese so in eine Wechselbeziehung zu der ihn umgebenden Architektur brachte. Im Barock war ein solcher sehr beliebt gewesen). Der Reichsvizekanzler bezeichnete seine Orangerie in Göllersdorf als sein „Paradies“.

Der Einfluss der Gartenkunst Hildebrandts, d.h. der Wiener Gartenkunst besonders auf den süddeutschen Raum, kann nicht hoch genug angesetzt werden. Wahrscheinlich ist er dort sogar größer als der französische Einfluss. Man braucht dabei nur an die Gärten der Schönborns und deren Ausstrahlung zu denken.

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Dumont Geschichte der Gartenkunst“, Köln 2006
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Mayr, Vincent „Beobachtungen an Lucas von Hildebrandts Gartenpavillon in Obersiebenbrunn“, in „Die Gartenkunst“, Heft 1992/2
Mosser, M./ Teyssot, ,G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Paulus, Helmut-Eberhard „Die Orangerie von Schloss Schönborn in Göttersdorf und ihre ikonologische Bedeutung“, in „Die Gartenkunst“, Heft 2003/1
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992
Schmidt, Stefan „Parkpflegewerk Belvedere-Garten in Wien“, in „Die Gartenkunst“, Heft 1992/2
Skamperls, Dora „Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich“, in „Die Gartenkunst“, Heft 2004/2

http://www.ki3.at/bezirksinfo_ge_bau-05.htm
http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Lucas_von_Hildebrandt

Maximilian von Welsch

(1671 – 1745)

Er „war der bedeutendste deutsche Gartenkünstler im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts“ (Hennebo). Seine Stärke war sein geniales Einfühlungsvermögen in die Möglichkeiten eines Geländes.

Welsch war in erster Linie Soldat, ein Ingenieurarchitekt für das Festungsbauwesen. Den Zivilbau und die Gartenkunst deckte er für seinen Dienstherrn Kurfürst Lothar Franz von Schönborn praktisch nur als Nebenaufgabe ab, weil er in dessen Umkreis zunächst als einziger dessen Gedanken und Wünsche zeichnerisch festhalten, weiterentwickeln und umsetzen konnte. Besonders zugute kam ihm dabei sein geschultes Auge für Geländegegebenheiten. Ein Ergebnis davon war eine stärkere Betonung von Querachsen als in Frankreich, die zu völlig neuen, eigenständigen Gestaltungslösungen führte. Diese war nicht das Ergebnis einer gewissen Rückständigkeit, einem Festhalten an konservativen Bindungen, weil es eine solche bereits während der Renaissance gegeben hat, sondern besonders in der Mainzer Favorite ein Ausdruck einer Weiterentwicklung, wie selbst französische Besucher eingestanden haben. Daneben war er für seinen Kurfürsten auch der „Maitre de Plaisir“, der für ihn Festlichkeiten organisierte, Feuerwerke entwarf und hohe Gäste durch dessen Gärten führte.

Leider gibt es von Welsch heute kaum noch ein Bauwerk, keine Gartenanlage, selbst kaum noch Pläne oder Skizzen, so dass er inzwischen weitgehend vergessen ist. Über seine Biographie wissen wir:

1671 - geboren in Kronach
(Vater: Bamberger Feldwebel, Kaufmann, im kurfürstlichen Dienst),
1676 - Kindheit in Bamberg,
----- - Besuch der Lateinschule,
1690 - 1692 - Studium an der Jesuitenschule
(zum Magisterabschluss fehlte 1 Jahr; starke Betonung der wichtigsten Fächer für das Befestigungsbauwesen Mathematik, Geometrie und Physik. Architekturlehrer war der fürstbischöfliche Festungsbaumeister Christein. Im technischen Bereich waren für einen bürgerlichen Offizier die Berufsaussichten am besten).
1692 - 1699 Leutnant in einem sächsisch-gothaischen Kürassierregiment
(Erfahrungen als Frontoffizier und Ingenieur am Oberrhein, in Savoyen und Ungarn (Türkenkriege)),

1699 - Eintritt in den Dienst des Prinzen Johann Wilhelm von Sachsen-Gotha (den er seit 1693 kannte). Er lernte in dessen Gefolge große Teile Europas kennen:

1699 – 1700: Ungarn, Wien, Gotha, Holland, Belgien, England, Frankreich
(In dieser Zeit war er besonders an dem Festungsbau zwischen Frankreich und den spanischen Niederlanden interessiert).

1700 (als Hauptmann): Hannover, Celle, Berlin, Stockholm, Hamburg, Tallin, Breslau und mehrmals Wien,

1704 - in der schwedischen Armee,

1704 - Eintritt in den Mainzer Dienst als Major einer Infanteriekompanie zur Sicherung der dortigen Befestigungsanlagen
(mit dem Gehalt eines Hauptmanns; nach erfolgloser Bewerbung im fränkischen Kreis)
(Damit „beginnt dann recht eigentlich erst Mainz, sich zu dem künstlerischen Mittelpunkt eines Landes aufzuwerfen und seinen Einfluss in Bau- und Gartenkunst, im Zivil- und Militärwesen weithin geltend zu machen (K. Lohmeyer nach Hennebo),

1704/07 - hauptsächlicher Einsatz als Fachmann für Befestigungsfragen
(seine Festungsleistungen beruhten auf der gelungenen Ausnutzung des jeweiligen Außengeländes für Außenforts)

1704/05 - Entwurf der Reichsfestung Philippsburg (wurde nicht ausgeführt),

1705 - Eroberung von Drusenheim (Festung im Elsass), Ernennung zu ihrem Kommandanten, Befestigungsarbeiten,

1706 - Obristwachtmeister und Fürstbischöflich-Bambergischer Baudirektor
(damit u.a. auch zuständig für die Bauvorhaben des Kurfürsten in Gaibach, Seehof, Pommersfelden und Mainz)
- Ausbau der Landesfestungen von Forchheim und Kronach,

1707 bis 1724/25 - Ausbau der Landesfestung Erfurt (Zitadelle auf dem Petersberg),

1712 - Direktor des Militärwesens im Kurstaat Mainz und des Fürstbistum Bamberg
(d.h.: die Aufsicht über 4 Festungen, über Kasernen, das Schanzwesen und Kompaniechef im Range eines Majors),

1714 - Abschluss der Planungen für die Festung Mainz,

1716 - Oberstleutnant;

1720 - Oberst,

1729 - (1730 ?) - Generalmajor
(Chef der Mainzer Infanterie und eines eigenen Regiments mit ca. 2000 Mann; Befehlshaber von insgesamt ca. 5000 Mann; nach dem Oberkommandierenden der Gesamtstreitkräfte der

ranghöchste Offizier im Kurstaat)

1734 - Intensivierung der Festungsarbeiten im Rahmen des polnischen Erbfolgekrieges.
Benennung eines Forts nach Welsch (als General und Militärbaumeister),

1707 - Entwurf des Mittelteils und des Gartens von Schloss Biebrich
(1709 - Bau der Orangerie von Biebrich),

1707 - Entwurf des Gartens und Beginn der Arbeiten an der Mainzer Favorite,
1711 – mit dem Entwurf für den Brunnen „chateau d'eau" sind die Planungen für diesen Garten abgeschlossen (danach beginnen die für Pommersfelden),

1708 - Heirat der wohlhabenden Witwe eines Kollegen
(Er erhielt dadurch sein Wohnhaus am Markt, in dem er bis zu seinem Tode lebte),

1710 - Entwurf der Orangerie von Schrattenhofen
- Entwurf des Hochaltars von Ellwangen,

1711 - Entwurf des Kurmainzer Statthalterpalastes in Erfurt,
- Gartenplan für Schloss Usingen (Taunus),

1713 - 1714 - Entwurf des Gartens und Marstalles von Pommersfelden,

1714 - Entwurf des Gartens für die Residenz in Würzburg (wird so nicht umgesetzt),

1715 - Entwurf des Gartens und der Orangerie von Gaibach,

1714 - auf Empfehlung des Kurfürsten vom Frühjahr bis Herbst in Wien tätig,
Zusammenarbeit mit Lucas von Hildebrandt an Projekten des Reichsvizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn,
Erhebung in den Adelsstand (vier Jahre vor Hildebrandt), Ernennung zum Ritter (für die Befestigungen von Mainz) und zum kaiserlichen Obristleutnant und Direktor der kaiserlichen Festungen Kehl und Philippsburg,

1715 - Entwurf eines Gartenhauses in Neisse (Schlesien),

1716 - Errichtung der Pavillons in der Favorite,

1719 - Entwurf der Würzburger Residenz (mit Kurfürst Lothar Franz),
- Entwurf der Würzburger Domfassade (wird nicht ausgeführt),

1720 - Entwurf des Schlosses in Bruchsal (wird so nicht ausgeführt),

1720 - 1722 - Entwurf von Orangerie und Garten in Würzburg,

1721 - Entwurf von Orangerie und Garten in Fulda
1722 - Grundsteinlegung,
1723 – 1730 Anlage des Schlossgartens,

1727 - Entwurf und Ausführung des Grabmals des Grafen Georg August von Nassau-Idstein (Stadtkirche von Idstein),

1729 - Ernennung zum Generalmajor,

1730 - Oberinspektor über alle staatlichen Bauwerke im Kurfürstentum Mainz,

1734 - Entwurf eines großen Befestigungsplans für Mainz,

1741 - Entwurf der Abteikirche von Amorbach,

1744 - Entwurf der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (wird so nicht ausgeführt),

1745 - Tod (begraben hinter dem von ihm entworfenen Hochaltar (1739) von St.

Quintin (Mainz)).

Im Alter große familiäre Belastungen:

- der älteste Sohn starb nach einem Pistolenduell,
- ein Schwiegersohn verriet im polnischen Erbfolgekrieg die Mainzer Befestigungsanlagen,
- eine Tochter war der Mittelpunkt des Mainzer Klatsches,
- eine andere wurde entführt.

Seine steile Karriere machte Welsch wegen

- seiner breiten Ausbildung (die sein Vater in ihren Ansätzen weitsichtig vorbereitet hatte),
- seiner höfischen Gewandtheit,
- seines Ehrgeizes (stark unterstützt von seiner Frau).

Die wichtigsten Bauwerke von Welsch im Zivilbereich waren:

- der Mittelbau von Schloss Biebrich (1707/08). Wahrscheinlich seine erste zivilarchitektonische Arbeit. Er griff dabei Gedanken der Kasseler Orangerie und von Wiener Bauten auf.

- der „Wambolter Hof“ (1710) in Worms für einen Neffen des Kurfürsten Lothar Franz. Welsch orientierte sich hier stark an Wiener Vorbildern. Erhalten geblieben sind nur das Treppenhaus und die Toreinfahrt.

- die „Deutschordenskommende“ (1710) in Frankfurt-Sachsenhausen. Welsch folgte hier beim Treppenhaus einem Entwurf für das Schloss Gaibach.

- der „Statthalterpalast“ (1711) in Erfurt für den Schwager einer Schwester des Kurfürsten. Welsch war ab 1707 wegen seiner Festungsarbeiten häufig in Erfurt gewesen.

- das „Mainzer Zeughaus“ (1738 – 1741). Heute Sitz des Ministerpräsidenten von Rheinland-Pfalz.

- die „Abteikirche“ zu Amorbach (1741).

Neben diesen Arbeiten fertigte er auch Entwürfe für

- den Würzburger Dom,
- die fürstbischöfliche Residenz in Würzburg,
- das Bruchsaler Schloss,
- die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen,

die zwar nicht nach seinen Plänen ausgeführt wurden, aber bei deren Ausführung Gedanken von Welsch übernommen wurden.

Außerdem entwarf er noch

- Altäre: Wallfahrtskirche Ellwangen, Mainzer Kartause, St. Quintin in Mainz,
- das Grabmal des Grafen Georg August von Nassau-Idstein,
- Rahmen von Wappenkalendern für verschiedene Körperschaften.

Für den Gartenbereich hat er entworfen:

- den Schlossgarten und die Orangerie in Biebrich:

  Die Pläne für die Orangerie stammten von 1707. Wie später in Gaibach sollte sie halbkreisförmig im hinteren Gartendrittel stehen. In ihrer Mitte öffnete sie sich für die Mittelachse (Der Gedanke stammte von Daniel Marot im Schloss Het Loo, 1685). Vom Garten und der Orangerie gibt es heute keine Pläne oder Ansichten mehr.

- das Belvedere in Schrattenhofen (1713 errichtet, 1737 abgebrochen):

  Durch Aufrisse des Hauptmanns P. Th. Edel besitzt man davon Vorstellungen. Halbkreisförmig angeordnete Arkadenreihen öffneten sich zur Mitte und machten Platz für einen Brunnen. Über ihn konnte man in die Ferne blicken. Die Anlage soll der Biebricher Orangerie geähnelt haben. Die Bauleitung hatte Johann Christian von Lüttich, der später (ab 1719) nach dem gleichen Prinzip die Weikersheimer Orangerie errichtete (allerdings hier mit einem Reiterdenkmal des Bauherrn im Zentrum).

- die Mainzer Favorite (nach 1707 /08):

- den Garten von Pommersfelden (ab 1714),

- Die Gartenanlagen und die Orangerie von Fulda (ab 1721 ?):

  1722 Grundsteinlegung und 1724 Eindachung der Orangerie. Letztere gilt als die reifste Schöpfung von Welsch und als eines der schönsten Barockbauten in Deutschland. Ihre schlichte Fassade beruht in ihrer Wirkung auf dem Spiel ihrer tragenden und ruhenden Teile. Ihr Mittelteil ragt nur wenig hervor. Das Gesamtgebäude wirkt sehr harmonisch. Früher gab es noch zwei zusätzliche Pavillons, die die Orangerie einrahmten und als Treibhäuser dienten. Vom Garten gibt es heute keine Pläne mehr.

  Die Fuldaer Orangerie wies Ähnlichkeiten mit der der „Favorite“ auf (als querstehendes Gebäude mit den beiden seitlichen Treibhäusern). Über den Garten weiß man wenig. Ein zweiter erstreckte sich dazu im rechten Winkel auf der Ostseite des Schlosses. Zwischen der Orangerie und dem Schloss gab es eine Vielzahl von Skulpturen.

Die beiden herausragenden Gärten von Welsch waren die Mainzer Favorite und der Garten von Pommersfelden.

Mainzer Favorite

Von der Mainzer Favorite gibt es heute weder vom Schloss noch vom Garten irgendwelche Spuren. 1793 wurden beide von französischen Truppen zerstört. Jetzt führt eine Bahnlinie durch das Gelände, und ein Teil gehört zum Stadtpark der südlichen Altstadt. Einst bildete sie

aber einen der herausragenden deutschen Gärten. Monsieur Voyer d'Argenson (der spätere französische Kriegsminister, Freund Voltaires) sagte von ihr 1724, dass man selbst in Frankreich nichts dergleichen besäße.

1700 hatte der Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655 – 1729, Zentralgestalt der Schönborner Kirchenfürsten) den Ausgangsgarten von einem Mainzer Domdekan gekauft. Er lag neben einer Fahrstraße, eingefasst von einer Mauer, am Rheinufer außerhalb der Stadtmauern südlich der Stadt. Zunächst ließ sich der Kurfürst am Südende des Geländes ein Schlösschen bauen, bestehend aus zwei Flügeln (einem kurzen parallel zum Rhein und einem längeren senkrecht zu ihm; wahrscheinlich von Joh. Leonhard Dientzenhofer). Von der Treppe im Mittelteil hatte man eine großartige Aussicht auf den Rhein und dann bis zum Taunus.

Bauzeiten:

1705 - Welsch übernimmt die Planung für die Gesamtanlage,
1711 - Die Wasserspiele sind fertig.
1722 - Die Gesamtanlage ist fertig.

Zunächst gab es für die Anlage des Gartens in dem schwierigen Hanggelände kein schlüssiges Konzept. Als erstes wurde die Boskettzone im Nordgarten geschaffen und erst dann von Welsch ein Generalplan entworfen (1708).

Das vorhandene Gelände (400 x 400 m) wurde dabei in drei völlig eigenständige Teile aufgeteilt. Kennzeichnend für die Gesamtplanung war die Unterbrechung der Längsachse durch drei ausdrucksstarke Querachsen, die dann das Rückgrad der jeweiligen Teilgärten bildeten. Welsch besondere Leistung bestand dabei in seiner grandiosen Nutzung des Geländes:

„Nordgarten": Er war der früheste Teil der Gesamtanlage. Bereits 1702 wurden dafür die Bäume gekauft. In seiner unteren Mitte befand sich ein abgesenktes, von Kastanien umstandenes Wasserbecken in einem „salle de verdure". In seinem oberen Drittel war die „Grande promenade", bestehend aus vier Kastanienreihen (dem Modebaum der damaligen Zeit), unter denen man, Gedanken austauschend, im Schatten spazieren konnte. In seinen Heckennischen befanden sich Statuen und Brunnen. Von diesem Gartenteil besaß man keine Blickverbindung zum Rhein.

„Mittelgarten" (zwischen 1708 – 1712 errichtet, orientiert an italienischen Vorbildern; der prächtigste Teil der Anlage):
Er baute sich um eine Wasserachse vom Rhein über drei Terrassen auf. Von einer oberen großzügigen Loggia, dem „chateau d'eau", dem Wasserschloss, in dem sich eine Skulpturengruppe „Pluto und Proserpina" befand, führte eine geschwungene Wassertreppe zu einem Wasserbecken. Zur nächsten Terrasse gelange man dann über zwei seitliche Treppen, die eine Kombination von drei Wasserketten mit zwei Wassertreppen begleiteten. Hier befand sich ein Rasenparterre mit einem runden Becken in seiner Mitte und einer großen

Springbrunnenanlage. Die dritte Terrasse endete nach einem großen Wasserbecken in der Neptun-Kaskade (die einem Vorbild von St. Cloud nachempfunden war). Trotz ähnlicher Ausführungen in Italien (Bagnaia) und Frankreich (Versailles) hatte Welsch hier völlig eigenständige Akzente für eine Wasserachse gefunden.

„Pavillon-Garten“: Er begann oben als gestaffelte Pavillonanlage mit einer Orangerie (= Sommerfestsaal). Sie bildete als Querriegel deren oberen Abschluss. Der Ausgangsgedanke dafür war nach Aussagen des Kurfürsten von Marly angeregt worden (die perspektivische Staffelung stammte jedoch von Welsch). Zur Seite der Orangerie standen kulissenartig nach vorne auseinandergerückt und in der Höhe gestaffelt auf jeder Seite drei Pavillons (Kavaliershäuser), die ihr eine rhythmisch-perspektivische Stellung gaben. (Die Fassaden dieser Gebäude waren nicht aus Stein, wie die Darstellungen suggerieren, sondern als solche nur aufgemalt gewesen). Von ihnen öffnete sich der Blick zur Landschaft. Auf der Terrasse standen um ein großes mittleres Wasserbecken in Reihen die verschiedenen Kübelpflanzen. Über eine schmale Zwischenterrasse um den Thetisbrunnen gelangte man zur untersten Terrasse, auf der sich das Broderie-Parterre befand.

Der seitliche Blick über die unteren Terrassenebenen (= Hauptachse) verlief vom Schloss über das Broderie-Parterre des Pavillon-Gartens und die Anlagen der beiden anderen unteren Teilgärten parallel zum Rhein bis hin zu den Türmen des Mainzer Doms.

Von seinen vier Gärten (Gaibach, Seehof, Favorite, Pommersfelden) liebte der Kurfürst diesen Garten am meisten. Den Namen „Favorite“ gab er seiner Anlage nach der Wiener „Favorita“, um dadurch seine Verbindung zum Wiener Hof deutlich herauszustellen. Durch eine Kupferstichfolge aus Grundrissen und Ansichten von Salomon Kleiner haben wir heute eine relativ gute Vorstellung von dieser Anlage.

Die kunsthistorische Bedeutung des „Favorite“-Gartens liegt in dem Umstand, dass hier der Beginn der Auflösung der großen Barockform in ein Nebeneinander von Einzelgärten deutlich wird. Einerseits ganz auf Intimität ausgerichtet, andererseits sich ganz der Landschaft öffnend, folgt er italienischen Vorbildern unter Aufnahme und Weiterentwicklung französischer Gestaltungsdetails. Er war der Ausdruck einer anderen Lebenshaltung als in Versailles, in der ein Gespräch wichtiger war als die dortige überzogene Prunksucht.

Pommersfelden

Dies ist der einzige Garten, von dem man weiß, dass Welsch dafür vom Beginn der Planungen an einen Gesamtplan gezeichnet hat.

1710 - Der Kurfürst erbt von seinem Vater die „Herrschaft der Truchsesse von Pommersfelden.

1711 - 1718 wurde das Schloss nach Plänen von Johann Dientzenhofer (und der Beratung durch Lucas von Hildebrandt) gebaut. Der Kurfürst nannte das Bauwerk wegen seines hellen Baumaterials „Weißenstein“.

Für die Gesamtkonzeption, die Einbindung des Schlosses in seine Umwelt und für die Gartenanlagen war Welsch zuständig.

1718 - Die „Grundarbeiten“ waren so weit fortgeschritten, dass an ihrer Gesamtkonzeption nichts mehr geändert werden sollte.

1719 - Bau der Orangerie (an beiden Seiten des Schlosses),

1720 - Anlieferung der Kübelpflanzen aus Österreich und Bamberg (u.a. 166 Pomeranzen),

1721 - Beginn des Baus der Umfassungsmauern,

1727 - Abschluss der Arbeiten an den Wasserkünsten, den Treppen und der Terrassenmauer,

1729 - Tod des Kurfürsten. In seiner Gesamtkonzeption war der Garten fertig. (Danach sollte durch Balthasar Neumann eine Erweiterung erfolgen).

Das Besondere an Pommersfelden ist, dass es, bei der Vielseitigkeit seiner verschiedenen Gartenbilder gelungen ist, diesem Garten einen gemeinsamen Ausstrahlungscharakter zu geben. Im Garten überlagerten sich italienische und französische Gestaltungsprinzipien. Der Palast steht am höchsten Punkt des Geländes. In seinem Mitteltrakt befindet sich zur Gartenseite eine grottenartige „Sala terrena“ (= Gartensaal, wie in Prag und Wien). Von ihr gelangt man zur Übersichtsterrasse des Gartens. Diese Sala terrena“ bildet den Ausgangspunkt der Hauptachse. In vier Ebenen fällt nun der Garten von der Nordseite des Schlosses zum Dorf hin ab.

Von der Übersichtsterrasse aus gelangt man über eine großzügige Treppenanlage zum „Großen Parterre“, bestehend aus vier Broderiestücken auf zwei Ebenen (= zwei Terrassen), beherrscht von einem Neptunbrunnen als deren Mittelmotiv. Auf der oberen Ebene befanden sich an deren Seiten die Stellflächen für die Orangerie, auf der unteren Ebene noch je ein Boskett.

Auf der dritten Terrasse war in der Mitte ein doppeltes Kastanienrondell mit einem abgesenkten Wasserbecken und seitlichen Nutzgärten.

Die vierte Terrasse sollte von zwei großen Becken beherrscht werden, zwischen denen die Hauptachse zu einem Gartenhaus als „Point de vue“ führte (Es wurde nie fertiggestellt. Dieses Gartenhaus sollte als Belvedere auf das dahinter liegende Dorf und die Landschaft dienen. An die Stelle der Teiche wurden später zwei Baumquartiere gepflanzt).

Statt der sonst üblichen Orangerie errichtete Welsch in Pommersfelden einen halbrunden Marstall als Gegenüber für das Schloss (evtl. von einem Londoner Marstall angeregt).

Den Höhepunkt dieses Gartens sollte eine Kaskadenanlage mit seitlichen Treppen zwischen den beiden Broderieparterres bilden. Sie hätte derjenigen der Wasserachse der Favorite geähnelt. Der Tod des Kurfürsten verhinderte aber deren Fertigstellung.

Das Besondere des Gartens von Pommersfelden war:

- Das geniale Einfühlungsvermögen von Welsch in die bestehenden

Geländeverhältnisse.

- Sein Umgang mit der Mittelachse:
    + Zunächst deren Dynamisierung durch den vorstehenden Mitteltrakt und die Treppen
      (Normalerweise erlaubte das starke Gefälle vom Schloss aus keinen Überblick über alle Terrassen. Erst durch den Vorbau des Mitteltraktes ließ sich die Mittelachse mit all ihren Höhepunkten bis zum Ende des Gartens erfassen).
    + Dann das Auffangen dieser Bewegung durch das runde Boskett kurz vor dem Ende des Gartens.

Wie in allen Schönbornschen Gärten (die Familie Schönborn bestimmte lange Zeit das Kulturleben im Fränkischen Bereich) wurde der Stellenwert der Zentralachse durch eine stärkere Betonung der Querachsen als in Frankreich abgewertet. Der Kurfürst und Welsch haben in ihren Gärten Anregungen aus Holland, Italien und Frankreich aufgegriffen und sie zu eigenen Gartenbildern zusammengefügt, zu Gartenbildern, die es in dieser Form bisher noch nicht gegeben hat. Anders als in den Renaissancegärten, mit ihrem additivem Grundcharakter, durchdrangen sich hier die verschiedenen Gartenteile gegenseitig. Es kamen aus

- Holland: + der gestaffelte Halbkreis der Orangeriegärten (Het Loo),
    + das vertiefte Ovalbassin (Heemsteede u.a.),
    + die Verbindung von Zier- und Nutzgarten (hier der Nutzgarten oft als Trennungselement zwischen dem Schloss- und dem orangerienahen Teil),
    + die Art der Bosketts (auf quadratischer Grundfläche am Gartenende,
- Italien (über den Wiener Einfluss),
    + der Aufbau über Terrassen,
    + die Achse mit ihren Kaskaden,
    + das Belvedere,
- Frankreich: die Kavaliershäuser (Marly).

Typisch für die Schönbornschen Gärten war

- eine gewisse Dreiteilung (mit einem Nutzgartenbereich in der Mitte, oft als Obst- und Pflanzensammelgarten),
- der Abschluss der Hauptachse durch ein „Filialgebäude“,
- eine starke Betonung der Quergliederung (durch Wege und Böschungen),
- ihre Abgeschlossenheit nach außen.

Die architektonischen Arbeiten von Welsch zeichnete eine klassisch-kühle Formensprache aus. Er behandelte dabei seine Wände flächig, ohne sie plastisch hervorzuheben (wie es im italienischen Barock beliebt war). Wie später im Klassizismus löste er gerne das System der lastenden Bauglieder durch hohe, rundbogige Fenster auf.

Nach 1720 konzentrierte Welsch sich wieder verstärkt auf seine militärischen Aufgaben. Im zivilen und kirchlichen Bereich entsprach er in seiner frühbarocken Monumentalität auch nicht mehr dem Lebensgefühl des Rokokos. Als ehrgeiziger, bürgerlicher Emporkömmling sollen seine Auftritte relativ großspurig gewesen sein, was ihn nicht sehr beliebt gemacht hat. Über seine Mitarbeiter weiß man wenig. Man geht davon aus, dass er bei der Vielzahl seiner Pläne (es gibt heute kaum noch welche) selber nur die Entwurfsskizzen gefertigt hat, die Zeichner dann ins Reine übertragen haben. Meistens soll er sich nach der Fertigstellung des Entwurfs nur noch selten um dessen Umsetzung gekümmert haben (Ausnahme Biebrich), was seinen Bauleitern große Freiräume ermöglichte.

Welschs Künstlertätigkeit ergab sich aus seiner Zugehörigkeit zum Beraterstab des Kurfürsten Lothar Franz. Letzterer wirkte in dieser Gruppe als „Primus inter pares“ Er nannte seine Baugedanken, zu dem dann eine Fülle Alternativentwürfe gemacht wurden. Aus deren Konzentrat wurde dann ein Endplan gefertigt. Diese Arbeitsweise war zwar in der Barockzeit üblich gewesen, doch wurde sie als „kollektive Planung“ nirgends so intensiv betrieben wie hier. Der Kurfürst stand dafür in einer ständigen Gesprächsverbindung mit vielen Persönlichkeiten, besonders mit den Angehörigen seiner Familie.

Quellen

Arens, Fritz „Maximilian von Welsch“, München / Zürich 1986
Bazin, Germain „DuMont’s Geschichte der Gartenkunst“, Köln 1990
Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965

Mathias Disl (Diesel)

(1675 - 1752.)

Er schuf die bedeutendsten Darstellungen barocker Gärten in Bayern zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

Wahrscheinlich ist Disl der am meisten verkannte Gartenkünstler am bayrischen Hof gewesen, der, vielleicht introvertiert, von einem extrovertierten, sich in den Vordergrund drängenden Vorgesetzten Dominique Girard in den Hintergrund gedrängt wurde. Entsprechend gering sind die Informationen über ihn.

(Auf seinen Stichen liest man seinen Namen in den verschiedensten Schreibwesen:

- Mathias Diesel (auf einer Hälfte der 1. Stichfolge und auf allen Stichen der 2. Folge),
- Mathias Disel (so im Vorwort der 1. Stichfolge, auf einer Hälfte der 1. Stichfolge und alle Blättern der dritten Stichfolge),
- Matthias Disel (1x in der 3. Stichfolge),
- Matthias Dißl (1x in der Widmung der 2. Stichfolge),

Er selber unterschrieb seine Schriftstücke mit „Mathias Disl“. Deshalb sehen wir, entgegen der üblichen Schreibweise seines Namens, diese seine Namensform als die korrekte an.

Über seine Biographie wissen wir:

1775 - geboren in Bernried (Starnberger See) als Sohn des Fischhändlers Andreas Dißl,

----- - Ausbildung zum Gärtner in Dachau (?, lernte dabei Joseph Effner kennen, mit dem er zeitlebens befreundet blieb),

1706 - 1710 - Stipendium für das Studium der „Lust- und Blumengärtnerei“ zunächst in Brüssel und dann in Paris (zunächst gemeinsam mit Effner). Ausbildung zum Gartenkünstler und Wasserbauingenieur in den Tuileriengärten, Versailles und Marly-le Roi
(In der Regel hatten bis dahin die Architekten die Gartenpläne entworfen, die dann in der Praxis oft nur schwer umgesetzt werden konnten. Um diesen Schwierigkeiten zu begegnen, ließen nun manche Fürsten die Gärtner dazu direkt befähigen),

1710 - 1712 - unbekannter Aufenthaltsort (evtl. Rückbeorderung nach München, aber auch evtl. weiterhin in Frankreich),

1711 - Umgestaltung eines Gartens in Alteglofsheim (Eglofsheim) für Georg II. von Königsfeld (Reichsvizekanzler), 1717 waren die Arbeiten beendet,

1712 - Arbeiten in Passau (u.a. für den Bischof),

1713 - Ernennung zum hochfürstlichen Salzburgischen Kammerdiener und Garteninspektor beim Fürstbischof Franz Anton von Harrach
(= mittlerer Bediensteter mit einer Freiwohnung naben dem Schloss Mirabell, sein Gestaltungsanteil an den dortigen Gärten ist unklar),

1714 - Heirat der Salzburger Kaufmannstochter Anna Susanna Grundtnerin,

1717 - Herausgabe der 1. Stichfolge der „Erlustierenden Augenweide in Vorstellung herrlicher Gärten und Lustgebäude. Theils inventiert und angelegt, theils nach dermaligem Sito gezeichnet“. Sie war seine Bewerbungsgrundlage für einen Arbeitsplatz am bayrischen Hof
(geplant waren 5 weitere Folgen, später erschienen nur zwei, so dass insgesamt 3 Folgen erschienen. Mögliche Gründe: Tod des Verlegers (1724), evtl. das einsetzende Nachlassen des Interesses für formale Gärten. Die zweite und dritte Stichsammlung folgten wahrscheinlich 1720 (?) und spätestens 1723. 20 Stiche hatten bereits zuvor zur Illustration der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen Karl Albrecht gedient),

1718 - Anstellung im Kurfürstentum Bayern als „Ingenieur bei den Hof- und Lustgärten“ in München. Seine Aufgabe war, die kurfürstlichen Gärten herzustellen und große Feste vorzubereiten (als Mitglied des Hofbauamtes war er dabei Dominique Girard unterstellt; ab 1715 hatte allerdings Effner die Oberaufsicht über die Arbeiten in Schleißheim gehabt. Vielleicht war er unzufrieden mit der Gartenarbeit Girards gewesen),

1726 - Kürzung der Bezüge von 600 auf 400 Gulden jährlich (nach dem Tod Max Emanuels durch den neuen Kurfürsten Karl Albrecht). Effner konnte ihm nicht helfen, da er selber in allen seinen bisherigen Tätigkeitsbereichen zurückgesetzt wurde
(später häufige Bittgesuche wegen seiner persönlichen Notlage. Er beklagte seinen Mangel an Brot und Kleidung),

1739 - Bewerbung um die Nachfolge Girards (Er war dessen bisheriger Stellvertreter gewesen. Die Stelle erhielt Girards Sohn),

1752 - gestorben in München.

Das gartenkünstlerische Ansehen Disls ergibt sich aus der Bedeutung von Gartenstichen in seiner Zeit. Ihr damaliger Stellenwert war in Büchern größer als derjenige von Texten. Sie hoben das Prestige ihrer Auftraggeber (besonders bei der Vergänglichkeit ihrer Kunstwerke und lieferten für ihre Käufer die nötigen Anregungen für ihre eigenen Gärten. So ist es nicht erstaunlich, das es in dieser Zeit kaum eine deutschsprachige Gartenliteratur gab, wohl aber seit etwa 1720 mehrere hochwertige Stichwerke. (Vielleicht ist es auch deshalb zu verstehen, dass damals als Autor von „La théorie et la pratique du jardinage“ im deutschsprachigen Raum zunächst immer nur Le Blond galt. Aus der Sicht seiner Zeit war er es auch).

Stichwerk „Erlustierende Augenweide“

(3 Bände, zwischen 1717 – 1723 in drei Folgen beim Verleger Jeremias Wolf in Augsburg erschienen, dargestellt werden realisierte Arbeiten und Idealentwürfe. Viele Angaben über dieses Stichwerk in der Literatur sind falsch, bzw. geben ein falsches Bild von ihm. Im

Gegensatz zu Kleiner beschränkt er sich nur auf den Gartenbereich und stellt keine Innenausstattungen dar).

Bd. I: Insgesamt 50 Stiche, davon -
- 3 Versailles,
- 3 Marly (1 Grundriss, 2 Ansichten, dargestellt in einem frühen Zustand, 1710),
- 11 Stiche kleinerer realisierter Gärten (wahrscheinlich von ihm entworfen),
- 31 freie, idealisierende Gartenentwürfe,

Bd. II: Insgesamt 50 Stiche, davon -
- 3 Trianon (1 Grundriss, 2 Ansichten),
- 3 St. Clou (1 Grundriss, 2 Ansichten),
- 13 Mirabell (Salzburg, 1 Grundriss, 12 Ansichten),
- 7 Hellbrunn (Salzburg, 1 Grundriss, 7 Ansichten),
- 1 Orangerie (Salzburg, Ansicht),
- 4 Stiche realisierter, kleinerer Gärten
- 21 freie, idealisierende Gartenentwürfe (u.a. 3x Gartentheater, 3x Parterreende, 2x Orangerieparterre, 4x Treillagen, 4x Kaskaden, 1x pyramidale Schnittformen von Gehölzen),

Bd. III: Insgesamt 43 Stiche, davon:
- 10 Münchener Residenz (Ansichten) (gezeigt werden die Eingangs-und Gartenfront im Norden und Westen, der Residenzgarten auf der Südseite, vier Gartenhöfe und der angrenzende Hofgarten),
- 15 Nymphenburg (1 Teilplan, 14 Ansichten; die Stiche vermitteln etwas von der einstigen Pracht dieser Gärten),
- 3 Fürstenried (1 Grundriss, 2 Ansichten),
- 5 Schleißheim (2 Teilgrundrisse, die erst zusammengesetzt eine Vorstellung von der Gesamtanlage vermitteln; 3 Ansichten),
- 1 freie, idealisierende Ansicht eines fürstlichen Parterres (evtl. auf Schleißheim bezogen),
- 6 idealisierende Entwürfe für einen wasserreichen Ort (4 Grundrisse, 2 Ansichten).

Die beiden ersten Stichfolgen beginnen zunächst mit jeweils sechs Abbildungen berühmter französischer Gärten des 17. Jahrhunderts. Danach folgen im ersten Band anscheinend nur realisierte, bzw. idealisierende Eigenentwürfe und im zweiten Band seine Salzburger Gartenstiche und idealisierende Detailentwürfe. Erst der dritte Band konzentriert sich ganz auf die Münchener Gärten und hat erst ganz zum Schluss sechs idealisierende Eigenentwürfe für ein wasserreiches Gelände, d.h., dass in allen drei Bänden Eigenentwürfe von Disl enthalten sind, insgesamt auf 63 Stichen von 143. Besonders wegen seiner Abbildungen

französischer Gärten (es sind nur 12) wird er gerne der französischen Gartenkunst zugeordnet, doch enthalten seine eigenen Entwürfe auch bayrische Einflüsse. Er betont die Mittelachse und seine Parterres und Bosketts besitzen viele Wasseranlagen. Manche Gartenmotive kombiniert er so, wie es sie in Frankreich nicht gegeben hat. So zeigt er in seinem Stichwerk erstmals zwei neue Kaskadentypen: am Ende eines Gartenkanals (wie in Schleißheim und Nymphenburg verwirklicht) und ein Kaskadenfeld, wie es nie realisiert wurde. Disl denkt architektonisch. Sein plastischer Schmuck beschränkt sich weitgehend nur auf Vasen. Seine Stärke ist das Eingehen auf die Gegebenheiten des Geländes. Bei den Details variiert er Bekanntes. Er ist ein kreativer Entwerfer, der im Rahmen bisheriger Traditionen neue Möglichkeiten aufgezeigt hat.

In seiner Zeit war Disls Stichwerk eines der umfassendsten deutschsprachigen Gartenwerke gewesen, das auch heute noch als Vorbild für barocke Gartenanlagen genutzt werden kann. (Manche Gartenbereiche behandelt es allerdings nicht erschöpfend, wie z.B. Treppen, Parterre-Arten oder Boskett-Räume, da es einst auf sechs Folgen geplant gewesen war).

Disl war der einzige bedeutende Gärtner in den Arbeitsgruppen um Effner am bayrischen Hof gewesen (Effner arbeitete vorwiegend als Architekt und als Koordinator, Girard als Wasserbauingenieur), der sich mit der Schaffung der kurfürstlichen Gärten beschäftigte, und er war der einzige unter ihnen, der die künstlerischen Voraussetzungen für anspruchsvolle Parterres mit sich brachte. Wir gehen deshalb davon aus, dass er der eigentliche Schöpfer der Parterres von Schleißheim und evtl. auch von Nymphenburg ist. Disl und Effner kannten sich nicht nur von ihrer Gärtnerausbildung her, sie erhielten auch gemeinsam vom Kurfürsten ein Ausbildungsstipendium und arbeiteten später zusammen. Sie waren zeitlebens miteinander befreundet. Evtl. war Effner es sogar , der Disl veranlasst hatte, nach München zu kommen. Effner hatte sich in Schleißheim mit einem Kreis besonders fähiger Kunsthandwerker umgeben und kannte Disls künstlerische Fähigkeiten. (Wenn man Disl als Schöpfer der Münchener Gartenpläne ablehnt, verbleibt die Frage, was er dann dort eigentlich gemacht hat?).

Lustgarten in München-Harlaching

(für Baron Max von Mayr, wahrscheinlich vor Disls Salzburger Zeit von diesem entworfen; 1 Grundriss und 2 Ansichten in der 1. Stichfolge)

Ein prächtiger Garten:

- Von der Gartenfassade eines Schlosses fällt eine dreiteilige Kaskade zu einem großzügigen Umgang um eine Kaskadenwand und einem langgezogenen Becken.
- Danach folgt ein großzügiges, von einem Kanal umgebenes Parterre mit einem großen Springbrunnen in einer sich kreuzenden Haupt- und Querachse in der Mitte. Diagonalwege unterteilen es weiterhin in der Länge und drei kreisförmige Wege in der Breite.
- Die Beetflächen sind teilweise mit Broderien und in ihren Ecken mit Topiary geschmückt, teilweise (in den Außenbeeten) mit Blumen.
- In jedem der Diagonalwege befinden sich noch einmal vier kleinere

Springbrunnen.
Insgesamt ein sehr aufwendiger Gartenentwurf. (die Gartenfläche ist heute überbaut).

Garten von Schloss Schleißheim
(siehe auch Beitmann „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, ab Seite 49)

Nach seiner Rückkehr aus den Türkenkriegen machte sich der Kurfürst Max(-imilian) Emanuel von Bayern Hoffnungen auf die spanische Königskrone und – bei einem günstigen Verlauf der weiteren geschichtlichen Entwicklung – sogar auf die Kaiserkrone. Dafür glaubte er, angemessene Residenzen besitzen zu müssen. Diesem Umstand verdanken wir die Schlösser von Schleißheim und Nymphenburg.

