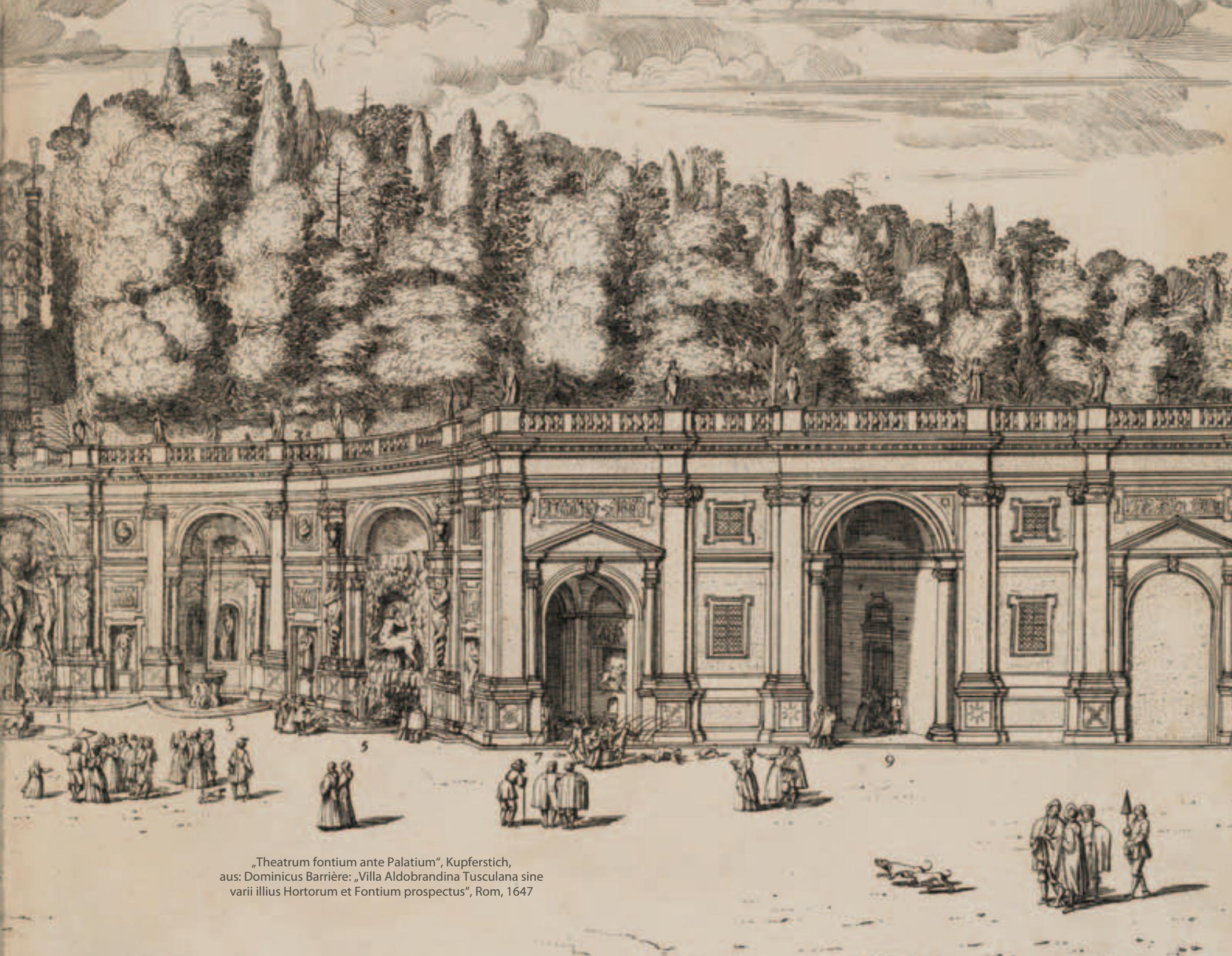


HERRENHAUSEN
UNDEUROPA

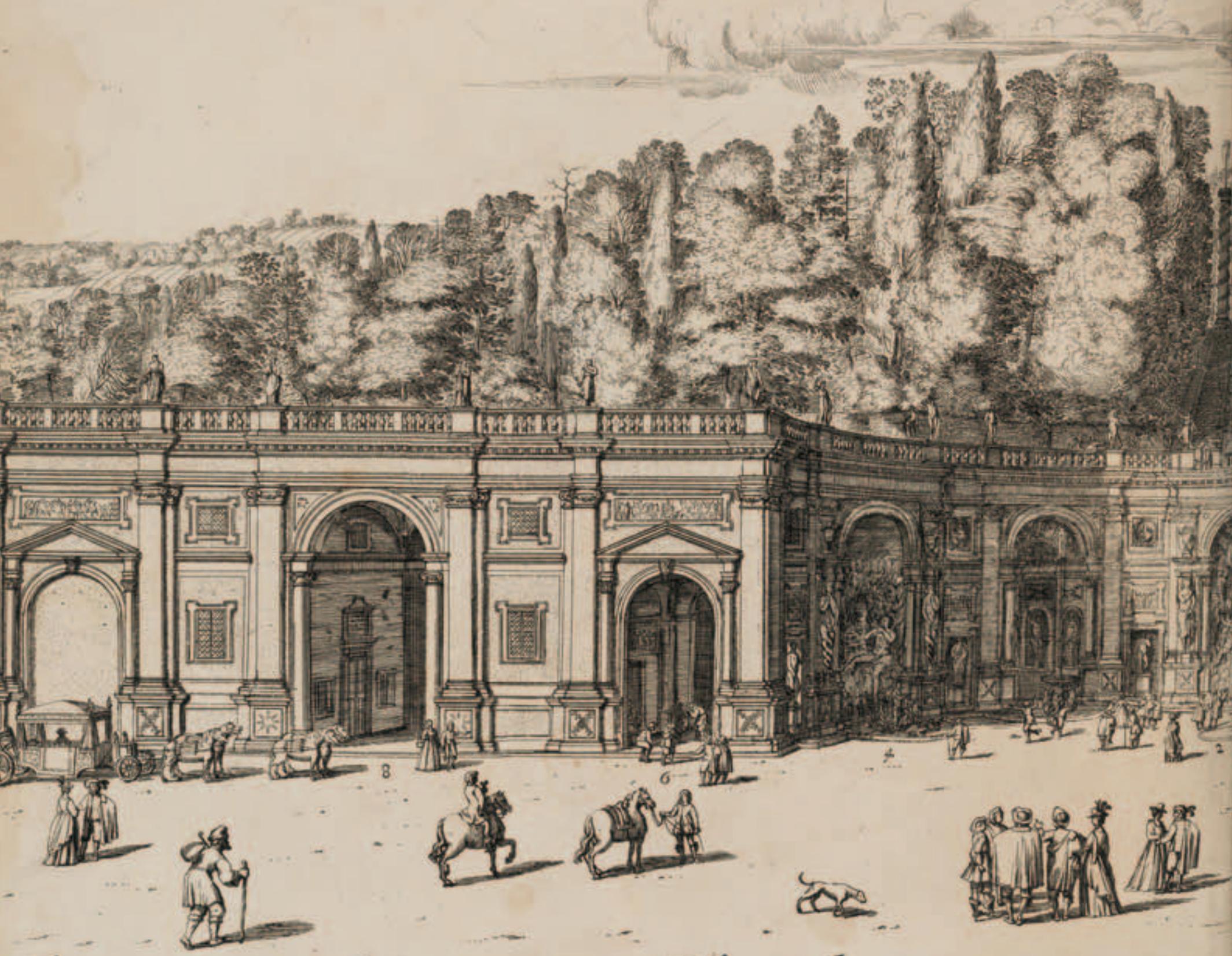
HERRENHAUSEN *UNDEUROPA*

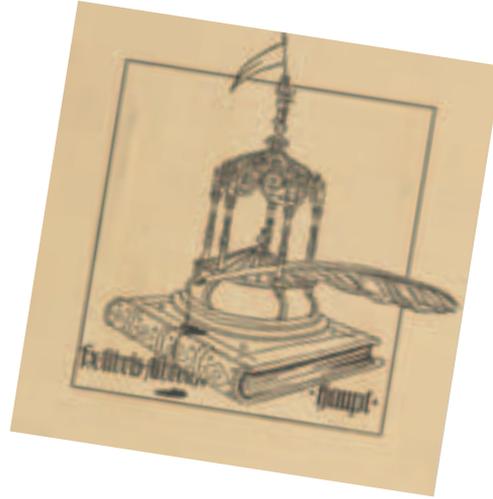
MUSEUM
SCHLOSS
HERREN
HAUSEN





„Theatrum fontium ante Palatium“, Kupferstich,
aus: Dominicus Barrière: „Villa Aldobrandina Tusculana sine
varii illius Hortorum et Fontium prospectus“, Rom, 1647