1684 - 1689 - Errichtung eines Jagdschlösschens in Schleißheim nebst zwei Nebenpavillons durch Enrico Zuccali, den bereits die Mutter des Kurfürsten nach München geholt hatte (etwa 1 km vom alten Schleißheimer Schloss entfernt). Später sollten die flankierenden Nebengebäude halbkreisförmig durch Zirkelbauten miteinander verbunden werden.

1693 - beauftragte der Kurfürst Enrico Zuccalli mit den Planungen für ein neues Schloss in Schleißheim.

1701 - wurde der Grundstein gelegt
(aus dem vorhandenen Plan ist ersichtlich, dass bis auf das Parterre (seine Absenkung war bereits vorgesehen), zu diesem Zeitpunkt bereits die gesamte Konzeption des Gartens, wie sie später realisiert wurde, feststand. Ähnlich holländischen Vorbildern, wurde er, einschließlich der Ringinsel um Lustheim, von einem Kanal begrenzt).
Über die Ausgestaltung des Gartens war man sich allerdings lange unsicher gewesen. Es wurden dafür während der Exilzeit des Fürsten die verschiedensten Vorschläge eingeholt. U.a.

> um 1700 von Charles Carbonet,
> um 1702/04 von Claude Desgots,
> um 1714 von Robert de Cotte.

Sowohl Carbonet wie auch Desgots planten einen Mittelkanal nach Lustheim, Desgots zusätzlich ein vertieftes Wasserparterre mit einer gewaltigen Kaskade vor dem Kanal.

1715 - Rückkehr des Kurfürsten aus dem Exil aus Paris. Er brachte u.a. Charles Carbonet mit, der bereits in Holland zu seinem Gefolge gehört hatte. Er legte u.a. das Kanalsystem um das Lustheim-Schlösschen fest und war an den weiteren Gartenüberlegungen beteiligt.

1715 - 1717 - Entwurf eines Ausführungsplanes für den Garten (der allgemein als der „Girard-Plan“ bezeichnet wird, bei dem allerdings nicht gesichert ist, dass Girard ihn selber gezeichnet hat. Nichts spricht dafür, dass er es als Wasserbaufachmann vermochte. Seine Hauptbedeutung lag beim Kanalbau. Vielleicht war er dem Kurfürsten so bedeutsam, weil dieser in Versailles erlebt hat, dass dort die Wasserversorgung des Parks kaum funktionierte und weil er auch hoffte, mit Kanälen die bayrische Infrastruktur verbessern zu

können). Kennzeichnend für diesen Plan sind:

> die völlige Beibehaltung der ursprünglichen Grundkonzeptionen Zuccallis,
> neuer gestalterischer Schwerpunkt war das Schlossparterre: Vor dem Corps de logis zwei abgesenkte „Parterre des pièces coupees pour des fleurs“ mit je einem Brunnen an ihren Enden. Sie entsprachen zum Zeitpunkt ihres Anlegens nicht mehr dem damaligen Zeitgeschmack und wurden ursprünglich nur in kleineren Anlagen geschaffen. Es bestand aus einer Fülle kleinteiliger Blumenbeete, die zusammen ein gemeinsames Muster ergaben. Sie wurden einzeln von Buchsbaumhecken eingefasst und durch Formgehölze akzentuiert. Bepflanzt wurden sie rhythmisch mit gelb und rot blühenden Blumen im Wechsel.
> Zwei mittlere „Fontänenalleen“ führten zu einem Kaskadenweiher (von dem dann die Mittelachse bis Lustheim führte).

1717 - Aufgabe der Überlegungen für einen Mittelkanal
(Seit 1700 hatte man zwischen der Anlage eines Mittelkanals oder einer Mailbahn geschwankt. 1722 war die Mailbahn dann fertiggestellt gewesen (Der Mittelkanal wurde erst um 1781 fertiggestellt. Man kennt dieses Datum, weil in diesem Jahr über 300 Menschen an ihm gearbeitet haben. Der heutige Kanal ist 700 m lang und 20 m breit. Bei der Anlage des Parks war er nicht - wie heute - das beherrschende Gartenelement gewesen).

1718 - Effner übernimmt die Hauptverantwortung für alle Bauarbeiten in Schleißheim, Disl kommt nach München,

1718 - 1722 - Stich von Disl, der zeigt, dass die Gartenüberlegungen abgeschlossen waren
(Disl dürfte einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des Parterres gehabt haben. Er war Gärtner und besaß aus Salzburg als einziger Erfahrungen mit der Anlage eines solchen),
Kennzeichnend für den Garten war jetzt:

> Vor den Galerietrakten des Schlosses befindet sich jeweils ein „Parterre de broderie melée de massifs de gazon“ (mit Rasenstreifen eingefaßte Broderien) und dahinter ein „Bosquet planté en quinconces“ und ein „Cloître“ (ein besonders aufwendiges Boskett, z.B. mit seitlichen Bogengängen).
> Die Hauptachse zwischen den beiden Schlössern bildete die Rasenbahn für das Mailspiel. Sie verlief hinter der Kaskade quer durch die Boskettanlagen bis zu einem kreisrunden Parterre mit dem Schlösschen Lustheim in seiner Mitte.
> Den Hauptteil des Gartens bildete der Boskettbereich. Er bestand aus mehreren Boulingrins die Gartenräume bildeten. (Er umfasste etwa 2/3 der etwa 50 ha großen Gesamtfläche).
> Lustheim diente als point de vue und als Gartenabschluss (ursprünglich war es – wie das Trianon in Versailles – als

persönliches Rückzugsdomizil des Kurfürsten vorgesehen gewesen). Es sollte von einer gewaltigen, hinteren, halbkreisförmigen Marmorkolonnade eingefasst werden (die nicht fertiggestellt wurde). Die Gesamtanlage umgab ein kreisförmiger Kanal, so dass das Lustschlösschen mit seinem ihn umgebenden Parterre wie in einer Insel der Glückseligen lag und im gewissen Sinne an Colonnas „Hypnerotomachia“ erinnerte.

> Die Gesamtanlage war seitlich von Kastanienalleen und Grenzkanälen eingefasst gewesen, die hinter dem Lustheim halbkreisförmig zusammenkamen.

> Vom Schlösschen und von den Querachsen führten Alleen in den dahinter liegenden (Jagd-) Park.

(Ursprünglich waren für den Park viele Skulpturen vorgesehen gewesen. Diese Überlegungen wurden aufgegeben und die bereits vorhandenen nach Nymphenburg gebracht).

Heute stellen Disls Gartendarstellungen häufig die einzige Quelle über das Aussehen der bayrischen Gärten in der Barockzeit dar. U.a. werden sie als Orientierungsunterlagen für Rekonstruktionsarbeiten im Park genutzt (so 1964 in Schleißheim bei der Verbreiterung des Hauptkanals im Mittelbereich.) und auch die Nymphenburger Porzellanmanufaktur verwandte sie für ihre Vorlagen. Viele seiner Kupferstiche wurden im Laufe der Zeit ohne seine Namensnennung nachgedruckt.

Bei der Anlage folgender Gärten war er gesichert beteiligt (mit einem unbekannten Umfang dieser Beteiligung)

> am Mirabellgarten (Salzburg),
> in Schleißheim,
> in Nymphenburg (München),
> in Eglosheim (Ludwigsburg).

In seiner Zeit neigte sich die Ära des Barockgartens bereits ihrem Ende zu. Seine Stiche dienten aber dem wohlhabenden Adel weiterhin noch lange als Vorbild.

Quellen

Beitmann, Bert „Geschichte der Gartenkunst“ Bd. II.(Internet)
Diesel, Matthias „Erlustierende Augenweide“, Edition Leipzig 1989
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“ Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Zech, Heike Juliane „Kaskaden in der deutschen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts“, Berlin 2010

http://de. wikipedia.org/wiki/Matthias_Diesel
http://www.koester-la.de/hf.html (23.7.2013)

Johann David Fülck

(? - um 1725 - ?)

Er ist der große Anreger und Dokumentator der Schönbornschen Gartengedanken.

Über das Leben Fülcks weiß man fast gar nichts. Weder wann und wo er geboren, noch wann und wie er gestorben ist. Die einzigen Hinweise über ihn findet man in den Briefen des Diplomaten und seines zeitweisen Dienstherrn Rudolf Franz Erwein von Schönborn (und die teilweise aus einer negativen Sicht, da man sich im Streit trennte) und einigen Arbeitshinweisen von Philippsruhe (bei Hanau). Aus seiner Biographie weiß man:

? -- geboren in ?,

1715 - 1720/21 - Hofgärtner bei Rudolf Franz Erwein von Schönborn in Wiesentheid

(Sie trennten sich im Streit. Erwein warf ihm vor (so in einem Brief an seinen Bruder Friedrich Karl):

- das zu langsame Vorankommen der Gartenarbeiten,
- die Vernachlässigung der Pflege der Orangenbäume,
- eine mangelnde Erfüllung seiner alltäglichen Pflichten (wahrscheinlich im Sinne eines mangelnden Interesses an den Unterhaltungs- und Pflegearbeiten zu verstehen),

Die Trennung erfolgte angeblich wegen Fülcks protestantischer Religionszugehörigkeit (die Schönborns waren katholisch und bekleideten höchste Kirchenämter, eine Zeit lang gehörten Erweins vier Brüder zu den einflussreichsten Kirchfürsten Deutschlands). Sie erfolgte in Form eines Stellentausches: Fülck wechselte nach Philippsruhe, und von dort kam ein Gärtner Schneider nach Wiesentheid).

1715 - 1719 - Herausgabe des Stichwerks „Allerhand Neu Nagel u. Bindwerk nach der Archit. eingeteilt“

(mit 6 Blättern mit Gartenarchitekturen und Spalieren aus Lattenwerk: Die Herausgabe erfolgte wahrscheinlich in diesen Jahren; vermutet wegen einer Randbemerkung Erweins an seinen Bruder Friedrich Karl. Die Entwürfe sind hier noch konservativer als in der später erschienenen „Neuen Garten Lust“),

-- ? -- Herausgabe des Stichwerks „Allerhand Neue Parterre und blumen Stück“

(3 Stichfolgen mit 12, bzw. 13 Blättern, undatiert; erschienen bei Weigel d. Ä. in Nürnberg),

1720 - Herausgabe des Tafelwerks „Neue Garten Lust – und Blumen- als auch Küch- und Baum-Gärten höchst nöthig und dienlich“ (67 Kupferstiche, erschienen bei Pfeffel in Augsburg),
1721 - 1732 - Arbeit im Dienst Graf Johann Reinhards III. von Hanau in Philippsruhe,
-- ? -- gestorben in ?.

Von Fülcks Arbeiten kennt man:

- drei Stichwerke (von denen eigentlich nur das Tafelwerk „Neue Garten Lust“ allgemein bekannt ist),
- die (wahrscheinliche) Urheberschaft zweier neuer Parterre-Arten, die die Gestaltung aus dem festgefahrenen französischen Kanon lösten (dem Parterre Grotesque und dem Parterre Mosaique) und der Doppelkaskade.
- die Anlage zweier Gärten (bzw. seiner Beteiligung an diesen): Wiesentheid und Philippsruhe.

Zu den Tafelwerken:

Ihre Herausgabe erfolgte unter einer starken Unterstützung seines Dienstherrn Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677 – 1754). Die Welt kennt ihn allgemein nur als Diplomaten (weitgehend im Dienst seines Onkels Lothar Franz, seiner vier Brüder, die Bischöfe in Würzburg, Würzburg und Bamberg, Speyer und Konstanz, Trier und Worms waren und des Wiener Kaiserhauses). Er gil neben dem Mainzer Kurfürsten Lothar Franz als der am stärksten Gartenbegeisterte unter den Schönborns. Er besaß sehr gute Gartenkenntnisse (besonders über die Anzucht und Kultur von Zitrusgewächsen), war ein ausgezeichneter Cello-Spieler und allgemein ein leidenschaftlicher Musikliebhaber. Welche Anregungen und welche Einflüsse von ihm auf die Werke Fülcks eingegangen sind, ist heute nicht mehr feststellbar. Man wird aber davon ausgehen müssen, dass sie da waren. Diese Stichwerke hatten mit ihren Gartendarstellungen die Funktion, die Gartenvorstellungen ihrer Besitzer zu demonstrieren und zu deren allgemeinem Ruhm beizutragen. Gleichzeitig waren sie innerhalb der Familie Anregungsunterlagen für ihre eigenen weiteren Gärten. Sie griffen die darin gezeigten Motive auf und verwandten sie an anderen Orten weiter.

Neue Garten Lust
oder Völliges Ornament so bey Anlegung Neuer Lust- und Blumen- als auch Küch- und Baum Gärten höchst nöthig und dienlich

Das Buch ist 1720 erschienen, besteht aus 67 Stichwerken und ist ein reines Musterbuch mit Vorlagen für verschiedene Orte, verschiedene Gartenbereiche und deren Elemente. Es endet mit einem großen Plan des Gartens von Schloss Wiesentheid. Insgesamt werden nur 5 Blätter mit Idealprojekten gezeigt. Das Buch zeichnet sich durch seine leichte Lesbarkeit, sein einfaches Verstehen des Dargestellten und seine Ausrichtung auf Leser aus, denen keine fürstlichen Geldmittel zur Verfügung standen. Insofern konnte es auch von kleineren Adelsfamilien als Anregungsunterlage dienen. Damit dürfte sein realer Einfluss kaum unterschätzt werden können.

Die einzelnen Stichwerke sind thematisch zusammengestellt:

Tafel 1 – 12: Parterre

Es werden verschiedene Parterre-Arten vorgestellt. Gegenüber den bisher üblichen Broderie- und Rasenparterres bereicherte Fülck sie um zwei neue Arten, dem „Parterre Grotesque“ und dem „Parterre Mosaique“.

Parterre-Groteque: Hier werden auf einer Fläche Figuren oder Gegenstände mit Hilfe eines Rankenwerks miteinander verbunden (Rankenwerk im Sinne eines Bandelwerks, d.h. einer Verbindung von Blattornamenten).

Parterre-Mosaique: Mit Hilfe diagonaler Bänder wird hier ein Gitterwerk geschaffen, in dessen Schnittpunkten bestimmte Motive herausgehoben werden (z.B. Kübelpflanzen auf Steinunterlagen. Dadurch konnte man z.B. ein Orangenwäldchen mit einem farbigen Untergrund unterlegen).

Fülck griff bei seinen Anregungen auf Ornamentformen zurück, die die Franzosen Bérain und Marot entwickelt hatten und die er auf den Gartenbereich übertrug. Gegenüber bisher französisch orientierten Parterres erreichte er dadurch eine größere Gestaltungsvielfalt. Außerdem liebte er – im Gegensatz französisch orientierter Parterres – Blumen. Auf Eselsrücken stehend (gewölbte Pflanzflächen), waren sie Teil seiner Parterregestaltung und gliederten deren Innenräume. Dadurch zeichneten sich seine Parterres durch eine besonders große Pracht und Variationsbreite aus.

Tafel 13 – 15: Rabatten

Während sie bisher gewöhnlich als einfache Bänder gestaltet wurden, sind sie bei Fülck eine Aneinanderreihung einzelner Ornamente, die durch Formgehölze akzentuiert wurden.

Tafel 16 – 20: Orangerie-Parterre

(und dies in Verbindung mit Brunnen, Rasen (Waasen) und Kaskaden).

Tafel 21 (2x) – 22: Gestaltete Standsockel (Piedestale)

(für Orangenbäume, Vasen und Gefäße, Kübelpflanzen).

Tafel 23 – 24: Pflanzgefäße

(als Pflanzkübel und Pflanzvasen).

Tafel 25 – 26: Brunnen

Tafel 27 -30: Kaskaden
(als Einzel-, Doppelkaskaden, Kaskadenfolgen und Kaskadengruppen; ohne und mit Treppen: erstmals publizierte er hier eine Doppelkaskade, wie sie u.a. 1721 im Wiener Belvedere-Park verwirklicht wurde (auf einer Achse hintereinander an den Niveausprüngen liegend).Für seine Kaskaden ist kennzeichnend: Ihr kompakter Aufbau und ihre wenigen Stufen.

Tafel 31 – 34: Obstanbau
Auffallend sind hier zwei Tafeln mit obstbepflanzten Schneckenbergen (Pflanzhügeln), wie es sie in französischen Gärten nicht gab, die aber im deutschsprachigen Bereich als Gartenelement seit dem Mittelalter beliebt gewesen waren.

Tafel 35 – 39: Bosketts
Bisher waren sie in den Gärten pflanzlich umgebene Aufenthaltsräume gewesen, auf die man gesellschaftlich nicht verzichten konnte. Bei Fülck waren sie dagegen Räume mit einem hervorgehobenen Schmuckelement in ihrer Mitte. Ihre Anordnung wurde bei ihm so von seinen Parterreornamenten bestimmt, dass unbenutzbare Nischen entstanden.

Tafel 40 – 42: Hecken
(verschiedene Hecken- und Gehölzschnittformen).

Tafel 43 – 44: Grotten
(mit einem Vorplatz und eine offene Grotte).

Tafel 45 - 46: Gartentore (aus Eisen)

Tafel 47 - 51: Treillagen (Gitterwerke aus Holz)
Mit 5 Tafeln geht Fülck hier relativ ausführlich auf sie ein. Sie dienten einer dekorativen Raumbegrenzung und waren nur mit einem großen Aufwand zu erstellen. Im Sinne des Zeitgeschmacks waren manche unter ihnen leicht orientalisiert.

Tafel 52 – 57: Gewächshäuser
Bei einer Kultur von Zitrusfrüchten waren sie für deren Winterquartier wichtig. Fülcks Dienstherr galt als deren besonders leidenschaftlicher Kenner. Er kaufte für dieses sein Hobby ganze Orangerien auf. Fülcks Entwürfe zeichneten besonders die Nutzung der Standflächen und des Lichts in diesen Häusern aus und deren fortschrittliche Heizungssysteme.

Tafel 58 – 59: Nutzgärten
(für den Blumen-, Gemüse-, Kräuter- und Obstbau. Sie waren für die Schönborn-Gärten kennzeichnend (so z.B. in Seehof, Pommersfelden, Gaibach und Werneck).

Tafel 62 – 67: Wiesentheid
(Ansichten, Grundrisse, zwei Nebengärten und ein Großplan vom Garten).

Das Schönbornsche Gartenkonzept, das in Fülcks Tafeln zum Ausdruck kam, entsprach nicht den damaligen französischen Gartenanforderungen, die den Garten ganz auf das Schloss ausrichteten und von einer Mittelachse dominieren ließen (symbolisch auf den Sitz ihres Besitzers). Die Schönborns bauten ihre Gärten von einem Gartenmittelpunkt aus auf. Dadurch wurden die Längs- und die Hauptquerachse relativ gleichwertig (ihre gewisse Längenbetonung ergab sich hauptsächlich aus den rechteckigen Gesamtformen. Diese völlig andere Herangehensweise ergab eine andere Beziehung zu Farben und Formen und hatte einen größeren Abwechslungsreichtum zur Folge. Bei Erwein von Schönborns Anregungen mag diese noch durch dessen Musikalität beeinflusst worden sein. Diese süddeutschen Gärten legten auf eine Achsenbeziehung in die Landschaft nur einen begrenzten Wert. Im Gegenteil, sie endeten oft in besonders prachtvollen Abschlüssen.

Schlosspark Wiesentheid
(Beschreibung erfolgt nach den Tafeln Fülcks)

Auftraggeber war Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677 – 1754), der das dazu gehörende Schloss 1701 (offiziell seit 1704) durch Heirat erhielt. Zunächst ließ er an den Altbau drei neue Flügel errichten, die Türme erhöhen und die Eingänge durch ausdrucksstarke Portale herausstellen. Von 1715 – 1721 wurde anschließend der Garten gestaltet. Fülck stand ihm dabei als Hofgärtner zur Seite. Beide machten aus diesem Garten ein Musterprojekt, bei dem heute nicht gesagt werden kann, wer welchen Anteil jeweils bei seiner Schaffung und seinen Details hatte.. In seinen Briefen lobte Erwein Fülcks Erfindungsreichtum.

Der Garten bestand:

- zunächst aus einem prächtigen Blumenparterre (als Parterre Grotesque) in der Breite des Schlosses. Eine Mittelachse teilte es in zwei Kompartimente. Selbst neben dem Schlossausgang befanden sich direkt am Gebäude Blumenbeete, vom ersten Querweg vor den Parterrebeeten abgegrenzt durch Formgehölze.
- danach folgte nach einer niederen Kaskade mit 4 Absätzen und je einer Treppe an ihren Seiten ein zweiteiliges Parterre de Garcon (mit Rasenstücken eingefasste Broderien) mit je einem Springbrunnen in ihrer Mitte.
- Links vom Blumenparterre befand sich eine Obstpflanzung mit einem rechteckigen Platz und einem Wasserbecken in ihrer Mitte. Außerdem befand sich parallel zu diesem Platz, um diesen innerhalb der Pflanzung ein weiterer Weg.
- Links neben dem Parterre de Garcon befand sich ein Parterre Mosaique mit je einem Schneckenberg in seinen Ecken. Geteilt wurde es durch ein Wegekreuz und einen Springbrunnen in seiner Mitte.
- Über der vollen Breite des Gartens, in seiner Mitte war ein großes Becken, das in seinem Zentrum, entsprechend der Achsbreite, eckig ausgebuchtet und an seinen Breitseiten schwach gerundet ausgebuchtet war. In ihm befanden sich fünf kräftige Springbrunnen.
- Hinter diesem Becken befand sich auf einem Mosaique-Untergrund das zweiteilige

Orangenparterrre, getrennt durch einen schmalen Kanal und umgegeben von einer hufeisenförmigen, terrassierten Palmenallee („Allee von Maronjou ?); wahrscheinlich exotischer Kübelpflanzen, von denen der Graf mehrere Hundert besaß, u.a. Pomeranzen, Zitronen, Orangen, Feigen u.a. (1719 sollen es bereits über 800 Pflanzen gewesen sein).

- Über zwei konvexen Futtermauern in den Terrassen mit einem Springbrunnen und einer Kaskade ihrer Mitte und seitlichen Treppen an ihren Enden gelangte man auf einen großen Platz zu einem Lustgebäude (evtl. geplant von Balthasar Neumann) mit zwei Bosketts an den Seiten (die als Treff-, bzw. Versammlungsorte kaum zu benutzen waren) und einer breiten Mauer mit einem schmiedeeisernen Tor als Gartenabschluss. Dahinter befand sich eine doppelreihige Kastanienallee.
- Insgesamt war die Achse des Gartens etwa 450 Meter lang und senkte sich vom Schloss aus leicht zur Mitte des Gartens. Es standen 203 Sandsteinfiguren in ihm, mit der Kolossalfigur des Samson im Becken (geschaffen von Heinrich Stahler zwischen l718 – 1730). Nach dem Fortgang Fülcks wurde der Garten noch einmal erweitert und um 1830 in einen Landschaftsgarten verwandelt. Dabei wurden das barocke Wasserbecken in einen See verwandelt, der Park zur Landschaft hin geöffnet, neue große Wiesenflächen angelegt und Gehölzgruppen gepflanzt.

Schlosspark Philippsruhe (Hanau)

(Beschreibung erfolgt nach zwei Kupferstichen von Peter Fehr, um 1730)

1594 kaufte der Hanauer Graf Philipp Ludwig II. das heutige Schlossgelände für die Errichtung eines Landhauses, das während des Dreißigjährigen Krieges zerstört wurde. Ende des 17. Jhs. wurde dann das Barockschloss errichtet (orientiert an Schloss Clagny, entworfen von Hardouin-Mansart; Beginn des Baus des Hauptgebäudes 1701). Den Auftrag für die Schaffung des dazu gehörenden Gartens hatte ab 1696 der dortige Hofgärtner Max Doßmann (d.h., vor dem Baubeginn des Schlosses!). Der Garten erstreckte sich am Mainufer und war mit seiner Hauptachse auf das Schloss ausgerichtet gewesen. Man errichtete dafür eine Stützmauer zum Fluss hin, füllte das unebene Gelände auf und schuf dafür das notwendige Planum. 1701 war diese Anlage fertiggestellt gewesen.

Was Fülck von der alten Anlage übernahm, als er ab 1721 die Verantwortung für diesen Garten hatte, ist unbekannt. Sein heute noch vorhandener Plan zeigt alleine seine Handschrift. Er wiederholt darin seinen Rhythmus von Wiesentheid:

- Vor dem Schloss sein Parterre-Konzept: beginnend mit einer Parterre Grotesque-Hälfte, dann ein Querriegel von Springbrunnen (im Rhythmus. Klein – groß – klein) und eine abschließende Parterre Mosaique-Hälfte. Es entsprach voll seinen Vorstellungen von einer prächtigen Gestaltung.
- Danach, in der Mitte, als Kreuzungsbereich von Haupt- und Querachse, ein größerer Platz mit einem großen Springbrunnen in seiner Mitte. Das gesamte Gartenkonzept schien auf diesen Platz bezogen zu sein.
- Die hintere Hälfte wurde als Orangeriegarten durch ein Wegekreuz mit zusätzlichen Diagonalwegen aufgeteilt und hatte einen weiteren größeren Springbrunnen in seiner Mitte. Die dabei entstandenen beiden vorderen und hinteren Kompartimente

besaßen am Boden ein Gitterwerk aus diagonalen Bändern und die beiden seitlichen ein Rankenwerkmuster.

- Der ganze Park war zur Mainseite hin durch einen mit Rankenmustern gestalteten Pflanzstreifen getrennt.
- Die beiden anderen Seiten waren von Eichenhecken eingefasst gewesen. Durch die hintere Hecke führte ein Tor in den Kirschengarten („Wäldchen“ genannt) und daneben, in der hinteren Südhälfte, befand sich die Orangerie und der Obst- und Gemüsegarten.
- Der ganze Park war nach innen hin von einer zweireihigen Lindenallee umgeben. Dabei besaßen die Alleebäume zur Mainseite hin einen größeren Abstand als auf den anderen Seiten, so dass dadurch verstärkt der Blick auf die Landschaft in den Garten einbezogen wurde.

Von diesem historischen Garten ist heute nichts übrig geblieben. Er wurde 1829 und dann zwischen 1840 – 1880 in einen Landschaftsgarten umgewandelt, verkam und wurde im Jahr 2002 zum Zentrum der 2. Hessischen Landesgartenschau.

Über seine Stichwerke und seine Arbeiten an den Gärten von Wiesentheid und Philipsruhe hinaus weiß man, das Fülck auch zu anderen Schönborngärten Alternativvorschläge gemacht hat (so z.B. für die Würzburger Residenz im Auftrag Johan Philip franz von Schönborn) und Stellung zu anderen Planungen bezogen hat.

Man findet seine Motive

- in Pommersfelden: > im Parterre Mosaique auf der 2. Terrasse (zu sehen auf Kleiners Stichwerk von 1724/25),
  > im Orangenparterre der 3. Terrasse,
- im Mainzer Favorite : Ein Mosaique-Muster auf der Stellfläche der Orangenbäume,
- im Würzburger Hofgarten: Hier griff zunächst Welsch Parterre-Motive von Fülck auf. Seine Pläne kamen nicht zur Ausführung. Aber auch Johann Prokop Mayer, der später diesen Garten verwirklichte, verwandte Grotesque- und Mosaique-Motive und orientierte sich in dem Orangengarten an Fülck.
- im Hofgarten der Kurfürstlichen Residenz in Trier: Das dortige Parterre wurde mit Mosaique-Ornamenten gestaltet.

Welchen Einfluss Fülck darüber hinaus hatte, ist heute schwer zu erfassen, da sein Stichwerk sich besonders an die mittleren und kleineren Adelsfamilien richtete, denen nicht unbegrenzte Geldmittel zur Verfügung standen. Es ist davon auszugehen, dass er groß war. Selbst in Danreitters Stichwerk „Lust-Stück der Gärten“ werden seine Parterre-Gedanken aufgegriffen, und sie waren zu ihrer Zeit so populär, das sie Mayer noch verwandte, als der Landschaftsgarten dabei war, sich durchzusetzen.

<u>Quellen</u>

Fülck, Johan David „Neue Garten Lust“, in „Grüne Reihe – Quellen und Forschungen zur Gartenkunst – Band 16“, Worms am Rhein 1994

Hasekamp, Uta „Nachwort“ (zu Fülck „Neue Garten Lust“)
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. I, Hamburg 1965
Zech, Heike Juliane „Kaskaden in der deutschen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts“, Berlin 2010

http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Franz_Erwein_von_Schönborn (24.9.2013)
„ „ /Schönborn_Adelsgeschlecht (24.9.2013)
„ „ /Schlos_Philipsruhe (8.9.2013)
http://www.hanau.de/lih/natur/parke/03160 (8.9.2013)
http://www.kitzinger-gartenland.de/parks-gaerten/herschaftliche-gae. (24.9.2013)
http://www.wiesentheit.de/?ms=93&m=/078347012695672/03 (8.9.2013)

Benedikt von Ahlefeldt

(1679 – 1757)

Er sprengte für den Kleinadel in Schleswig-Holstein die barocken Gartenregeln der Angemessenheit.

Wer sich mit der deutschen Gartenkunst beschäftigt, erwartet im Bauernland von Schleswig-Holstein während der Barockzeit keine bedeutenden Gärten. Doch ist dies ein Irrtum. Auch hier konkurrierte der Adel im Rahmen der Herausstellung seiner Statusbauten mit Hilfe der Pracht seiner Gärten. Als die schönsten wurden die von Seestermühe, Jersbek und Traventhal angesehen, wobei der Garten von Jersbek als der formal reifste, in seiner Komposition harmonischste galt. Er war die Schöpfung des Gutsbesitzers Benedikt (genannt „Bendix“) von Ahlefeldt.

Über sein Leben wissen wir:

1678 - geboren in Schloss Seestermühe (nordwestlich von Pinneberg),
(Vater war Hans-Hinrich von Ahlefeldt, Geheimer Rat und königlich-dänischer Gesandter in London, Den Haag, Dresden und Berlin; Oberkammerherr des Kronprinzen, begleitete diesen auf dessen Grand Tour durch Frankreich und Italien; ließ in Seestermühe das Herrenhaus errichten und dessen bedeutenden Barockgarten anlegen; prachtliebend.
Seine Frau war Dorothea Friederike von Ahlefeldt. Bendix war das erste von neun Kindern).

----- - Erziehung durch Privatlehrer,

----- - begleitete den Vater während dessen Reisen als Gesandter,

----- - Bildungsreisen,

----- - zeigte früh Interesse für die schönen Künste, Theater und Musik,

1704 - Heirat der Witwe Anna Margaretha von Rantzau
(Erbin der Güter Jersbek und Stegen; mit ihr hatte er vier gemeinsame Kinder),

1708 - Ernennung zum Kammerjunker,

1711 - Wahl zum dänischen Landrat des königlichen Anteils der Herzogtümer Schleswig-Holstein,

1712 - Wohnung in Hamburg (Valentinkamp),

1715 - Ernennung zum Konferenzrat,

1718 - Angebot des Vaters, Gut Seestermühe für 200.000 Reichstaler zu übernehmen. Bendix von Ahlefeld lehnt es ab.

1722 - Ernennung zum Kommerzienrat,

----- - Pachtung der Hamburger Staatsoper (Jahrespacht 1.200 Reichstaler) und Übernahme deren Direktion für sechs Jahre. Sie besaß damals einen europäischen Ruf. Ahlefeldt verbesserte ihren baulichen Zustand, ihre Ausstattung und förderte ihren Kontakt zu den bürgerlichen Familien Hamburgs.
1726 - Freikauf von seinen Verpflichtungen für die Hamburger Oper,
------ - Übernahme des Gutes Jersbek (25 km nordöstlich von Hamburg), ohne den Hamburger Wohnsitz aufzugeben (Hamburg blieb im Winter bevorzugter Wohnort),
1730 - Tod der Ehefrau Anna Margaretha,
1731 - Berufung zum Mitglied des Schleswig-Holsteinischen Landgerichts,
----- - Ernennung zum Ritter des Danebrog-Ordens,
1732 - Wahl zum Probst des Klosters Uetersen
(ein reines Verwaltungsamt, das ihm jährlich 1.500 Mark einbrachte),
1734 - Ernennung zum Geheimen Rat
(damit gehörte er zur ersten der neun Rangklassen der hoffähigen Personen),
----- - 2. Heirat mit der Witwe Anna Christine von Blome
(die Ehe blieb kinderlos),
1737 - Aufnahme in die Hamburger Freimaurerloge (zwei Wochen nach ihrer Gründung),
1739 - Tod der Ehefrau Anna Christine.
----- - Nach dem Tod seiner Ehefrau und zunehmenden körperlichen Gebrechen übergab er das Gut Jersbek seinem Sohn Adolph Jasper (bei Übernahme seiner Schulden durch diesen, einer jährlichen Zahlung von 2.700 Reichstalern und der Beibehaltung seines Wohnrechts. Seine persönliche Dienerschaft bestand weiterhin aus 22 männlichen und 8 weiblichen Personen (in seiner Glanzzeit hatte er über 50 Hausangestellte gehabt). Der bis dahin aufwendige Lebensstil wurde weitgehend durch den Holzraubbau finanziert. Er ließ dafür fast seinen gesamten Laubholzbestand fällen. Deshalb war er es nicht, der das Gut übermäßig verschuldet hatte. In den Ruin trieben es nach nur 20 Jahren sein Sohn und sein Enkel).
1754 - Verzicht auf das Wohnrecht in Jersbek und Umzug nach Uetersen,
1757 - Tod in Uetersen nach längerer Krankheit
(Überführung nach Jersbek, Beisetzung im Familiengrab in Sülfeld).

Die wichtigste Lebensleistung Bendix von Ahlefeldt war wahrscheinlich die Schaffung seines Gartens in Jersbek in den Jahren 1726 - 1740. Gleich nach der Verlegung seines Hauptwohnsitzes von Hamburg ließ er daran arbeiten und umgab sich mit Künstlern (Komponisten, Architekten, Schriftstellern) und Wissenschaftlern. Er liebte ein ungezwungenes, fröhliches Leben und war ein begeisterter Jäger. Dafür pachtete er zu seinen eigenen Ländereinen noch weitere Jagdflächen hinzu. Unter ihm gewann dieses Gut eine für seine damalige Zeit außergewöhnliche Bedeutung, deren Spuren noch heute gefunden werden können. Durch seine Förderung der Künste und seinen Lebensstil wurde es zu einem kulturellen Zentrum Schleswig-Holsteins und Hamburgs.

Das Gut Jersbek ist durch Erbteilung (1588) aus dem Gut Borstel entstanden. 1726 gehörten zu ihm drei Höfe und mehrere Dörfer. Ahlefeldt ließ sofort nach dessen Übernahme (ein Erbe seiner Frau) das Herrenhaus umbauen und den berühmten Garten anlegen. Letzterer ist etwa 8,8 ha groß (ohne den Waldanteil = grand parc = heutiges „Gartenholz“).

Von wem der Entwurf dafür stammt, weiß man nicht. Mit großer Wahrscheinlichkeit vom Bauherrn selbst, der über die verschiedenen Dienstorte seines Vaters und seine Reisen viele Gärten gekannt hat (genannt wird aber auch als Möglichkeit der damalige Bühnenbildner der Hamburger Oper Jacob Fabris (um 1689 – 1761). Allerdings ist unklar, woher er die nötigen Kenntnisse für eine solche Anlage bezogen haben könnte). Von Fabris stammt die erste bekannte Entwurfszeichnung. Vielleicht ist sie fachmännisch so nach Ahlefeldts Angaben oder Vorzeichnungen geschaffen worden. Der Garten entspricht hier den um 1700 üblichen Stadtgärten in Schleswig-Holstein mit einer Mittelachse und den seitlichen Quartieren, bestehend aus dem Parterre, den Bosketts und dem Nutzgarten. Besonders auffallend ist, dass man hier bereits die lange, noch heute erhaltene Lindenallee vorgesehen hatte, eine Lindenallee wie sie der Bauherr bereits als Kind in Seestermühe kennengelernt hatte. Von diesem Plan hat man später die Grundkonzeption beibehalten, sie aber in vielen Einzelbereichen verändert.

Die zweite erhaltene Zeichnung stammt von 1747 vom Hamburger Architekten Ernst Georg Sonnin und zeigt den fertigen Garten. Zuvor hatte man

- 1736/37 einen Eiskeller gebaut, um dort die Lebensmittel für die Festlichkeiten frisch halten zu können.
- um 1738/39 das Gartenschlösschen errichtet
  (geschaffen hatte es Jasper Carstens (1705 – 1759, Leibeigener und Hausarchitekt von Ahlefeldt, von 1740 – 1745 hatte er auch den Neubau von Schloss Traventhal errichtet)).
  Zuvor (1738) hatte man die Hamburger Oper geschlossen. Jetzt konnten die Opern und Konzerte hier aufgeführt werden. Dies Gartenhäuschen wurde zum Mittelpunkt der Jersbeker Hofhaltung.
  Ausgehend von diesem Gebäude („maison de plaisance“) führte die Hauptachse durch das Parterre, die Heckenquartiere der Bosketts und ein Rondell vor zwei Torhäusern hin zum entfernten Park.
- Weiterhin gehörten zum Garten eine „Wildbahn“ und eine „Fasanerie“.
- 1744 besuchte der Kurfürst Clemens August von Köln diesen Garten.

Zum Gut fuhr man einst durch eine dreifache Allee. Ihre erste Reihe bestand aus Linden, die zweite aus Erlen („Ellern“) und die dritte aus Kastanien.

Das Herrenhaus (als Wasserschloss) war über eine Brücke mit dem Garten verbunden. Die Hofanlagen befanden sich seitlich davor.

Die Hauptachse des Gartens war auf das Gartenhaus bezogen. Von seiner Treppe, flankiert von zwei Sphingen, blickte man auf ein prächtiges Parterre, bestehend aus

- einem in Muschelformen aufgelösten „parterre de pieces coupées“ (flächige Blumenrabatten),

- einem vertieften achteckigen Becken mit einer kleinen Fontäne,
- einen durch die Mittelachse zweigeteilten „parterre de broderie“ (Beete mit kunstvollen Stickmustern),
- einem vertieften Becken mit einer Titanengruppe um eine hohe Fontäne, -
- einem „parterre de compartiment“ mit Broderien aus Rasenflächen und Blumenrabatten, symmetrisch durch eine Längs- und eine Querachse gegliedert.

Seitlich war es gefasst von schmalen Blumenrabatten (platebandes).
Darüber hinaus gab es hier:

> 6 vergoldete Götterstatuen,
> Vasen aus Sandstein und Marmor,
> wertvolle Kübelpflanzen

Dieses Parterre umfasste die ganze innere Breite des Gartens. Besonders im Frühjahr und Sommer war es wegen seines Blumenschmucks berühmt gewesen.

In der Verlängerung des Parterres folgten auf beiden Seiten der Hauptachse die Bosketts, bestehend aus kleinen, verschieden geformten Heckengängen und Heckenräumen. In ihnen befanden sich schöne Ansichten („points de vue“) und niedliche Skulpturen.

Neben dem Parterre und den Bosketts befanden sich auf beiden Seiten die Obst- und Gemüsegärten:
Der südöstliche Bereich bestand aus einem Obstgarten, an den Seiten gefasst von Lindenalleen. Ein Teil von ihnen war in Arkadenform geschnitten oder mit Zinnen versehen. Die verschiedenen Quartiere trennten Lindengänge. In einem von ihnen wurden sogar Feigen gezogen. Im nordwestlichen Bereich befanden sich

> auf der linken Gartenseite der Gemüsegarten, an den Seiten begleitet von Obstbäumen. Auch Blumenbeete konnte man hier finden.
> An einer Seite stand ein Orangenhaus, das wegen einer viel bewunderten Agave auch einen Turm besaß (sie hatte nach fünf Jahren geblüht). An seiner Seite waren Weinstöcke gepflanzt. Im Haus befand sich außerdem eine Reihe exotischer Gewächse. Orangerien gehörten damals in adligen Gärten zum Standard. Wie hier in Jersbek standen die Pflanzen im Sommer in der Regel in einem Orangerieparterre.
> In einem zweiten Haus wurden Feigen gezogen.
> In einem besonderen Gartenteil wuchsen Pfirsiche (es sollen 56 Sorten gewesen sein).
> Außerdem konnte man in diesem Gartenteil verstreut (unordentlich) Nelken und Primeln finden.

Obwohl Nutzflächen, waren die einzelnen Quartiere ästhetisch mit einer besonderen Sorgfalt ausgeführt worden. Es muss ein positives Lebensgefühl hervorgerufen haben, durch diese Nutzanlagen hindurch zu schlendern.

Nach hinten schloss eine Querallee den “petit parc“ ab. In ihr befanden sich vier Lusthäuser aus Gitterwerk. In ihrer Kreuzung mit der Hauptachse befand sich ein Lindenrondell.

Diese Hauptachse setzte sich als eine 500 m lange, vierreihige Lindenallee bis zu einem Waldquartier (Jagdpark) fort. Eine solche ausgreifende Mittelachse war im Barock in Schleswig-Holstein ein traditionelles Motiv gewesen. In ihrem Mittelbereich befanden sich Bänke und Pyramiden (?). An ihrem Ende gelangte man zu einer Vase, gehalten von zwei Hunden. Diese Wegachse war perspektivisch angelegt gewesen (im Vordergrund 3 m schmaler als im Hintergrund). Das Waldquartier (Gartenholz) war von einer Allee umgeben. Der Wald selber wurde symmetrisch von zwei Wegsternen erschlossen. Am Ende jedes der Wege befand sich eine Skulptur.

Die Kenntnis über die Ikonographie solcher Gutsgärten ist sehr gering. Von Jersbek glaubt man, dass dort der Kampf der Giganten gegen die Götter dargestellt gewesen war (übertragen als ein Hinweis darauf, dass ein Aufstand gegen die Obrigkeit vergebens ist). Hier im Garten wurde dies durch eine Titanengruppe mitten im Brunnenbecken und sechs vergoldete, sie umgebende Götterfiguren deutlich gemacht. Diese Figuren hatte der Permoser-Schüler Johann Christoph Ludwig von Lücke (um 1703m- 1780) geschaffen. Von ihm stammten auch die beiden Sphingen, die symbolischen Tempelwächter der Natur im Reich des Freimaurers Ahlefeldt. Dieser muss Lücke 1724 in Hamburg kennengelernt haben, als dieser dort eine Zwischenstation auf seiner Fahrt nach England einlegte. Etwa 20 Jahre später gab er ihm dann seinen Großauftrag. In dem Garten hatte es außerdem noch mehrere andere Skulpturen und Vasen aus Sandstein und Marmor gegeben, so von Lücke noch eine Puttengruppe, eine Poseidonherme und mehrere Vasen.

Von dieser einstigen Gartenpracht ist heute nur noch wenig erhalten:

- Zunächst hatte man aus Kostengründen mehrere Gartenbereiche pflegetechnisch „vereinfacht“.
- Der Lindensalon wuchs zu einem Lindendom aus.
- Das Gartenhaus wurde 1820 oder 1821 wegen Baufälligkeit abgebrochen.
- Im 19. Jh. wandelte man den Garten in mehreren Stufen in einen Landschaftsgarten um (unter Beibehaltung der barocken Grundform).
- Die meisten Skulpturen und Vasen wurden in alle Winde zerstreut, von den Verbliebenen viele im Mai 1945 mutwillig zerstört.

Heute kann man von diesem einst berühmten Garten noch finden:

- die Lindenallee (besonders anziehend im Frühjahr, wenn auf dem 500 m langen Rasenstreifen der Hauptallee unzählige Primeln blühen, die „Jersbeker Primelpracht“),
- die alte Quartiereinteilung,
- einige fragmentierte Skulpturenreste (u.a. die Sphingen),
- einen gewölbten Heckengang.

Einst war der Jersbeker Barockgarten der vielleicht prächtigste seiner Art in Schleswig-Holstein gewesen. Sein kunstliebender Schöpfer überschritt mit ihm die damals ungeschriebenen Regeln für die Angemessenheit eines Gutsgartens mit einer seltenen

Harmonie und Pracht. Er schuf eine selten gelungene Anlage unter der Berücksichtigung heimischer Traditionen und vorwiegend holländischer Anregungen.

Quellen

Buttlar, Adrian v. / Meyer, Margitta Marion (Hrsg.) „Historische Gärten in Schleswig-Holstein“, Heide 1996

Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965

http://de.wikipedia.org/wiki/Benedikt_von_Ahlefeldt_(1678-1757) (8.4.2013)
http://www.gartenrouten-sh.de/?id=192 (4.2013)
http://www.jersbeker-park.de (8.4.2013)
http://www.kreis-stormarn.d/freizeit/herrenhaeuser/jersbek.html (8.4.2013)
http://www.stormerland.de/parks/gartenparks.htm (21.1.2014)

Joseph Effner

(1687 – 1745)

Er leitete die Entwicklung zum bayrischen Rokoko ein, schuf den dekorativen Stil in der Münchener Hofkunst und ist der Schöpfer des heutigen Schlosses und des Barockgartens von Nymphenburg (der in seiner Zeit oft als der schönste Barockgarten in Deutschland angesehen wurde).

Im gleichen Jahr wie Balthasar Neumann geboren und von dem gleichen Lehrer (Germain Boffrand) in Paris zum Architekten ausgebildet (sie sind sich nie begegnet), beeinflusste er den süddeutschen Barock wie nur wenige.

Aus seinem Leben weiß man:

1687 - geboren in Dachau als neuntes Kind des Hofgärtners Christian Öffner,

----- - Ausbildung zum Gärtner
(Als nichtältester Sohn seines Vaters konnte er diesen in dem Amt eines Hofgärtners nicht beerben, so dass er sich an seinen Landesfürsten mit der Bitte wandte, ihm eine Weiterbildung zu ermöglichen. Sie wurde ihm gewährt).

1706 - zur weiteren Ausbildung als „Lust- und Blumengärtner“ auf Kosten des Landesherrn Kurfürst Max Emanuel zuerst nach Brüssel und dann nach Paris geschickt (gemeinsam mit Mathias Diesel),

1708 - 1715 - in Paris Berufswechsel zur Architektur. Ausbildung im Baubüro von Germain Boffrand (Lehrer an der „Académie royale d’architecture“ in Paris), zunächst als Lehrling, dann als Zeichner; ab 1713 als Bauleiter beim Umbau des „Château de l’électeur de Barière“ in Saint-Cloud, dem französischem Exilsitz (1704 – 1715) von Max Emanuel. Der Kurfürst hatte Boffrand bereits in seiner Residenz in Brüssel beschäftigt gehabt. Effner wurde hier besonders für den Bereich der Innenausstattung geschult. Ein Ergebnis dieser speziellen Ausbildung waren dann später seine Innenausstattungen der Schlösser Dachau, Nymphenburg, Schleißheim und wahrscheinlich der „Reichen Zimmer in der Münchener Residenz (Vorzimmer, Audienzsaal Empfangs- und Thronsaal; nach dem Brand von 1729 wurden sie von Cuvilliés neu gestaltet). In Schleißheim noch üppig und schwer, wurden die Innenausstattungen in der Folgezeit leicht und elegant, - der Beginn des bayrischen Rokokos.

----- - Änderung des Namens von Öffner in Effner,

1715 - Hofbaumeister unter Kurfürst Max Emanuel
(zunächst in Zusammenarbeit mit Enrico Zuccalli. Um sich von den handwerklichen Baumeistern abzugrenzen, nannte er sich „Architekt“. Mit ihm kamen französische Bauideen nach München.
Seine Tätigkeit entsprach der eines Chefplaners des kurfürstlichen Lustbauwesens. Ihm unterstanden alle in diesem Bereich tätigen Personen, wie u.a. Stuckateure, Maler, Gartenkünstler und Bildhauer),

----- - Übernahme der Leitung für die Gartenerweiterung von Schloss Nymphenburg (mit Dominique Girard),

1715 - 1717 - Umbau des Schlosses in Dachau
(Modernisierung des Gartentraktes und Schaffung eines repräsentativen Treppenhauses; noch stark am französischem spätbarocken Stil der Régence orientiert. Erneuerung des Gartens: Eine in Terrassen zur Amper abfallende Anlage);

- Modernisierung des Schlosses Berg (Starnberger See),
- Modernisierung von Schloss Lichtenberg (am Lech),
- Modernisierung des Hauptpavillons und Errichtung mehrerer Nebengebäude am Jagdschloss Fürstenried
(Der Garten war von einem Kanal umgeben, den eine Lindenallee begleitete. Seine Hauptachse richtete sich vom Schloss auf die Türme der Münchener Frauenkirche. Der Garten selber bestand aus dem üblichen Parterre, Laubengängen und Heckenbosketts.
Nach 1734 errichtete Effner hier in der Mitte des Parks einen Pavillon, von dem eine achtstrahlige Sternanlage ausging. Wahrscheinlich wurde sie zum Vorbild für die 1736 errichteten Anlagen von Clemenswerth
(im Auftrag des Bruders des bayrischen Kurfürsten, des Kölner Erzbischofs Clemens August).

1716 - Übernahme der Verantwortung für die Planungsarbeiten am Schloss Schleißheim (Girard wird für den Garten zuständig),

1716 - 1719 - Ausbau von Schloss Nymphenburg und seinem Park, u.a.:
- 1716 - 1719 - Errichtung der Pagodenburg,
- 1718 - 1721 - Errichtung der Badenburg,
- 1725 - 1728 - Errichtung der Magdalenenklause,

1717 - zehnwöchige Italienreise (u.a. Venedig, Rom, Neapel),

1718 - Leitung und Oberaufsicht über das gesamte Schleißheimer Bauwesen (Disl tritt in den bayrischen Dienst):
Effner „bestimmte das endgültige Aussehen des Schlosses, das nun die gesamte Gartenfront überspannte.
An den Enden setzte er Endpavillons, die durch seitliche Galerien mit dem Schloss verbunden wurden. Effners Leistung:
- die Oberflächengliederung des Außengebäudes,
- die plastischen Dekorationen,

- die großen Raumdekorationen im Innern. ……

Es ist sehr wahrscheinlich, dass er auch einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des Gartens nahm. Dafür sprechen seine Herkunft und seine Ausbildung“ (Clifford).

Die eigentliche Anlage dieses Gartens kann erst mit seiner Tätigkeit erfolgt sein, da überall in ihm die Linienführung der von ihm geschaffenen Schlossfassade aufgegriffen wurde. Er bestimmte deshalb damit das endgültige Aussehen dieses Gartens. Der immer wiederkehrende Bezug seiner Linienführung und der rhythmische Wechsel der Gartenelemente auf die Schlossarchitektur ist hier besonders auffallend. Auf diese Weise wurden Schloss und Garten zu einer selten gelungenen Einheit verbunden.

Er berief zur Ausstattung der Innenräume des Schlosses die besten Stuckateure und Freskenmaler seiner Zeit, um mit ihnen ein bestmögliches Gesamtkunstwerk zu schaffen. Im Gartenbereich dürfte er deshalb in erster Linie für den künstlerischen Bereich Mathias Disl herangezogen haben (während Girard wahrscheinlich eher für die Lösung der wassertechnischen Probleme zuständig war). Viele seiner Pläne kamen nicht zur Ausführung.

1719 - 1726 - Weiterbau von Schloss Schleißheim
(Hier entwickelte er die Formensprache Boffrands innerhalb der Wandgestaltung weiter. Er leitete damit die Entwicklung der Wandgestaltung zum bayrischen Rokoko ein. Sie drückt sich in einem „Mehr“ an Stuckdekorationen und Plastizität aus).

1720 - Ernennung zum Hofkammerrat,

1721 - Heirat der Maria Magdalena Schön, mit der er zwei Söhne und eine Tochter bekommt,

1723 - Bau eines Palais für den Grafen Preysing
(Hier hat er endgültig alle seine französischen Bindungen überwunden und die von dort übernommenen Motive zu etwas völlig Eigenständigem verschmelzen lassen).

1724 - Ernennung zum kurfürstlichen Oberhofbaumeister (nach dem Tod Zuccallis; damit zuständig für das gesamte Bauwesen in Bayern),

1726 - Tod Max Emanuels, Kaltstellung Effners
(unter offizieller Beibehaltung der Ämter, aber tatsächlicher Abtretung aller Bauämter an Francois de Cuvilliés d.Ä.; ab jetzt nur noch in der Bauverwaltung tätig (auf Anweisung des neuen Kurfürsten Karl Albrecht. Auf dem Hintergrund welcher Hofintrigen dies erfolgte, ist zurzeit nicht feststellbar. Die größten Vorteile aus dieser Entwicklung hatten Cuvilliés und Girard gehabt)).

1738 - Ernennung zum Gartenbaudirektor
(mit der Einschränkung der Befugnisse auf Erhaltungs- und Reparaturarbeiten)

1739 - Weihe der von Effner errichteten Kapelle im Ostflügel der nördlichen Gebäude von Nymphenburg,

1745 - gestorben in München (beerdigt in der Münchener Frauenkirche; Grabstein steht im Chor).

----- - (der spätere Königliche Hofgartendirektor Carl Joseph von Effner war ein Urenkel, 1831 – 1884).

Aus gärtnerischer Sicht war seine wichtigste Arbeit der Park von Nymphenburg (wobei man sich darüber im Klaren sein muss, dass dieser als Gesamtkunstwerk das Arbeitsergebnis vieler Personen war, die der Kurfürst und Effner um sich versammelt hatten. Effner war allerdings derjenige, dessen Weitblick sie dazu führte, gemeinsam einen der einst bedeutendsten Barockgärten Deutschlands zu schaffen. Ihm muss dieser Park auch zugesprochen werden, weil er sich um dessen Bepflanzung persönlich gekümmert hat (Dies deutet auch auf sein persönliches Interesse an ihm hin).

Der Park von Nymphenburg

Die Entwicklung des heutigen Nymphenburger Schlossparks zog sich über etwa 200 Jahre hin: Vom Kauf einer Schwaige 1663 (Einzelgehöft, das hauptsächlich der Viehhaltung diente), bis hin zur Errichtung eines Monopteros 1865 durch Klenze. Seine Grundkonzeption wurde allerdings nach einer ersten holländischen Orientierung durch Carbonet nach 1701 mit ihren Wasserkanälen, dann von Effner nach 1715 als Hofbaumeister festgelegt, einer Grundkonzeption, an der auch Sckell nichts änderte (von 1804 – 1823), als er den Barockgarten in einen Landschaftsgarten verwandelte und die bestehenden formalen Sichtachsen in „natürlich“ anmutende Sichtschneisen verwandelte.

Im zeitlichen Überblick stellt sich die Entwicklung des Parks und seines Schlosses folgendermaßen dar:

1663 - Kauf der „Waldschwaige Kemnath“ durch den Kurfürsten Ferdinand Maria (als Geschenk für seine Gemahlin Adelaide von Savoyen für die Geburt eines Thronerben zur Errichtung eines Landhauses. Sie beauftragte damit italienische Baumeister: Graf Castellamonte, Agostino Barelli und ab 1674 Enrica Zuccalli),

1664 - Baubeginn,

1701 - Ausbau des Landhauses zu einer Schlossanlage durch den Architekten Zucalli für den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (in der Literatur nur verkürzt „Max Emanuel“ genannt, regierte von 1679 – 1726. Er war der eigentliche Auftraggeber der heutigen Schlossanlage). An das Kerngebäude seiner Mutter wurden an den Seiten zwei Wohngebäude angesetzt und daneben vier Pavillions geschaffen, die arkadenmäßig miteinander verbunden wurden (1702 – 1704), und es wurde ein großer Barockgarten im „holländischen Stil“ geschaffen:
Es entstanden als Mittelachse der große Kanal (das Wasser wurde aus der Würm abgeleitet und auf der Höhe der großen Kaskade in den Park eingeführt.
Der nachfolgende Park bestand dann aus

> dem „Großen Parterre“ – angelegt um eine vergoldete Florafontäne

und bestehend aus
- zwei schlossnahen Broderieanlagen,
- danach zwei Rasenstücken umgeben von Blumenrabatten,

> vier Bosketts seitlich vom Parterre (hauptsächlich zur Ausübung verschiedener Spiele),

> einer Waldzone hinter dem abgrenzenden Querkanal. Sie wurde von Schneisen und Wasserachsen unterteilt. In ihr standen die berühmten Filialschlösschen.

1714 - Effner wird zum Leiter des Nymphenburger Bauwesens, 1715 zum kurfürstlichen Hofbaumeister berufen und Girard für wassertechnische Fragen als „Brunnenmeister“ ihm zugeordnet. Ab jetzt werden französische Anregungen verstärkt berücksichtigt.
Effner formt nun aus der Anlage ein Gesamtkunstwerk, bestehend aus

> einem (überdimensionalen) cour d’honneur, eingerahmt von Kavalierbauten, der Orangerie, dem Marstall und Verbindungstrakten (später unter Kurfürst Karl Albrecht wurde dann dieser halbkreisförmig erweitert),

> zwei seitlichen „giardini secreti“ neben dem Nord- und dem Südflügel (Sie besaßen je eine von Laubengängen umgebene Broderieanlage),

> durch sie führte als Mittelachse der Kanal bis zu einer Kaskade als point de vue (von Effner entworfen). Ihre Flussgötter symbolisierten die geographischen Herrschaftsbereiche des Kurfürsten. Sie war der Endpunkt des Gartens. (Die optimale Tiefe dieses Geländeteils erreichte man, indem man die Gehölze nach hinten kleiner werden ließ),

> rechts und links von diesem Kanal führten Alleen strahlenförmig zu den Plätzen mit ihren Filialschlösschen. Dies hatte es in den frühen stilbestimmenden französischen Gärten vergleichbar nicht gegeben (z.B. nicht in Vaux-le-Vicomte). In ihnen hatte der Kurfürst besonders sein Intimleben gepflegt.

----- - Gestaltung der Hauptfassade zur Gartenseite hin (drei statt vier Fensterreihen, Dreiecksgiebel),
- Planung der quadratischen Höfe neben dem Schloss,

1716 - 1719 - Entwurf und Errichtung der Pagodenburg als Teevilla,

1717 - Bau der Kaskade (von Effner entworfen; ihre Marmorverkleidung stammt von 1769),

1718 - 1721 - Entwurf und Errichtung der Badenburg als Badehaus,

1719 - Fertigstellung der südlichen Nebengebäude (Erdgeschoss = Stallungen, Obergeschoss = Kavalierzimmer),

1720 - 1722 - Ausgestaltung der Wohnräume des Kurfürsten (erstes Obergeschoss im Mittelbau und nördlicher Pavillon),
Erstmalige Anwendung des „Bandelwerks“ als Dekorationsstil im nördlichen Vorzimmer des Hauptgebäudes. Damit legte er die Grundlagen für das

bayrische Rokoko. Effner hatte es bei Boffrand in Paris kennengelernt. (Cuvilliés setzte später diese Art der Raumgestaltung fort, und in den 50er und 60er Jahren erreichte sie dann - weiterentwickelt - als bayrischer Rokoko ihren Höhepunkt),

1723 - 1724 - Fertigstellung der nördlichen Nebengebäude (Erdgeschoss = Orangerie, Obergeschoss = „Comedisaal“),
- Errichtung von Verbindungsbauten zwischen dem Hauptschloss und der Orangerie und Bau eines Gebäudes für Gesellschaftsspiele (Paßspiel, Billiard),

1725 - 1728 - Errichtung der Magdalenenklause (ein Mischgebäude aus Grotte, Kapelle und Wohnräumen),

1728 - 1729 - Errichtung der Rondelbauten,

1730 - Kanalbau Richtung Stadt und Anlage der Lindenallee (als Gegenstück zum „Großen Kanal“ im Garten),

1733 - Errichtung der Gartenmauer,

1734 - 1737 - Erbauung der „Amalienburg“ durch Cuvilliés (Effner hatte hier bereits einen Pavillon vorgesehen gehabt).

Der Garten selber bestand aus dem

- „Großen Parterre“, bestehend aus acht Kompartimenten mit Teppichbeeten in der Mitte. Ihren Mittelpunkt bildete der vergoldete Florabrunnen (mit einer 4 m hohen Zentralfigur, aus deren Blumenkorb ein 10 m hoher Wasserstrahl emporschoss).
- Neben den niedrigen Parterres lagen die vier Bosketts und die Heckengärten. So u.a.
  > die Sommer-Orangerie mit den in Kübeln gepflanzten Orangenbäumen,
  > Bosketts für das Paßspiel und ein beliebtes russisches Kegelspiel (in beiden standen zierliche, offene Pavillons),
  > ein Irrgarten mit einem Heckentheater.
- Den architektonischen Höhepunkt an der Hauptquerachse bildeten die Lustschlösschen „Pagodenburg“ und „Badenburg“ mit ihren eigenen Parterreanlagen und Wasserkünsten. (Zwischen 1804 und 1823 wurden letztere von Sckell beseitigt, so dass die Bauten das zu ihnen gehörende Umfeld verloren). Sie waren vielleicht von dem Trianon in Versailles angeregt worden

Badenburg (an der Südseite):

Sie war einem antiken Nymphaeum nachempfunden worden und war das erste beheizbare Bad in West- und Nordeuropa seit der Römerzeit gewesen. Ausgemalt war sie als ein Reich der Nymphen. Wahrscheinlich war sie von den türkischen Bädern angeregt worden, die der Kurfürst während seines Balkanfeldzuges kennengelernt hatte.

Das Erdgeschoss bestand aus einem Vorzimmer und einem Zugang zum Bad auf der einen Seite und dem Schlafraum auf der anderen und einem großen ovalen Festsaal mit einer großzügigen Treppenanlage zum Garten hin.

Der Garten besaß nach vorne eine Terrassenanlage mit einem großen Wasserbecken und vielen Springbrunnen und zur Rückseite ein Blumenparterre.

(Heute sind diese Gartenanlagen durch deren Aufgehen in den Landschaftsgarten nicht mehr erkennbar).

Pagodenburg (an der Nordseite):

Sie wurde von Effner als zweigeschossiges Bauwerk errichtet (Max Emanuel soll dafür den Grundriss selber gezeichnet haben). Ihre achteckige Grundform wurde durch vier Anbauten zu einer Kreuzform erweitert. Sie diente für intime Feste und Ruhepausen beim „Mailspiel".

Das Erdgeschoss bestand zunächst aus einem großen achteckigen Mittelraum und vier Nebenräumen als Anbauten. Verkleidet sind die Wände mit holländischen Fayence-Kacheln. Der Saal war so beschaffen, dass die Bediensteten die Tafelnden von außen durch die Fenster bedienten, um sie nicht zu belästigen.

Das Obergeschoss besitzt zwei Räume, deren Wände aus schwarzer und roter Lackmalerei und „Pagoden-Deckengemälden" bestehen (= Chinesische Räume) und

einem Ruheraum mit weiß-goldener Täfelung und mit rot-grünem brokat-überzogenen Möbeln.

In dem zur Pagodenburg gehörenden Parterre befand sich, so dass es von allen Seiten gesehen werden konnte, im Schnittpunkt der Alleen ein Wasserbecken in der Form des Lusthauses, aus dem mehrere Fontänen aufstiegen.

Die Mailbahn befand sich hufeisenförmig im Norden des Lusthauses und war ca. 2000 Fuß lang (1 Fuß = knapp 30 cm). Seitlich fuhren an ihr leichte Kutschen während des Spiels entlang, damit die Spielenden und ihre Zuschauer keine längeren Strecken zu laufen hatten.

Magdalenenklause (ab 1725 errichtet, ein für seine Zeit völlig ungewöhnliches Bauwerk):

Äußerlich als Ruine und im Inneren als Grotte mit anschließender Eremitage errichtet. Bemerkenswert die zu diesem Zeitpunkt bereits historisierende Verwendung von romanischen, gotischen und maurischen Bauformen (maurisch z.B. die Fenster des Altarraumes). Sie steht für den im 17. Und 18. Jahrhundert beliebten Rückzug aus dem höfischen Zwängen in eine naturbezogene Welt persönlicher Besinnung.

Sie besteht aus einer Kapelle und vier anschließenden Wohnräumen.

1728 von Erzbischof Clemens August aus Köln eingeweiht, als seine erste bischöfliche Handlung.

Als Kapelle diente eine mit Tuffstein und Muscheln ausgekleidete Grotte.

(In der Kuppel der Kapelle befanden sich Deckenbilder mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Maria Magdalena als Büßerin. Darstellungen von dieser waren auch als Stuckfigur in einer Grottennische und als Ölbild im Speisesaal).

Als Zeichen der Vergänglichkeit erfolgte die ruinöse Gestaltung bewusst.

Solche Eremitagen gab es schon seit Jahrhunderten (u.a. Buen Retiro in

Spanien, Gaillon in Frankreich oder bereits seit 1590 im Schleißheim des Erzherzogs Wilhelm von Bayern).

Der Reisende Edle von Rotenstein über den Garten (1781, nach Gothein):

„Der Garten hat 19 Springbrunnen, welche 285 Wasserstrahlen geben; so viele Wasserkünste, vergoldete Vasen und Statuen und viele Blumen in das Auge zu bekommen, lässt einen mehr empfinden als beschreiben. Das große Blumenparterre ist 138 Klafter lang, hat eine große, vier kleinere und eine sechsfache Fontäne. Das Parterre ist mit Vasen und Buchsbaum angelegt, und auf Beeten dazwischen stehen viele Blumen, welche alle Monat andern Platz machen …. Gleich vorne stehen 6, drittehalb Ellen hohe, vergoldete Urnen …. Dann sieht man rechts und links eine Drachenfontäne (mit einer Menge einzeln geschilderter Drachen und Schlangen auf Steinbergen liegend) …. In dem Parterre stehen 28 vergoldete Statuen, Gruppen, Vasen und Urnen, an den buchenen Spalieren 17 Statuen von weißem Marmor. Nach den Drachenfontänen folgen zwei Kinderfontänen, jedes Kind auf vergoldetem Walfisch sitzend …. Endlich kommt in der Mitte die große Florafontäne, sie ist achteckig, in weißem Marmor gefasst und hat über 100 Schuh im Umkreise. In der Mitte ist ein großer Korb mit Blumen, woraus ein mannsdicker Strahl 30 Schuh springt. Zur Seite des Korbes erblickt man die Göttin Flora sitzend, 12 Schuh hoch. Neben ihr ein Zephir …., welcher in der Hand einen großen Kranz von Blumen hält und mit der andern Hand seine Verwunderung anzeigen will wegen eines Affen, den das Wasser aus dem Korbe treibt. Auf dem Berge stehen noch folgende Sachen: ein Löwe, ein zottiger Hund, drei große Schwanen, zwei Störche, viel Seeblumenkraut. Dann sind noch im Bassin 8 kleine vergoldete Berge, auf vier davon sitzen Liebesgötter, auf den andern vier Bergen sitzen vier Tritonen, welche Korallen, Perlen und dergleichen in den Händen halten: sie sitzen auf Walfischen. An dem Rande dieses Bassins sind in der Rundung herum acht vergoldete Frösche, welche das Wasser bogenweis speien. Diese prächtige Fontäne hat 60.000 Gulden gekostet und waren 250 Zentner Blei erforderlich. – Sodann kommt man wieder zu einem großen Bassin, welches sechs 12 Schuh hohe Wassersprünge in einer Reihe hat, in dieses Bassin geht rechts und links der Kanal, welcher von da zur großen Kaskade führt“.

Der Park von Nymphenburg galt einst als einer der schönsten deutschen Barockgärten. Manche sahen ihn sogar als den schönsten an. Er war der Höhepunkt des Gartenschaffens des Kurfürsten Max Emanuel und seines Oberhofarchitekten Joseph Effner, der dort als solcher alle Pflanzungen persönlich überwacht hatte. Hier wurde noch einmal das Hauptparterre als das Herz eines Gartens betont, während sich bereits in anderen dessen Reduzierung ankündigte (z.B. in Veitshöchheim).

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II,

Hamburg 1965
Hojer, Gerhard / Schmid Elmar D. „Nymphenburg – Schloss, Park und Burgen“, München 1997
Mosser, M. / Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993

http://de.wikipedia.org/wiki/ Joseph_Effner (23.7.2013)
http://www.deutsche-biographie.d/sfz12522html (23.7.2013)
http://www.neuhausen-muenchen.de/Fotos/Nymphenburg (23.7.2013)
http://www.nordosstkultur-muenchen.de/biographien/joseph_effner (23.7.2013)
http://www.residenz-muenchen-blog.de/?p=1196 (23.7.2013)
http://www.sehepunkte.de/2013/06/22735.html (23.7.2013)

Johann Balthasar Neumann

(1687 – 1753)

Er führte den Barock und das Rokoko zu ihren Höhepunkten, indem er dort Weltarchitektur schuf, und er steht in Deutschland am Anfang der Entwicklung des formalen Gartens zu einer größeren Naturnähe.

Gewöhnlich zählt man Neumann nicht zu den großen Gartenkünstlern seiner Zeit. Man weiß gar nicht, dass er zukunftweisende Gärten entworfen hat. Andererseits ist allgemein bekannt, dass die Architekten des Barocks auch für den Entwurf der Außenanlagen ihrer jeweiligen Bauten zuständig waren. Dies galt auch für Neumann. Über sein Leben weiß man zwar relativ viel, doch wird es je nach Interessenlage oft tendenziell so dargestellt, dass seine Bedeutung zeitweise auch umstritten war.

1687 - in ärmlichen Verhältnissen in Eger (Böhmen) geboren (als 7. von 9 Kindern eines Tuchmachers),
1700 - Lehre als Geschütz- und Glockengießer bei seinem Paten,
1711 - geht als Geselle auf Wanderschaft und kommt so als solcher nach Würzburg (Hier blühte damals das Geschützgießerhandwerk, weil der Fürstbischof sich gegenüber dem Kaiser verpflichtet hatte, für dessen Kriege Geschütze und Truppen zu stellen),
1712 - Erwerb des Lehrbriefes der „Büchsenmeister, Ernst- und Lustfeuerwerkerey“,
----- - Eintritt als gemeiner Soldat in die fränkische Kreis-Artillerie. Sein Hauptmann riet ihm, sich im „Festungswesen und der Architektur“ weiterzubilden und wurde sein Lehrer.
Auf eigene Kosten (mit einem Kredit seiner Heimatstadt Eger) lernte er Geometrie, Feldmesserei und Architektur. Sein neues Berufsziel war es, „Ingenieur und Architekt“ zu werden (d.h., ein „Baumeister für Festungsanlagen und für das zivile Bauwesen“),
1714 - Fähnrich in der Leibkompanie des Fürstbischofs und Adjutant seines Ausbilders,
----- - der Fürstbischof finanziert ihm auf seine Bitte eine Ausbildung in der lateinischen, französischen und italienischen Sprache,
1715 - Zeichnung eines Stadtplans von Würzburg zur Verschönerung der Stadt,
1717 - Teilnahme am Türkenfeldzug (im fränkischen Kontingent, Teilnahme an

der Eroberung von Belgrad durch Prinz Eugen),
lernt nach seiner Rückkehr Wien kennen (u.a. die Arbeiten von Fischer von Erlach und Hildebrandt),

----- - Ernennung zum Würzburgischen Ingenieur-Hauptmann (= Hauptmann für den Festungsbau),

1718 - Reise nach Italien (u.a. für zwei Wochen nach Mailand zur Lösung dortiger Bauprobleme; lernt dabei die norditalienische Architektur kennen und Guarino Guarini, der sein zukünftiges Raumverständnis entscheidend beeinflussen wird),

----- - Übernahme in den fürstbischöflichen Dienst,

1719 - Neumanns Schicksalsjahr:
Er erhält vom Fürstbischof Johann Philipp von Greiffenclau ein Baugrundstück in Würzburg und ein Baudarlehen.
Philipp Franz von Schönborn wird neuer Fürstbischof. Er beschließt, sich in der Stadt eine neue Residenz errichten zu lassen und stellt Neumann an die Spitze des Würzburger Bauwesens. Dieser wird mit Plänen nach Pommersfelden geschickt und gewinnt dort das Wohlwollen von Lothar Franz und Friedrich Karl von Schönborn. Die Würzburger Residenz soll jetzt vereint zum Familiendenkmal der Schönborns werden. Ihre beiden Hausarchitekten Welsch und Hildebrandt sollen dabei helfen.
Neumann fertigt erste Pläne für die Residenz und deren Garten.

1721 - Übernahme der Planungen für die Schönbornkapelle am Würzburger Dom,

1722 - Rückzahlung seines Egerschen Ausbildungskredits,
Bau eines neuen Wohnhauses für sich in Würzburg (1724 wird es bereits an den neuen Fürstbischof verkauft).
Er zeichnet seine Pläne immer weniger selber (es wird ihm deshalb oft unterstellt, er selber sei ein schlechter Zeichner gewesen),

----- - Übernahme der Überwachung des gesamten bürgerlichen Bauwesens in Würzburg,

1723 - Reise nach Paris (ca. 3 Monate, er ist jetzt bereits ein Architekt mit einer eigenen Architektursprache).
Im Mittelpunkt seines Parisbesuches steht seine Begegnung mit den dort führenden Architekten Robert de Cotte und Germain Boffrand. Man ist höflich zueinander, doch haben die Stellungnahmen beider kaum Folgen (evtl. die Verwendung von Kolonnaden im Ehrenhof und an den Außenpavillons, doch waren diese seit Bernini als Architekturelemente bereits in Italien bekannt gewesen). Bei seinen Gartenbesuchen interessierten ihn hauptsächlich wassertechnische Konstruktionen. Vielleicht hat er dort die zunehmende Tendenz der Gärten zu einer größeren Schlichtheit registriert.
Insgesamt schulte er hier seinen Blick für die Qualität von Innenausstattungen und kaufte dafür Musterstücke. Seine Darstellungen aus Paris waren nur flüchtige Skizzen.

----- - Mitglied der städtischen Baukommission (ab 1725 deren Leiter),
1724 - Ernennung zum würzburgischen Artillerie- und Ingenieurmajor,
----- - Heirat von Maria Eva Engelberta Schild (damit Aufstieg in die Würzburger Oberschicht; mit ihr hatte er 3 Söhne und 5 Töchter),
----- - Kauf eines neuen Wohnhauses vom Fürstbischof (in ihm richtete er auch sein Architekturbüro ein),
1728 - Beginn der Mitarbeit am Schloss von Bruchsal,
1729 - Friedrich Karl von Schönborn wird Fürstbischof von Bamberg und Würzburg,
----- - Ernennung zum Obristleutnant der fränkischen Artillerie,
Ernennung zum Baudirektor von Bamberg,
----- - Plan für die Erweiterung und Veränderung des Gartens von Schloss Weissenstein in Pommersfelden,
1731 - Planung und Baubeginn der Wallfahrtskirche von Gößweinstein,
----- - Lehrstuhl an der Universität Würzburg für die Zivil- und Militärbaukunst,
1732 - Entwurf der Hofkirche für die Würzburger Residenz,
1733 - Beginn der Planungen für Schloss Werneck (Baubeginn 1734, vollendet 1745),
1740 - Reise nach Holland (Zwischenaufenthalt in Bonn und Brühl. In Holland ist er allein von den Gärten begeistert),
1741 - Ernennung zum Obersten der Fränkischen Artillerie
(Damit wird er nach 29 Jahren zum Obersten befördert, ohne „im Feld gedient“ zu haben. Er war an seiner militärischen Karriere immer stark interessiert gewesen. So ließ er auch den Eingang seines Hauses mit Kriegstrophäen schmücken),
----- - Modell für das Treppenhaus in Schloss Augustusburg (Brühl),
1742 - erste Planungen für Vierzehnheiligen (Baubeginn 1743, Weihe 1772),
1744 - Richtfest der Würzburger Residenz,
1745 - Baubeginn der Abteikirche von Neresheim,
1746 - Planfolge für das Jagdschloss Guttenberg und seinen Garten (bei Würzburg),
----- - Tod von Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn,
----- - Entlassung durch den Nachfolger als Oberbaudirektor,
1749 - Wiedereinstellung als Oberbaudirektor durch den neuen Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau,
1751 - Baubeginn von Maria Limbach,
1753 - Tod in Würzburg (gestorben an seinen Magengeschwüren, begraben in der Marienkapelle am Markt).

Balthasar Neumann gilt als einer der Großen der Weltarchitektur. Es gelang ihm, Wiener, italienische und französische Anregungen in seinem eigenen Stil zu vereinen. Er wurde so zum Schöpfer eleganter, großartiger Raumgestaltungen. Seine große Privatbibliothek zeigte seine breit angelegten Interessen, u.a. für kriegstechnische, architektonische, naturwissenschaftliche, medizinische, juristische und philosophische Belange. Neben seinen

Arbeiten für die Schönborns und den Kölner Kurfürsten wurde er von vielen Fürsten und Institutionen um Hilfe gebeten, Entwürfe anzufertigen, solche anderer zu verbessern oder bei der Lösung von Problemen zu helfen, so dass es eine Vielzahl von Werken gibt, die sich mehr oder weniger berechtigt auf ihn berufen können. Im Schlossbau liegen seine Hauptleistungen im Entwurf von Treppenhäusern und im Kirchenbau in der des geschwungenen Raumes und der gewölbten Rotunde (Bauwerk auf kreisförmigem Grundriss, überdacht mit einer Kuppel. Er soll sie erfunden haben, angeregt von Guarino Guarini (1624 – 1683)). Er ließ sich zwar jeweils von vielen Vorbildern anregen, ruhte dann aber nicht, bevor er für sich eine eigene ideale Lösung gefunden hatte (man kann bei ihm fast nie nachweisen, von wo er Anregungen bezogen hat). Gegenüber anderen Architekten zeichneten ihn seine Erfahrungen und sein Sinn für das Praktische aus. Eine seiner Stärken waren deshalb seine konstruktiven Problemlösungen (z.B. im Treppenbau).

Neumanns Lebenswerk bezieht sich auf
Schlossbauten:

- Würzburger Residenz (hier auch Einflüsse von Hildebrandt erkennbar).
  Die Besonderheit hier und die der Schönborns allgemein war deren ständiger Erfahrungsaustausch über ihre Bauabsichten untereinander. Sie bezogen Stellung, korrigierten sich gegenseitig und ließen sich Gegenentwürfe machen. Eine von Neumanns Fähigkeiten bestand darin, zwischen ihren Ansichten zu vermitteln. Einen großen Teil seines Lebens verbrachte er deshalb damit, zwischen ihren Höfen zu reisen.
  In dieser Residenz kommt Neumanns Raumempfinden besonders zum Tragen.
- Werneck (Sommerresidenz des Fürstbischofs; Gesamtkonzeption von Neumann, danach Schlossplanung von Hildebrandt und Kapellen- und Gartenplanung von Neumann),
- Guttenberg (Jagdschloss, nur Entwurf; wird wegen des Todes von Friedrich Karl nicht ausgeführt),
- nur projektierte Anlagen:
  > Wiener Hofburg (1746 – 1747),
  > Stuttgarter Residenz (1747),
  > Karlsruher Residenz (1750 – 1751),
  > Schwetzingen (1752).

Treppenhäuser: Ihre Bedeutung ist nur zu verstehen, wenn man von ihrer Rolle im Empfangszeremoniell des Barocks ausgeht. Sie waren der Ort, in dem beim Betreten des Gebäudes der Status eines Besuchers zu dem des Besitzers mit Hilfe des Zeremoniells deutlich gemacht wurde.

- Würzburger Residenz (Treppenhaus zum Kaisersaal),
- Brühl (gilt als das Prächtigste des Barocks: Das gesamte dekorative

Bildprogramm läuft in einem Erlebnisnacheinander auf die Büste des Kurfürsten zu),

- Bruchsal,
- nur projektierte Treppenhäuser:
  - > Wiener Hofburg,
  - > Stuttgarter Residenz.

Kirchen (unterschieden werden hier seine frühen und seine späten Bauten):

Zu den frühen gehören etwa 15 größere Kirchen, Kirchen mit Teilen von Vorgängerbauten und mehrere kleinere Bauten, u.a.:

- > Schönbornkapelle (1722, Würzburg),
- > Wallfahrtskirche Gößweinstein (1730, Weihe 1739),
- > Hofkirche der Würzburger Residenz (1731),
- > Schlosskapelle Werneck (1731).

Zu den späten 4 Kirchen: Sie gehören zu den bedeutendsten Rokokobauten überhaupt. Mit ihnen führte er den Kirchenbau des Rokokos zu seinem Höhepunkt.

Dehio: „Seine kühnen Konstruktionen und phantasievollen Raumbilder in Vierzehnheiligen und Neresheim hat in seinem Jahrhundert niemand erreicht“.

- Vierzehnheiligen (1742): Kühnste Kirche des Rokokos, wirkt durch ihre bewusste Leichtigkeit gegenüber der nahen, erdverbundenen Klosterkirche von Banz. Sollte bei Sonnenschein besucht und möglichst aus den Mittelräumen betrachtet werden. Das Ineinandergreifen unterschiedlich großer Ovale im Grundriss und im Gewölbebereich schafft eine fast überirdische Raumatmosphäre, die noch durch die überschwängliche Dekoration gesteigert wird.
- Abteikirche von Neresheim (beg. 1745): Sie wirkt einfacher als Vierzehnheiligen, ihre Kuppel völlig schwerelos. Sie gilt als Neumanns Meisterwerk. Er vereinigte in ihr Basilika-, Wandpfeiler- und Freistützelemente zu einem grandiosen Raumerlebnis.
- Wallfahrtskirche Maria-Limbach (1751 – 1755): Hier ist neben dem Innenraum auch die Außenansicht besonders kunstvoll gestaltet.