HERREN HAUSEN *UND* EUROPA

EIN GARTENNETZWERK
DRUCKGRAFIK AUS DER SAMMLUNG
ALBRECHT HAUPT

Begleitbuch zur Ausstellung
im Museum Schloss Herrenhausen
17. März 2019 bis 12. Januar 2020

Herausgegeben von Andreas Urban





▲ Anlage eines Gartens in einer idealisierten Landschaft, Kupferstich von Egidius Sadeler, nach Zeichnung von Paul Bril, um 1615



INHALT

- 4 Grußworte
- 10 Gartennetzwerke. Zur Einführung
- 20 Albrecht Haupt und seine Sammlung
- 34 Bunte Mischung. Herrenhausens Barock
- 40 Wiedergeburt. Italienische Gärten
- 70 Leitbilder des Barock. Französische Gärten
- 100 Gärten der Ebene. Gartenkunst in den Niederlanden
- 112 Vorbilder, Konkurrenten, Nachahmer.
Lustgärten in deutschen Landen
- 126 Beehrte Bilder.
Europäische Gartengrafiken der Frühen Neuzeit
- 148 Spuren lesen – Geschichte(n) erhalten.
Konservierungswissenschaftliche Untersuchungen
und Erhaltungsmaßnahmen
- 159 Abbildungsverzeichnis
- 160 Autoren



▲ Blick durch einen Torbogen in einen Garten, Kupferstich von Philip Gasconi, 1721

Albrecht Haupt (1852-1932). Einer von uns

Wenn sich diese hochrangige Ausstellung dem imposanten Gartenreich Herrenhausen und den europäischen Dimensionen seiner Entstehung widmet, so ist sie zugleich eine Hommage an den Architekten, Bauforscher und Kunsthistoriker Karl Albrecht Haupt (1852-1932). Seine kostbare Sammlung druck-

grafischer Arbeiten aus vier Jahrhunderten bildet die Grundlage der hochkarätigen, umfangreichen Schau im Museum Schloss Herrenhausen. Sie umfasst neben zahlreichen druckgrafischen Werken seit dem 16. Jahrhundert wissenschaftliche Ausführungen und Illustrationen zur Architekturgeschichte, -theorie und Gartenkunst, diverse Handzeichnungen, Studienblätter sowie persönliche Skizzen, die Haupt auf seinen Reisen anfertigte.

Albrecht Haupt war Zeitgenosse und Protagonist einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte und der hohen Wertschätzung ihrer dinglichen und baukünstlerischen Überlieferung. Denn die von Gründerboom und Gründerkrach (1871/73), Hochindustrialisierung und Unternehmenskonzentration, sozialen Verwerfungen und Massenpolitisierung gekennzeichneten Jahrzehnte „um 1900“ bedeuteten zugleich tiefe Verunsicherung in weiten Kreisen insbesondere des Bürgertums. Dagegen machten (Kunst-)Historiker und Denkmalpfleger mit ihren jungen Disziplinen Angebote zur Orientierung im Rückgriff auf die deutsche Geschichte – besonders auf das Mittelalter und die Frühe Neuzeit – und sie verwiesen auf das unwiederbringliche Erbe überkommener Kunstschätze und Bauwerke sowie die Dringlichkeit ihres Erhalts. Folgerichtig entstanden in dieser Zeit die meisten unserer kulturgeschichtlichen und Geschichtsmuseen – so 1903 der Vorläufer des Historischen Museums Hannover.