Altäre (häufig plante Neumann sie für seine Kirchen selber) u.a. für die

- > Schlosskirche in Brühl,
- > St. Peter in Bruchsal,
- > Dom in Worms,
- > St Paulin (Trier).

Heilige Stiege auf dem Kreuzberg (1746 – 1751, Bonn-Endenich):

Sie ist eine Nachbildung der Scala Santa in Rom (und diese wiederum eine Nachbildung der Treppe vom Palast des Pilatus, auf der Jesus hinaufsteigen musste (28 Stufen). Ein Pilgerort der Kartage).

Klosterbauten: An- und Erweiterungsbauten.

Bebauungspläne für Würzburg, Bamberg und Bad Kissingen (die Planung ganzer Straßenzüge),

Festungsbauten (z.B. Maschikuliturm, Würzburg-Marienburg),

Ingenieurbauten (z.B. Tauberbrücke in Tauberrettersheim, Verlegung der Fränkischen Saale),

Maschinenkonstruktionen (z.B. Pumpwerke),

Organisierte Feuerwerke: So z.B. für die Erzherzogin Elisabeth von Österreich in Würzburg in vier Akten mit jeweils mehreren Bildern:

1. Akt: Begrüßung der Erzherzogin durch die Niederländer als Statthalterin,
2. Akt: Ernennung der Erzherzogin zur Statthalterin ,
3. Akt: Freude der Niederländer über die neue Statthalterin,
4. Akt: Glückwunsch der Würzburger zur Ernennung.

Daneben leitete er als eigenständiger Unternehmer

- die Schleichacher Glashütte (Steigerwald),
- eine Spiegelschleiferei in Würzburg.

Im Bereich der Gartenkunst sind von ihm Pläne für vier Gartenanlagen erhalten geblieben. An ihnen lässt sich beispielhaft die Entwicklung des Barockgartens zur größeren Schlichtheit des Rokokogartens verfolgen: - Hofgarten Würzburg (kennzeichnend ist hier seine optimale Geländenutzung), - Garten von Schloss Weißenstein (kennzeichnend ist hier seine räumliche Hinwendung zur optischen Einheit des Gartens), - Garten von Schloss Werneck (kennzeichnend ist hier das neue Naturverständnis in einem noch formalen Rahmen), - Garten von Schloss Guttenberg (kennzeichnend ist hier die Reduzierung des formalen Rahmens auf eine Reststruktur; dabei verfiel Neumann nicht der üblichen formalen Kleinteiligkeit des Rokokos). Er kümmerte sich dabei kaum um französische Gestaltungsprinzipien, sondern vereinte in seinen Gärten regionales Stilempfinden mit einem aufkommenden neuen Naturverständnis. Damit zeigte er beispielhaft dem formalen Garten seine zukünftigen Entwicklungstendenzen. In Würzburg und Pommersfelden war er noch ganz der repräsentativen Funktion des Barockgartens verpflichtet, während er sich in Werneck und Guttenberg davon befreien konnte (weitgehend bedingt durch die persönlichen Interessen seines Auftraggebers und der anderen Funktion von Guttenberg). Hier schuf er revolutionär innerhalb der Gartenkunst etwas völlig Neues. Es gelang ihm, das neue Naturgefühl mit den Mitteln des Barocks zum Ausdruck zu bringen.

Hofgarten der Würzburger Residenz

Die Planungen für den Hofgarten begannen mit denen der Residenz 1719 und beschäftigten Neumann sein ganzes späteres Leben. Es wurden immer wieder neue Pläne entworfen. Die Probleme entstanden durch das knappe und schwierige Gelände, das zur Verfügung stand. Dies erzwang eine weitgehende Beschränkung auf den Broderiebereich. Ab 1730 wurden die Wallanlagen in die Planungen einbezogen (wahrscheinlich auf Neumanns Vorschlag). Dies ermöglichte auch Ausblicke in die Umgebung. Durch den Fortfall einer zunächst geplanten Orangerie konnte er für den Garten einen gewissen Tiefenzug erreichen, indem er im Ostbereich das Gelände langsam vom Parterre mit Hilfe von Rampen bis zur oberen Terrasse erschloss und damit auch mehr Raum für die Endkaskade schuf. Anstelle zusätzlicher Broderien verlegte er das Orangenparterre in den Südgarten und machte dadurch die Gesamtanlage in sich abwechslungsreicher. Der Garten wurde zunehmend größer gestaltet, bis auch die zweite Bastion in ihm völlig integriert worden war. Er sollte im Sinne eines Giardino secreto einen intimeren Charakter erhalten.

Neumanns Leistung war, dass er den Ostgarten als den eigentlichen Repräsentationsgarten sah und es ihm gelang, diesem eine gewisse Mittelachse zu geben. Im Südgarten sah er das private Refugium des Bauherrn. Was von diesen Plänen ausgeführt wurde, weiß man heute nicht mehr. Geblieben von ihnen ist seine Ausformung über zwei Bastionen und seine Niveaustaffelungen im Ostgarten.

Garten von Schloss Weißenstein (Pommersfelden)

Nachdem Friedrich Karl von Schönborn das Schloss und den Garten von seinem Onkel Lothar Franz geerbt hatte, beauftragte er 1729 Neumann mit der Erweiterung des Gartens und gewissen Veränderungen. Das dortige Problem waren die ungünstigen Maßverhältnisse der Terrassen, durch die es zu optischen Überschneidungen kam. Man konnte den Garten vom Piano nobile (Repräsentationsraum auf der ersten Etage) nicht als Ganzes überblicken (z.B. die 3. Terrasse nur zur Hälfte).

Neumann ersetzte auf der 2. Terrasse im inneren Bereich die Broderien durch ein Orangerieboskett und im äußeren die Boulingrins durch Quinkunx-Bosketts. Die 3. Terrasse beließ er wie sie war und umstellte die Zierbeete nur zusätzlich mit Kübelpflanzen.

Anstelle der ursprünglich von Welsch geplanten Kaskade zwischen den beiden Terrassen sah er einen Rundtempel vor, von dem aus der gesamte Garten hätte überblickt werden können. Durch diese Ausstattungsarchitektur wäre die Einheit von Schloss und Garten aber erheblich gestört gewesen. Zur Betonung der Mittelachse ließ er die Kastanienpflanzung auf der 4. Terrasse entfernen und sah an ihrem Ende eine prächtige Kaskade als Gegenüber zum Schloss vor. Die bisherigen Wasserbecken wollte er zu einem aufwendigen Wasserparterre umwandeln.

Die Erweiterung erfolgte durch zwei seitliche Fasanengärten (gestalterisch orientiert an Hildebrandts Plänen für Göllersdorf, das auch dem Fürstbischof gehörte und dessen Garten von 1711 – 1718 angelegt wurde). Neumann gliederte die Neuanlagen mit Hilfe dreier

querliegender Andreaskreuze, in deren Mitte jeweils ein kreisrunder Platz war. Im Mittleren von ihnen befand sich ein Brunnen. Der Zugang zum Fasanengarten führte durch Tore an den Enden der Querachsen des mittleren Gartens.

Die Arbeiten für die Neuanlagen begannen bereits 1729/30. Doch war der Aufwand für die Umbauten zu groß, so dass kaum etwas verändert wurde. Bereits an ihrem Anfang wurden die bestehenden Teichanlagen für Pflanzungen zugeschüttet.

Garten der Sommerresidenz in Werneck

Er gilt als die wichtigste Gartenschöpfung Neumanns. 1731 entstanden die ersten Vorzeichnungen. 1733 war er dann endgültig konzipiert gewesen. Der Fürstbischof wollte sich hier einen Bereich schaffen, in dem er sich nicht den „täglichen ceremonialpossen“ unterwerfen musste, „nicht in ewiger Unterwürfigkeit gegen (seinen) Sinn“, bzw. „wie ein Narr oder Strafgefangener leben“. Er wollte hier „frische Luft“ und die seine Gesundheit fördernde Bewegung suchen (dabei sollte Werneck nicht nur ein privater Lebensbereich sein, sondern auch den höfischen Residenzzeremonien gerecht werden können).

Neumanns Garten verzichtete auf alle aufwendigen Wasserspiele und Skulpturenprogramme. Der Garten bestand in einem geometrisch erschlossenen Gelände aus Nutzgärten, Wiesen und Feldern. Ein über Eck gestelltes Kernviereck bildete sein Zentrum, nur geteilt durch eine Mittelachse, an deren Ende ein Jagdschlösschen stehen sollte. Von den Seiten dieses Kernvierecks führten je drei Alleen, gesäumt von Buschwerk, bis an die Grenzen des quadratischen Gartens. In dessen Innenbereichen befanden sich Felder und Wiesen, optisch aufgewertet durch einige als Akzente gesetzte Bäume. An den Seiten des Schlosses waren zwei Küchengärten (Potagers), gestaltet als giardini secreti, im Halbkreis umgeben von je drei Blumengärten (?).

Insgesamt stellt dieser Garten eine einmalig gelungene Interpretation von ländlichen Kulturflächen in einem barocken Rahmen dar. Neumann schuf hier einen völlig neuen Gartentyp, in dem der Natur ein völlig anderer Stellenwert eingeräumt wird als es bisher der Fall war. Es scheint in ganz Europa dafür bereits eine neue Grundstimmung geherrscht zu haben.

Garten des Jagdschlosses Guttenberg (südwestlich von Würzburg)

Dieses Jagdschloss sollte, an der Stelle eines bereits bestehenden Gebäudes, im Kontrast zur Pracht des Würzburger Residenzschlosses, nur ein einfaches Landhaus mit einem dazu gehörenden Garten werden. Von den dafür angefertigten 7 Entwürfen stellen 4 die Gesamtanlange einschließlich des Gartens dar, und diese vier wiederum zwei verschiedene Entwurfsphasen.

1.Planungsphase: Der Garten besteht hier aus zwei Teilen:

Zunächst aus zwei Boskettriegeln, zwischen denen sich das Schlösschen befand. Die Bosketts lagen auf verschiedenen Ebenen und öffneten sich einmal zur Hauptachse und das andere Mal zum Schlosshof. Ihre äußeren Zugänge waren besonders durch Einzelbäume

hervorgehoben. Mit Hilfe der Bosketthecken schuf Neumann hier geschickt plastisch gegliederte Räume. Diesen ganzen Gartenteil bestimmten fein ausgewogene proportionale und formale Beziehungen. Es lag ihm ein quadratisches Planungsmodul zugrunde, das sich ständig im Schloss und Garten wiederholte, bzw. variiert wurde;

dann aus einen hinteren Gartenteil, der sich an den hinteren Boskettriegel anlehnte und optisch seine natürliche Umgebung völlig in sich einbezog. Von einer Terrasse aus öffnete sich der Garten vollständig zur Landschaft. Er bestand nur aus zwei langen Rasenstreifen, die in einem exedraförmigen Halbkreis endeten und von Alleen eingefasst wurden. Die Mittelachse führte blickmäßig in die Weite, wurde aber als Weg außerhalb des Gartens in beiden Richtungen durch Wasserbecken unterbrochen.

Dieser Garten bestach durch seine kaum noch zu überbietende Schlichtheit.

2. Planungsphase: Hier zeigen die Pläne den Garten in Terrassen den Hang ansteigend, die Längsrichtung betonend. Im unteren Bereich rahmten zwei Bosketts das Schloss bis zur ersten Querachse ein und bildeten so einen vorderen Gartenraum, der sich zur Gartenmitte hin öffnete. Der weitere Garten war aufwendiger als in der 1. Planungsphase. Um die Mittelachse waren Rasenparterres, denen zur Seite, in der Verlängerung der Bosketts, Quinkunx-Bosketts als optischer Rahmen folgten. Im Kreuzungsbereich der 1. Querachse befand sich ein Wasserbecken. Gegenüber dem 1. Entwurf war jetzt das Rasenparterre in zwei ansteigende, terrassierte Abschnitte untergliedert, und die Kabinette der Bosketts waren räumlich stark vereinfacht. Den exedraartigen Abschluss um die Mittelachse bildeten zwei Rasenstücke. Die Höhenunterschiede wurden durch Böschungsmauern aufgefangen, die im Achsenbereich zurückspringend die Längstendenz des Gartens betonten. Die anfängliche zweigeteilte Gestaltung wurde hier von einer längsorientierten abgelöst. Aber auch dieser Entwurf war ohne jeden zusätzlichen Dekor, wenn man optisch von einem Springbrunnen und den drei strukturierenden Querachsen absieht.

Durch den Tod des Bauherrn im Planungsjahr wurden die Pläne danach nicht weiter umgesetzt.

Gegenüber den bisherigen Barockgärten zeichnen die beiden letzten Gärten Neumanns Einfachheit und eine größere Naturnähe aus. In ihrer Großräumigkeit gehen sie weit über die kleinräumigen Rokokogärten hinaus, und man kann sie deshalb, trotz aller in ihnen verbliebenen formalen Bindungen, als revolutionär bezeichnen.

Quellen

Dehio, Georg „Geschichte der deutschen Kunst“, Bd. II, Berlin u. Leipzig 1931
Hansmann, Wilfried „Balthasar Neumann als Gartenarchitekt“,
in „Die Gartenkunst“ Heft 1/1989, Worms 1989
Hansmann, Wilfried „Balthasar Neumann‘“, Köln 1999
Hasekamp, Uta „Die Gartenplanungen Balthasar Neumanns“,
in „Die Gartenkunst“ Heft 1/1992, Worms 1992
Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II,
Hamburg 1965
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“ München 1992

http://de.wikipedia.org/wiki/Balthasar_Neumann (4.11.13)
http://www.history.didaktik.mathematik.uni-wuerzburg.de/rechner/neumann/baltneu2.html
(4.11.2013)

Johann Conrad Schlaun

(1695 – 1773)

Er war der letzte große Architekt des deutschen Barocks und prägte als solcher die westfälische Kunstlandschaft. Dabei vereinigte er heimatbezogene Traditionen mit den Errungenschaften der italienischen Baukunst.

Gewöhnlich kennt man Schlaun nicht als Gartenkünstler, obwohl er zu seinen vielen westfälischen Schlossentwürfen wahrscheinlich auch die entsprechenden Gartenentwürfe mitgeliefert hatte. Aber allein schon wegen seines Entwurfs für das Jagdschloss Clemenswerth ist er in die Gartenkunstgeschichte eingegangen.

Aus seinem Leben wissen wir:

1695 - geboren in Nörde (Krs. Warburg)
(der Vater war Verwalter des Zisterzienserklosters Hardehausen),

----- - Besuch der Dominikanerschule in Paderborn,

1706 - 1711 - Besuch der Jesuitenschule in Paderborn
(Schlaun galt als ein „mittelmäßiger“ Schüler; Entlassung wegen ungenügender Leistungen; scheiterte wahrscheinlich nach der Herbstprüfung an den sprachlichen Fächern),

1711 - 1712 - Dienst bei der Hannoverschen Infanterie,

1713 - Ausbildung zum Festungsarchitekten
(wahrscheinlich beim Architekten und Artilleriekommandeur Lambert Friedrich von Corfey in Münster. Es gibt dort aus dieser Zeit von Schlaun Zeichnungen für das Schloss Drensteinfurt),

1715 - Ernennung zum Leutnant und Festungsarchitekten des Fürstbistums Paderborn,

----- - Bau der Kapuzinerkirche St. Franziskus in Brakel
(eine schmale Saalkirche. Die Wände sind aufgelockert durch flache Rahmenformen. Die Schauseite besteht aus Quadersteinen; für Kirchen in Westfalen ungewöhnlich),

1716 - Bau der Kirche St. Kilian in Rheder (bei Höxter)
(ihr Umriss ist stärker geschlossen als in Brakel. Beide Kirchen zeigen bereits seine große Begabung. Er wird von seinem Fürsten früh gefördert),

----- - Jesuitenkolleg in Büren
(von Schlaun die Fassaden und der Pavillon im Garten),

1719 - Clemens August wird Fürstbischof von Münster und Paderborn
(damit besteht über seine Person eine Verbindung zwischen diesen beiden Bistümern),
----- - Zeichnung zweier Ansichten von Paderborn
(als Glückwunsch für den Kurfürsten Clemens August zur Wahl als Fürstbischof von Paderborn),
----- - Feuerwerksentwurf zur Inthronisation des Fürstbischofs im Garten von Schloss Neuhaus
(Feuerwerksentwürfe gehörten zum Aufgabenbereich eines Ingenieur-Architekten),
1720 - Ernennung zum Kapitänleutnant und Landmesser in Münster,
----- - 1723 - Studienreise nach Würzburg, Rom und Frankreich
diskutiert werden:
1720 - 1721 - Weiterbildung bei Neumann in Würzburg in der Artillerie- und Ingenieurbaukunst;
1722 - Rom
Er zeichnete hier die Ansichten der bedeutendsten Kirchenbauten und machte sich Skizzen von ihren Grundrissen, die ihm später als Vorbilder dienten (Er war dann allerdings vorwiegend im Zivilbau tätig). Dieser Besuch beeinflusste seine Architekturvorstellungen sein ganzes späteres Leben (besonders die Begegnung mit Borromini: S. Agnese in der Piazza Navona und S. Ivo della Sapienza). Borrominis Wände waren in sich bewegt und durch Bänder rhythmisch unterbrochen. Das Ornament reduzierte er auf die Rahmen seiner Formen. Er erreichte dies durch einen verstärkten Einsatz des Ziegelbaus. Auf diesem Hintergrund belebte Schlaun später dann den heimischen Ziegelbau. Rational wie er ausgerichtet war, übernahm er aber nicht Borrominis optischen Symbolismus.
1723 - Frankreich
(nur kurz während seiner Rückreise über Paris; Mitte März war er bereits wieder in Münster),
1723 - Ernennung zum Titularkapitän in Münster,
----- - Arbeit in Nordkirchen für den Minister Plettenberg unter G.L. Pictorius
(wurde hier wahrscheinlich dem Kurfürsten von seinem Minister empfohlen),
1724 - Auftrag zur Klärung der nutzbaren Bausubstanz an der Burgruine in Brühl (Schadensaufnahme),
----- - Reise nach München
(Vorlage eines Plans zu seinem Arbeitsauftrag und Vorschläge zum Ausbau der Ruine zu einem Jagdschloss),
----- - (1725 ?) - Errichtung der Oranienburg und ihres Gartens in Nordkirchen,
----- - Errichtung der Fassade der Kapuzinerkirche in Münster (heute St. Ägidii)
(hier schlagen sich zum ersten Mal seine Italienerfahrungen nieder: Ein 2-stufiges Bändermuster auf einem ebenen Grund. Ein aufgetragenes Sockelband bildet den Giebel, eine verspannte Fläche mit einem Hochfenster

als Zentralmotiv. Die Oberfenster sind jetzt oval, statt wie früher rund. Die Fassade ist kraftvoll gestreckt, der Eingang konkav eingebogen und hat konvexe Stufen. Ein Meisterwerk in strenger Reinheit. Dies Grundmuster behält er jetzt sein ganzes Leben bei),

1725 - Ernennung zum Kurkölnischen Oberbaumeister,

----- - Beauftragung mit der Bauleitung für den Neubau des Brühler Schlosses (nach seinen Plänen),

----- - nennt sich ab jetzt Schlaun
(sein Taufname war Schluen. Die Gründe für seinen Namenswechsel sind nicht bekannt. Gleichzeitige Aneignung des Wappens der Familie Schlaun von Linden: Drei Lindenblätter und die Wappenfarbe der Schlaun von Linden. Einen Antrag auf eine Erhebung in den Adelsstand hat er nie gestellt),

----- - Heirat mit Maria Catharina Bourel
(seine Frau kam aus einer vornehmen Kölner Familie. Sie war eine repräsentative Erscheinung. Mit ihr hatte er einen Sohn und zwei Töchter),

----- - schaffte in diesem Jahr seinen Durchbruch als Architekt und legte sich „aristokratische“ Verhaltensmuster zu
(Je höher er sozial aufstieg, desto autoritärer verhielt er sich (selbstherrlich, gewalttätig). Seinen Untergebenen gegenüber war er leutselig, wenn sie sich ihm fügten. Die Abneigung ihm gegenüber war teilweise so groß, dass man ihm in seiner Abwesenheit seine Kirchenbank in Nienberge zerstörte. Gegenüber seiner Familie soll er sehr familiär empfunden haben. Auch unterstützte er kranke und in Not geratene Soldaten und deren Angehörige),

1725 - 1728 - Schlaun findet als Architekt zu seiner persönlichen Formensprache,

1726 - Ernennung zum Major,

----- - Tod von Schlauns Vater,

1727 - Taufe von Schlauns erstem Sohn Clemens August
(Paten waren der Kurfürst und die Frau des ersten Ministers Plettenberg),

----- - Beseitigung der Brandschäden in Schloss Arnsberg,

----- - Umbauten des Bischöflichen Kanzleigebäudes in Hildesheim,

1728 - Ernennung zum Obristleutnant,

----- - Ausscheiden aus der Bauleitung des Bühler Schlosses (der Rohbau war bereits fertig),

----- - Rückkehr nach Münster,

1729 - Ernennung zum Landingenieur des Fürstbistums Münster
(Nachfolger von G.L. Pictorius),

----- - Tod von Schlauns Mutter,

1730 (?) - Anlage eines Gartens auf der Twickelschanze (Münster),

1732 - Erwerb des Lehngutes Sülzhoff (bei Nievenheim),

1733 - Ernennung zum Münsterischen Oberlandingenieur und Kommandanten der Münsterischen Artillerie
(als Nachfolger des Architekten und Artilleriegenerals Lambert Friedrich von Corfey),

----- - erster Auftrag für die Planung einer Residenz in Münster,
----- - 1748 - Modernisierung von Schloss Grimberg und Anlage eines großen Parks (Gelsenkirchen),
1735 - 1740 - Anlage eines Gartens an der Dyckburg in St Mauritz (Münster),
1736 - 1742 - (1752) - Schaffung des Jagdschlosses Clemenswerth (Sögel) (kreuzförmig angelegt, stellt es sich äußerst elegant dar),
1738 - Tod von Schlauns 1. Frau,
1740 - Kuraufenthalt in Spa und anschließend Aufenthalt in Aachen (wo damals der Kurfürst weilte),
----- - 2. Ehe mit Maria Catharina Rehrmann aus Eupen (mit ihr hatte er 2 Söhne und 2 Töchter),
1741 - Ernennung zum Brigadier (Brigadegeneral),
1743 - Kauf von Haus Rüschhaus (1745 – 1748 Ausbau nach eigenen Bedürfnissen mit großer Originalität. Orientiert am westfälischen Bauernhaus fügte er in dasselbe mit großem Feingefühl barocke Elemente ein. Hinter dem Haus befand sich ein großer Garten),
----- - Beteiligung Schlauns am Aktienkapital der Salinensocietät der Saline „Gottesgabe“ bei Rheine,
1744 - 1745 - Neuerrichtung des Südflügels von Schloss Velen,
1745 - Ernennung zum Generalmajor (Festungskommandant in Meppen ?),
----- - Errichtung der Kirche S. Clemens (Münster) (der gedankenreichste Zentralbau seiner Zeit in Nordwestdeutschland. Ihr geschickter Einbau zwischen den Flügelbauten des Hauses der Barmherzigen Brüder),
----- - (1753) - Errichtung des Clemenshospitals (Münster),
1750 - Generalgouverneur von Meppen,
----- - Schaffung der Vorburg und des Gartens von Schloss Herzogford (Lingen),
1753 - 1757 - Errichtung des Erbdrostenhofes,
----- - 1756 - Errichtung seines Stadthauses in Münster,
----- - 1755 - Anlage einer Orangerie und einer Fasanerie bei Schloss Velen,
1757 - Kuraufenthalt in Aachen,
----- - 1759 (1761) - weitgehender Stillstand aller Bauarbeiten Schlauns (Kriegsjahre),
1763 - nach dem Krieg Bestätigung Schlauns in allen seinen Ämtern,
----- - Schlaun erhält 2 militärische Stellvertreter,
----- - neue Aufträge vom westfälischen Adel,
1766 - 1777 - Bau des Lusthauses „Haus Beck“ und Anlage eines Parks (Bottrop) (heute der einzige vollständig erhaltene Schlossbau von Schlaun),
1767 - (1787) - Auftrag zur Planung und Errichtung des Fürstbischöflichen Schlosses (Residenz in Münster) (Schlauns letztes großes Werk mit einer charakteristischen Fassadengestaltung aus Ziegel- und Werksteingliedern als Kontrastelemente),
1768 - Kuraufenthalt in Aachen,

1773 - Tod in Münster (begraben in der Überwasserkirche; genauer Bestattungsort ist unbekannt)
(Nachfolger wird Wilhelm Ferdinand Lipper; ein Enkel von Pictorius, der wahrscheinlich gezielt auf diese Tätigkeit vorbereitet wurde).

Von Schlaun selbst gibt es außer seinen Zeichnungen weder Selbstzeugnisse noch über ihn Äußerungen seiner Zeitgenossen. Er muss für den westfälischen Landadel eine Fülle von Entwürfen gemacht haben (die es heute nicht mehr gibt) und zählte gegen Ende seines Lebens zu den wohlhabendsten Personen Westfalens (So mussten während des 7-jährigen Krieges nur 39 Adelsfamilien mehr Besatzungsabgaben zahlen als er, 50 Familien weniger).

Schlauns bedeutendste Bauwerke sind:
- Schlossumbau in Brühl (1725 – 1728),
- Oranienburg in Nordkirchen (1725 – 1733),
- Jagdschloss Clemenswerth (1736 – 1748),
- Haus Rüschhaus (1745 – 1748),
- Clemenskirche (1745 – 1753, Münster),
- Clemenshospital (1745 – 1753, Münster),
- Erbdrostenhof (1753 – 56, Münster),
- eigenes Wohnhaus in Münster (1753 – 1756),
- Residenzschloss (1767 – 1773).

Jagdschloss in Brühl

In Brühl stand seit dem 13. Jahrhundert eine Wasserburg, deren Umland wegen seines Wildreichtums bei den Kölner Erzbischöfen beliebt war. 1689 wurde sie von den Truppen Ludwig XIV. zerstört. Bereits 1715 machte der Kurfürst Überlegungen zum Wiederaufbau und wandte sich mit einer Wunschliste und einer Skizze an den Pariser Architekten Robert de Cotte. Zu seinen Wünschen gehörte:
- Beibehaltung der noch vorhandenen Mauern aus Kostengründen,
- eine völlig neu zu errichtende Wohnung für den Kurfürsten im Süden und zwei neue Seitenflügel (dabei sollte sich der Haupteingang im westlichen Seitenflügel befinden),
- der neu zu errichtende Garten sollte bestehen aus:
  > einem seitlichen Privatgarten für den Kurfürsten,
  > einen trapezförmig sich öffnenden Hauptgarten zwischen zwei Kanälen vor den Seitenflügeln
  (einer dieser Kanäle sollte schiffbar sein, damit der Kurfürst das Schloss von Köln aus mit einem Schiff erreichen konnte; der andere war bereits vorhanden und sollte mit einem neu zu errichtenden Kanal mit dem bereits vorhandenen Tierpark verbunden werden).

1724 wurden die Architekten Guilleaume Hauberat und Schlaun vom neuen Kurfürsten beauftragt, Pläne für die zerstörte Burg als Jagdschloss anzufertigen. Schlaun fertigte zunächst eine Bestandsaufnahme von den erhaltenswerten Mauerteilen an und zeichnete dann einen Plan für eine nach Osten sich öffnende Dreiflügelanlage. Einen Teil dieser Flügel setzte er auf

die alten Mauern, der neue cour d'honneur entsprach in seiner Breite dem alten Burghof. Wichtig war ihm der Erhalt des Burgcharakters, seine Identität als Landesburg und eine städtebauliche Anbindung an die Stadt mit ihren Befestigungsanlagen (optisch versuchte er dies über den Erhalt der Burgtürme zu erreichen).

Im Gartenbereich folgte er weitgehend den Forderungen des Kurfürsten Joseph Clemens:

- auf der Südseite ein tapis vert (Rasenfläche) bis zum kanalumgebenen Tiergarten,
- an der Nordseite ein kleiner Boskettgarten,
- -- Beibehaltung des Küchengartens und der Teiche.

Er plante eine repräsentative Stadtfront und auf der Gegenseite den Ehrenhof mit einem großen Gartenparterre. Die Besucher des Schlosses konnten ihn durch den Garten erreichen, so dass das Schloss vor ihnen als point de vue lag. Der Garten ging von der Breite des Schlosses aus und führte seine Besucher durch eine Reihe immer kunstvoller werdender Broderiebereiche. Dieser Garten war von Kanälen und Alleen umgeben. Die Gesamtkonzeption der ganzen Anlage baute auf drei verschiedenen Teilgärten auf, die jeweils axial auf eine der Schlossseiten bezogen waren.

Noch im gleichen Jahr (1724) fuhr Schlaun mit seinen Plänen nach München, die dort vom Kurfürsten angenommen wurden (wahrscheinlich durch die Befürwortung seines Ministers Plettenberg. Letztlich war es auch eine Entscheidung zwischen einem vermehrt französischen oder Wiener Einfluss auf die damalige deutsche Architektur). 1725 wurde der Grundstein gelegt. 1728 war der Rohbau fertig, und Schlaun wurde von Cuvilliés abgelöst. Der Kurfürst hatte nach einem Besuch bei seinem Bruder in München seine Pläne geändert und wollte nun statt des Jagdschlosses ein Residenzschloss errichtet haben (statt der ursprünglichen 40.000 vorgesehenen Taler wurden jetzt nach der neuen Planung 600.000 benötigt). Der Hauptgarten wurde jetzt im Süden zwischen Schloss und Tiergarten errichtet und dafür die Gartenfassade völlig neu konzipiert.

(Für Brühl hatte Schlaun eine Reihe von Entwürfen angefertigt; erhalten blieben 9; heute bestehen von seinem Bau nur die Flügelfronten).

Jagdschloss Clemenswerth

Vielleicht eine der schönsten Jagdschlossanlagen in Europa. Viele Bauten werden für sie als Vorbilder genannt, ohne dass dafür ein Nachweis erbracht werden kann. Bäuerlich, wie Schlaun von seiner Herkunft her orientiert war, entsprach die Anlage einem Rundlingsdorf, in das viele Einflüsse von der Villa Rotonda bis zur Eremitage Waghäusel (Bruchsal) eingeflossen sind. Das Zentralgebäude besitzt am ehesten Anregungen aus Effners Pagodenburg in Nymphenburg, die Gesamtanlage aus seinem Jagdschloss im Wald von Fürstenried (von dem man nur durch einen Bericht von einem Bamberger Baumeister etwas weiß).

1720 war Clemens August zum ersten Mal im Hümmling gewesen. Er liebte die Jagd, die Kunst und die Frauen. Als seine wichtigste Tätigkeit sah er das Organisieren von Vergnügungen an.

Der Hümmling ist ein hügeliges Gebiet oberhalb von Osnabrück und war in der damaligen Zeit extrem arm. Der französische Gesandte Augustin del Blondel, der die Schlossanlage 1744 besucht hatte, schrieb über den zum Schloss gehörenden Ort Sögel:

> Es sei ein Ort von „18 armseligen Strohhütten, schlimmer als die erbärmlichsten in Frankreich. …… (Es ist) in jeder Hinsicht das übelste Land, das ich in meinem Leben gesehen habe“.

In dieses Gebiet erhielt Schlaun 1735 den Auftrag, für die Parforcejagd (Hetzjagd zu Pferde mit einer Hundemeute) ein Jagdschloss zu errichten.

1735 - Vorbereitung des Geländes, Anlage der Schneisen und Alleen,
1742 - Fertigstellung der Parkanlagen,
1744 - Fertigstellung des Haupt- und der Nebenpavillons,
1747 - Übergabe an den Fürsten
(verschiedene Arbeiten wurden bis in die 50er Jahre ausgeführt),
1750 - Innenausbau des Hauptgebäudes und der Kapelle.

Von Sögel führte eine vierreihige Allee zur Schlossanlage. Am Parkeingang waren Stallungen für 100 Pferde und auf der gegenüberliegenden Seite Gebäude für die Bediensteten, Hunde und Karossen vorgesehen. Die Gesamtanlage ist ca. 850 m tief und bei einem schildähnlichen, leicht trapezförmigen Zuschnitt in ihrer Mitte etwa 400 m breit. Insgesamt gehören zu ihr etwa 40 ha. Im Zentrum steht ein zweigeschossiges Schlösschen (als Backsteinbau mit hellen Sandsteinelementen). Um dieses kreisförmig herum acht einstöckige, gleichgestaltete Pavillons vor einer Waldkulisse (6 für das Gefolge und die Gäste, 1 für die Küche mit einem dazu gehörenden Küchengarten und 1 für die Kapelle mit einem hinter ihr liegenden Garten (der ca. 230 m lang und achsenbezogen aus 2 Teilen besteht: einem trapezförmigen mit einem doppelten Wegekreuz und einem querliegenden, dreieckigen mit einem einfachen Wegekreuz und 2 Diagonalwegen. Die Bosketts (hier eher kleine Gartenräume) bestanden aus geschnittenen Taxushecken. Außerdem gab es zwei Sonnenuhren (eine in der Gestalt des Kreuz tragenden Christus) und eine Gloriette (hier eher ein kleiner Pavillon).

Vom zentralen Schlösschen führen sternförmig 8 Alleen an den Pavillons vorbei in das umliegende Jagdrevier. In der Verlängerung der Längsachse und der beiden hinteren Diagonalachsen gelangte man zu drei Teichanlagen, die untereinander mit einem Kanal verbunden waren (dem sogenannten „étang“), die der Entenjagd dienten. Die Endpunkte der Wege waren durch Nebenwege miteinander verbunden.

Das Hauptgebäude besteht aus einem Oktogon mit Kreuzarmen, einem Mansardendach, 2 Eingängen, übereinander liegenden Fenstern mit vorkragenden Sandsteinrahmen, Ecklisenen (optische Gliederungselemente; hier zur Betonung der Ecken) und Sandsteinschmuck mit Jagdmotiven. In ihm befanden sich die Repräsentations- und Privaträume des Kurfürsten. Die Nebenpavillons (mit je 7 Wohnräumen) waren weniger reich dekoriert. Sie trugen den Namen des Kurfürsten, je einer trug den Namen eines seiner fünf Bistümer (Köln, Münster, Paderborn, Hildesheim, Osnabrück) und des Deutschen Ordenssitzes Mergentheim.

Der Schlosspark geht allein auf Schlaun zurück. Seine Grundlage bildete ein bereits vorhandener Wald. Bereits 1738 wurde mit der Neupflanzung von Ebereschen, Buchen und

Hainbuchen begonnen (für die Schlaun direkte Anweisungen gab). Später folgten noch Eichen, Ulmen, Weiden, Linden, Erlen und Edelkastanien, Kiefern Fichten und Lärchen. Angestrebt wurde ein Mischwald aus verschiedenen Holzarten, doch wurden die Ebereschen durch die stärker wachsenden anderen Gehölze bald überwachsen. Die Bestände wuchsen zu einem geschlossenen Hochwald heran. Dabei wurde deren Durchforstung vernachlässigt.

In Clemenswerth arbeiteten ständig bis zu 41 Bauarbeiter, außerdem Handwerker und Fuhrleute. Diese Arbeiten stellten für die Bevölkerung eine extreme Belastung dar, und sie verweigerte oft ihre Dienste und streikte. Da Schlaun seinem Kurfürsten gegenüber bemüht war, jeden seiner Wünsche zu erfüllen, reagierte er darauf mit äußerster Härte (u.a. indem er ihnen ihre Existenzgrundlage raubte und ihnen ihr Vieh oder ihre Arbeitsgeräte pfänden ließ).

Trotz dieses problematischen sozialen und menschlichen Hintergrundes bleibt die künstlerische Leistung Schlauns hier bewundernswert in

- ihrer Gesamtplanung, in ihrer geschlossenen Überschaubarkeit,
- ihrer raffinierten Einfachheit und dabei der Eleganz ihrer Lösungen,
- der gelungenen Verschmelzung von Architektur und Natur,
- dem Beziehungssystem der Haupt- und Nebenpavillons,
- der überfeinerten Innenausstattung.

Haus Rüschhaus

Dies war der persönliche Sommersitz von Schlaun gewesen. Es ist eine gelungene Synthese aus westfälischem Bauernhaus (Vorderseite) und elegantem Herrenhaus (Rückseite). Bekannt wurde es als zeitweiser Wohnsitz der Dichterin Annette von Droste-Hülshof. Landesüblich war es von einer Graft (Wassergraben) umgeben. Der Garten lag hinter und neben dem Hauptgebäude. Auch er befand sich innerhalb des Graftbereichs und war von einem Außenweg umgeben. Im hinteren Garten führten die beiden Längsachsen von den beiden Längsseiten des Hauses bis zur Wasserkante. Zwischen ihnen war ein Rasenstreifen, eingefasst von einer schmalen Blumenrabatte und Schnittgehölzen. Hinter der Graft befand sich mittig in Hausbreite ein Pavillon. Seitlich von diesem Mittelstreifen war je ein Gartenquadrat, geteilt durch ein Wegekreuz, mit abgerundeten Feldern zur Wasserseite hin und je einem Brunnen in ihrer Mitte. Der seitliche Garten (ein solcher war in dieser Zeit bei Landhäusern üblich geworden) bestand aus einer leicht trapezförmigen Anlage, die in einem äußeren Wegekreis, einem Wegekreuz und einem mittleren Brunnen endete.

Diese ganze Anlage zeichnete einerseits ihre Eigenwilligkeit und andererseits Schlauns Verbundenheit zu seiner westfälischen Heimat aus.

Oranienburg in Nordkirchen

Das Schloss Nordkirchen wurde 1703 von Gottfried Laurenz Pictorius (1663 – 1729) für den Fürstbischof Friedrich Christian von Plettenberg als Familienresidenz errichtet. Es orientierte sich mit seiner gewaltigen Größe in seinen Proportionen und Fassadendetails am holländischen Klassizismus. Es lag mit seinem repräsentativen Gartenteil auf einer von einem

Kanal und Baumreihen umgebenen Insel. Eingebettet war diese in einem mit Hilfe von Alleen und Schneisen erschlossenen Waldpark.

Ab 1723 übernahm Schlaun die Bauleitung für die Bauarbeiten. Um 1725 erhielt er den Auftrag zur Errichtung der Oranienburg im Park. Dazu gehörten der Neubau einer großen (= Oranienburg) und einer kleinen Orangerie, die Anlage des Inselgartens mit einer Gloriette und einer Fasanerie.

Der Garten auf der Westseite der Anlage wurde von Schlaun entworfen und weitgehend ausgeführt. Das Parterre bestand hier aus zwei Rasenstücken, die durch eine Mittelachse geteilt und durch Zierwege und vier Fontänenbecken aufgelockert wurde. Umgeben waren die „parterre à l'angloise" von Blumenrabatten. In der Mitte und in den Ecken der Rasenstücke standen Skulpturen. Die Mittelachse endete vor einem Wasserbecken mit einer Kaskade, hinter der sich eine Fontäne als „point de vue" befand.

Neben diesem Parterre war ein Boskettstreifen für das „Jeu des Passes"-Spiel und dahinter ein regelmäßig bepflanztes Baumquartier mit einem 6-strahligen Wegestern.

Die Querachse hinter dem Westgarten führte zur Oranienburg. Diese war ein kleines Sommerschloss (bereits vorher projektiert, wurde sie von Schlaun erweitert und zu einem Casino mit Festsaal ausgebaut. Die Orangerie hatte sich hier zu einer Art Nebenschloss weiterentwickelt. Nach vorne und hinten war sie von einem prächtigen Broderieparterre umgeben.

Hinter der Querachse in der Verlängerung des Westgartens befanden sich zwei Bosketts mit zwei größeren Teichen als Wasserreservoir für die Wasserkünste und daneben, seitlich neben dem Schlösschen, ein Irrgarten und eine Fasanerie.

Dieser Garten zeichnete sich durch seine Gestaltungsvielfalt und durch die für das Spätbarock kennzeichnende verstärkte Zuwendung zum Rasenparterre an der Stelle des Broderieparterres im Hauptgartenbereich aus.

Clemenskirche und Clemenshospital

Die Clemenskirche in Münster baut auf Schlauns Studien der Bauten von Borromini (außen) und Bernini (innen) auf. Ihr Grundriss ergibt sich aus ihrer Lage. Sie besteht über einem unregelmäßigen Sechseck aus einem Zentralraum ohne eine dominierende Achse. Die Kirche war dem Namensspender des Kurfürsten geweiht. Ihr ikonologisches Grundkonzept entsprach dem von S. Andrea (Rom): Die irdische Existenz des Heiligen Clemens und seine Teilhabe am Göttlichen. Im Innern hat man eine Trinitätsikonologie umgesetzt (wie sie sich der Orden der Barmherzigen Brüder über die Geisteswelt des Heiligen von Hippo zur Grundlage gemacht hat). Die Fassade folgt Borrominis Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom.

Die Innenausstattung besteht aus kräftigen Gliedervorlagen und scharf gegeneinander abgesetzten Raumeinheiten. Sie steht damit in einem gewissen Widerspruch zur übrigen Rokokoornamentik.

Die Kirche ist wegen ihres Bezugs zum Umraum und ihrer Ausformung einzigartig. Man spricht ihr wegen ihrer städtebaulichen Stellung europäischen Rang zu. Sie ist wie aus einem Guss geschaffen. Alle ihre Elemente bilden eine Einheit.

Hinter der Kirche befand sich das Clemenshospital mit einem dreiteiligen Garten, bestehend aus Rasenflächen, sie umgebenden Blumenrabatten und einem Brunnen.

Hinter dem Hospital lag ein Friedhof, gestaltet wie ein „parterre à l'angloise", zwei langgezogene Rasenstreifen eingefasst von Randrabatten. In ihrer Mitte befand sich eine Querachse, die hinter einer längsgelagerten Wandelallee zu einer Kapelle führte. Akzentuiert war sie in den Rasenstücken durch ein kreisförmiges Beet mit einer Skulptur in der Mitte. Auf diese bezogen war ein größeres kreisförmiges Beet mit einer größeren Skulptur am Ende der Mittelachse. Diese Friedhofsanlage strahlte den Charakter eines großen Gartens aus.

Erbdrostenhof

Schräg gegenüber der Kirche liegt der Erbdrostenhof. Sein Grundriss gilt in Europa als einzigartig. Er ist als Adelspalais ein gerundetes Eckgebäude mit einem dreieckigen Ehrenhof. Die Seitengebäude der sonst üblichen Dreiflügelanlage orientieren sich hier parallel an den spitz zulaufenden Seitenstraßen. Nur so reichte der vorhandene Platz. Die Gebäudemitte wird von einem dreiachsigen Risaliten (auf ganzer Flucht vortretender Bauteil) beherrscht. In seiner Zeit galt das Gebäude als das prächtigste Stadtschloss.+

Wohnhaus Schlauns in Münster

Schlauns persönliches Wohnhaus in Münster gehörte zu den Spitzenleistungen der deutschen Baukunst. Wie sein Landhaus Rüschhaus zeichnete es sich durch Individualität und Originalität aus. Im Osten eines großen Grundstücks gelegen, bestand es aus einem zweigeschossigen Baukörper mit einem hohen Dach. Der Mittelrisalit war besonders hervorgehoben (das hatte es bei Bürgerhäusern zuvor in Münster nicht gegeben). Die Mitte des Hauses bildete ein querovaler Gartensaal. Im Obergeschoß besaß der darüber liegende Hauptraum eine Stuckdecke mit 16 Deckengemälden in den Kehlzonen.

Residenzschloss in Münster

Bei seiner Wahl zum Fürstbischof 1719 hatte sich Clemens August gegenüber dem Domkapitel verpflichtet, in Münster eine ständige Residenz einzurichten. Pictorius begann sofort mit den Planungen für sie. 1732 lagen dafür auch zwei Alternativpläne von Schlaun vor. Nach einem Duell in Brühl 1733 zwischen dem Deutschordenskomtur und einem Verwandten Plettenbergs kam es dazu, dass der Minister in Ungnade geriet und die Münsterschen Residenzpläne vorerst beendet waren.

Nach dem Tod von Clemens August (1762) verpflichtete sich der neue Fürstbischof gegenüber den Landständen erneut zum Bau der Residenz. 1667 wurden Schlauns Schlosspläne genehmigt und 1769 waren die Mauern des Erdgeschosses bereits fertiggestellt (und ¼ der Promenaden des Schlossgartens). 1772 ist der Außenbau des Schlosses abgeschlossen und die Stuckateurarbeiten begannen. 1773 legte Schlaun für alle Räume

Einrichtungspläne vor. Als er starb (1773), waren alle Arbeiten in der Schlosskapelle und einzelne Räume im Erdgeschoß beendet. Sein Nachfolger wurde Wilhelm Ferdinand Lipper, der die ursprünglichen Planungen vereinfachte und die Gartenarbeiten zunächst vernachlässigte. 1787 war aber auch der Garten fertiggestellt und der Kurfürst gab ihn für die Münstersche Bevölkerung frei. (Letztendlich wurde das Schloss mit den Bestechungsgeldern Österreichs für die Wahl eines Sohnes Maria Theresias zum neuen Bischof von Köln und Münster bezahlt).

Errichtet wurde der Garten bis auf das Areal einer alten Zitadelle und sollte nach Schlaun aus den üblichen Parterres, Kaskaden und Bosketts bestehen (er griff dabei auf seine Würzburger Erfahrungen zurück). Zu beiden Seiten der Mittelachse waren nach einem Rabattenstreifen mit Schnittgehölzen zunächst sehr aufwendige florale Broderieparterres mit je zwei Springbrunnenanlagen. Ihnen folgten zur Seite zwei verschiedene, vielgestaltige Boskettanlagen und dahinter eine den ganzen Garten umgebende dreireihige Allee. Hinter dem Broderiebereich, im Herzen der Zitadelle, befand sich ein runder Platz mit einer großen Springbrunnenanlage. Von hier führten Wege zu allen Eckpunkten der Zitadelle. Die Mittelachse führte an dem runden Platz vorbei über Treppen bis auf die Spitze einer Bastion, auf der sich die seitlichen Alleen trafen und einen runden Platz bildeten. Die beiden Bastionen daneben und die beiden hinteren größeren Gartenstücke kündeten bereits eine neue Gartenzeit an, indem hier die Wegsysteme zwar noch symmetrisch angelegt, aber nicht mehr geradlinig sondern rhythmisch geschwungen sein sollten.

Schlaun liebte in seinen Bauten die Kombination von rotem Klinker, Sandstein und weißen, mehrfach unterteilten Fenstern. Man nannte sie auch die „Westfälische Sinfonie“. Er versuchte, das historische Formenrepertoire schöpferisch in eine neue Zeit zu übertragen und wurde so zum Vertrauensarchitekten des westfälischen Adels. Er gab seinen Schlössern mit einem feingliedrigen Risalit und einer Freitreppe ein edleres Aussehen und stellte sie mit Hilfe von Blickachsen und Distanzen in neue Zusammenhänge. Die Blende wurde für seine Wände bestimmend. Sie wurde zum konstruktiven Zentralmotiv seiner Fassaden. „So vielseitig und feinfühlig wie er hat sie im 18. Jh. niemand angewandt“ (Werner Hager). Seine Bauten erhalten dadurch den Ausdruck einer immerwährender Modernität. Schlaun war in seiner Zeit die Bauautorität seines Landes.

Wie in seiner Zeit üblich (d.h. bis in die 2. Hälfte des 18. Jhs. hinein) errichtete Schlaun nicht nur die Schlösser, sondern auch die dazu gehörenden Gärten. Er besaß ein sicheres Gefühl für Proportionen, Akzente, Rhythmen und offene Räume, was ihm bei der Gartengestaltung zugutekam. Leider hat sich keiner seiner Gärten (außer Clemenswerth) erhalten, so dass er in der Gartenkunstliteratur heute kaum noch beachtet wird. Gartenpläne von ihm gibt es u.a. noch von

- der Twickelschanze (Münster, um 1730; ein wunderschönes Broderieparterre um ein Wegekreuz),
- der Garten der Dyckburg (Münster- St. Mauritz; um 1735 – 1740),
- Schloss Herzogford (Lingen, 1750; ein Broderieparterre um ein Wegekreuz und einen zentralen Springbrunnen),

- Schloss Velen (Fasanerie, 1753 – 1755),
- Haus Beck (Kirchhellen, 1766 – 1767).

Schlaun selber sah sich eher als Offizier und nicht so sehr als Architekt (so unterschrieb er z.B. unter Hinzufügung seines Offiziersranges und nicht seines Ingenieurranges). Dabei ist eine aktive militärische Tätigkeit von ihm nicht bekannt. Seine militärischen Aufgaben lagen vorwiegend im Verwaltungsbereich, in dem er weisungsabhängig vom Kurfürsten war.

Zeitlich gehört er als Architekt dem Spätbarock an, was ihm teilweise negativ angehängt wird, da zu seiner Zeit die architektonische Entwicklung bereits weiter fortgeschritten war. Negativ wird ihm das als westfälische Rückständigkeit angekreidet, sein letzter großer Bau, das Münstersche Schloss als Ausdruck seines Anachronismus. Andererseits lassen sich seine Bauten auch heute noch gut ansehen, und es wäre eine verdienstvolle Aufgabe, abzuklären, wie viel in der westfälischen Gartenkultur auf dem Lande auf seine Arbeit zurückzuführen ist.

Obwohl er sich in seinem Verhalten immer an der Oberschicht orientierte, leugnete er bei seinen Gestaltungsaufgaben nie seine bäuerliche, bodenständige Herkunft. Dies mag eine der Ursachen gewesen sein, weshalb er in Westfalen so beliebt war, seine Schlösserkultur prägte, während er außerhalb dieses Gebietes weitgehend unbekannt blieb. Ausdrücke dieser seiner Bodenständigkeit waren z.B.:

- die ursprüngliche Beibehaltung des Wasserschlosscharakters in Brühl,
- die Belebung der Backsteinverwendung (die man im Münsterschen Bereich seit dem 15. Jh. bereits kannte),
- der Rückgriff auf das westfälische Bauernhaus für seinen privaten Wohnbereich (Haus Rüschhaus),
- evtl. die Orientierung an einem Rundlingsdorf in Clemenswerth wie sie ihm und seinem Fürsten aus dem Bistum Hildesheim bekannt sein mussten.

Quellen

Beitmann, Bert „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, www.gartenkunst-beitmann.de
Bußmann, Klaus (Hrsg.) „Johann Conrqad Schlaun 1695 -1773“ Landesmuseum Münster 1973 (Katalog zur Ausstellung des Landesmuseums)
Emslandmuseum Schloss Clemenswerth (Hrsg.) „Jagdschloß Clemenswerth auf dem Hümmling“, Sögel 1975
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Dumonts Geschichte der Gartenkunst“. Köln 2006
Hennebo, Dieter / Hofmann, Walter „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II., Hamburg 1956
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“ München 1992

http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Conrad_Schlaun (8.4.2013)

Francois de Cuvilliés d.Ä.

(1695 – 1768)

Er ist der Großmeister des deutschen Rokokos. In seiner Eleganz, Fantasie und seinem Geistreichtum ist er unübertroffen und beeinflusste mit seinen Büchern das ganze Lebensgefühl seiner Zeit.

Vielleicht ist es nicht richtig, Cuvilliés unter den bedeutendsten Schaffenden des formalen Gartens aufzuführen, doch wäre dieser ohne ihn als Rokokogarten nicht so geworden, wie wir ihn kennen. Es waren seine Bücher, die das damalige räumliche Lebensgefühl entscheidend geprägt haben, und im Verständnisrahmen des Gesamtkunstwerkes versuchte er auch immer, in einem gewissen Umfang darauf Einfluss zu nehmen (z.B. in Augustusburg und Wilhelmsthal).

Über seine Biographie weiß man:

1695 - geboren in Soignies-en-Hainaut (Belgien),
1708 - Eintritt in den Dienst von Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Hofzwerg,
----- - Reisen im Gefolge des Kurfürsten durch Frankreich,
1714 - München (mit der Rückkehr des Kurfürsten),
----- - erste Ausbildung bei Joseph Effner
(nachdem man sein zeichnerisches Talent entdeckt hatte),
----- - Arbeit zunächst als Militärarchitekt,
1720 - 1724 - Ausbildung an der Pariser Académie royale d'architecture bei Francois Blondel,
1725 - Ernennung zum Hofbaumeister am kurfürstlichen Hof in München,
1726 - Arbeit am Palais Piosasque de Non (München),
(erster Privatauftrag des Grafen Piosasque de Non, eine Dreiflügelanlage mit italienischem Raumempfinden und in ihrer Fantasiefülle und Sinnlichkeit die französische Régence bereits überwindend; der Auftraggeber war zunächst Hauptmann der Leibgarde gewesen und dann später Generalwachtmeister),
1728 - 1729 - Beteiligung am Bau des Schlosses Augustusburg in Brühl (Ablösung von Schlaun),
Das Schloss war zu diesem Zeitpunkt bereits als Rohbau fertig gewesen. Cuvilliés ließ die vorhandenen Schlossgräben zuschütten und machte aus der bisherigen Wasserburg ein Lustschloss. Der Palast sollte jetzt auf einem Terrassensockel stehen und von einem Gartennetz umgeben sein (inwieweit er sich dabei an älteren Plänen orientierte, ist unbekannt). Er verlegte die

Staatsgemächer in den Südflügel und erzwang dadurch eine völlig neue Gartenplanung:

> Die Hauptgartenachse ging jetzt vom Südflügel aus.
> Die Verbindung von Schloss und Garten erfolgte über Treppen.
> Um das Parterre errichtete er eine große, u-förmige Übersichts-terrasse.
> Es begann mit einem abgesenkten, zweiteiligen Broderieparterre, dem ein Spiegelweiher und am Ende, vor der Baumwand des Parks, eine große Fontäne folgte.
> Zur Seite wurde das Parterre durch kastenförmig geschnittene Lindengänge begrenzt.
> Von der großen Fontäne führte die Hauptachse weiter quer durch den Park.
> Seitlich vom Parterre befanden sich auf der Westseite ein von einem Kanal umgebener Nutzgarten und auf der Ostseite ein von einem Kanal umgebenes Boskett.

1729 - Entwurf von Schloss Falkenlust (Grundsteinlegung, 1734 Einweihung).
(Dieses Schloss wurde eigens zur Reiherjagd mit Falken errichtet. Einerseits ein Gebäude der Selbstinszenierung des Kurfürsten vor ausgewählten Gästen, andererseits eine intime Stätte seines Privatlebens. Alles in einem Rausch farbenreicher Illusionswelten. Cuviliés folgte hier besonders den Forderungen Blondels, wie sie dieser später in seinem Buch „De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général“ (Paris 1737) ausgeführt hatte.
Das Schlösschen ist mit dem Brühler Schloss durch eine Allee verbunden, die dort von einem Parkstern ausgeht. Weiterhin gehörte zu ihm ein kleiner Park).

1730 - 1737 - Arbeit an den „Reichen Zimmern“ in der Münchener Residenz (1726 von Effner begonnen, dann durch einen Brand teilweise zerstört),

1731 - 1777 - Herausgabe des Werkes „Ecole d’Architecture bavaroise“ (nach dem Tod des Vaters von seinem Sohn weiter herausgegeben und zu drei Werken zusammengefasst),

1733 - Errichtung des Palais Holnstein (München, heute Erzbischöfliches Palais) (Graf von Holstein = Sohn des Kurfürsten mit seiner Geliebten Caroline von Ingelheim),

----- - Entwurf der Abteikirche von Schäftlarn (Kam nicht zur Ausführung),

1734 - 1739 - Errichtung der Amalienburg (Park von Nymphenburg) (für die Kurfürstin Maria Amalia als Jagdschlösschen. Sie gilt als die „vollendetste Schöpfung des deutschen Rokokos“ und ist ein Hauptwerk des profanen Rokokos überhaupt. Cuvilliés geht darin in der gestalterischen Lebendigkeit und dem dekorativen Reichtum über das französische Rokoko hinaus. Sie besteht aus einem Spiegelsaal (= Hauptraum), milchblau gehalten mit silbernen Ausschmückungen auf weißem Grund und den beiden Nebenräumen in zwei verschiedenen Gelbtönen. Ihre Farbgebung ist auf-einander abgestimmt und von größter Zartheit. Das konvexe

Herausschwingen des Spiegelsaales wiederholt sich in der eleganten Linienführung der Gartenfassade.
Einst war das Schlösschen von einem formalen Garten umgeben, in dem sich seine Innenräume fortsetzten. Heute ist es nur noch eine Staffage in dem später geschaffenen Landschaftspark.

1738 - 1742 - Veröffentlichung seines ersten Stichwerkes zur Innenausstattung von Räumen und über die zu verwendenden Elemente („Morceaux de caprices, á divers usages“). Dies war ein reines Vorlagewerk zur Schaffung von Wandgestaltungen, Möbeln, Kaminen und verschiedenen Gegenständen. Es beeinflusste den Rokokogeschmack von ganz Europa. Fortsetzungswerke erschienen 1741 – 1754 und 1756 -1757. (Die verschiedenen bekannten Exemplare wurden unterschiedlich zusammengestellt. Seine Stiche wurden später von seinem Sohn zu einem Werk zusammengefasst („Livre de cartouches“).

1743 - 1749 - Errichtung des Schlosses Haimhausen,

1747 - 1753 - „Indianisches Haus“ in Brühl (wahrscheinlich von Cuvilliés geplant und errichtet, evtl. auch von Michael Leveilly). Als Nachbau des Kaiserpalastes in Peking gedacht. 1822 wegen Bauschäden abgerissen.

----- - Pläne für Schloss und Garten von Wilhelmsthal (bei Kassel) (später von Du Ry gebaut)
Seine Pläne für Wilhelmsthal beweisen, dass er auch eigene Gedanken für die Gestaltung der Gärten seiner Schlösser eingebracht hat. Der Garten war symmetrisch angelegt und durch klare Sichtachsen gekennzeichnet.
Von dem einstigen Rokokogarten (der nie vollständig fertig geworden war) sind heute nur noch die südliche Achse mit dem Kanal, die Grotte und der sogenannte Ententeich erhalten geblieben. Ob die einstige Hauptkaskade am Ende des Kanals, die wegen technischer Probleme auch nicht fertig wurde, auch von Cuvilliés entworfen wurde, ist umstritten, aber wahrscheinlich.

1750 - 1753 - Schaffung des Residenz-Theaters („Cuvilliés-Theaters“).
Sein letztes großes Werk. Ungezwungen wird der Saal von Girlanden, Putten, Darstellungen von Musikinstrumenten und Karyatiden (Frauengestalten, die das Gebälk tragen) beherrscht.

1751 - Entwurf eines achteckigen Vogelhauses für den südlichen Kabinettgarten (Nymphenburg, 1757 wahrscheinlich vollendet),

1755 - 1756 - zweiter Parisaufenthalt
Besuch u.a. der Architektenschule von Jacques-Francois Blondel (Kennenlernen verschiedener neuer Ornamentformen der Régence und aus Italien. Er beeinflusste die Wanddekorationen im Gartensaal und im Emporensaal des Nymphenburger Schlosses),

1760 - 1764 Umbau des Schlosses Neuberghausen (nicht mehr erhalten),

1763 - 1764 - Umgestaltung der beiden Eckkabinette des Mittelbaues im Nymphenburger Schloss,

1764 - Entwurf der „Kleinen Kaskade“ und einer Wasserglocke im südlichen Kabinettgarten,

1765 - 1768 Ausgestaltung der Fassade der Theatinerkirche (gemeinsam mit seinem Sohn),
1768 - Tod in München.

(Francois de Cuivilliés d.J. war sein Sohn. Er führte die noch nicht abgeschlossenen Arbeiten seines Vaters nach dessen Tod weiter und setzte die Herausgabe seiner Stichwerke fort).

Von Cuvilliés sind (dem Autor) drei Gärten, Gartenentwürfe, bzw. Gartenkonzeptionen bekannt:

Garten der Amalienburg

Früher bildete das Jagdschlösschen das Zentrum eines Bosketts, von dem sternförmig 8 Wege fortführten. Dabei war die östliche Zuwegung als Fontänenallee ausgestaltet gewesen

Augustusburg (Brühl)
(siehe auch Beitmann „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II, „Brühl“)

Hier ließ Cuvilliés zunächst die vorhandenen Burggräben zuschütten, die bisherigen Rundtürme abbrechen und die Außenfassade zu repräsentativen Fronten umgestalten. Indem er die Repräsentationsräume des Schlosses in den Südflügel verlegte, musste auch eine Umorientierung in der bisherigen Gartenplanung erfolgen (Schlauns Vorplanungen sahen den Hauptgarten im Osten des Schlosses vor). An Stelle des ursprünglich geplanten Parterres entstand jetzt ein Vorplatz, und ein zuvor vorgesehener Kreuzkanal kam nicht zur Ausführung. Gesichert vom jetzigen Garten geht auf Cuvilliés die Übersichtsterrasse zurück, die das Parterre u-förmig umschließt.

Wilhelmsthal (Calden bei Kassel

Benannt wurde das Schloss nach seinem Bauherrn Landgraf Wilhelm VIII. (1682 – 1760).Wahrscheinlich hat er Cuvilliés beim Besuch des Kaisers Karl VIII. (und Kurfürst von Bayern) in Philippsruhe (bei Hanau) 1742 kennengelernt. Er beauftragte ihn 1747 mit einem Alternativ-Entwurf für ein Lustschloss und dem Vorschlag für einen dazu gehörenden Garten. Zu diesem Zeitpunkt gab es dafür bereits einen vorhandenen „Plan General Amalienthal“ von S.L. Du Ry (vor 1746 konzipiert; von ihm – 21-jährig – wahrscheinlich unter Aufsicht seines Vaters angefertigt). Dieser Plan zeigt bereits die spätere Dreiachsenkonzeption des späteren Gesamtparks und relativ detailliert den rechten Achsenbereich. Ein Plan von 1749 eines unbekannten Entwerfers zeigt bereits genau die Gestaltungsschwerpunkte der Mittelachse, wie man sie auch in den Plänen von Fülck (1752) und dem Holzmodell (1755) wiederfindet. Cuvilliérs Gartenplänen wurde später nicht gefolgt.
Trotzdem hat der jetzige Park drei Bezugspunkte zu ihm:

> die Alternativpläne für den Garten: Heute wahrscheinlich am umfangreichsten erhalten in der Stichmappe Cuvlliés d.Ä. in der Ornamentstich-sammlung der Kunstbibliothek in Berlin. Sie zeigen u.a. einen Ausschnitt aus einem bisher unbekannten Gesamtplan. Zu erkennen auf ihm sind die Hauptachse, endend in einer großen Kaskade. Sie wird von

zwei langen – einmal durch einen rechteckigen Platz unterbrochenen - Springbrunnenreihen betont. Dieser Platz steht im Mittelpunkt dieses Planausschnitts. Er zeigt in seiner Mitte ein großes, in seiner Grundform ovales, achteckiges Bassin mit konkaven Seiten und je einem kleinen Wasserbecken mit einem Springbrunnen in seinen Ecken. In ihm kreuzen sich die Haupt- und eine große Querachse. Aus den Ecken führen Diagonalwege. In den angrenzenden Wegezirkeln befinden sich verschieden gestaltete Bosketts.

(Manche Autoren sehen in diesem Bassin ein Belvedere, doch hätte ein solches an dieser Stelle die räumliche Bedeutung der Hauptachse völlig zerstört.Sollte ein solches vorgesehen gewesen sein, so muss es an einem anderen Ort geplant gewesen sein).

Nach diesem Plan ist in Wilhelmsthal nie gearbeitet worden, da Cuvilliés auf die topographische Situation des Planungsgeländes keine Rücksicht genommen hatte, sie wahrscheinlich gar nicht kannte und eine direkte Umsetzung dieses Plans deshalb viel zu teuer geworden wäre.

- die Verbindungen zwischen Simon Louis du Ry (1726 – 1799) und Cuvilliés: Während der Errichtung des Schlosses unter der Leitung von DU Ry konsultierte dieser bezüglich des Schlosses Cuvilliés und besuchte ihn zur Besprechung von Baudetails sogar in München.

- Die Konzeption des ausgeführten Gartens durch Johann Georg Fünck. Er war ein Schüler (Mitarbeiter) Cuvilliés gewesen. Um 1752 legte er seine Pläne für die Anlage des Gartens vor, an denen man sich dann in der Folgezeit orientierte (dem Autor sind keine anderen in einer so umfassenden Rokokoornamentik (Rocaille-Stil) für einen Garten bekannt). Evtl. ist er von Cuvilliés dem Landgrafen für diese Aufgabe direkt vermittelt worden. Mit Fünckss Eintreffen in Wilhelmsthal begannen dort die eigentlichen Gartenarbeiten.

Es ist sehr schwer von der Person Cuvilliés eine Vorstellung zu gewinnen. So gibt es kein einziges Bild von ihm. Er konnte, obwohl er fast 50 Jahre mitten in München gelebt hat, kein Deutsch (in der Bildungsschicht, in der er sich bewegte, sprach man französisch; auf den Baustellen war er auf einen Dolmetscher angewiesen). In verschiedenen Kreisen soll er unbeliebt gewesen sein. Seine besondere Bedeutung liegt in seiner Ausformung des Rokoko-Ornaments. Trotz seiner Ausbildung in Frankreich ist er zu einem der wichtigsten Väter des bayrischen Rokokos geworden.

Quellen

Beitmann, Bert „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. II (Internet),
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1925
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983

Hennebo, Dieter / Hofmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965

Hojer, Gerhard / Schmid Elmar D. „Nymphenburg – Schloss, Park und Burgen“, München 1997

Pevsner / Honour / Fleming Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992

„Jahrbuch der Denkmalpflege im Reg.-Bez. Kassel“, Melsungen 1932

http://de.wikipedia.org/wiki/Francois_de _Cuvilliés_der_Ältere (23.7.2013)
„ /Simon_Louis_du_Ry (24.8.2013)
http://regiowiki.hna.de/Schloss_Wilhelmsthal (27.7.2013)
http://www.bruehl.de/tourismus/tourismus/augustusburg.php (23.7.2013)
http://www.museum-kassel.de/index-navi.php?parent=1319 (27.7.2013)
http://www.nordostkultur-muenchen.de/biographien/cuvillies_franco (23.7.2013)
http://www..wdr.de/tv/westart/meisterwerke/sendungsbeiträge/2009 (23.7.2013)

Franz Anton Danreitter

(1695 – 1760)

Mit der Übertragung der „Gartentheorie“ von Blond trug er entscheidend zu dem bekanntwerden französischer Gartengedanken im deutschen Sprachraum bei. Mit seinen „Vier und zwantzig Gärten=Grund=rißе“ schuf er das wichtigste Musterbuch für die deutschen Rokokogärten (neben einem von Cuvilliés d.Ä.), wie es in seiner Geschlossenheit vergleichbar auch in Frankreich keines gab.

Franz Anton Danreitter ist heute so gut wie unbekannt, sein Name wird fast immer falsch geschrieben (nur mit einem „t“ statt mit „tt“ wie er und seine Frau ihre Dokumente unterschrieben haben). Immerhin hat er im Salzburger Bereich noch die Bedeutung, dass Andrea Alexa Schnitzler-Sekyra über ihn ihre Promotionsarbeit geschrieben hat (1994, unveröffentlicht).

Bekannt von ihm ist:

1695 - geboren in Salzburg als Sohn eines erzbischöflichen Karabinieri (der Vater war zuvor 20 Jahre in Habsburger Diensten gewesen, der Sohn war der älteste von sechs Kindern),

1711 - 1713 - Besuch der „niederen Schule“ (1. Klasse: Rudimenta, 2. Kl.: Grammatika, 3. Syntax, 4. Poesie),

1714 - Examen in „Metaphysik“ an der Philosophischen Fakultät,

1716 - Studium der Philosophie an der Universität Salzburg (Erlernen des Zeichnens beim Leiter der damaligen Bauverwalter),

- Am Salzburger Hof wurde seine zeichnerische Begabung erkannt und ihm der Vorschlag gemacht, mit Hilfe eines Stipendiums für Studien und Reisen die Gartenkunst zu erlernen, um danach in dessen Diensten als Garteninspektor tätig zu werden.
- Beginn umfangreicher Reisen im Gefolge des Landmarschalls Alois Graf Harrach (Bruder des Erzbischofs). Die Aufgabe Danreitters war dabei, sich einen Überblick über den Stand der damaligen Gartenkunst zu verschaffen, seine Kenntnisse im Zeichnen zu vertiefen, in der Botanik (besonders in der Zitruskultur, da sie in der damaligen Zeit

einen wichtigen Statusfaktor darstellte) und in der Anlage und Pflege der Gärten der Brunnenkultur.
Die Orte und die jeweilige Aufenthaltsdauere sind unbekannt.
Vermutet werden:
1716 – Wien (Hauptstadt des Landes mit den Palästen der Grafen Harrach), Hier u.a. Kennenlernen von Jean Trehet (der für die Harrach arbeitete) und der Gärten von Schloss Schönbrunn, vom Belvedere und evtl. Palais Lichtenstein.
Evtl. Ausbildung zum Zeichner im Umfeld Hildebrandts. Er war damals der Hausarchitekt des Erzbischofs.
1718 – Dresden: Er arbeitete hier wahrscheinlich im Entwurfsbüro Pöppelmanns. Eine Zeichnung (1720) von einem später nicht ausgeführten Zwingerpavillon spricht dafür. Die Gärten in Dresden standen 1719 im Mittelpunkt des Hochzeitfestes des dortigen Kronprinzen mit einer Kaisertochter.
Hier lernte er kennen: den „Dresdener Zwinger“ im Bau, Die Umgestaltung des „Großen Gartens“, das Anlegen des Gartens von Großsedlitz und die Orangeriekultur, die hier besonders gepflegt wurde.
1721 – Leipzig: Belegt durch einen „idealen Gartenentwurf“. Sein Plan enthält bereits viele Elemente, die er später in seinen beiden Gartenstichwerken publiziert hat: Um eine Mittelachse, die im oberen Ende in einem Halbrund endet, befinden sich zunächst ein aufwendiges Parterre und danach um ein dreieckiges Bassin ein großes Aufstellfeld für Kübelpflanzen. Völlig umgeben werden sie auf beiden Seiten (bis auf den Endbereich) von Bosketts und dann einer Allee, so dass nach außen keine Sichtbeziehungen bestehen.
- Holland: Ob und welche Gärten auf der Hinreise besucht wurden, ist unbekannt (evtl. Herrenhausen, Wolfenbüttel). Auch welche Gärten er in Holland gesehen hat, weiß man nicht.
1723 - Frankreich, der Höhepunkt der Reise: Welche Gärten er hier besucht hat, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich: Versailles, Trianon, Marly, Saint-Cloud, Tuillerien.
(Nach einem Brief von Friedrich August Gervasius Graf Harrach an seinen Vater vom 22.4. 1723 wartete Danreitter in Paris bereits seit sechs Monaten auf die Erlaubnis, die königlichen Gärten besuchen zu dürfen, ohne sie bis dahin gesehen zu haben. Harrach hoffte, ihm wenigstens den Zutritt in Versailles verschaffen zu können. In einem Brief im Juni teilte er dann mit, dass er dessen Einstellung erreicht hätte.
Aus dieser Zeit haben sich 9 Zeichnungen von Versailles und dem Trianon erhalten, orientiert an der bereits damals veralteten Gartenwelt Ludwig XIV. Er benutzte dafür eigene Aufmaße und

kopierte vorhandenes Planmaterial).

1718 - Tod der Mutter Anna Danreitter,

1724 - Rückberufung nach Salzburg (bei seiner Rückreise wahrscheinlich Besuch von Diesels Garten in Schleißheim), Ernennung zum Hofgärtner im Mirabellgarten und zum Inspektor aller Hofgärten. Zuweisung einer Dienstwohnung im Schloss Mirabell.

- Anfertigung von Entwürfen für den Mirabellgarten. U.a.: Entwurf für den Bereich um Hildebrandts Sala terrena (die nie gebaut wurde). Danreitter verband sie darin mit dem Garten. Vielleicht wollte Danreitter damit den Erzbischof auf sich aufmerksam machen. Er übernahm später diesen Entwurf in sein Mirabell-Stichwerk und Variationen davon in sein Stichwerk „Lust=Stück“.
- Neben seinen dienstlichen Tätigkeiten Beginn einer umfangreichen Dokumentation über Salzburg und seine Gärten (Prospektserien; Prospekt = perspektivisch übertriebene Ansichten; bei Danreitter übertrieben durch die „Überhöhung“ des Ansichtsstandortes), wahrscheinlich mit dem Ziel einer positiven Beachtung durch den Erzbischof::

  + Festung Hohensalzburg: 4 idealisierte Blätter, Ansichten aus allen Himmelsrichtungen,
  + Mirabellprospekt: Er arbeitete an den 15 Blättern seit 1726. Sie gelten heute als wichtige Dokumentationen der damaligen Arbeiten von Hildebrandt. Sie bestehen aus Grundrissen, einer Vogelschau der Gesamtanlage, den Ansichten der Schlossfassade von allen Seiten und Detailansichten (u.a. von sieben Gartenperspektiven). Danreitter orientierte sich dabei an den Planungen Diesels und änderte nur klar umrissene Einzelräume.
  + Hellbrunnprospekt (1728 -1735) seine umfangreichste Darstellung eines Gartens.
  + Kirchenprospekt (1728) angeregt durch die Domerweiterung, 20 Blätter, Erzbischof Firmian gewidmet. Eine Darstellung der Kirchen Salzburgs vom Mittelalter bis zur Zeit Danreitters (1724 war eine ähnliche Arbeit von Salomon Kleiner über die Kirchen Wiens erschienen; wahrscheinlich auf Anregung dessen Verlegers Johann Andreas Pfeffel in Augsburg). In seinen Arbeiten vereint Danreitter durch die Schrägansichten der Fassaden die Kirchen mit den städtischen Räumen unter Beachtung ihrer

charakteristischen Verbindungen zur Natur. In der Regel baute er seine Bildansichten nicht von einer Mittelachse der dargestellten Kirchen auf. In Hell-Dunkel-Kontrasten betonte er die wichtigsten Bildinhalte.

1727 - Bauleitung bei der Um- und Neugestaltung der stadtbildprägenden Pferdeschwemmen (= Tränken, auf Anordnung des neuen Erzbischofs Firmian):
Kapitelschwemme (Brunnenhaus mit einer Schauwand, 5 Blätter, in mehreren Arbeitsschritten angelegt),
Pegasusschwemme (mit einem Pegasus auf einem Felsen, 1731; ursprünglich auf dem Kapitolplatz stehend, ließ sie Graf Thun vor das Schloss Mirabell versetzen).

- Umgestaltung verschiedener Gartenbereiche in Hellbrunn (Großes Parterre auf der Weiherinsel, Erneuerung der Wasserkünste),

1728 - Ernennung zum Garteninspektor und Kammerdiener (sein bisheriger Dienstherr Franz Anton Harrach war 1727 gestorben) bei gleicher Besoldung wie die anderen Hofgärtner. Er ist zuständig für
+ alle Belange in den Kunst- und Küchengärten,
+ alle Brunnenangelegenheiten,
+ die Bezahlung aller Gärtner und die Bediensteten in den Gärten.

- Gartenentwürfe für Schloss Klesheim (= Sommerresidenz): Sie wurden später in wesentlich kleinerer Form ausgeführt. Statt eines Barockgartens entstand ein intimer Rokokogarten.
Anfertigung zweier Entwürfe für den dortigen Fasanengarten.

- Stichfolge „Lust = Stück“ (zeigt Parterre-Entwürfe als Ornamentvorlagen; dabei Rückgriffe auf Fülcks „Neue Garten Lust“ von 1720): 20 Tafeln mit jeweils bis zu 3 verschiedenen Parterres. Gezeigt werden sehr aufwendige Parterreformen mit den verschiedensten Broderien. Danreitter variiert hier die verschiedensten Ornamente und rahmenden Rabatten.

1730 und 1731 große Protestantenemigration (damit wirtschaftlicher Niedergang und damit verbunden der Zwang zu äußerster Sparsamkeit in den Gärten),

1731 - Erstellung einer umfangreichen Inventarliste für die Gärten Mirabell, Hellbrunn, Schlossberg, Klesheim und Laufen,

- Veröffentlichung der Übersetzung von Blonds „La théorie et la pratique du jardinage“ ins Deutsche (ausgehend von der 2. Auflage von 1713), gewidmet dem Erzbischof Firmian (= die erste umfassende gartentheoretische Darstellung über Lustgärten).
Wahrscheinlich hat er während seines Parisaufenthalts 1723/24 den Stichwerkverleger Mariette auch aufgesucht, als die „Theorie“ bereits 15 Jahre herausgegeben war. Sieben Jahre danach erschien sie in deutscher Übersetzung mit einer eindeutigen Autorennennung (Blond und nicht Dézallier d’Argenville). Danreitter wird mit Sicherheit darüber mit dem Erstverleger gesprochen haben.

Befremdend mutet es einen heute an, dass, wenn dieses Buch in seiner Zeit tatsächlich so populär gewesen war, wie man es gerne seit dem 19. Jh. darstellt, man uns im digitalen Zeitalter nicht einmal dessen tatsächlich gesicherte Auflagenzahl zu sagen vermag (es werden von den unterschiedlichen Quellen 2 – 5 Auflagen genannt; z.B. Dennerlein 2, H. Günther 4 -5).

1732 - Kompetenzstreit wegen des unerlaubten Fällens von zwei Bäumen in Hellbrunn (mit der Hofkammer), in dem Danreitter Recht erhielt,

1733 - Amtseid im Zusammenhang mit der uneingeschränkten Verantwortung über die Hof- und Lustgärten,

1735 - Gesuch um eine Heiratserlaubnis, die bewilligt wird. Heirat mit der 20jährigen Maria Cäcilia Kolb (von ihren 11 Kindern überlebt keines das dritte Lebensjahr).

1740 - Ansicht von Schloss Leopoldskron (einzige Ansicht),

1744 - Entwurf einer neuen Orangerie für den Mirabellgarten,

- Publikation „Vier und zwantzig Gärten = Grund = riße“ (dem Erzbischof Firmian gewidmet),

1745 - Bestätigung Danreitters durch den neuen Erzbischof Graf Lichtenstein als Kammerdiener und Inspektor aller Hof- und Lustgärten (mit einer ausführlichen Darstellung aller seiner Pflichten und Rechte bei einem Gehalt von u.a. monatlich 25 Gulden und täglich ¼ Liter Wein. 1746 erhielt er in seiner Not das Recht, letzteren für den Zeitraum eines Jahres verkaufen zu dürfen. Darüber hinaus durfte er ab jetzt auch für andere Auftraggeber Gartenentwürfe herstellen. Dies erfolgte dann u.a. für

  + den Bischof von Laibach (1747),
  + die Familie Czernin (Prag),
  + wahrscheinlich weitere Auftraggeber in Wien.

- Erhöhung seines Gehalts auf 30 Gulden monatlich.

1749 - 1753 - Erneuerung der baufälligen Schmiedgrotte in Hellbrunn,

1749 - 1753 - Bauleitung beim Bau der Kirche St. Sebastian (Linzergasse; der Gesamtentwurf geht wahrscheinlich nicht auf Danreitter zurück),

- In den letzten Jahren Kompetenzstreitigkeiten mit einem Landrichter (Ausgang ist unbekannt),

1760 - gestorben in Salzburg, begraben auf dem Friedhof von St. Sebastian.

Danreitters Bedeutung für die Gartenkunst ist neben der des Übersetzers von Blonds „Theéorie“ die eines in seiner Zeit wichtigen Schöpfers von Stichwerken. Dies gilt besonders für sein

- Gartenprospekt „Lust=Stück“ (1728, mit 20 Tafeln),
- „Vier und zwantzig Gärten=Grund=riße“.

Aber auch von den

- Gärten von Mirabell (1726),
- Gärten von Hellbrunn (1728/35).

Dafür muss man sich über die Bedeutung von Stichen in der damaligen Zeit eine Vorstellung

machen. Seit Beginn des 16. Jhs. dienten z.B. Stadtansichten der Selbstdarstellung der Fürsten und waren wichtige Erinnerungsstücke nach einer Grand Tour. Besonders beliebt waren perspektivische Architekturdarstellungen. Das zuvor stärker theoretisch orientierte „Säulenbuch“ wurde von bildlichen Präsentationen abgelöst. Prächtige Kupferstichwerke entstanden und demonstrierten die Macht der Herrscher weit nach draußen. Den Ansichtenwerken kam deshalb eine besondere Bedeutung zu, zunächst in der Form von Darstelllungen in der Totalen (wie bei Merian) und später in der von Einzelobjekten. Auf diesem Hintergrund sind auch Danreitters Ansichten zu sehen. Kupferstiche waren in der damaligen Zeit sehr beliebt. Wir kennen heute noch solche von Kleiner (Wien, Schönborngärten) und Diesel (Kurbayern). Für den süddeutschen Bereich sind bekannt:

1720 - Fülck, Johann David „Neue Gartenlust“,
1732 - Hora, Matthias Wilhelm „Neu Inventirtes Garten-Werck“,
1744 - Danreitter, Franz Anton „Vier und zwantzig Gärten=Grund=rißе“,
1750 - Richter, Siegmund „Unterschiedliche Gattungen neuer Risse und Vorzeichnungen“,
(Sie alle wurden in Augsburg gedruckt).