Albrecht Haupt – seit 1880 lehrte er bis zu seiner Emeritierung 1926 „Deutsche Renaissance“ an der Technischen Hochschule Hannover – gehörte zu den führenden Köpfen dieses auf die Baukunst bezogenen Historismus: „Neues Bauen“ erfolgte in den Jahrzehnten um 1900 im Bezug auf „große“ historische Epochen. So orientierte sich die Architektur der in den Vorstädten benötigten Gemeindegemeinden an der mittelalterlichen Gotik; Kulturbauten, wie etwa 1889 das städtische Kestnarmuseum, erhielten Fassaden mit Motiven aus dem Formenvorrat der Renaissance, die im 16. Jahrhundert ihrerseits auf die Architekturdetails der Antike zurückgegriffen hatte.

Mit dem ambitionierten Sanierungsprojekt des Leibnizhauses in der Schmiedestraße (!), seiner stilistischen Bereinigung auf die bauzeitlichen Besonderheiten der Spätrenaissance (Manierismus) sowie der Einrichtung des hannoverschen Kunstgewerbemuseums gelang Albrecht Haupt 1893 ein überaus programmatisches und wahrhaft bedeutungsvolles Opus – in gewisser Hinsicht ein kongeniales Gesamtkunstwerk: Stadträumlich an einem repräsentativen Ort war hiermit dem Narrativ der „Deutschen Renaissance“ ein Denkmal seiner späten, reifen und prachtvollen baukünstlerischen Ausprägung gesetzt – damit hannoverschem Bürgergeist und Kunstsinn. Zugleich knüpfte das Konzept des Hauses an Leben und Werk seines prominenten Bewohners an und ehrte – identitätsstiftend und wohltuend für das Selbstwertgefühl vieler Hannoveraner*innen – in seinem Inneren den bedeutenden Universalgelehrten mit der Inszenierung seiner Lebenswelt. Schließlich wurde hier – ganz zeittypisch – das Kunstgewerbemuseum einer boomenden Industriestadt eingerichtet: eine Institution, die berufen war, in Zeiten marktgängiger, an industrieller Effizienz orientierter Fertigungsästhetik gleichwohl ein künstlerisches Anspruchsniveau zu postulieren, (historisch-) ästhetische Werte zu wahren und dem „guten Geschmack“ zu huldigen.

Die Ausstellung zeigt die für die Entstehung von Hannovers Gartenreich und seine Einordnung in den Kontext europäischer Entwicklungen so wichtige Sammlung Albrecht Haupt erstmals seit 1966. Möglich wurde diese Schau, weil mehrere Institutionen zielorientiert, konstruktiv und kollegial zusammengewirkt haben. Der wertvolle Bestand musste

sensibel erschlossen, umfangreich restauriert und behutsam für das Ausstellungskonzept aufbereitet werden. Als Verwahrort und Forschungsstelle ist dabei die Technische Informationsbibliothek (TIB) eine überaus geschätzte, kompetente, unverzichtbare Institution gewesen. Mit der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminde/Göttingen (HAWK) trat eine wichtige Partnerin hinzu, ohne deren wissenschaftliche Expertise, praktische Kompetenz und persönliche Begeisterung der Kolleg*innen die Objektforschungen und restauratorischen Arbeiten nicht in der vorliegenden hohen Qualität erbracht worden wären.

Ich danke den vorgenannten Institutionen und ihren ambitionierten Akteur*innen, namentlich Prof. Ulrike Hähner, Dr. Hedda Saemann, Dr. Annika Wellmann-Stühling und besonders dem Projektleiter Dr. Andreas Urban für die engagierte Arbeit am Konzept – unserer Fotografin Jekaterina Kredovica sowie dem Aufbauteam um Marie Breinl und Christian Lindenberg für die Realisierung der Ausstellung im – für das Thema so prädestinierten – Museum Schloss Herrenhausen.

Hannover, im Januar 2019

Prof. Dr. Thomas Schwark
Museumsdirektor

Grußwort

„Hast du einen Garten und eine Bibliothek, dann hast du alles, was du brauchst“, das wusste schon der römische Politiker und Philosoph Marcus Tullius Cicero.

Garten und Bibliothek, diese beiden Wörter sind auch für die Ausstellung „Herrenhausen und Europa. Ein Gartennetzwerk“, die den Besucherinnen und Besuchern einen einzigartigen Einblick in die Geschichte der Gartenkunst bietet, von besonderer Bedeutung. Denn für diese Ausstellung zur Gartenkunst öffnet die Technische Informationsbibliothek (TIB) ihre einzigartige Sammlung Albrecht Haupt, die aus zahlreichen Büchern zur Architekturgeschichte, -theorie und Gartenkunst, etwa 6.800 historischen Zeichnungen und Druckgrafiken sowie 6.000 Reiseskizzen und Studienblättern von Haupt selbst besteht.