Danreitters Buch gilt als das wichtigste Musterbuch für die deutschen Rokokogärten (neben einem zweiten von Cuvillié d.Ä.). Es enthielt in geschlossener Form seine gültigen Gestaltungsprinzipien. Selbst in Frankreich gab es nichts Vergleichbares.

Die Symmetrie bestimmt die übergeordnete Gliederung in Danreitters Gärten. Ihr Abwechslungsreichtum besteht in den Details (besonders in denen der Bosketts). Danreitter monumentalisiert das Gartenrelief über eine entsprechende Geländemodellierung und befreit darin die (Füll-) Ornamente aus ihren Rahmen (Ingrid Dennerlein ordnet sie deshalb dem Rokoko zu). Seine in den Boulingrins eingelassenen einzelnen Elemente (z.B. Becken) werden dadurch gewichtiger.

Er zeigt in seinem Buch

- Parterreanlagen > ungeteilt,
  > durch Wege gegliedert,
  > von einem Boulingrin (z.B. Rasenböschungen) gerahmt,
  > Rasenmuscheln als Ornament,
- Bosketts mit > ungestalteter Mittelfläche,
  > Rasenflächen oder Wasserbecken,
  > Boulingrins (verbunden mit verschiedenen Gartenelementen wie Bänken, Postamenten usw.),
- Treillagen und Berceaus für geschwungene Wegeanlagen.

Seine typischen Gestaltungselemente sind:

- Längs-, Quer- und Diagonalachen,
- Terrassen,
- Treppen und Rampen,
- Wasserbecken mit Fontänen und Kaskaden,
- Statuen,
- kleine Ziergehölze.

Seine Entwürfe drücken eine große Geschlossenheit aus (besonders durch die Anordnung seiner Boskettzonen und die Geschlossenheit des Gartens nach außen).

Lauterbach nennt Danreitter einen „originellen, wenn auch traditionsverbundenen Eklektiker“, der aus seiner Kenntnis der Gartenkunst des 17. und frühen 18. Jhs. seine differenzierten Lösungen findet. Er folgt dabei nicht den Kriterien des französischen Gartens (so auch nicht denen von Blond). Er

- öffnet seine Gärten nicht nach außen,
- plant weiter Laubengänge für die Einfassung seiner Parterres,
- verwendet wie in Holland umlaufende Alleen, große Spiegelbassins und Lusthäuser auf Inseln
  (die Anregung zu seinen großen Bassins vor den Gebäuden erhielt er in Marly).

Die Zeichnungen für sein Buch „Vierundzwanzig Gärten“ entstammen wahrscheinlich von Plänen real bestehender Gärten (z.B. u.a. dem Plan für den Garten von Schloss Klesheim Ende der 1720er Jahre) aber auch von Idealentwürfen.

Danreitters Arbeitsschwerpunkt lag in der Neu- und Umgestaltung des Mirabellgartens (als Gartenkünstler ist er dabei kaum von Bedeutung). Die schwierige finanzielle Lage in seinem Erzbistum ließ ihm dafür keine Freiräume. Er selber wurde so schlecht bezahlt, dass er immer wieder Bittbriefe um eine Gehaltserhöhung stellen musste, sogar sein geringes tägliches Weindeputat zu verkaufen suchte und um die Erlaubnis bat, , auch auswärtige Gärten entwerfen zu dürfen. Man weiß nur von wenigen Gärten, die er selber geplant hat (aus Briefen, Anträgen). In der Regel dürfte er in Salzburg nur die Ausführung und Pflege anderer, bestehender Planungen überwacht haben.

Der Garten von Schloss Mirabell ist

- wahrscheinlich nach 1687 von Johann Bernhard Fischer von Erlach entworfen worden,
- wahrscheinlich zwischen 1713 – 1723 von Matthias Diesel (in Zusammenarbeit mit Hildebrandt) umgestaltet worden. Danach ließ sich dieser Garten in seinen wesentlichen Bereichen nicht mehr verändern. Er bestand aus einer Folge mehrerer getrennter Einzelgärten:
  + Vor der Südfassade des Schlosses ein prächtiges Hauptparterre mit einem Mittelbrunnen,
  + daneben eine Orangerie (im Osten, getrennt durch eine Mauer),
  + westlich vom Parterre ein schmaler Boskettstreifen mit einer langen, aufwendigen Laubenkonstruktion (vor einer zurücktretenden Sala terrena),
  + dahinter ein Gartentheater, „Zwergel-Garten“ und hinter der Sala terrena der „Garten auf der Schanz“ (der einzige von Danreitter bereits l724 selbst entworfene Gartenteil. Er kam nicht zur Ausführung).
- Danreitter besaß hier nur wenige eigene Gestaltungsmöglichkeiten. Auf ihn gehen zurück:
  + Modernisierung im „Zwergel-Garten im Heckentheater und im Schießstand,
  + um 1725 (evtl. 1749 ?) Umbau der Orangerie (hierfür gibt es eine erhalten gebliebene Zeichnung) und Neugestaltung des Orangeriegartens,

+ 1726/27 Darstellung des Gartens durch sein berühmtes Stichwerk,
+ um 1730 Modernisierung des Hauptparterres:
Es besteht aus fünf Broderiebeeten. Die Ornamente bestehen aus Buchslinien, gefüllt mit schwarzem Kies. Durchzogen werden sie von Buchsbändern, begrenzt von rotem Ziegelsplit. Eingerahmt wird dieses Bild von Blumenrabatten mit wechselnden Bepflanzungen.
Den zentralen Brunnen umgeben vier Rasenkompartimente. In ihnen steht jeweils eine Barockfigur, die eines der viere Elemente symbolisiert (weil Träger und Getragene/r jeweils in verschiedene Richtungen blicken, werden sie in der Bildhauerei allgemein als „Raptusfiguren“ bezeichnet („Raptus“ = lat. für Raub), hier z.B. u.a. das Element des Wassers durch den „Raub der schönen Helena“).
Hier stehen die vier Elemente im barocken Sinne als Symbole einer gottgewollten Ordnung, und der Garten ist als Ausdruck der Befolgung ihrer Regeln über eine ungeordnete Natur.
+ Errichtung des Vogelhauses auf den Befestigungsanlagen (evtl. mit der Gestaltung der Bastion vor dem Vogelhaus),
+ Entwurf mehrerer Gartengebäude, die nicht ausgeführt wurden.

Danreitter war zweifellos sehr begabt gewesen, doch konnten in seiner Zeit an seinem Arbeitsplatz seine Talente nicht zum Tragen kommen. Es ist heute kein von ihm geplanter Garten mehr bekannt und auch beim Umbau der ihm oft zugeschriebenen Kirche St. Sebastian war er wahrscheinlich nur als oberster Bauaufseher tätig gewesen. Nach den Berichten über ihn war er sehr streitsüchtig und hatte ein „hitziges Temperament“, doch vermuten wir, dass er für sein Amt zu weich gewesen war, was sein Umfeld zu ständigen Kompetenzüberschreitungen verführte und ihn deshalb zu ständigen Auseinandersetzungen zwang, die ihm dann zu diesem Ruf verhalfen.

Quellen

Bacher, Barbara „Barocke Luststücke – Die Wiederaufführung der „Großen Gartenachse von Schloss Mirabell in Salzburg“ (In „Barockberichte 53/54“, Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zu einer Sonderausstellung „Danreiter 2010“), Salzburg 2010

Mang, Brigitte „Der Salzburger Mirabellgarten – Ein gärtnerischer Blick über vier Jahrhunderte“ (in „Barockberichte 53/54“), Salzburg 2010

Lauterbach, Iris „Franz Anton Danreiter – Hochfürstlicher Garteninspektor in Salzburg“ (in “Barockberichte 53/54“), Salzburg 2010

Prange, Peter „Salzburg im Bild – Franz Anton Danreiters Salzburger Ansichtenwerk“ (in „Barockberichte 53/54“), Salzburg 2010

Schnitzler-Sekyra, Andrea Alexa „Franz Anton Danreiter (1695 – 1760)“ (in „Barockberichte 53/54") Salzburg 2010

Skamperls, Dora „Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich“, in „Die Gartenkunst“, Heft 2/2004

http .//www.salzburgmuseum.at/archiv/barockmuseum/ausstellung/ d… (6.4.2013)

Christian Thran

(1701 – 1778)

Er schuf den Karlsruher Schlossgarten und war der Gründer seiner einst bedeutenden Pflanzensammlung.

Gewöhnlich wird der Karlsruher Schlossgarten nur als eine interessante Ausgangsgründung der heutigen Stadt Karlsruhe angesehen, was zweifellos richtig ist. Darüber hinaus war er aber mit seinen vier Orangerien botanisch gesehen auch einer der interessantesten in Deutschland gewesen. Dies verdankte er seinem Gründer Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach (1679 – 1738, Markgraf seit 1709) und seinem Hofgärtner Christian Thran. Es gab in Deutschland vielleicht keinen Herrscher, der Pflanzen mehr liebte und kannte als dieser Markgraf und mit Thran den Mann besaß, der für diese seine Leidenschaft aufgrund seiner Kenntnisse die Hintergründe schuf.

Von Thran wissen wir:

1701 - geboren ins Sonderborg
(Alsen, heute Dänemark; gehörte von 1669 – 1729 zum Herzogtum Holstein-Plön),

----- - wahrscheinliche Gärtnerausbildung am Hof des Herzogs von Holstein in Gottorf. Hier muss er seine großen Pflanzenkenntnisse erworben haben
(die Mutter des Markgrafen war Augusta Maria von Schleswig-Holstein-Gottorp (= Gottorf).
Bereits 1709 waren der Hofgärtner Joachim Sievert und 1710 der „Blumengärtner“ Zacharias Gottschalk von Gottorf nach Durlach geholt worden. Dadurch flossen in die Durlacher Gartenanlagen Gottorfer Einflüsse ein),

----- - evtl. Aufenthalt in Amerika
(nach einem Bericht des Nürnberger Botanikers Christoph Jacob Trew; er selber hat dies nie erwähnt),

1726 - Einstellung in den Karlsruher Dienst als „Glashausgärtner“
(bei gleichem Gehalt wie der Hofgärtner Sievert; unter der Aufsicht des Hofmedicus Dr. Johann Andreas Eichrodt),

1731 - Jahresgehalt 200 Gulden,

----- - 1733 - Teilnahme an einer Expedition August des Starken nach Nordafrika (Algerien, Tunesien, Libyen) zum Sammeln von Pflanzen und Tieren für seinen Dienstherrn Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach
(von dieser Reise bringt er wahrscheinlich Krapp-Pflanzen mit, eine seit der

Antike geschätzten Färberpflanze.
Historisch bedeutsam ist heute auch das Tagebuch, das Thran von dieser Reise zurückbrachte),

1733 - Mitherausgeber eines Pflanzenverzeichnisses des Karlsruher Schlossgartens (des „Hochfürstlichen Gartens“).
Darin werden ca. 2000 Pflanzenarten genannt: u.a.
> 523 exotische Pflanzen (darunter 34 Aloe-Arten, 28 Ficoides und 16 Geranium-Arten),
> 639 Stauden (für die verschiedenen Standorte),
> über 500 Einjährige (darunter 23 Fuchsschwanzarten (Amaranthus), 8verschiedene Tomaten und 12 verschiedene Tagetes),

1734 - Heirat von Rosina Kummer
(gemeinsam bekommen sie zwei Söhne und drei Töchter),

----- - Hofgärtner Sievert und sein Sohn verlassen Karlsruhe und gehen nach Ludwigsburg
(wegen der Kürzung ihrer Besoldung infolge des polnischen Erbfolgekrieges auf die Hälfte).
Thran übernimmt wahrscheinlich Sieverts Aufgaben als Hofgärtner.

1737 - Thran wird Oberaufseher über die markgräflichen Gärten
(nach dem Tod des Arztes und Botanikers Johann Andreas Eichrodt),

1738 - Tod des Markgrafen Karl Wilhelm,
Thran behält seine Stellung als „Inspektor“ über sämtliche fürstliche Gärten,

----- - Zeichnung zweier berühmter Karlsruher Stadtansichten,

1743 - Bericht über den Anbau von Maulbeerbäumen (zur Seidenproduktion) und der Krapp-Pflanzen (zur Gewinnung eines „türkischroten“ Farbstoffs),

1747 - erneute Herausgabe eines Pflanzenkatalogs des Karlsruher Schlossgartens:
Thran bearbeitete darin die exotischen Pflanzen, die Stauden und die Einjährigen,
Josua Risler (Apotheker in Mühlhausen) die Orangen, Zitronen und Limonen in 154 Arten und Sorten.

----- - (Preislisten besagen, dass Thran einen schwunghaften Handel mit Ablegern und Samen exotischer Pflanzen aus dem Schlossgarten betrieb),

1753 - Gründung einer Krapp-Fabrik in Durlach
(Thran erhält das Privileg für den alleinigen Anbau der „Färberröthe“ (Rubia tinctoria) für 20 Jahre und wird dadurch zu einem wohlhabenden Mann. Er betätigte sich ab jetzt verstärkt als Unternehmer und weniger als Gärtner. Eine Vermutung besagt, dass er das Verfahren der Krapp-Herstellung erst nach 1746 über Risler in Mühlhausen kennengelernt hat).

1757 - Versetzung nach Durlach zur Betreuung des dortigen Schlossgartens
(der Karlsruher Schlossgarten verfällt danach),

1761 - Tod der Ehefrau,

1765 - Verzicht auf das Privileg der alleinigen Krapp-Produktion gegen eine Vergütung
(und deren Übernahme durch die Markgräfin. Thran durfte seine Krapp-

Fabrik behalten),

1766 - Thran wohnt mit zwei Töchtern im Durlacher Schlossbereich.

----- - Er bleibt bis ins hohe Alter als Gärtner tätig. Mit über 75 Jahren stellt er noch ein Verzeichnis aller Gemüsearten des markgräflichen Küchengartens zusammen.

1778 - Tod in Durlach
(seine 3 Töchter erben ein Vermögen von 4800 Gulden; seine Söhne scheinen bereits gestorben zu sein).

Die Geschichte des Karlsruher Schlosses beginnt mit der Zerstörung des Durlacher Schlosses 1689 durch französische Truppen.

1709 - Regierungsantritt des Markgrafen Karl Wilhelm von Baden-Durlach;

----- - Unstimmigkeiten wegen der Kosten für den Wiederaufbau des Schlosses. Wegen der „Lebensweise“ des Markgrafen und Ärger mit seiner Gemahlin führten zu dem Wunsch des Fürsten, sich im Hardtwald ein „Haus ohne Zwänge“ (maison sans gêne), eine Eremitage zu errichten.

1715 - ließ er dafür in seinem Jagdrevier einen kreisrunden Platz freischlagen und in dessen Mitte einen freistehenden, achteckigen, 51 m hohen Turm errichten. Danach wurden strahlenförmig nach allen Seiten 32 Schneisen angelegt, die waldwärts als Alleen und stadtwärts später als Straßen ausgebaut wurden, die noch heute das Stadtbild von Karlsruhe bestimmen.

----- - Innerhalb der 9 südlichen Schneisen wurde dann nach Entwürfen von Jakob Friedrich von Batzendorf noch im gleichen Jahr das Schloss errichtet (zunächst weitgehend nur als Holzkonstruktion und erst nach 1746 durch einen Steinbau ersetzt) und danach davor der Lustgarten angelegt.
(Dies widersprach den üblichen Gewohnheiten, nach denen der Garten hinter dem Schloss zu liegen hatte und langsam in den Park auslief.
Die Pflanzenliebe des Markgrafen ließ ihn diesen an die Südseite anlegen und klimatisch die Pflanzen noch durch Seitenbauten (Schlossflügel, Orangerien und Marstall) besonders schützen. Damit verzichtete er bewusst auf eine repräsentative Zufahrt zur Vorderseite des Schlosses (was für eine zunächst vorgesehene Eremitage hinnehmbar gewesen wäre).

1717 - 1718 - zeichnete sich ab, dass Karlsruhe zur ständigen Residenz ausgebaut werden würde.
Danach wurde die Stadtplanung südlich vom Schloss forciert (kostenloser Baugrund, Bauvergünstigungen).
Der Markgraf begann hinter den Hofbeamtenhäusern, sich symmetrisch seine ideale Stadt zu schaffen.

1718 - Umzug des Hofes nach Karlsruhe.

Für das Verständnis dieser städtebaulichen Situation muss man wissen, dass der Markgraf zwei Leidenschaften hatte: Frauen und Pflanzen. Salopp kann man sagen, dass er auf der Nordseite seines Schlosses seinen Geschlechtsneigungen nachging und auf der Südseite seiner Pflanzenliebe.

Bezüglich seiner Frauenleidenschaften ist bekannt, dass er für seinen ständigen Bedarf einen „Harem“ von 43 bis 70 jungen Mädchen mit deren Bediensteten unterhielt (Wiener Gerüchte sprachen sogar von bis zu 500 Mädchen), die in den 24 Räumen des Turmes und in den Häuschen um den Turm wohnten. Offiziell als Sängerinnen eingestellt, wurden sie gelegentlich in Heiducken- oder Husarenuniformen gesteckt (viel später, ab 1928, nannte man sie auch „Tulpenmädchen“). Diese Frauen kamen aus einfachen Verhältnissen, stiegen hier in gewissem Sinne sozial auf und wurden, wenn man sie auswechselte, mit niederen Bediensteten verheiratet, ihre Markgrafentöchter (im Alter von 12 – 15 Jahren) wurden mit wohlhabenden Hofangehörigen verheiratet und die Söhne vorzugsweise zum Militär geschickt.

Die andere große Leidenschaft des Markgrafen galt den Pflanzen. Gleich nach seinem Amtsantritt kaufte er große Blumenzwiebelmengen in Holland und stellte zwei Gärtner aus Gottorf ein.

1711 - fuhr er persönlich zum Tulpenkauf nach Holland (manche von ihnen kosteten 10 Gulden; das entsprach dem halben Jahresgehalt einer Magd),
1713 - besaß er ca. 2100 verschiedene Blumenarten (unter ihnen 1163 verschiedene Tulpen),
1726 - Fahrt nach Frankfurt zur Besichtigung einer dort blühenden Agave (danach Einstellung Thrans als zusätzlicher Gärtner),
1728 - Kauf eines kleinen Schlösschens bei Haarlem zum Erleben der dortigen Tulpenblüte.

Das Interesse des Markgrafen umfasste einerseits die Farbenpracht seiner Blumen, aber andererseits auch deren botanische Vielfalt. Er besaß umfassende Botanikkenntnisse und strebte in seinem Garten eine große Artenvielfalt an. Das Sammeln von Pflanzen dafür war eine der Hauptaufgaben seines „Kunst- und Lustgärtners“ Thran. Dafür schickte er ihn sogar mehrfach (?) auf Sammelreisen. Um dem Karlsruher Garten gerecht zu werden, muss man von dieser Leidenschaft des Markgrafen wissen und darf den Garten nicht mit Versailler Maßstäben messen. In vielerlei Hinsicht war der Fürst sogar fortschrittlicher als man es in Paris war, in jedem Fall war er gartenbesessener.

Der Markgraf hatte seine Gartenliebe zunächst im Durlacher Schlossgarten ausgelebt und seine Karlsruher Garteninteressen aus Kostengründen bis ca. 1723 zurückgestellt (Kosten des Schlossbaus, alchemistische Interessen). Ab 1724 begann er sich auch um den dortigen Garten zu kümmern. 1725 blühten hier bereits 559 Tulpensorten, 1736 4769 Tulpensorten. In der Regel mit ca. 10 Exemplaren, in einzelnen Fällen aber auch mit mehr als 10.000 Exemplaren, z.B. die Sorte „Bosuel“ mit 84.665. Bei den Hyazinthen gab es 1733 750 Sorten mit teilweise tausender Stückzahlen (ähnlich war es bei den Crocus- und Iris hispanica-Sorten).

Der Markgraf verschaffte sich seine Pflanzen hauptsächlich im Handel und gelegentlich über Expeditionsbeteiligungen (wie die Thrans nach Nordafrika). Manche der Pflanzen waren sehr prestigeträchtig. Dazu gehörten neben den Tulpen besonders die Agaven (weil zu ihrer Blüte

ein besonders hoher zeitlicher Aufwand notwendig war). Für diesen Fall und wegen der Höhe der Blüte gab es in Karlsruhe hinter den Orangerien einen eigenen Agaventurm.

Die Karlsruher Grundkonzeption des Gartens soll von dem Markgrafen persönlich stammen. Einen ersten Entwurf hatte dafür 1717 nach französischen Vorbildern Berceon erstellt. Der eigentliche Garten ist dann in der Zeit von 1731 – 1746 von Thran angelegt worden.

Der Turm war der Bezugspunkt zur allumgebenden Landschaft. Vom barocken Grundgedanken einer gedanklichen Einheit der Gesamtanlage wurde hier bereits bei seiner Errichtung und den nachfolgenden Schneisen ausgegangen. Die nachfolgenden Szenerien füllten nur noch, vom repräsentativen Parterre abgesehen, die jagdbezogenen Zwischenräume (Volieren, Menagerien) und die Räume für die Pflanzensammelleidenschaft des Markgrafen. Von der Aussichtsterrasse des Turmes hatte man einen grandiosen Fernblick.

Nach der Errichtung des Turmes projizierte man um diesen drei Kreise:

- Den ersten Kreis bildeten nach Süden das Schloss und im Restkreis 24 kleine Häuschen mit je einem Gärtchen (je ein Häuschen zwischen zwei Alleen. In drei von ihnen hat es zeitweise alchemistische Laboratorien mit bis zu 15 Angestellten gegeben, die mit den Versuchen beschäftigt waren, „Silber“ und „Gold“ herzustellen).
  (Auf dem Platz davor befanden sich vier große Fontänen, die sich als Motiv im Waldbereich wiederholten).
- Den zweiten Kreis bildete ein Rundweg hinter den Gärtchen,
- den dritten Kreis bildeten die „Zirkelhäuser“ mit ihren Verwaltungseinrichtungen, Beamten- und Kavalierswohnungen
  (damit wurden in Karlsruhe erstmals die Verwaltungsgebäude losgelöst vom Residenzgebäude errichtet).

Nach Süden besaß das Schloss zwei Seitenflügel, die in der Verlängerung der Radien im Winkel von 45 Grad abknickten. Ihnen folgten im Osten die Marställe und im Westen die Orangeriegebäude. Den gesamten Gartenbereich schlossen dann nach außen die arkadengeschmückten Zirkelhäuser.

Dieser Garten bestand

- in seiner Mitte aus einem prächtigen Broderieparterre (in dessen Mitte sich wiederum die Hauptalleen kreuzten),
- daneben, vor den Arkadenhäusern, befanden sich die Bosketts,
- vier abgesenkte, rechteckige Quartiere waren für die Pflanzung von Blumenzwiebeln (einer Leidenschaft des Markgrafen) vorgesehen. In ihnen standen verschiedene kleinere Gebäude:
  - > zwei Glashäuser für seltene exotische Gewächse,
  - > eine Voliere (u.a. mit 300 Kanarienvögeln),
  - > eine Menagerie mit einem mehreckigen, mittleren Pavillon für intime Geselligkeiten.
- In einem orangerienahen Dreieck befand sich ein Gartenhäuschen umgeben von Blumenbeeten.

> „Nebst der eigentlichen Botanik, suchte Markgraf Karl Wilhelm, dem dahier damals in seiner Art einzigen Blumenflor, womit alle Quartiere des vorderen großen Schlossgartens prankten, den zahllosen kostbaren und prachtvollen Tulpen, Narzissen, Hyazinthen, Tacetten, Jonquillen, Tuberosen, Anemonen, Ranunkeln, Grasblumen (Nelken), Aurikeln, Primeln, Levkojen, Rosen und dergleichen die größte Vollkommenheit und Zierde zu verschaffen“ (Carl Christian Gmelin 1809).

Die Orangeriegebäude lagen im Nordwesten des Gebäudekomplexes (heute der Bereich der Pavillons des Bundesverfassungsgerichts). Die Gebäude dienten für frostempfindliche Pflanzen als Winterquartiere. Es gab ca. 2700 Orangen-, Pomeranzen- und Zitronenbäume und außerdem noch Oleander-, Palmen- Lorbeer- und andere Kübelpflanzen. In der großen dieser Orangerien wurde im Sommer gespeist. Hinter diesen Gebäuden lagen die Anlagen des botanischen Gartens.

Eine vierte Orangerie befand sich im Halbrund der zirkelgebäude („Zirkelorangerie“) mit zwei Gewächshäusern (im Zirkelquadrat zwischen der Kronen- und Adlerstraße). In ihr wohnte Thran. 1808 wurde sie abgebrochen und durch vier neue Häuser ersetzt.

Mit der Versetzung Thrans nach Durlach verkam die Karlsruher Pflanzensammlung. Neuplanungen erforderten eine Verlegung der Glashäuser und den Fortfall des Mittelparterres.

Nach 1784 erlebte der botanische Garten dann unter Carl Christian Gmelin und Michael Schweyckert einen neuen Aufschwung. 1791 wies ihr Katalog bereits wieder über 4000 Arten auf. Später wurden die Anlagen in einen Landschaftsgarten umgewandelt und 1967 hier eine Bundesgartenschau durchgeführt.

Quellen

Clifford, Derek „Gartenkunst“, Reutlingen 1966
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965
Stadtarchiv Karlsruhe (Hrsg.) „Eine Afrikareise im Auftrag des Stadtgründers“, Karlsruhe 2008

http://de.wikipedia.org/wiki/Schloss_Karlsruhe (5.11.2013)
http://ka.stadtwiki.net/Diskussion:Christian_Thran (22.1.2013)
/Karl_Wilhelm_von_Baden_Durlach (22.1.2014)
http://www.blb-karlsruhe.de/virt_bib/tulpen/einfuehrung (22.1.2013)

Nicolas de Pigage

(1723 – 1796)

Er steht am Ende des deutschen Spätbarocks und am Anfang einer neuen Epoche der Gartenkunst, dem Landschaftsgarten.

Die Bedeutung von Pigage für die deutsche Gartenkunst wird oft verkannt, weil seine Leistungen im Schwetzinger Schlossgarten in der Regel Sckell zugesprochen werden (der dort aber erst 1792 Hofgärtner geworden war). Noch die Gothein spricht von ihm als „keinem großen Geist“. Aber er ist der Schöpfer dieses Gartens, von dem Voltaire vor seinem Tode sagte, es sei einer seiner letzten Wünsche, ihn noch einmal zu sehen. Für Loudon war es der schönste Garten in Deutschland überhaupt.

Über Pigages Leben wissen wir:

1723 - geboren in Lunéville (Lothringen)
(als 3. Kind von Anselme Pigage und Anna Marguerite Mathieu. Der Vater war ausgebildeter Steinmetz und Maurer und arbeitete als Architekt. U.a. baute er mehrere Brücken. Seine Familie war wahrscheinlich aus Deutschland eingewandert (Pie(d)gache). Die Mutter kam aus einer angesehenen Goldschmiedefamilie),

----- - über die berufliche Ausbildung ist nichts bekannt (wahrscheinlich erlernte er als ältester Sohn beim Vater einen Bauberuf),

1743 - Schüler an der Ecole Militaire (Paris), im Zentrum der Ausbildung stand das Festungsbauwesen,

1744 - 1746 - Studium an der Académie Royale d’Architecture (Paris)
(Lehrer: Abbé Charles Etienne Camus; eine Tätigkeit bei Jacques-Francois Blondel lässt sich nicht nachweisen,
gewinnt dort einen Preis für den Entwurf eines repräsentativen Stadthauses),

1746 - 1747 - unbekannte Tätigkeit
(vermutet wird eine Rückkehr in seine Heimatstadt Lunéville und dort eine Tätigkeit für den polnischen Exilkönig Stanislaus J. Leszcynski),

1749 - Eintritt in den Dienst des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz
(Ernennung zum „Intendanten der Gärten und Wasserkünste“. Damit waren keine Gartenarbeiten verbunden, sondern nur Bauarbeiten am Mannheimer Schloss und der Auftrag, den Neubau des Schwetzinger Schlosses zu planen. Pigage entwarf dafür eine Vierflügelanlage, die in der Mitte des heutigen „Zirkels“ stehen sollte),

----- - Bau einer viertelkreisförmigen Orangerie in Schwetzingen,

1750 - 1770 - Innenausstattung des Mannheimer Schlosses,
----- - Entwurf einer Eremitage in München
(sie gilt heute als eine Vorstudie für Schloss Benrath),
1751 - Auftrag, den Ostflügel des Mannheimer Schlosses zu errichten,
1752 - Auftrag zur Errichtung eines Residenztheaters in Schwetzingen
(des Rokoko-Theaters im nördlichen Zirkelgebäude),
----- - 1753 - Aufgabe der Neubaupläne in Schwetzingen
(Verwendung des bereits bearbeiteten Steinmaterials für das zweite Zirkelhaus),
----- - 1754 - Bau des Hauptgebäudes von Schloss Oggersheim (vor den Toren Mannheims) für den Pfalzgrafen Friedrich Michael von Zweibrücken (Schwager des Kurfürsten),
(1794 von französischen Revolutionstruppen zerstört),
1752 - Ernennung zum „Pfälzischen Oberbaudirektor“,
1753 - 1757 - Errichtung des südlichen Zirkelhauses,
1755 - 1773 - Schaffung von Schloss Benrath und seinem Garten (Düsseldorf),
----- - 1769 - Pigage ist jährlich einmal in Benrath zur Überwachung der dortigen Arbeiten
(ab 1764 Unterstützung durch seinen Vater, der ab jetzt auch im kurpfälzischem Dienst war;
ab 1769, nach dem Tod des Vaters, Unterstützung durch seinen Bruder Louis),
1756 - Ernennung zum „Wirklichen Rat“ (mit Stimme in der kurpfälzischen Hofkammer),
1759 - Heirat von Maria Cordula Pimpel
(Kammerfrau der Kurfürstin Elisabeth Auguste; die Ehe blieb kinderlos),
1761 - Errichtung einer Orangerie im Norden des Gartens von Schwetzingen und eines Naturtheaters (noch ohne den Apollotempel),
1762 - Ernennung zum Gartendirektor
(Neue Aufgabe: Erweiterung und Ausgestaltung des Schlossgartens von Schwetzingen),
----- - Vorlage eines „Idealplans“ für den weiteren Ausbau des Schwetzinger Schlossgartens
(Er enthält den eigentlichen Garten und einen mit Hilfe einer Allee verbundenen Jagdpark),
1763 - Mitglied der Académie Royale d’Architecture (Paris),
----- - 1765 - Erweiterung des Langhauses von St. Pankratius (Schwetzingen),
1765 - Errichtung einer (eigenen) Ziegelei in Mannheim,
----- - 1766 - Errichtung des Apollotempels,
----- - Vorlage eines Plans für den Stuttgarter Schlossgarten,
1766 - 1773 - Errichtung des Badhauses (Schwetzingen),
1767 - 1768 - Studienreise nach Italien mit dem Maler Verschaffelt und dem Historiker Haeffelin. Besuchte dabei u.a. Rom und die Ausgrabungsstätten von Pompeji und Herculaneum.

1768 - Aufnahme in die „Accademia di San Lucca“ (Rom),
----- - Erhebung in den erblichen Reichsadelsstand durch Kaiser Joseph II. (mit seinem Vater),
----- - 1771 - Errichtung des Minervatempels (Schwetzingen),
----- - Überarbeitung der Pläne für den Jägerhof in Düsseldorf,
1769 - Gestaltung des Hofgartens („Promenade“) in Düsseldorf (= 1. öffentlicher Park in Deutschland),
----- - Beendigung der Benrather und Mannheimer Schlossarbeiten,
----- - Möbelentwürfe für das Mannheimer Schloss,
1771 - Vorlage eines Plans für den Ludwigsburger Schlossgarten,
1772 - Errichtung des Karlstores in Heidelberg,
----- - Errichtung des Speyerer Tors in Frankenthal (Pfalz),
----- - Errichtung eines Anwesens in der „Pflege Schönau“,
1774 - 1775 - Wettbewerbsentwurf für das Rathaus in Groningen,
1776 - längere Studienreise nach Frankreich und England (in London Zusammenkunft mit Sckell, der dort Pflanzen für den Kurfürsten einkaufen sollte),
1777 - Tod des bayrischen Kurfürsten; Carl Theodor wird Thronerbe und verlegt seine Residenz nach München. Vor der Abreise Aufträge zur Errichtung
+ der Moschee (Bauzeit 1778 – 1787),
+ des Römischen Kastells (Baubeginn 1779),
+ des Tempels der Botanik (Baubeginn 1780),
+ des Merkurtempels (Bauzeit 1784 – 1787),
----- - mehrere kirchliche Aufträge,
1778 - Herausgabe eines der ersten bedeutenden Museumskataloge in Deutschland über die Düsseldorfer Gemäldegalerie,
1779 - 1792 - Errichtung der „Moschee“ und des gegenüberliegenden Merkurtempels (Schwetzingen),
1782 - Verkauf seines Wohnhauses in Mannheim, Bezug einer Wohnung im Gesandtenhaus in Schwetzingen,
1782 - Bau eines eigenen Hauses in Schwetzingen,
1783 - Vorlage eines Bestandsplans vom Schwetzinger Schlossgarten,
----- - Verkauf seiner wertvollen Gemäldesammlung an den Herzog von Saarbrücken gegen eine hohe Leibrente,
1794 - Tod der Ehefrau,
----- - gestorben in Schwetzingen (Erben sind der Bruder und dessen Kinder).

Pigage war der Architekt des Kurfürsten Carl Theodor (1724 – 1799) in Mannheim gewesen. Seine beiden bedeutendsten Arbeiten sind

- Schloss Benrath und sein Garten,
- Schloss- und Garten in Schwetzingen.

Darüber hinaus hat er im Gartenbereich noch geschaffen

- einen Plan für den Stuttgarter Schlossgarten (1765),
- den Düsseldorfer Hofgarten („Promenade“, 1. öffentlicher Park in Deutschland,

1770),
- einen Plan für den Ludwigsburger Schlossgarten (1771).

Schloss Benrath und sein Garten

Ursprünglich war Schloss Benrath ein unbequemes Wasserschloss gewesen. Als der Kurfürst Carl Theodor 1755 Düsseldorf besuchte, wünschte er sich dort die Errichtung eines standesgemäßen Lust- und Jagdschlosses (eines „Maison de Plaisance“; hier wollte sich der Kurfürst von der höfischen Etikette und seinen politischen Pflichten zurückziehen können) und beauftragte Pigage mit dessen Bau. Dieser schuf dann hier sein Meisterwerk. Von außen ein eingeschossiger Pavillon (innen dreigeschossig), ähnelt es in manchem Schloss Sanssouci (Potsdam). Im Mittelbereich des Gebäudes befinden sich Vestibül und Kuppelsaal. Sie trennen die Wohnbereiche der Kurfürstin von denen des Kurfürsten. Jeder von ihnen öffnet sich nach draußen in die Natur. Das Schlösschen ist in einem Übergangsstil von Rokoko und Klassizismus gestaltet und grenzt an den Louis-seize-Stil in Frankreich. Für Dehio ist es „einer der besten Bauten Deutschlands“ in diesem Stil.

„Mit Gärten und Gewässern ist das Gebäudeensemble in nie wieder erreichter Vollendung „zu einer formalen, funktionalen und thematischen Einheit gestaltet. Bauformen, Raumdispositionen, sanfte und entschiedene Terrassierungen und Bodenprofile, geschnittene Bäume und Sträucher und Bäume im freien Wuchs, Gewässer, als spiegelnde Wasserflächen von Bassinmauern gefasst, welche in Maßen und Linien der Architektur folgen, oder Wasser, das in Kaskaden fällt, als Kanal oder Bach, gerade, doppelläufige Alleen und schmale Schlängelwege, sie alle dienen im unlösbaren Zusammenspiel diesem Ziel“. (Irene Markowitz 1987 nach Hansmann / Walter).

Das Schloss ist etwas in den Garten hineingeschoben. Neben ihm befinden sich die Kavalierhäuser. Vor den Schlafräumen des Kurfürsten und der Kurfürstin liegen jeweils ihre Privatgärten:
- im Osten der der Kurfürstin: eine Kaskade, ein Rasenparterre mit Blumenrabatten und ursprünglich Laubengängen an den Längsseiten.
- der Garten des Kurfürsten war architektonisch formal gestaltet (heute von Weyhe und Lenné als Landschaftsgarten überformt).

Die Schlossgebäude liegen zur Stadtseite im Halbkreis um den Schlossweiher.

Der Park steht für das Traumland „Arkadien“. Wassergräben trennen ihn von dem Umland. Die Innenräume des Schlosses korrespondieren mit den Gartenräumen. Aussichtspunkte ermöglichten den Blick in die vormals noch bäuerliche Landschaft. Vom Schloss ausgehend nimmt der Variantenreichtum der Gartenelemente und die Kleinteiligkeit der Anlage ab. Das Skulpturenprogramm orientierte sich an der kosmischen Ordnung und den Naturgöttern der antiken Mythologie. In der ganzen Anlage wird die Natur in die Kultur hinübergeführt. Schloss und Park bilden ein Gesamtkunstwerk. Sie folgen einer übergeordneten Gestaltungsidee.

Das Gesamtkonzept wirkte ausgesprochen ausgewogen (es wurde im 19. Jh. durch Weyhe und Lenné zerstört, als diese den Garten landschaftlich umgestalteten). Die ganze Anlage baut sich auf einem klaren Maßsystem auf. Vermutet wird, dass in der ursprünglichen Gesamtkonzeption der jetzt quadratische Waldpark sich auf der anderen Seite des Kanals spiegelbildlich wiederholen sollte.

Der Garten besteht aus folgenden Elementen:
Die Gartenachse bilden Schlossweiher – Vorplatz – Terrasse – Spiegelweiher – Ulmenplatz:
Schlossweiher: Zur Schlossseite mit einer Ufermauer eingefasst, die in ihrer Linienführung den Schlossbauten folgt; zur Nordseite mit einem natürlichen Ufer versehen.
Schlossvorplatz: Repräsentativer Empfangsraum (6800qm): vor dem Schloss ein Rasenbeet; die einstigen Kübelpflanzen mit Orangenbäumen an der Ufermauer wurden inzwischen durch Lorbeerpflanzen ersetzt.
Schlossterrasse: Ursprünglicher Standort der Kübelpflanzen aus dem nördlichen Flügelbau („Orangerie“ genannt) auf einer „Sandfläche“ (daher auch „Sandplatz“ genannt).
Spiegelweiher: Er bezieht sich auf den Kuppelsaal des Schlosses; ist ca. 500 m lang und bildet die Mittelbahn eines patte d’oie (dreistrahligen Schneisensystems); der westliche Schenkel bildet die Hauptallee im Boskettbereich; der östliche führte zum Domänenhof. Ursprünglich säumten auf jeder Seite zwei Lindenreihen den Kanal.
Ulmenkopf: Abschluss der Hauptachse. Ursprünglich war hier eine Ulmenpflanzung in Quincunx-Anordnung. Von einem Aussichtsplatz („Kurzweil“ genannt) konnte man zum Schloss, in den Jagdstern und die Landschaft blicken.

Die kurfürstlichen Privatgärten:
Im Gegensatz zum sonst öffentlich zugänglichen Park waren sie abschließbar und reicher ausgestattet.
Der Garten des Kurfürsten („Englischer Garten“) präsentiert sich heute wie ihn Weyhe und Lenné landschaftlich gestaltet haben.
Der Garten der Kurfürstin („Französischer Garten“) entspricht der Anlage von Pigage. Über Kaskaden wird hier das Wasser in den Park geführt. Ein abgesenktes Rasenparterre bildet den Mittelbereich, der von Blumenpflanzungen umrahmt ist.

Weitere Gartenelemente:
Quincunx hinter dem östlichen Flügelbau (von Pigage als Obstbaumwiesen gepflanzt),
Fächeralleen (Hochhecken): 1759/60 aus 240 Holländischen Linden gepflanzt,
Boskett (Jagdstern): Hervorgegangen aus einem Waldpark aus Eichen und Buchen. Pigage legte da hinein ein sternförmiges Schneisensystem, um dessen Mitte sich zunächst ein kreisförmiger Rundweg und dann geschwungene „Schlangenwege“ befanden.
Reitbahn: Ein hippodromartiger Gartenraum (170 x 60 m) am Ende der Nord-Süd-Allee, umgeben von geschnittenen holländischen Linden.

Alleensystem (aus Wegekreuz und Diagonalalleen bestehend) führt zum mittleren „Sternplatz“. Früher grenzten es hohe Eibenhecken vom Waldbereich ab.
Trompet: „Wasserwerk“ innerhalb des Bosketts (benannt nach der Grundrissform). Regulierte u.a. den Wasserstand im Spiegelweiher.
Rheinkopf: Bastionartiger Belvedere-Platz am äußersten Ende des Bosketts mit Blick auf den Rhein,
Umfassungsgraben: Von Pigage einst als „Aha“ geplant, umgibt er das Boskett.

Nachdem Schloss und Park fertig geworden waren, haben der Kurfürst und die Kurfürstin hier nur wenige Stunden verbracht. 1771 zeigte Pigage der Kurfürstin die Anlagen.

Schlossgarten von Schwetzingen

Im Schwetzinger Schlossgarten müssen drei Entwicklungsphasen unterschieden werden:

1753 – 1758: die Gestaltungszeit Petris (1714 – 1794, auf kurfürstlicher Order ihm ausdrücklich als persönliche Leistung zugesprochen),
1761 – 1794: die Gestaltungszeit von Pigage,
ab 1792: die Zeit von Friedrich Ludwig von Sckell (1750 – 1823),
(1773 – 1777 – Ausbildung und Arbeit in England,
1792 - Ernennung zum Hofgärtner (als Nachfolger seines Vaters;
zwischen 1777 – 1792 Gestaltung und Schaffung von ca. 20 Gärten: u.a. Schönbusch und die ersten Arbeiten am Englischen Garten und Nymphenburg in München. Während Schwetzingen mit seinen vielen Staffagenbauten der frühen Phase des Landschaftsgartens zuzurechnen ist, ist Sckell der erste große deutsche Vertreter des klassischen Landschaftsgartens).

Der Ausbau der Schwetzinger Schlossanlagen begann 1748/49 mit der Errichtung des nördlichen Zirkelhauses (bereits vorher vom verstorbenen Allessandro Galli entworfen). Pigage fügte 1752 da hinein sein berühmtes Rokoko-Theater. 1753 wurde von Raballiati das südliche Zirkelhaus errichtet, und Petri legte gleichzeitig seinen Plan für den neuen Garten vor, in dem er das angefangene Kreismotiv aufgriff und den Kreis nach hinten durch Laubengänge schloss. Damit schuf er eine in Europa einmalige Grundkonzeption. Nachdem Petri 1758 wieder nach Zweibrücken zurückgekehrt war (die Arbeiten waren bereits weitgehend abgeschlossen) und sein Schwager Koellner 1761 entlassen worden war, übernahm Pigage die Verantwortung für die weiteren Gartenarbeiten (er hatte zwar schon vorher den Titel eines kurfürstlichen Gartenintendanten geführt, aber bis zu diesem Zeitpunkt nur Bauarbeiten betreut. Ab jetzt nannte er sich Gartendirektor).

Pigage verdoppelte den bisherigen Gartendurchmesser nach hinten und schuf so über die Verlängerung der Tiefenachse eine großartige Mittelperspektive, deren Blick bis zum Kalmit (Berg im Pfälzer Wald) reichte. Die Gesamtanlage wurde dadurch monumentaler. Er erweiterte darüber hinaus den Garten nach allen Seiten für die Anlage von Nutzflächen und verzahnte die Neuanlagen mit dem bestehenden Kreisparterre (was nur im Bereich der Tiefenachse gelang). Weiter schuf er

- an der Nordgrenze die Orangerie

(Orangerien waren die wichtigsten Statussymbole der höfischen Gartenkultur (bereits lange vor Versailles) und bestanden aus einem Überwinterungsgebäude und einem Aufstellungsort, dem Orangerieparterre. 1795 hatte man in Schwetzingen über 1000 Kübelpflanzen besessen),

- dahinter eine Menagerie (zum Halten von Vögeln),
- am Ende der Hauptachse ein Querbecken als Gartenabschluss,
- einen Kanal als Umgrenzung des gesamten Gartenbereichs.

Neben diesen Aspekten, die hauptsächlich der Monumentalität, der standesgemäßen Repräsentation dienten, deckte er auch Zeitbedürfnisse des Rokokos ab. Dazu gehörten ein umfassendes Programm für die Abwechslung (im Sinne von Unterhaltung) und das Spielbedürfnis der Gesellschaft einerseits und ein Rückzugsbereich des Kurfürsten andererseits.

Für das Spielbedürfnis wurde im Norden ein Naturtheater (1761) angelegt. Über eine große Querachse ist es mit dem Orangeriegarten verbunden. Sein Bild wird nicht, wie bisher üblich, von Heckenkulissen bestimmt, sondern von einem Berg dahinter, gekrönt von einem Apollotempel (1765 – 1766). Mit der Skulptur des Gottes als Beschützer der Musen identifizierte sich der Kurfürst, - allerdings nicht wie in Versailles, sondern hier im Sinne des „Lichts“ der Aufklärung. Die Kunst erhebt sich hier symbolisch über die Natur.

Neben dem Naturtheater liegt das „Badhaus“ (errichtet 1766 -73 von Pigage). Es ist eine Art Eremitage, umgeben von mehreren verspielten Kleinelementen. Dies sind

- die „Wasserglocke“ (das Wasser fällt hier über einen Felsen),
- der „Wildschweinbrunnen“,
- Büsten und Putten.

in der Achse zum nördlichen Eingang in einer Spalieranlage

- die „wasserspeienden Vögel“ (1776 aus dem Park von Lunéville erworben),

daneben

- das „Perspektiv“ (Treillagewände laufen auf ein Landschaftsbild „Ende der Welt“ auf einer gewölbten Mauer zu. Dadurch entsteht für die Besucher ein großer Tiefeneindruck.
  (Wahrscheinliche Darstellung des Zusammenflusses von Rhein und Neckar im Zustand vor ihrer Bebauung; hier gedacht als ein Symbol für das „Goldene Zeitalter“)).

Hinter den Bogengängen des Zirkels, rechts und links von der Hauptachse, befanden sich die Bosketts, - das südliche gestalterisch auf Quadraten aufbauend, das nördliche auf zwei Ellipsen.

Bis 1774 gestaltete Pigage den Garten nach monumentalen Gesichtspunkten. Danach bevorzugte er kleinere, ineinander übergehende Gartenräume. Er beginnt jetzt in seinen Randbereichen sie landschaftlich anzulegen. Er folgt jetzt dem Geist der Aufklärung und beginnt damit im Arboretum („Arborium Theodoricum“). Die „Moschee“ (1778 -1787) steht für die religiöse Toleranz und der „Tempel des Merkur“ (1784 – 1787) für die

Errungenschaften der Zivilisation. Die Wege führt er jetzt in den Landschaftsbereichen bis nahe an die Gartengrenzen heran und lässt sie von Gehölzgruppen begleiten.

In seinem zweiten großen Gesamtplan von 1783 hatte Pigage fast alle seine Parkbauten bereits eingezeichnet. Vor der Abreise des Kurfürsten nach München (1777) hatte dieser deren Errichtung bereits angeordnet gehabt.

Der ganze Park steht unter dem Leitgedanken einer „Wiederkehr des Goldenen Zeitalters“, das der Kurfürst hier in seinen Garten gebracht hat. Das beginnt mit

- den vier Urnen der vier Weltalter auf der Schlossterrasse,
- dem Arionbrunnen im Zentrum des Parterre,
- den wasserspeienden Hirschen vor dem Boskettbereich (dem Bereich Dianas),
- den Bosketts als der Welt des Elementaren,
- den Flussgöttern „Donau“ und „Rhein“, die für das Reich des Kurfürsten stehen.

Diese Grundhaltung wird in der zweiten, landschaftlichen Ausbauphase fortgesetzt durch

- den Tempel der Waldbotanik,
- die Moschee,
- den Merkurtempel (Merkur steht dabei für den Anfang und das Ende der Welt, für die Natur als Ganzes. Damit wiederholt sich eines seiner Symbole. Er galt auch als der Erfinder der Geometrie, deren ureigenes Symbol der Kreis beim Eintritt in den Garten war),

die für ein anderes, neu erwachtes Naturinteresse stehen, für das Humanitätsideal der Toleranz und für die Veränderungen durch den Landesherrn.

Der Übergang vom formalen Garten zum nichtformalen entsprach der Entwicklung vom Wandel der traditionellen Barocksymbole zu solch einer modernen, aufgeklärten Herrschaft.

1781 führte Pigage den Kaiser Joseph II. durch den Park und erläuterte ihm dessen Inhalte und Bilder.

Heute gilt Schwetzingen als einer der originellsten Gärten Europas im Spätbarock. Einerseits findet man dort völlig neuartige Lösungen für einen spätbarocken Garten, und andererseits integriert er in seinen Randbereichen gelungen landschaftliche Partien.

Düsseldorfer Hofgarten

Ursprünglich war dessen Anlage als „Arbeitsbeschaffungsmaßnahme“ vom Statthalter Graf Goltstein angeregt worden. Sie war die erste öffentliche Gartenanlage in Deutschland gewesen. 1769 begannen für sie die Arbeiten nach Plänen von Pigage.

Dieser Hofgarten entstand vor den Toren der Stadt auf dem Gelände des bisherigen „auswärtigen Hofgartens“ und sollte als „Promenade“ für die Bevölkerung offen sein.

Das Grundstück wurde von einer Diagonalallee durchquert, die als point de vue das Schloss Jägerhof hatte. An der Westseite befand sich ein rechteckiger Platz mit einem großen,

rechteckigen Becken. Alle geraden Wege wurden von Treillagen begrenzt, die Wege in den Boskettbereichen bestanden dagegen aus Schlängelwegen.

(Diese Anlage wurde während der napoleonischen Kriege durch Schanzarbeiten zerstört und später von Weyhe zu einem Landschaftsgarten umgebaut).

Entwurf des Stuttgarter Schlossgartens

1762 war der Gartenflügel des Stuttgarter Schlosses abgebrannt. Er lag an der Stelle des heutigen Schlossgartens. 1763 lieferte Pigage für seine Erneuerung seinen Entwurf.

Der Garten bestand entlang seiner Längsachse aus sieben Abschnitten:

- Zunächst aus einem Wasserparterre mit zwei Becken,
- danach folgten ein mittleres Beet (vor einer hufeisenförmigen Springbrunnen-anlage), seitliche Treillagenanlagen und zwei langgestreckte Becken. Auf der rechten Seite stand außerdem ein kleines Lusthaus, umgeben von Kaskaden.
- Hinter der Springbrunnenanlage kamen zwei „cabinetts de verdure“ mit seitlichen Treillagen.
- Ihnen folgte hinter einer als tapis verts (Rasenfläche) bepflanzten Querachse zwei identische Bosketts. Auf ihrer Höhe begann ein kreuzförmiger Kanal, begleitet von Rasenbeeten.
- Den Abschluss bildete hinter dem langen Kanalarm eine quadratische Boskettanlage mit einem achteckigen Belvedere in ihrer Mitte und zwei seitlichen Zirkelgebäuden.

In diesen Garten flossen geschickt Motive aus der gesamten europäischen Gartenkultur ein.

Quellen

Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hansmann, Wilfried / Walter, Kerstin „Dumonts Geschichte der Gartenkunst“, Köln 2006
Hennebo, Dieter / Hofmann, Walter „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1956
Mosser, M. /Teyssot, G. „Die Gartenkunst des Abendlandes“, Stuttgart 1993
Pevsner / Honour / Fleming „Lexikon der Weltarchitektur“, München 1992
Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.) „Nicolas de Pigage“ (zum 200. Geburtstag), Düsseldorf 1996
Thacker, Christopher „Die Geschichte der Gärten“, Zürich 1979

http://de.wikipedia.org/wiki/Nicolas_de_Pigage (5.11.2012)
http://www.monumente-online.de/05/03/sonderthema/schloss_benrat (29.12.13)

Johann Prokop Mayer

(1737 - 1804 **)**

Er ist der Schöpfer des letzten bedeutenden, formalen Gartens in Deutschland, des Würzburger Hofgartens.

Wenn von Johann Prokop Mayer gesprochen wird, dann denkt man in erster Linie an ihn als einen der wichtigsten Förderer des süddeutschen Obstbaus. Mit seiner „Pomona Franconica“ und deren Abbildungen wurde er vielen Freunden historischer Obstsorten zum Begriff. Nicht weniger bedeutsam ist er aber als Schöpfer des Würzburger Hofgartens, in dem er noch einmal, vor dem endgültigen Siegeszug des Landschaftsgartens, alle Register einer formalen Gartengestaltung zog und dabei neben dem Garten von Veitshöchheim, dessen Aussehen er auch in einem unbekannten Ausmaß beeinflusst hat, den einst vielleicht schönsten Rokokogarten in Deutschland schuf.

Über Mayers Leben wissen wir:

1737 - (1735 ?) geboren in Schmeczna (Böhmen) als Sohn eines Küchengärtners,
1752 - Beginn einer Gärtnerlehre bei Johann Wiseck (Hofgärtner in Schmeczna),
----- - Wandergehilfe in Deutschland und Österreich,
1757 - Gehilfe bei Franz Wippel (Hofgärtner im Lustgarten des GrafenTczernin),
1760 - 1761 - Gehilfe bei Georg Joseph Oth (Hofgärtner im Veitshöchheimer Hofgarten),
----- - Wandergehilfe in Holland, Frankreich und England (u.a. in Versailles und Issy tätig),
1763 - Obergehilfe im Ananasgarten Ludwig XV. in Brunoy,
1764 - Anfertigung eines Planes des Schlossgartens von Versailles (mit einer Widmung für Seinsheim; er hatte demnach schon Kontakte zu ihm),
1768 - Anstellung beim Grafen Seinsheim in Sünching (bei Regensburg), (= erste feste Anstellung; gestaltete hier den Hofgarten),
1770 - Anstellung als Hofgärtner beim Würzburger Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (als Nachfolger von Johann Demeter),
----- - Heirat von Eleonora Winterstein (Tochter des Hofgärtners von Gaibach; mit ihr hat er drei Töchter),
1771 - 1779 - Gestaltung des Würzburger Hofgartens (1778 starb der Fürstbischof),
1774 - Veröffentlichung eines Obstbaumverzeichnisses des Würzburger Hofgartens („Verzeichnis der Obstbäume von den besten, seltensten und meistgeschätzten Gattungen“),
1776 - 1801 - Veröffentlichung eines dreibändigen Lehrbuches zur Obstkunde

„Pomona Franconica“ (Mayer widmete sie dem Fürstbischof),

1786 - Veröffentlichung eines Pflanzenverzeichnisses des Würzburger Hofgartens („Verzeichnis der in- und ausländischen Gewächse an Blumen, Stauden, Sträuchern und Bäumen, welche sich dermalen im hiesigen Hochfürstlichen Hof- und Residenzgarten befinden“),

1792 - Herausgabe eines Obstbaumkataloges
„Verzeichnis der Obstbäume von den besten Gattungen, welche dermalen bey Johann Meyer, Hofgärtner zu Würzburg zu haben sind“
(Mayer handelte auch mit Obstbäumen und Blumenzwiebeln)

1804 - gestorben in Würzburg (begraben auf dem Friedhof St. Peter).

Die wichtigsten Lebensleistungen Mayers sind:

- der Würzbürger Hofgarten (Residenzgarten),
- die wahrscheinliche Endgestaltung des Veitshöchheimer Hofgartens,
- die Schrift „Pomona Franconica“.

Würzburger Hofgarten

Die eigentliche Geschichte des Würzburger Hofgartens beginnt mit dem Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (1755 – 1779, einem Neffen der Schönborns) nachdem der Schlossbau beendet war.

Bei der Anlage des Gartens waren die Gegebenheiten des Schlosses und das beschränkte (ca. 9 ha), kompliziert geschnittene und zu den Bastionen hochsteigende (19 m) Gelände innerhalb der Stadtmauern zu berücksichtigen.

Zuvor hatten bereits Maximilian von Welsch und Balthasar Neumann (bis in die 1750iger Jahre) ihre Vorstellungen zu Papier gebracht, bis Mayer, nach der Beendigung des siebenjährigen Krieges dem Garten dann sein endgültiges Aussehen gab. Bei allen Entwerfenden hatte der Wunsch bestanden, zwischen dem Schloss und dem Garten eine Verbindung herzustellen, was dann aber erst Mayer gelang.

In seiner Einleitung zur „Pomona Franconica“ hat er seine Vorstellungen kurz geschildert und sie dort auch gegenüber den bereits gartenbestimmenden landschaftlichen Vorstellungen verteidigt:

> „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 würdigen Aufzug erscheinen soll, und welchem Palaste, einem der schönsten Europas“ (Bd. I, Vorrede, 1776).
> (Mayer kannte den Landschaftsgarten aus eigenen Erfahrungen von seinem längeren Aufenthalt in England).

Bei der Übernahme der Planung durch Mayer beließ dieser zunächst weitgehend die bereits vorhandenen Anlagen, so dass der weitere Ausbau stark von diesen beeinflusst wurde. Er

schuf mehrere selbständige Bereiche, die nur durch das Schloss zusammengehalten wurden:

- einen östlichen Garten (= Ostgarten), der in drei Terrassen bis zum Wall hochstieg, um im Pavillon auf der ersten Bastei seinen Abschluss zu finden,

- einen südlichen Garten (= Südgarten) zwischen der Südfassade des Schlosses und der Orangerie. Er wurde von Diagonalwegen unterteilt. Besonders auffallend war hier, dass der Schwerpunkt seines Wegesystems bei der zum Schloss parallel verlaufenden Querachse lag,
- dem Gemüsegarten und Anzuchtbetrieb im zweiten Basteibereich, in dem Pflanzen für den übrigen Garten herangezogen wurden (besonders Obstgehölze).

Der Ostgarten bildete den repräsentativen Festraumbereich vor dem Kaiserpavillon. Bereits Neumann hatte hier ein aufsteigendes System von Terrassen, Treppen, Rampen und im Achsenbereich ein Kaskadensystem vorgesehen gehabt. Den Vordergrund sollte ein Broderieparterre bilden und auf dem Wall eine Aussichtsplattform sich befinden. Hier entwarf Mayer einen formalen Garten, der alles bis dahin Geplante übertraf. Er verband verschiedene, miteinander verbundene Räume voller Kontraste und Überschneidungen zu einer Einheit, wie es sie bisher in Deutschland in dieser Vollkommenheit nicht gegeben hat. Er behielt zunächst die bereits bestehende Terrassenfolge bei und versuchte, die festlichen Räume der Residenz nach außen fortzusetzen. Die Mittelachse des Schlosses richtete sich dabei – ohne eine größere Tiefe – genau auf die erste Bastei.

Vor der Schlossfront legte Mayer einen breiten Promenierweg an.

An die Stelle des zuvor vorgesehenen Broderieparterres kam ein abgesenktes großes, rundes Boulingrin mit einem Fontänenbecken in der Mitte; daneben, nach beiden Seiten, Stellflächen für die Orangenkübel und nach hinten ein zurückgebogener, in der Mitte offener Laubengang, hinter dem sich Obstgehölze befanden.

Über einer Rampe wurde das Parterre mit der nächsten Terrasse verbunden: „Die Ausformung des Höhenunterschiedes mit Podesten, Hecken, Formbäumen, Rampen und Plastiken ist ein Meisterwerk, das mit Eleganz seine Funktionen erfüllt, nämlich das große Rondell abzuschließen, die Steigung zu überwinden, die seitlichen Laubengänge zu verbinden und das Prinzengärtchen auf der unteren Terrasse räumlich zu fassen“ (Chr. Bauer, 1961, nach Hoffmann).

Nach hinten führten halbrunde Raumabschlüsse, die die Längsachse betonten, bis zu einem freistehenden Pavillon als point de vue (Blickfang). Sie wurden in ihrer Mitte von Kaskaden betont und von seitlichen Rampen und Spalieren begleitet.

Eine figurengeschmückte Balustrade mit einer Fülle von Vasen, Pflanzschalen und Skulpturen (alle aus der Werkstatt von Johann Peter Wagner) schloss den Garten zum Wall hin ab.

Optisch wurde dieser Gartenteil durch eine Betonung seiner Mittelachse akzentuiert. Aufsteigend lagen seine Räume hintereinander, und die Randfassungen ihrer Terrassen drängten den Blick zu Mitte.

(Heute wird dieser Garten optisch „gefälliger“ stark von Rosen bestimmt, die das frühere Formobst verdrängt haben. Damit orientiert man sich an einem breiten Massengeschmack, auf den dieser Garten nie bezogen war. Bei einem Gemälde eines Barockmeisters käme man nie auf den Gedanken, ihn unserer Zeit gemäß übermalen zu müssen).

Der Südgarten befindet sich vor dem Südflügel der Residenz. Er ist im Gegensatz zum Ostgarten eben. Zu den architektonischen Schwierigkeiten seiner Anlage gehörten zunächst seine Anbindung zum Ostgarten und seine seitlichen Fassungen durch Laubengänge und Bosketts.

Auch hier legte Mayer unmittelbar vor das Schloss einen Promenierweg, auf dem Reihen von Kübelpflanzen standen. Dahinter führten zwei Diagonalwege zu einem mittleren, nach hinten verschobenen Fontänenbecken. Das dadurch entstandene vordere Parterredreieck war als Schmuckstück ausgebildet, die beiden seitlichen mit Obstbäumen bepflanzt, was in der Anlage zu einer Bewegung des Blickes nach hinten führte.

Der Garten baute sich optisch aus drei Räumen auf: Dem

- Parterrebereich,
- Fontänenbereich,
- Heckenbereich.

Den Abschluss bildete eine über 100 m lange Orangerie (bereits 1756/58 errichtet), die in ihrer Mitte von Mayer geöffnet worden war, um die Mittelachse dadurch optisch verlängern zu können. Ihren Abschluss bildete ein Floratempel. Seitlich davon waren mehrere Heckenräume.

Dazu gab es eine Fülle klassizistischer Gartenskulpturen, Vasen und Kartuschen (um eine Fläche sich drehendes dekoratives Ornament) von Johann Peter Wagner und seiner Werkstatt.

Dieser Gartenbereich erhielt durch seine seitlichen Laubengänge seine Akzentuierung.

Ursprünglich sollte der Garten nach Westen noch um einen mehrteiligen Irrgarten erweitert werden. Allerdings hatte dieser mit einem klassischen Labyrinth wenig gemein. Seine Heckenwege verbanden einen Tempel, eine gotische Ruine, eine Köhlerhütte, ein Strohhaus und eine Einsiedelei, alles Gartenelemente, die bereits auf einen kommenden Gartenstil

verwiesen, die aber hier noch formal gruppiert werden sollten. Außerdem war noch ein vertieftes Boskett mit einer Grotte vorgesehen, in der sich äsopische Fabelwesen befinden sollten.

Vor der zweiten Bastion befand sich der Gemüse- und Anzuchtgarten. Hier wurden die neuen Veredlungsformen für die Obstgehölze auf ihre Brauchbarkeit hin überprüft. Mayer war „der erste wissenschaftlich arbeitende Gärtner in Süddeutschland“ (Christian Bauer). Dieser Garten besaß eine deutliche Längsachse.

Das Bindeglied zwischen dem Ost- und dem Südgarten war ein Boskettstreifen, der den Basisbereich des Ostgartens und die Längsseite des Südgartens aufgriff.

Auf dem Wall verband eine Promenade von Bastei zu Bastei die hinteren Gartenteile.

Jeder der einzelnen Gartenbereiche hatte einen festen Rahmen. Dadurch erschienen die einzelnen Gartenbereiche zwar auf den ersten Blick als gleichrangig nebeneinander gestellt, was sie in einem gewissen Sinne auch waren, doch besaßen sie durch ihren gemeinsamen, paradiesischen Obstbezug eine gemeinsame, geistig höhere Ebene.

Pflanzlich zeichnete diesen Garten seine Fülle an Obstgewächsen aus, die sich hier dem Besucher als Pflanzengruppen, Hecken, Laubengänge, und Kübelpflanzen darboten. Sie standen in allen Gartenbereichen. Man könnte diesen Garten vorrangig als einen Obstgarten bezeichnen, in den einige klassische Gartenelemente eingestreut gewesen waren, als eine konsequente Darstellung des Gartens Eden. Diesem Grundgedanken, dieser geistigen Dimension hatte sich hier alles unterzuordnen. Es waren die verschiedenen Formen des Obstbaus, die hier die verschiedenen gärtnerischen Elemente miteinander verbanden.

Dieser Garten ist nach Mayers Plänen nie vollständig verwirklicht worden. Nach dem Tod des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim (1778) wurde am Hofgarten nicht mehr weitergearbeitet, da der hier umgesetzte Stil inzwischen als veraltet galt. Der neue Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal (1779 – 1799) war ein Anhänger des Landschafts-gartens.

„Pomona Franconica“

Sie gilt „als eines der schönsten pomologischen Werke des 18. Jhs.. Mit französischem und deutschem Paralleltext ….. Dargestellt werden in leuchtendem, naturgetreuem Kolorit jeweils mehrere Blüten- und Fruchtzweige sowie die Frucht selbst und aufgeschnitten. Dazu finden sich in den Textbänden ein Faltplan des Würzburger Hofgartens, 12 nicht kolorierte Tafeln mit Pfropf- und Spaliertechnik sowie reizende Vignetten mit Gartendetails“ (Auktionskatalog Reis & Sohn 2005).

In diesem Buch beschreibt Mayer auf über 500 Seiten einerseits die seinerzeit in Würzburg gezogenen Obstarten. Es ist in seinem Kern ein Katalog der dort vorhandenen Arten und Sorten (337 Obstsorten auf 249 handkolorierten Kupfertafeln: Das sind 12 Aprikosen-, 6 Mandel-, 33 Pflaumen- und Zwetschgen-, 25 Kirschen-, 3 Mispel-, 5 Azerolen- (= Crataegus azarolus, Welsche Mispel, Ahornkirsche; Obstgehölz des Mittelmeergebietes; apfelartiger

Geschmack), 32 Pfirsich- und Nektarinen-, 71 Apfel- und 150 Birnensorten; die Kupferstiche stammten überwiegend von Adam Wolfgang Winterschmidt). Alle diese Pflanzen hatte er zunächst von der Pariser „Baumschule der Kartäuser“ bezogen.

Andererseits versuchte er, damit den damaligen deutschen Obstbau zu verbessern. Er beschrieb in dem Buch in Deutschland bisher unbekannte Arbeitsmethoden. Dabei griff er u.a. auf die Anregungen Roger Schabols (Abt von Montreuil) zurück, den er in Paris kennengelernt hatte und dessen Schriften 1770/71 von Antoine-Nicolas Dezallier d’Argenville herausgegeben worden waren (deutsche Ausgabe 1775).

Das Werk erschien in drei Bänden (3. Band in zwei Büchern) in den Jahren 1776, 1779, 1792 – 1801. Es gehört zu den berühmtesten und aufwendigsten Pflanzenbüchern überhaupt. Seine Abbildungen gelten als die schönsten Fruchtillustrationen der damaligen Zeit. Sie waren handkoloriert. Insgesamt sind seinerzeit von diesem Werk nur 110 Exemplare hergestellt worden (1 Werk kostete das Jahresgehalt eines Gärtnergehilfen). Heute sind sie seltene Raritäten und der Stolz der sie besitzenden Bibliotheken.

Hofgarten Veitshöchheim

(siehe auch Beitmann „Geschichte der Gartenkunst“, Bd.III; www.beitmann-gartenkunst.de)

Der Anteil Mayers an dem Schlossgarten von Veitshöchheim ist ungeklärt. Als sein eigentlicher Schöpfer wird der Fürstbischof Adam Friedrich angesehen, der Dienstherr Mayers. Der Fürstbischof hatte sich bei den Veishöchheimer Anlagen mit einem Stab von Künstlern umgeben (Architekten, Bildhauern, Stukkateuren, Malern und Gartenkünstlern). Die dort in dieser Zeit arbeitenden Gärtner waren Georg Joseph Oth und dessen Sohn Johann Anton. Ob sie das künstlerische Potential für eine solche Anlage besaßen, weiß man nicht. Es ist aber unwahrscheinlich.

> „Es wird vermutet, dass große Teile des Seinsheimischen Grundkonzeptes auf ihn (Mayer) zurückgehen, d.h. die Straffung der gärtnerischen Gesamtkonzeption und das System der engmaschigen Bosketts als Arbeitshintergrund für die anderen Künste. Mayer selber, der die Gärten in Frankreich und England gut kannte, zog den „gelösteren“ Veitshöchheimer Garten dem „einförmigeren“ Würzburger Hofgarten vor, dessen Schöpfer er selber gewesen war“ (Beitmann, S.69)

Auch Heinrich Kreisel geht von einer großen Einflussnahme Mayers auf den Veitshöchheimer Garten aus. Besonders dessen hinteres, langes und schmales Dreiecksstück soll auf ihn zurückzuführen sein, in dem eine Mittelachse den Schlossbereich mit einem Grottenhaus und Belvedere verbindet. Wo von unten die Boskettachsen auf sie stießen, errichtete er kleine Kabinette. Gegenüber dem Parnass schuf man eine Kaskade (1772/73 errichtet; im letzten Krieg zerstört). Die Schutzgottheiten der Natur versammelten sich hier um Neptun und seine Quellgötter.

Quellen

Bachmann, Erich / Roda, Burkard von „Residenz Würzburg und Hofgarten“,
München 1994

Beitmann, Bert „Geschichte der Gartenkunst“, Bd. III, www.beitmann-gartenkunst.de
Gothein, Marie Luise „Geschichte der Gartenkunst“, Jena 1926
Hansmann, Wilfried „Gartenkunst der Renaissance und des Barocks“, Köln 1983
Hennebo, Dieter / Hoffmann, Alfred „Geschichte der deutschen Gartenkunst“, Bd. II, Hamburg 1965

http://de.wikipedia.org/wiki/Azaroldorn (2.2.2014)
„ „ /Johann_Prokop_Mayer (5.11.12)

Stichwortverzeichnis

Personenverzeichnis

Ahlefeld, Benedikt v. 374 – 379ff,
Alba, Herzog 257, 258, 260
Alberti, Battista 9, 16, 17, 21, 35, 38, 66, 71, 79, 82, 83, 85 – 94ff, 96, 97,
Albertus Magnus 59 – 68ff, 71
Alfonso II. d'Este 149, 162
Ammanati 150, 160, 162, 163, 165
Anton Ulrich, Fürst 322, 323,
Aristoteles 6, 17, 60, 61, 65, 66, 183
August d. Starke 312
Augustinus 65, 88
Avicenna (Ibn Sina) 61, 62, 65
d'Aviler, A.C. 238, 241 -246ff, 248, 249, 255

Bacon, Francis 178, 182
Bernini, Lorenzo 97, 101, 152, 173, 217, 301, 390, 407
Bicci, Giovanni di 77
Blond, J.-B. Alexandre 247 – 255ff, 355, 417, 420, 421, 423
Blondel, J.-Francois 241, 243, 405, 411, 412, 413, 432
Boccaccio 35, 63, 153
Boyceau 15, 197, 198, 205 – 210ff, 272, 326
Boffrand, Germain 338, 380, 382, 385, 390
Borromini, Fr. 301, 338, 400, 407
Braccioline, G.P. 35
Bramante, Donato 9, 11, 16, 17, 18, 21, 23, 35, 77, 89, 103 - 112ff, 113, 115, 117, 144, 149, 189
Brunelleschi 9, 76, 77, 86, 124
Buontalenti 18, 24, 45, 130, 134, 160 – 167ff, 211

Caligula 108, 169
Canaletto 314
Carbonet, Charles 362, 383
Carl Theodor v. d. Pfalz 432, 434 435
Carstens, Jasper 376
Castiglione 114, 115, 117, 118, 124
Cato 70, 192
Caus, Salomon de 270 – 277ff,
Cesalpin 65
Chigi, Agostino 115, 117, 123, 170
Christine v. Schweden 301
Clemens August 376, 381, 386, 400, 401, 404, 408
Clemens VIII., Papst 170
Colbert 218, 228, 229, 237, 242
Colonna, Francesco 16, 22, 95 – 102ff, 122, 130, 165, 364
Columella 120, 192
Corbusier 34,40, 139
Cosel, Gräfin 318
Cotte, Robert de 338, 362, 390, 403
Crezentiis, Petrus de 66, 69 – 75ff,

Cuvilliés, Fr. d. Ä. 380, 382, 385, 404, 411 – 416ff, 417

Danreitter, Franz A. 417 – 425ff,
Dante 432, 437
Dehio 435
Desgots, Claude 227, 362
Dezallier d'Argenville 447
Dientzenhofer, Leonard 327, 353, 354

Disl (Diesel), Matth. 28, 358 – 365ff, 381, 382, 419, 422, 423
Donatello 9, 76, 77, 82
Duca, Giacomo del 139, 143
Dupérac, Étienne 15, 185 – 190ff, 198, 200, 203, 212
Dürer, Albrecht 28, 102, 179, 274

Effner, Joseph 28, 380 – 388ff, 358, 359, 361, 363, 404, 411, 412
Este, Ippolito II. d` 148, 149, 151, 153, 154

Eugen von Savoyen 298, 302, 303, 304, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 390

Fabris, Jacob 376
Farnese, Alessandro 137, 141, 145, 185,
Ferdinand II. 260, 302
Ficino, Marsilio 7, 8, 80, 115
Fischer v. Erlach 15, 64, 165, 172, 293, 294 – 300, 301 – 309ff, 338, 390, 423
Fondi, Fürst 294, 297
Fontana, Carlo 301, 311
" Domenico 12, 110, 168 – 174ff
Fouquet, Nicolas 119, 202, 225, 228, 229, 230, 231

Francini, Alessandro 45, 48, 188
" Francois 225,227, 232, 235,
„ Tommaso 45, 48, 165, 188, 211 – 216ff,
Franz I. v. Frankr. 115, 127, 136, 219

Friedrich III. 289, 291
Fülck, Johann David 29, 366 – 373ff, 414, 420, 422
Fünck, Johann Georg 415
Furttenbach, Joseph 278 – 287ff,

Gambara 143, 145
Ghiberti 76, 77
Giorgo, Francesco di 35
Girard, Dominique 28 – 29ff, 237, 238, 249, 340, 358, 359,
Girard, Dominique 361, 363, 381, 382, 384
Godeau, Simon 288 – 292ff,

Goethe, Johann W. 66
Gothein, Marie-L. 55, 58, 141, 328
Greiffenclau, Joh. Ph. 390, 391
Guarini, Guarino 303, 338, 390, 392
Guerniero, Fr. G. 328 – 336ff,

Hardouin-Mansart 371
Harrach, Grafen 337, 339, 342, 418
„ A.Th.Raimond 417
„ Ferdinand 294
„ Franz Anton 359, 420
Hauberat, Guilleaume 403
Heinrich II. v. Fr. 13, 187, 188, 412
Heinrich IV. v. Fr. 205, 206, 211
Heron 41 - 49ff, 157, 211, 214, 270, 274, 276
Hesiod 192
Hildebrandt, Lucas v. 15, 28, 172, 297, 298, 302, 303, 304, 307, 309, 311, 337 – 347ff, 350, 355, 390, 392, 418, 419, 423
Hora, Matthias Wilh. 29, 422
Hubert, Robert 227

Ibn Sina (= Avicenna) 61, 62, 65

Jacob I. v. England 119, 271
Joseph I., Kaiser 295, 296, 297, 299, 303
Julius II., Papst 9, 11, 104, 105, 106, 111, 113, 114, 148
Julius III. 23, 136, 137, 140, 141, 151

Karcher, Friedrich 311, 313
Karl II. v. Anjou 70
„ v. England 228
Karl VI., Kaiser 296, 305
Karl VIII. v. Frankreich 13
„ , Kaiser 414
Karl IX. 177
Karl Wilhelm v. B.-D. 426, 427, 428, 431
Kleiner Salomon 29, 298, 299, 306, 354, 360, 372, 419, 422
Knobelsdorff 35
Knöffel, Joh. Christ. 312
Korb, Hermann 320, 321, 322, 323, 324, 327

Lauterbach, Joh. Balth. 320 – 327ff, 423, 424
Le Blond, J.-B. Alexandre 20, 27, 243, 245, 247 - 255ff, 360
Le Bouteux, Michel 225, 227, 232
Le Brun, Charles 223, 225, 227, 229,
Le Brun, Charles 232, 235
Le Clerc 47, 157, 276
Leonardo da Vinci 13, 18, 35, 116
Leopold I., Kaiser 293, 296, 299
Lichtwark 262
Liechtenstein, Fürst 296, 302
Ligorio, Pirro 18, 108, 110, 136,
Ligorio, Pirro 137, 138,
148 – 159ff, 185

Lemercier 217 – 224ff, 226, 229, 230
Le Nôtre, André 4, 15, 29, 39, 188, 198, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 212, 217, 221, 222, 223, 225 – 240ff, 241, 248, 249, 251, 288, 289, 290, 293
Le Vau, Louis 221, 227, 229, 232, 235, 323, 342
Leibniz 26, 66, 291, 303
Leliis, Lucrezia de 97
Leo X. 9, 84, 114, 115, 117, 118, 124, 153, 161
Lipper, Wilhelm Ferd. 403, 409
Liselotte v.d. Pfalz 288
Longuelune, Zacharias 311, 312, 317, 318
Loudon 432
Lücke, J. Chr., L. v. 378
Ludwig XII. 12
Ludwig XIII. 198, 207, 208, 212, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 233, 272
Ludwig XIV. 19, 180, 190, 198, 207, 217, 219, 221, 223, 229, 231, 235, 238, 241, 243, 288, 294, 306, 336, 418

Manuzio 96
Marie-Antoinette 227
Mariette 247, 249, 420
Marot, Daniel 323, 352, 368
Max Emanuel v. Bayern 380, 381, 382, 383, 386, 387, 411
Mayer, Johann Prokop 372, 441 – 447ff,
Medici, Cosimo 7, 10, 11, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
“ Cosimo I. 101, 128, 129, 130, 131, 132, 134
“ Ferdinando 134, 160, 166
„ Francesco I. 128,160, 161, 165, 211
„ Giovanni di Pierfr. 129
„ Katharina 177, 178, 179, 180, 186, 187, 188, 219, 279
Medici, Lorenzo 129, 132
“ Maria 13, 197, 205, 206, 211, 212, 217, 218, 222
Michelangelo 7, 9, 13, 18, 35, 104, 105, 106, 111, 113, 115, 116, 127, 128, 137, 139, 149, 165, 170, 179, 218
Michelozzo, Bart. da 9, 10, 16, 76 – 84ff
Mirandelo 96
Mollet, André 199, 201f, 202, 203
„ Claude 8, 15, 186, 187, 188, 195, 196, 197, 207, 223, 225, 226, 272, 326
Montalto, Kardinal 145, 168, 171
Montespan 227, 228, 232, 236
Montmorency 176, 177, 179, 193

Neumann, Joh. Balthasar 319, 338, 355, 371, 380, 389 – 398ff, 400, 442
Öffner, Christian 380
Oranien, Moritz 259
„ Wilhelm 258
Orléans, Gaston d` 226, 236, 288
Orme, Philibert de l‘ 188, 212,
Orsini, Vicini 137, 138, 150
Oth, Georg Joseph 442, 447
Ovid 153, 156, 166, 213, 214, 335
Palissy, Bernard 175 – 184ff, 188, 236
Palladio 303, 306
Pappos 41
Permoser, Balthasar 313, 318, 378
Perugino 113, 116
Peschel, Johann 266 – 269ff,
Petrarca 5, 6, 19, 35
Pictorius, Gottfried L. 244, 246, 400, 401,
Pigage, Nicolas de 248, 432 – 440ff,
Platon 85, 97, 98, 332, 334
Plethon 7
Plinius d. Ä. 33, 50, 95, 100,
“ “ J. 5, 9, 21, 23, 50 – 58ff, 62, 86, 89, 90, 108, 109, 115, 119, 120
Poitiers, Diana 180, 186, 187, 198
Polia 97, 98, 101
Pöppelmann, M. D. 172, 310 – 319ff, 418
Porta, Giacomo della 13, 149, 173, 218
Poussin 217, 219
Raffael, Santi (Sanzio) 9, 11, 16, 18, 36, 104, 105, 106, 108, 113 - 126ff, 127, 139, 153
Raitenau, Wolf Dietrich v. 307
Richelieu 14, 176, 193, 212, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 275
Richter, Siegmund 29, 422
Robbia Luca della 176
Rosselino 89
Rotenstein, Edle von 387
Rudolf II., Kaiser 259, 263
Ry, Simon du 330, 413, 414, 415
Saint-Simon, Herzog 190, 232, 234, 235, 238, 239
Scamozzi 35, 242, 324
Schlaun, Johann Conrad 319, 399 – 410ff, 411, 414
Schlüter, Andreas 290, 301
Schönborn 14, 29, 247, 337, 346, 356, 370, 392, 422
Sckell, Fr. Ludwig v. 36, 40, 308, 383, 385, 432, 434, 437
Seinsheim, A. Fr. v. 441, 442, 445, 446
Serlio 35, 136, 257
Serres, Oliver de 191 – 197ff, 198, 202,298, 308, 339, 340, 342, 407
Sforza, Ludovica 103, 104