Ein Jahr lang ist nun eine Auswahl von circa 130 Exponaten – hochwertige Reproduktionen der historischen Pläne und Reiseskizzen sowie einige Originalpublikationen zur Gartengeschichte in Vitrinen – im Museum Schloss Herrenhausen zu sehen: Von Haupt handgefertigte Reiseskizzen sind dort genauso ausgestellt wie historische Pläne von Gartenanlagen aus den Niederlanden, Frankreich, England, Deutschland und Österreich, die anschaulich zeigen, welchen Einfluss diese Gärten auf die fürstliche Sommerresidenz Herrenhausen hatten.

Die Ausstellung, die in Zusammenarbeit des Historischen Museums Hannover, der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminden/Göttingen (HAWK) und der TIB entstanden ist, zeigt bibliothekarische Schätze aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die sonst in einem geschützten

Bereich mit besonderen räumlichen und konservatorischen Bedingungen im Magazin der TIB aufbewahrt werden.

Zu den Höhepunkten der Ausstellung zählen unter anderem eine Ansicht der Villa Medici um 1590 des Künstlers Antonio Tempesta, gedruckt von dem niederländischen Verleger Van Schoel in Rom, sowie eine aus dem Jahr 1722 stammende Ausgabe des Buches „La théorie et la pratique du jardinage“ von Antoine Joseph Dézallier D'Argenville, der „Gartenbibel“ des französischen Barock.

Bereits 1901 übergab Albrecht Haupt (1852–1932), der sich als freischaffender Architekt und Bauforscher, als Hochschullehrer und als Forschungsreisender einen Namen gemacht hatte, große Teile seiner eindrucksvollen und überregional bedeutenden Sammlung mit Stücken von 1500 bis Mitte des 19. Jahrhunderts an die Bibliothek der damaligen Technischen Hochschule Hannover. Weitere Teile der Sammlung kamen in den Jahren von 1923 bis 1925 unter der Prämisse hinzu, dass sie dauerhaft in der Bibliothek in Hannover verbleiben. Heute können die historischen Druckgrafiken und die Original-Reiseskizzen nach Voranmeldung an Forschungsarbeitsplätzen in der TIB eingesehen werden.

Als Deutsche Zentrale Fachbibliothek für Technik sowie Architektur, Chemie, Informatik, Mathematik und Physik hat die TIB die Aufgabe, verzeichnetes Wissen zu erhalten und kulturelles Erbe zu bewahren. Die kunstwissenschaftliche Relevanz der grafischen Einzelblätter der Sammlung Albrecht Haupt ist für heutige Forschungsschwerpunkte unbestritten, so

dass dieser Bestand für Wissenschaft, Forschung und Interessierte dauerhaft zugänglich und sichtbar sein muss. Dazu gehören auch die Konservierung und Restaurierung dieser einzigartigen Sammlung, die seit 2011 durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur (MWK) gefördert werden. Seit 2015 besteht außerdem eine Kooperation mit der HAWK – Studienrichtung Konservierung und Restaurierung von Schriftgut, Buch und Graphik –, deren inhaltlicher Schwerpunkt auf Konservierung, Reinigung und Digitalisierung der grafischen Drucke und Zeichnungen liegt. In diesem Rahmen förderte das MWK 2017 und 2018 die elektrostatische Reinigung der klein- und mittelformatigen Grafiken.

Daneben steht die systematische Erschließung des wertvollen Schatzes im Fokus: 2017 haben sich das Historische Museum Hannover und die TIB in einem gemeinsamen Projekt mit der Sichtung und Erschließung der Grafiken zur Gartenkunst befasst. Dieses Erschließungsprojekt zu etlichen wichtigen Ansichten und Plänen von Gartenanlagen in Italien, den Niederlanden, Frankreich, England, Deutschland, Österreich und Skandinavien sowie Garten-Allegorien bildet die Basis für diese Ausstellung.