Schönborn, Friedrich Karl 345, 346, 350, 390, 391, 395
„ Lothar Franz 312, 348, 353
„ Philipp Franz 372, 390
„ R. F. Erwein 366, 367, 370
Schor, Philipp 301
Schwarzkopf, D. August 335
Sixtus V., Papast 110, 168, 169, 170, 174
Sophie Charlotte v. H 288, 289, 290, 291,
Sophie v. Hannover 236, 291, 325

Tessin, Nicodemus 290
Theophrast 53, 65, 93
Thomas v. Aquin 59, 65, 66
Thran, Christian 426 – 431ff,
Trajan 126
Trehet, Jean 293 – 300ff, 302, 304, 307, 344, 418
Trew, Christoph J. 29, 127 – 134ff, 165
Tribolo, Niccolò d. R. 29, 127 – 134ff, 165
Trissimo 39

Utens 10, 78, 79, 134, 166

Varro 70, 144, 155, 192
Vasari, Giorgio 103, 105, 107, 109, 115,116, 121, 122, 123, 130, 131, 133, 134, 140, 150, 160, 165
Vergil 109, 192, 213
Vignola, Giacomo Barozzi 17, 32, 35, 36, 39, 136 – 147ff, 148, 149, 150, 218, 241, 242, 243, 332
Villani 69
Vitruv 4, 18, 33 – 49ff, 55, 86 – 88, 91, 95, 97, 100, 108, 115, 119 – 121, 139,157, 242, 244, 257, 261, 262, 272, 275
Voltaire 353, 432
Vouet, Simon 219, 226, 229
Voyer d'Argeson 353
Vredeman de Vries 256 – 265ff,

Wagner, Johann Peter 445
Welsch, Maximilian von 39, 309, 319, 338, 346, 348 – 357ff, 346, 372, 390, 395, 442
Wilhelm I. 335
Wilhelm II. 335

Zinner, Anton 340
Zucalli, Enrico 383

Ortsverzeichnis

Aldobrandini, Villa 13, 14, 101, 173, 212, 218, 330, 332, 332
Amalienburg 385, 412, 414
Amboise 13, 14
Anet 14, 186, 187, 188, 198, 199, 200, 202
Augarten(Alte Favorita) 293, 295, 296, 298
Augustusburg (Brühl) 28, 237, 391, 411, 414

Bagnaia 11, 35, 138, 144, 354
Belvedere 15, 21f, 156, 160, 161, 254, 352, 355, 356, 415, 437, 440
Belvedere (Rom) 10, 17, 18, 21, 23, 24, 103, 104, 106 – 110ff, 114, 136, 137, 138, 144, 148, 149, 150, 170, 189, 316
Belvedere (Wien) 28, 293, 297, 298, 306, 308, 337 – 343ff, 369, 418
Benrath, Garten 433, 434, 435 – 437ff,
Bieberich 352
Boboli-Garten 101, 128, 129, 134f, 160, 162, 165 – 166f, 206, 270,284, 316, 326
Bomarzo 97, 101, 137, 138, 149, 150
Borghese, Villa 8, 140, 172f, 287
Bruchsal, Schloss 350, 351, 391, 393, 404

Caetani, Palazzo 186
Cafaggiolo, Villa 5, 10, 17, 77, 80
Caprarola (Villa Farnese) 9, 35, 137, 138, 141 – 143ff, 144, 150, 332
Caprini, Palazzo 105, 115
Cardinal, Palais 218, 220f, 221, 222
Careggi 5, 6, 8, 9, 17, 76, 80 – 81f
Casino d. Pius IV. 149, 150f
Castello, Villa 8, 23, 52, 101, 127 – 130ff, 133, 134, 162, 166, 213
Chantilly 13, 226, 228, 235f
Charlottenburg 289 – 291ff
Chateau de Rueil 212, 220f, 222f
Châtillon-s.-Bagneux 249, 250
Chenonceaux 179, 180, 187
Clagny 227, 228, 236, 371
Clemeneswerth 381, 399, 402, 403, 404 – 406ff, 409, 410
Communale, Palazzo 76
Cuvillies-Theater 413

Dachau, Schloss 358, 380, 381
Dinglingerhaus, Dresden 311
Domus Aurea 105, 108, 109, 306

Ècouen 177, 179
Eglosheim 364

Falkenlust 412,
Farnese Palazzo 11, 35, 137, 138, 141 – 143ff, 330, 332
Farnesiana, Villa 115
Farnesiani, Orti 138, 139 – 140ff, 144
Favorita, Neue (Wieden) 294, 295, 296, 298, 299
Favorita, Alte (= Augarten)
Favorite (Mainz) 346, 354
Ferdinanda, La 10
Fiesole 5, 76, 77, 78, 82 – 83ff
Florenz 5, 6, 16, 18, 27, 64, 82, 85, 91, 95, 102, 129, 131, 132, 160, 206, 211, 329
Florenz, Charta 27, 30
Florenz, Dom 77

Gaibach 349, 350, 351, 352,
Giorgio Maggiore 76
Giulia, Villa 23, 137,138, 139, 140f, 148, 150
Göllersdorf 337, 346 – 347ff, 395
Gottorf 426, 429

Hadriana, Villa 101, 118, 119, 139, 144, 148, 150, 152, 155
Hameau 227, 238

Dubrovnik 77
Durlach, Garten 426, 427, 428, 429, 431

Este, Villa d‘ 11, 12, 14, 18, 21, 24, 41, 47, 48, 149, 150 – 159ff, 164, 185, 270, 316, 326

Fontainebleau 13, 136, 151, 165, 186, 198, 205, 212, 222, 226, 228, 236, 294
Frascati 11, 18, 138, 173f, 218, 316, 317, 328, 330, 333
Fulda, Orangerie 350, 352f
Fürstenried 360, 381, 404

Grande Galerie 186, 219, 236
Granja, La 334
Greenwich, Park 228
Großer Garten (Dresden) 312
Groß-Sedlitz 311, 317

Guttenberg, Garten 391, 392, 394, 396ff

Hellbrunn 48, 55, 165, 316, 360, 419, 420, 421
Het Loo 289, 290, 326, 352,
Het Loo 356

Hampton Court 199, 202
Harrach, Palais 337, 338, 344f
Heemstede 356
Heidelberger Schlossgarten 27, 30, 31, 48, 165, 197, 270 – 276ff
Hof (Marchfeld) 337, 338, 342f
Holländisches Palais 313, 316f
Hortus Palatinus (= Heidelberger Schloss)
Huldenberg, Palais 303, 304, 308f

Idatein 280
Il Gesu 89, 138, 218
Isolotto 134, 166

Japanisches Palais (= Holländisches Palais)
Jersbek 374 – 378ff

Karlsruhe, Schlossgarten 392, 426 – 431ff
Karlsberg (Wilhelmshöhe) 328, 329, 333
Karlskirche 303, 304
Klesheim, Schloss 420, 423
Kythera 95, 98, 102, 166

Lante, Villa 11, 13, 18, 35, 48, 55, 138, 141, 143 – 146ff, 171, 189, 214
Laurentiana, Villa 52f, 57
Liancourt, Hôtel 218, 219, 222f
Liechtenstein, Palais 294, 295, 296f, 303
Linderhof, Schloss 334
Lunéville, Park 432, 438
Lustheim 362, 363, 364
Luxembourg, Jardin 205, 206, 208, 212, 218, 222

Madama, Villa 10, 17, 18, 83, 115, 117, 118f, 122, 123, 124, 222
Maintenon 228, 237f
Maria-Limbach, Kirche 393
Marly 188, 227, 235, 249, 312, 354, 356, 358, 360, 418, 423
Medici, V. (Fiesole) 5, 76, 77, 82 – 83f
Medici-Riccardi, V. 77, 78, 81 – 82ff
Meudon 227,228, 237f, 249
Mirabell (Salzburg) 304, 307f, 308, 338, 359, 360, 364, 419, 420, 421, 423

Preysing, Palais 382
Prinz Eugen, Palais 304
Prugg (Leitha) 337, 338, 343 – 344f

Quaracchi (Villa Rucellai) 89

Reale, Palazzo (Caserta) 334
(Neapel) 162, 171, 173
Richelieu, Schloss 218, 221, 222f
Richmond Palace 162, 165, 271
Ruhleben 289, 292f

S. Croce 76, 78
Saint-Cloud 212, 226, 228, 236f, 249, 288, 354, 380, 418
Saint-Germain-en-Laye 48, 165, 186, 188 – 190ff, 193, 198, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 226, 228, 236, 276
Salzburg 48, 292, 302 – 304, 307 – 308ff, 360, 419
Salzdahlum 14, 191, 320 – 327ff

Monalto, Villa 12, 18, 145, 168, 171 – 173ff
Monte Mario 118, 120

Neapel 35, 55, 70, 76, 91, 105, 148, 162, 168, 170, 171, 173, 185, 301, 311, 343, 381
Neresheim 391, 393

Rom 6, 11, 12, 17, 18, 24, 33, 35, 80, 83, 85, 86, 87, 90, 101, 103, 105, 106, 111, 118, 120, 122, 125, 137, 139, 140, 148, 149, 155, 168, 170, 172, 241, 301, 337

San Giovanni (Lat.) 106, 198
San Marco (Florenz) 76, 77, 78
Sant' Eustorgio 77
S. Maria delle Grazie 77, 104
Santa Maria presso San Satiro 104
Santissima Annunziata 77
Sceaux 212, 227, 228, 237f
Schleißheim 28, 359, 360, 361, 362 – 365ff
Schönborn, Palais 303, 338, 345f
Schrattenhofen, Palais 350, 352
Schwarzenberg, Palais 15, 293, 294, 296, 297f, 304, 337, 344
Schwetzingen 24, 28, 292, 432- 434, 437 – 439ff

Moritzburg 311, 313, 319f
Münster, Residenz 408 – 409ff

Nordkirchen 244, 400, 403, 406f
Nymphaeum Genazzano 105
Nymphenburg 28, 360, 361, 364, 380, 381, 382, 383 – 387ff, 404, 412, 437

Oranienburg (Berlin) 327

Pace-Kloster 105
Palatin 119, 140, 169
Palazzo Reale (Neapel) 171, 173
(Siena) 161
(Spanien) 334
Peretti-Montalto, Villa 12, 171 – 173ff
Petersdom 35, 104, 113, 114, 117, 118, 137, 150, 169, 170, 173, 301
Petersplatz 105, 169, 173
Petraea, La 129, 131, 133, 134, 160, 166
Philippsruhe 366, 367, 371 – 372ff, 414
Pia, Villa 149, 150f
Pienza 35, 82, 89
Pillnitz 292, 311, 313, 318f
Poggia Reale, Villa 17, 55
Poggio a Caiano 162
Poggiofrancoli 160
Pommersfelden (= Weißenstein) 308, 312, 327, 337, 349, 350, 352, 354 – 357ff, 369, 372, 390, 391, 394, 395 – 396ff
Potsdam 55, 289, 435
Pradel 191, 192, 193
Pratolino 10, 11, 18, 24, 25, 41, 45, 47, 48, 101, 129, 157, 158, 160, 161 – 165ff, 211, 213, 270, 273, 276

Seehof 349, 354, 369
Seestermühe 374, 376
St. Cloud 212, 226, 228, 236f, 249, 288, 354, 380, 418

Tempietto di S. Andrea 137, 138
Tempietto in San Pietro 104
Tivoli (d'Este) 12, 18, 47, 48, 105, 108, 145, 148, 149, 151, 152 – 159ff, 270, 275
Trautson, Palais 299, 303, 304
Traventhal 374, 376
Trebbio, Villa del 5, 17, 77, 78 – 79ff, 80
Trianon 227, 235, 363, 385, 418
Trianon d. Porcelaine 227, 232, 233, 235
Trier, Hofgarten 372
Tuilerien 14, 177, 179, 186, 188f, 193, 198, 206, 219,225, 226, 227, 228, 236f, 358
Tusci, Villa 50, 52, 53 – 55ff, 56f, 119
Tuscolana, Villa 138

Vaux-le- Vicomte 201,202, 212, 221, 223, 225, 226, 228 – 231ff, 234,
Vecchio, Palazzo 81, 82, 160
Veitshochheim, Hofgarten 255, 387, 441, 442, 446
Vierzehnheiligen 350, 351, 391, 393f
Versailles 12, 14, 28, 44, 48, 153, 172, 180, 190, 192, 198, 206, 207f, 212, 215, 217, 219, 220, 221f, 223, 225, 226, 227, 228, 231 – 235ff, 238 – 239f, 306, 324, 328, 342, 354, 358, 362, 363, 385, 438, 441

Waghäusel (Bruchsal) 404
Werneck 369, 391, 392, 393, 396f
Wien 15, 28, 165, 293, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 308, 337, 338, 339, 342, 344, 351, 354, 356, 391, 404, 418
Wilhelmsthal (Kassel) 411, 413, 414 – 415ff
Wimbleton 199
Würzburg 338, 389, 390, 391, 394
Wiesentheid 366, 367, 370f, 371, 372
Würzburg, Hofgarten 372, 394, 395f, 441, 442 – 445ff, 446
Residenz 338, 350, 351, 372, 392f, 396
Wustenhausen 289, 291f

Zwinger (Dresden) 310, 311, 313 – 316ff, 318, 418

Sachwortverzeichnis

Aus der Häufigkeit der verwendeten Sachstichwörter wird deutlich, wie der formale Garten den antiken Traditionen verpflichtet ist (über die Platonische Schule in Florenz und dann den Belvedere-Garten und die VillaMadama in Rom).

Seine wichtigsten Schlüsselstichworte sind:
Terrasse, Achse, Parterre, Boskett,
und danach Skulpturen, Grotten, Wasser und Orangerien.

Abwechslung (= Varieté) 88, 209, 222, 230, 232, 253, 254, 262, 290, 318, 370, 422, 438
Academie Royal d'Architecture 243
Accademia di San Lucca 241, 434
Achse 9, 10, 12f, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 52, 71, 76, 80, 81, 100, 108, 110, 111, 119, 120, 122, 130, 132, 134, 139, 140, 142, 144, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 161, 162, 163, 164, 169, 171, 172, 173, 187, 188, 189, 201, 202, 206, 214, 222, 223, 230, 231, 232,233, 235, 236, 237, 250, 254, 263, 264,281, 283, 284, 288, 290, 291, 295, 296, 297, 298, 299, 305, 307, 308, 316, 317, 318, 322, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 340, 341, 343, 344, 345, 348, 352, 353, 354, 355, 356, 361, 363, 364, 369, 370, 371, 376, 377, 378, 381, 383, 384, 385, 395, 396, 397, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 414, 415, 418, 420, 424, 436, 437, 438, 440, 443, 444, 445, 446
Aesop 232, 445
Aha 252, 254, 437
Allegorien 114
Altertümer 114, 124, 150
Antike 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 53, 61, 64, 65, 69, 70, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 120, 122, 123, 124, 125, 129, 132, 136, 137, 139, 140, 141, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 162, 163, 165, 173, 183, 185, 192, 202, 213, 214, 241, 243, 260, 262, 273, 274, 301, 302, 305, 323, 324, 325, 340, 385, 427, 435
Antiken (Garten) 9, 35, 36, 77, 81,83, 85, 87, 88, 96, 98, 104, 105, 106, 108, 111, 115, 119, 120, 122, 124, 132, 136, 137, 139, 148, 149, 150, 151, 155, 241

Antikensammlung	109, 114, 141, 149, 162, 163
Apollo	11, 109, 114, 212, 226, 227, 232, 233, 308, 340, 341, 433, 438
Architektur	4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 23, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 54, 55, 63, 71, 76, 77, 81, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 106, 107, 111, 113,117, 119, 120, 121, 125, 126, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 149, 152, 155, 160, 161, 168, 174, 185, 187, 202, 204, 208, 209, 212, 213, 217, 223, 233, 234, 241, 242, 243, 244, 249, 253, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 270, 275, 278, 279, 280, 282, 283, 287, 293, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 312, 320, 322, 323, 327, 328, 333, 337, 342, 343, 344, 346, 366, 380, 382, 389, 390, 395, 400, 404, 406, 422, 435
Architekturtheorie	55, 88, 102, 304, 322
Architekturtraktat	86, 139
Arkaden	80, 305, 311, 317, 325, 332, 333, 345, 346, 352, 377, 383, 430
Ästhetik	85, 87, 88, 101
Automaten	44, 45, 46, 47, 48, 157, 158, 162, 164, 165, 211, 213, 214, 215, 270, 271, 274, 275, 276
Bacchus	98, 154, 308, 340
Balustraden	90, 110, 140, 189, 230, 263, 307, 316
Barock	44, 46, 64, 89, 138, 166, 168, 169, 187, 215, 220, 221, 238, 243, 261, 269, 276, 280, 291, 303, 305, 307, 308, 310, 313, 320, 322, 324, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 343,346, 352, 354, 356, 357, 371, 374, 378, 381, 389, 392, 396, 399, 402, 407, 424, 430, 432, 439, 444
Barock, französische	221, 223
Barock, Wiener	283, 298 – 299f, 301, 304, 337, 338, 339f
Barockgarten	143, 171, 172, 188, 191, 195, 198, 202, 246, 250, 251, 253, 255, 278f, 281, 335, 358, 361, 364, 380, 383, 387, 394, 397, 420, 439
Barockgarten, französische	150, 197, 217f, 222, 225f, 235, 238, 241, 250, 288
Bastei	308, 443, 445
Bauerngarten	262
Bäume	53, 56, 57, 63, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 75, 81, 90, 93, 99, 100, 120, 121, 130, 132, 142, 158, 180, 190, 193, 195, 2201, 203, 208, 209, 223, 231, 238, 245, 252, 269, 270, 274, 276, 277, 283, 285, 288, 289, 296, 297, 298, 315, 326, 343, 344, 345, 346, 353, 366, 368, 372, 377, 385, 396, 421, 427, 431, 435, 436, 441, 442, 443, 444
Baumgarten	53, 69, 281
Berceau	245, 254, 344, 345, 422
Bildprogramm	152, 315, 393

Blumen 22, 26, 53, 57, 63, 66, 67, 79, 90, 99, 100, 121, 139, 140, 145, 157, 173, 187, 200, 203, 206, 207, 209, 222, 232, 244, 245, 251, 253, 282, 288, 297, 314, 315, 361, 363, 366, 367, 368, 369, 387, 429, 431, 436, 442

Blumenbeete 83, 110, 180, 200, 201, 250, 253, 286, 299, 363, 370, 376, 377, 384, 406, 407, 408, 424, 430, 435

Blumengarten 63, 69, 81, 195, 196, 200, 222, 233, 254, 281, 283, 284, 285, 286, 344, 346, 396

Blumenparterre 173, 236, 245, 253, 273, 283, 368, 370, 385, 387

Bosco 21, 25f, 69, 77, 131, 145, 281, 283

Boskett 14, 15, 16f, 98, 131, 180, 187, 189, 203, 207, 209, 222, 223, 226, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 290, 291, 295, 296, 298, 299, 317, 339,340, 341, 343, 344, 345, 346, 355, 356, 361, 363, 369f, 371, 376, 377, 381, 384, 385, 395, 396, 397, 405, 407, 409, 412, 414, 415, 418, 422, 430, 437, 438, 439, 440, 444, 445, 446

Boskettbereich 230, 325, 326, 340, 344, 353, 361, 423, 436, 439, 440

Boskettgarten 133, 201, 317, 363, 404, 409

Boulingrin 245, 253, 342, 344, 363, 395, 422, 443

Breitlagerung 345, 346

Broderien 14, 15, 187, 195, 200f, 201, 222, 244, 245, 246, 253, 268,296, 297, 304, 308, 325, 341, 342, 345, 355, 361, 363, 370, 377, 395, 404, 420, 424

Broderiegarten 308, 384

Broderieparterre 22, 28, 189, 250, 253, 273, 298, 299, 307, 308, 314, 316, 317, 326, 343, 344, 346, 354, 355, 368, 407, 409, 412, 430, 443

Brunnen 10, 11, 13, 17, 18, 20, 22, 24, 44, 47, 48, 53, 54, 55, 71, 80, 81, 83, 98, 99, 101, 105, 108, 109, 119, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 141, 142, 144, 145, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 166, 169, 170, 172, 173, 177, 187, 188, 189, 197, 201, 206, 211, 212, 214, 215, 222, 223, 226, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 249, 251, 252, 257, 259, 263, 264, 268, 269, 273, 275, 276, 280, 281, 283, 286, 296, 298, 302, 307, 308, 314, 315, 317, 318, 325, 326, 330, 332, 333, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 352, 353, 354, 355, 361, 362, 363, 368, 370, 371, 378, 385, 387, 396, 397, 406, 408, 409, 415, 418, 420, 423, 424, 438, 439, 440

Charta von Florenz 27, 30

Corps de logis 187, 254, 324, 325, 333, 363

Cour d’honneur 346, 384, 404

Entelechie 66
Exedra 110, 139, 143, 149, 152, 155, 188, 316, 397

Färberkrapp 192, 193
Fayencen 175, 176, 179
Filialgebäude 356
Fontänen 28, 43, 145, 157, 162, 163, 164, 172, 178, 179, 208, 211, 222, 230, 246, 254, 271, 314, 325, 326, 339, 340, 341, 342, 363, 386, 387, 407, 414, 422, 430, 443, 444
Fontänen
Freimaurer 375, 378
Fürstengärten 264

Gärten, botanische 431
, formale 11, 19, 123, 124, 235, 247
, französische 14, 190, 191, 211, 223, 234, 238. 262, 293
, islamisch-arabische 91
, österreichische 172, 306
Gartenanlagen 48, 52, 108, 122, 174, 213, 250, 262, 286, 338, 352, 355, 361, 386, 394, 426
Gartendenkmalpflege 27, 29, 30
Gartenelemente 12, 20, 24, 63, 67, 93, 101, 129, 155, 200, 203, 231, 244, 254, 284, 343, 382, 422, 435, 436, 444, 445
Gartengestalter 21, 29, 69, 185, 217, 337
Gartenkunst 4, 8, 9, 11, 12, 13, 20, 27, 29, 30, 31, 35, 39, 41, 42, 46, 48, 54, 64, 95, 98, 100, 101, 102, 107, 110, 124, 136, 157, 159, 161, 164, 165, 187, 195, 202, 208, 230, 234, 235, 241, 247, 264, 270, 272, 273, 281, 283, 287, 291, 293, 304, 310, 314, 327, 334, 348, 349, 394, 399, 409, 417, 421, 423
, deutsche 29, 274, 278, 288, 292, 374, 432
, französische 14, 15, 168, 190, 191, 211, 212, 223, 288, 342,k 361
, italienische 16, 17, 83, 127, 185, 198, 213, 235
Gartenkünstler 11, 29, 113, 148, 155, 203, 208, 235, 244, 248, 249, 294, 304, 310, 317, 348, 358, 381, 389, 399, 423, 446
Gartenskulpturen 314, 444
Gehölze 22, 26, 62, 71, 72, 89, 99, 100, 109, 132, 142, 180, 182, 187, 189, 197, 203, 234, 245, 251, 253, 269, 293, 295, 308, 326, 344, 360, 363, 368, 370, 384, 406, 409, 422, 443, 445
Giardino 69, 108, 122, 137, 143, 157
Giardino segreto 26f, 83, 109, 140, 142, 149, 156, 188, 299, 333, 344, 346, 395
Goldene Schnitt 95
Goldene Zeitalter 25, 144, 145, 148, 438

Götterwelt 5, 11
Grand parc 313, 319, 376
Grotten 4, 10, 16, 20, 21, 24f, 25, 45, 91, 93, 101, 105, 123, 132, 133, 141, 145, 150, 153, 154, 155, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 175, 177, 179, 181, 183, 188, 189, 190, 197, 201, 211, 212, 213, 214, 215, 222, 230, 237, 254, 270, 271, 274, 275, 276, 279, 280, 282, 284, 285, 286, 315, 316, 324, 325, 326, 332, 333, 340, 355, 369, 386, 446
Grottenkunst 47, 213

Harmonie 6, 7, 8, 9, 16, 18, 19, 35, 38, 86, 110, 116, 136, 143, 161, 209, 219, 379
Harmonielehre 8, 88, 322
Hauptachse 21, 122, 144, 150, 153, 154, 156, 162, 171, 172, 173, 223, 230, 232, 233, 237, 254, 264, 283, 288, 299, 305, 308, 322, 325, 326, 333, 344, 354, 355, 356, 363, 371, 376, 377, 378, 381, 396, 412, 414, 415, 436, 438
Heckenarchitekturen 308
Heckentheater 307, 385, 423
Heilgarten 195, 196
Herkules 11, 12, 13, 19, 25, 26, 99, 109, 129, 131, 132, 133, 142, 153, 154, 156, 230, 231, 305, 307, 308, 315, 330, 332, 333, 334, 340
Hesperiden 25, 31, 109, 153, 157, 285, 315, 316, 332
Holland 14, 66, 262, 289, 290, 297, 302, 311, 313, 325, 349, 356, 362, 391, 418, 423, 429, 441
Hortus conclusus 83
Hugenotten 177, 192, 205, 217, 270
Humanismus 5, 6, 9, 17, 19, 21, 72, 86, 146, 220, 285
Humanisten 5f, 6, 8, 11, 19, 23, 34, 35, 46, 52, 64, 80, 85, 96, 97, 102, 105, 113, 124, 141, 152, 153
Hypnerotomachia 95, 98, 100, 101, 213, 364

Ikonographie 158, 213, 264, 341, 378
Ikonologische Motive 340
Irrgarten 233, 267, 269, 285, 295, 385, 407, 444
Jagdpark 141, 299, 306, 344, 378, 433

Kanal 15, 99, 100, 130, 151, 158, 170, 189, 192, 223, 232, 236, 237, 246, 263, 284, 307, 318, 361, 362, 363, 364, 371, 381, 383, 384, 385, 387, 403, 405, 407, 412, 413, 414, 435, 436, 438, 440
Kaskade 13, 15, 24, 142, 143, 145, 154, 155, 156, 157, 158, 165, 212, 222, 223, 227, 230, 236, 237, 246, 249, 250, 251, 298, 316, 317,

Kaskade 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 339, 340, 341, 342, 343, 354, 355, 356, 360, 361, 362, 363, 367, 368, 369, 370, 371, 383, 384, 387, 395, 407, 409, 413, 414, 422, 435, 436, 440, 443, 446
Kleinräumig 31, 100, 236, 264, 397
Kompartiment 152, 195, 196, 200, 207, 208, 273, 307, 343, 370, 371, 385, 424
Kontraste 10, 116, 146, 254, 263, 314, 420, 443
Krapp-Pflanzen 426, 427
Kräuter 22, 27, 56, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 71, 73, 79, 90, 94, 100, 121,133, 173, 182, 195, 196, 207, 263, 285, 369
Kübelpflanzen 182, 245, 246, 273, 318, 345, 346, 354, 355, 368, 371, 377, 395, 418, 431, 436, 438, 444, 445
Küchengarten 53, 195, 196, 291, 404, 405, 428
Kultur 4, 5, 6, 9, 11, 17, 22, 24, 27, 29, 44, 45, 55, 65, 73, 78, 83, 85, 102, 106, 118, 128, 145, 146, 158, 159, 180, 205, 217, 218, 229, 231, 232, 251, 274, 291, 305,, 313, 314, 331, 332, 334, 356, 375, 410, 435, 438, 440
Kulturdenkmäler 27
Kupferstiche 114, 203, 260, 322, 364, 367, 371, 422, 446

Labyrinthe 20, 153, 157, 161, 202, 245, 263, 267, 268, 269f
Laubengang 22, 57, 283, 443
Lebensreformbewegung 4, 31, 262
Loggia 21, 22, 76, 79, 80, 81, 83, 106, 107, 114, 115, 119, 120, 122, 123, 130, 132, 141, 143, 144, 145, 156, 169, 172, 185, 263, 306, 307, 353
Lustgarten 59, 61, 63, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 145, 195, 196f, 201, 203, 208, 248, 259, 266, 276, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 327, 330, 361, 428, 441
, bürgerliche 283

Mailbahn 363, 386
Manierismus 18, 25, 31, 35, 137, 141, 146, 148, 160, 276
Maßeinheiten 95,
Maßstab 19, 28, 29, 37, 87, 201, 253, 266, 331
Menagerie 180, 233, 291, 339, 342, 430, 438
Mittelachse 341
Monumentalität 103, 104, 142, 158, 357, 438
Musen 11, 24, 114, 145, 146, 163, 273, 291, 315, 325, 341, 342, 438
Mythologie 11, 142, 177, 332, 334, 335, 340, 435

Natur 4, 6, 8, 9, 10, 11, 16, 18, 19, 23, 24, 27, 37, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 53, 55, 56, 65, 66, 70, 88, 92, 98, 101, 102, 108, 115, 116, 123, 125, 132, 143, 144, 145, 146, 149, 153, 155, 156, 158, 161, 163, 164, 165, 175, 178, 181, 183, 184, 192, 209, 213, 234, 239, 251, 252, 283, 285, 314, 331, 340, 342, 378, 396, 406, 420, 424, 435, 438, 439,446
Naturphilosophie 66, 203
Naturtheater 161, 433, 438
Neuplatonismus 5, 80
Nutzgarten 281, 344, 356, 376, 412
Nymphäum 10, 108, 119, 121, 139, 141, 148, 150, 162, 165, 316

Obstquartiere 326
Oktogon 329, 331, 332, 334, 405
Orangenparterre 236, 246, 273, 372, 395
Orangerie 12, 22, 25, 26, 180, 207, 226, 232, 233, 236, 237, 254, 270, 290, 291, 297, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 327, 339, 341, 342, 344, 345, 346, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 368, 369, 371, 372, 377, 384, 385, 395, 402, 407, 418, 421, 423, 426, 428, 430, 431, 432, 433, 436, 437, 438, 443, 444
Ordnung, französische 230, 243
Otium 5, 6, 9

Pariser Akademie 36
Parnass 11, 25, 47, 109, 114, 154, 155, 163, 164, 325, 326, 340, 446
Parterre 12, 14, 15, 16, 21, 22f, 25, 28, 29, 81, 83, 99, 108, 130, 142, 143, 144, 145, 150, 156, 172, 173, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 221, 222, 223, 226, 227, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 245f, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 262, 263, 273, 276, 281, 283, 284, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 307, 308, 314, 316, 317, 325, 326, 334, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 353, 354, 355, 360, 361, 362, 363, 364, 369, 370, 372, 376, 377, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 395, 397, 404, 407, 408, 409, 412, 414, 418, 420, 422, 423, 424, 430, 431, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 443, 444
Parterrearten 22, 245, 253, 273
Parterre-Grotesque 368, 370, 371, 367, 372
Parterre-Mosaique 367, 368, 370, 371, 372
Pavillon 17, 54, 55, 71, 81, 95, 99, 136, 141, 144, 145, 150, 157, 181, 182, 186, 187, 188, 189, 218, 219, 222, 263, 285, 298, 308, 312,

Pavillon 313, 315, 316, 317, 318, 325, 329, 339, 342, 346, 350, 352, 354, 362, 381, 384, 385, 390, 399, 405, 406, 418, 430, 431, 435, 443
Pergola 10, 22f, 71, 83, 90, 145, 163
Perspektive 4, 6, 42, 103, 106, 110, 111, 138, 144, 172, 188, 201, 208, 256, 257, 259, 274, 302, 331, 419, 437
Petit parc 206, 226, 233, 234, 235, 378
Pflanzen 7, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26f, 30, 53, 54, 55, 62, 63, 70, 72, 75, 81, 91, 94, 95, 99, 133, 140, 142, 164, 180, 181, 182, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 200, 202, 204, 207, 232, 233, 245,
Pflanzen 246, 251, 254, 262, 263, 268, 273, 281, 285, 293, 295, 297, 314, 318, 339, 342, 345, 346, 354, 355, 368, 371, 377, 395, 418, 426, 427, 428, 429, 431, 434, 436, 438, 443, 444, 445, 446
Pflanzensammlungen 26, 27, 44, 197, 206, 263
Philosophengärten 5
Phytagoraeer 8, 24
Platebandes 250, 377
Platonische Akademie 5, 6, 7f, 80
Point de vue 171, 236, 245, 307, 344, 355, 363, 384, 404, 407, 440, 443
Pomeranzen 270, 273, 276, 277, 313, 355, 371, 431
Pomeranzengarten 121, 197, 277, 283
Pomona franconica 441, 442, 445f
Prato 69, 76, 130, 161, 162
Programme, ikonographische 16, 19, 23, 129, 133, 280, 296
Proportionen 8, 9, 18, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 79, 80, 87, 88, 95, 104, 108, 111, 123, 136, 145, 163, 200, 203, 209, 231, 238, 243, 290, 322, 406, 409
Protestanten 177, 179, 192, 257, 420

Querachse 14, 21, 110, 150, 151, 152, 156, 162, 172, 230, 299, 318, 325, 331, 332, 333, 334, 344, 345, 348, 353, 356, 361, 364, 370, 371, 377, 385, 396, 397, 407, 408, 415, 438, 440, 443
Querallee 232, 250, 378
Quincunx 94, 245, 269, 285, 436

Rabatten 54, 190, 200, 202, 244, 245, 250, 253, 299, 368, 376, 377, 384,406, 407, 408, 409, 420, 424, 435
Raum 10, 11, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 31, 37, 56, 57, 58, 82, 97, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 114, 120, 121, 124, 130, 138, 139, 140, 143, 146, 155, 159, 165, 166, 170, 174, 181, 182, 203, 205, 206, 209, 222, 230, 231, 243, 254, 256, 261, 262, 280, 286, 290, 298, 301, 303, 305, 314, 325, 331, 334, 337, 369, 385, 386, 390, 391,

Raum 392, 393, 395, 397, 407, 408, 411, 412, 435, 436, 443
Raumbilder 203, 393
Régence 250, 251, 381, 411, 413
Renaissance 4, 7, 9, 10, 11, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 54, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 91, 95, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 113, 116, 121, 123, 124, 138, 141, 155, 175, 186, 187, 195, 200, 232, 253, 256, 257, 260, 261, 264, 268, 285, 307, 339, 348
Renaissancegarten 5, 9f, 10, 13, 14, 16, 18, 31, 71, 72, 79, 81, 91, 95, 1000, 139, 164, 188, 266, 270, 286, 356
Rokoko 31, 238, 244, 251, 323, 342, 357, 380, 382, 385, 389, 393, 394, 397, 407, 411, 412, 413, 415, 417, 420, 422, 433, 435, 437, 438, 441
Rosen 26, 54, 55, 56, 66, 71, 89, 99, 100, 124, 133, 142, 253, 267, 268, 269, 431, 444

Sala terrena 296, 324, 325, 341, 344, 355, 419, 423
Säulenordnung 34, 35, 37, 38, 89, 138, 139, 212, 243, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 264, 280, 322, 323
Schneisen 319, 333, 344, 383, 384, 405, 407, 428, 430, 436
Scholastik 8, 59, 65
Schönheit 7, 8, 16, 18, 36, 37, 80, 86, 87, 88, 92, 111, 113, 115, 153, 190, 200, 202, 204, 231, 238, 252, 253, 335, 442
Seidengewinnung 193
Selvatico 281, 283, 284
Sibyllen 154, 155, 156, 157, 326
Skulpturen 7, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 53, 56, 81, 85, 86, 90, 101, 107, 108, 111, 121, 123, 126, 127, 128, 129, 132, 134, 140, 148, 149, 152, 154, 156, 159, 162, 163, 171, 172, 173, 179, 180, 188, 227, 228, 235, 246fr, 251, 252, 263, 273, 276, 290, 291, 296, 298, 305, 307, 308, 312, 313, 314, 318, 319, 325, 326, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 352, 353, 364, 377, 378, 407, 408, 438, 444
Skulpturengarten 81, 109, 141, 149, 153
Skulpturenprogramm 12, 19, 131, 232, 396, 435
Sonnenkult 215, 233
Spalieranlagen 438
Spaliere 132, 153, 158, 197, 202, 233, 268, 269, 293, 294, 345, 366, 387, 438, 443, 445
Springbrunnen 17, 48, 53, 55, 98, 121, 140, 142, 150, 156, 170, 173, 177, 187, 189, 212, 214, 215, 222, 252, 263, 268, 269, 296, 307, 308, 317,

Springbrunnen 318, 330, 342, 344, 346, 354, 361, 362, 370, 371, 385, 387, 397, 409, 415, 440
Stanzen 113, 116
Stichwerke 29, 249, 306, 359, 367, 368, 372, 413, 414, 418, 421, 422
Sträucher 26, 54, 181, 189, 196, 207, 244, 269, 297, 435, 442
Symmetrie 4, 9, 36, 38, 39, 40, 88, 163, 202, 209, 251, 253, 281, 284, 317, 422

Terrassen 20, 21f, 53, 54, 57, 58, 78, 79, 83, 107, 108, 109, 110, 111, 118, 119, 120, 121, 123, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 151, 152, 156, 157, 162, 166, 170, 185, 189, 190, 196, 201, 206, 207, 214, 215, 226, 230, 235, 236, 237, 245, 250, 254, 271, 273, 281, 290, 298, 316, 319, 324, 325, 332, 333, 334, 340, 341, 342, 343, 353, 354, 355, 356, 371, 372, 381, 385, 395, 397, 411, 412, 414, 422, 430, 436, 439, 443, 444
Terrassengarten 6, 15, 83, 107, 108, 186, 281
Theater 11, 13, 20, 27, 38, 42, 45, 53, 56, 89, 98, 100, 102, 107, 108, 109, 118, 119, 120, 122, 134, 139, 141, 154, 155, 156, 160, 161, 172, 182, 202, 206, 221, 233, 245, 279, 280, 191, 298, 307, 310, 16, 323, 325, 327, 331, 332, 333, 346, 360, 374, 385, 423, 433, 437, 438
Theorie et pratique 20, 27, 28, 245, 247, 249, 255, 359, 420
Tiergarten 73, 281, 282, 283, 284, 404
Topiary 16, 17, 20, 22, 54, 90, 98, 99, 100, 101, 298, 299, 342, 345, 361
Treillagen 234, 246, 252, 253, 254, 360, 369, 422, 440
Treppen 12, 17, 21f, 22, 25, 54, 79, 100, 107, 108, 109, 110, 111, 121, 122, 132, 139, 140, 142, 143, 144, 156, 162, 189, 197, 214, 221, 226, 232, 235, 245, 250, 252, 274, 303, 316, 317, 318, 329, 333, 337, 340, 341, 342, 343, 353, 355, 356, 361, 369, 371, 385, 392, 409, 412, 422, 443
Treppenhäuser 289, 302, 303, 324, 327, 351, 381, 391, 392, 393
Universalienstreit 64, 65
Varieté (Abwechslung) 88, 209, 222, 230, 232, 243, 253, 254, 290, 318, 370, 422, 438
Vatikan 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 117, 118, 120, 136, 137, 138, 140, 145, 149, 169, 170
Verdure 253, 353, 440
Villa suburbana 5, 137, 140
Villen, römische 9, 18
, toskanische 9, 18
Villenkultur 5, 6, 9, 73

Waldpark	407, 436
Wasser	4, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 21, 22, 24f, 25, 28, 33, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 55, 57, 62, 63, 90, 91, 93, 100, 101, 108, 109, 111, 118, 121, 122, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 170, 172, 174, 178, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 201, 203, 208, 211, 212, 214, 215, 222, 223, 227, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 251, 252, 254, 263, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 281, 283, 284, 286, 290, 297,
Wasser	298, 306, 307, 308, 311, 315, 316, 318, 319, 324, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 340, 342, 343, 344, 353, 354, 355, 358, 361, 362, 370, 371, 376, 382, 383, 384,385, 386, 387, 390, 395, 396, 397, 403, 406, 407, 410, 411, 413, 415, 420, 422, 424, 435, 436, 437, 438, 440
Wasseranlagen	12, 133, 188, 212, 223, 235, 236, 361
Wegekreuz	22, 203, 253, 281, 283, 370, 371, 405, 406, 409, 437
Weserrenaissance	261, 264
Wissenschaft, induktive	175, 178, 182, 183
Wunderkammer	4, 20, 26, 42, 44, 72, 160, 164, 179, 214, 284, 339
Zentralachse	144, 161, 189, 222, 297, 307, 356
Zentralmotiv	326, 401, 409
Zitrusgewächse	22, 133, 367