Für ihr großes Engagement danke ich allen Akteurinnen und Akteuren, die an der Entstehung der Ausstellung mitgewirkt haben. Neben den externen Kooperationspartnern Dr. Andreas Urban (Historisches Museum Hannover) und Prof. Ulrike Hähner (HAWK) sind das aus der TIB vor allem folgende Kolleginnen und Kollegen: Dr. Gundela Lemke, Dr. Susanne Nicolai und Dr. Hedda Saemann haben sich bei



▲ Orangerie-Parterre im Lustgarten des Schlosses Chantilly, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

Konzeption und Organisation sowie mit Publikationsbeiträgen zu Albrecht Haupt eingebracht und Thomas Großmann und Ines Thiele waren bei der konservatorischen Beratung und Begleitung sowie der Auswahl der auszustellenden Originale beteiligt. Außerdem haben zahlreiche Kolleginnen und Kolle-

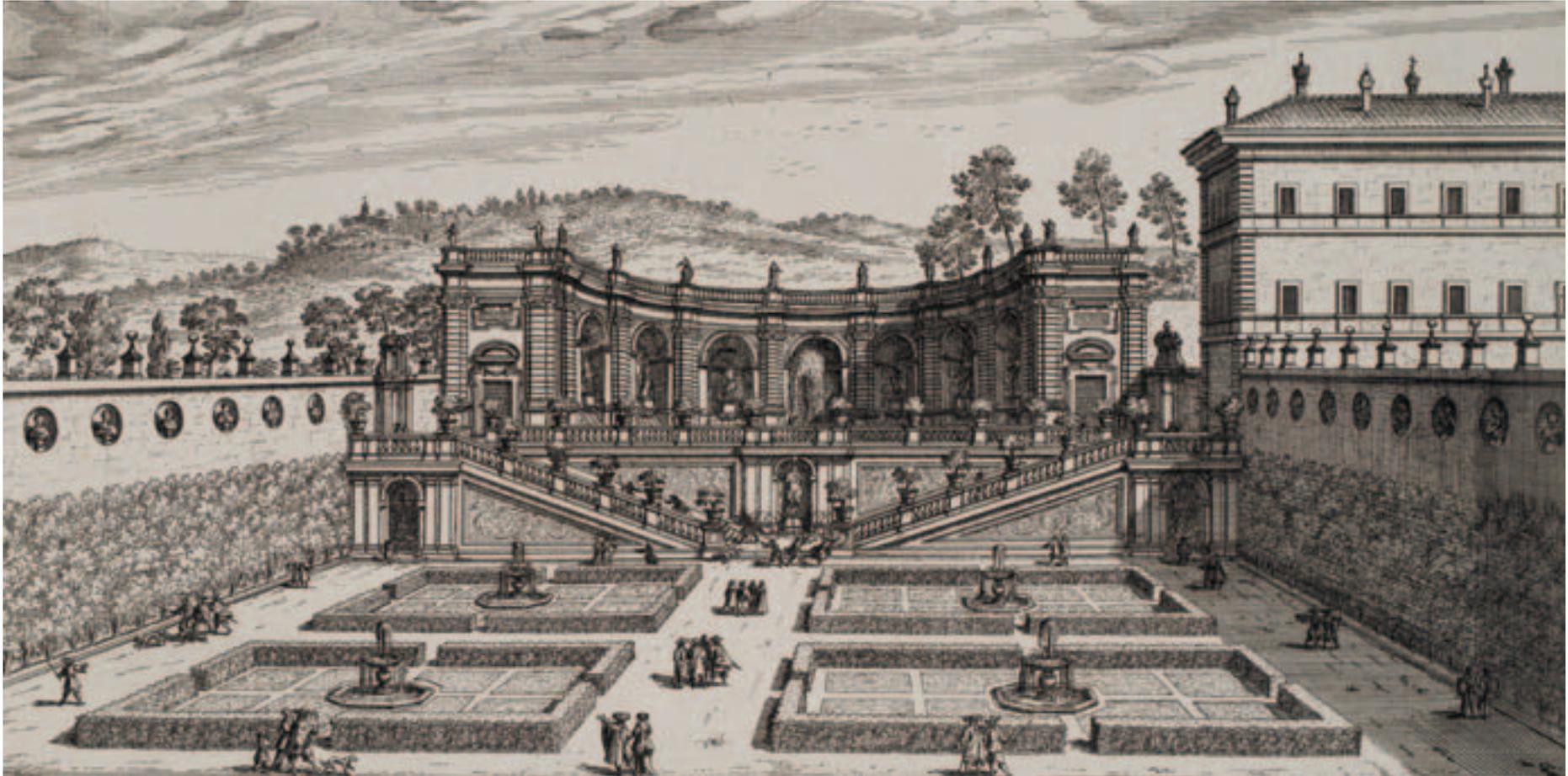
gen aus Retrodigitalisierung sowie Kommunikation und Marketing mitgewirkt. Vielen Dank!

Wir als TIB freuen uns sehr, dass es gelungen ist, diese Ausstellung, die den Einfluss internationaler Gartenanlagen auf die Gestaltung von Herrenhausen zeigt, in enger Zusammenarbeit mit den Partnern zu realisieren. Und wir wünschen uns, dass in den kommenden Monaten viele Besucherinnen und Besucher die Gelegenheit nutzen, um sich die gut aufbereite-

ten Exponate beeindruckender Gartenkunst anzuschauen und sich auf eine kleine grafische Reise in die Gärten vergangener Jahrhunderte zu begeben.

Hannover, im Februar 2019

Dr. Irina Sens
Stellvertretende Direktorin
der Technischen Informationsbibliothek (TIB)



▲ Theater und Garten der Villa Mondragone der Familie Borghese in Frascati, aus: Giovanni Battista Falda: Le Fontane di Roma, Rom 1691

Grußwort

An der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminde/n/Göttingen gibt es seit 1988 Studiengänge der Konservierung und Restaurierung. Wir sind seitdem die einzige Hochschule in Niedersachsen, die die Inhalte der Kulturguterhaltung auf eine breite interdisziplinäre Basis stellt und in Kooperationen mit öffentlichen Institutionen des In- und Auslandes – Museen, Bibliotheken, Archiven, Denkmalämtern, Hochschulen und Universitäten – weiter entwickelt. Gegenwärtig kön-

nen Studierende an der HAWK zwischen vier Vertiefungsrichtungen wählen und zwar der Konservierung und Restaurierung von

- gefassten Holzobjekten und Gemälden,
- Möbeln, Holzobjekten und Materialkombinationen,
- Schriftgut, Buch und Grafik,
- Steinobjekten und Architekturoberflächen.

Inbegriffen sind erforderliche grundlegende Lehrinhalte der Naturwissenschaften und Technik, der Betriebswirtschaft sowie der Geschichts- und Kulturwissenschaften.

Die vorhandenen Lehrgebiete der Konservierung und Restaurierung an der HAWK werden kontinuierlich fortentwickelt, gleichzeitig berücksichtigen wir aktuelle gesellschaftliche Aufgabenfelder der Kulturguterhaltung in der Lehre und Forschung. Eine bedeutende Herausforderung besteht zum Beispiel in der Erhaltung der unermesslich großen Anzahl gefährdeter Sammlungsbestände. Methoden der Entwicklung für Mengenkonservierung und Mengenrestaurierung sowie das dafür erforderliche Wissen werden in der Praxis dringend benötigt. Sie erfordern eine Intensivierung der Verbindung von Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft mit anderen Wissenschaftsgebieten wie der Logistik, Betriebswirtschaft, Materialwissenschaft und Digitalisierung. Seit 2014 wird das Thema der Mengenbehandlungen an der HAWK als fester Bestandteil in die Lehre einbezogen und weiterentwickelt. Es besteht zudem die Möglichkeit, im Masterstudiengang Bestandserhaltungsmanagement als Minor (Nebenfach) zu studieren. Für den erforderlichen Praxisbezug sind gegenwärtig für die Mengenkonservierung die Technische Informationsbibliothek (TIB) in Hannover und für die Mengenrestaurierung die Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar wichtige Kooperationspartner der Hochschule.

Die HAWK wirkt sehr gern an der Ausstellung „Herrenhausen und Europa. Ein Gartennetzwerk“ mit. Basis dafür ist die aktuelle Zusammenarbeit mit der Technischen Informationsbibliothek (TIB) zur Mengenkonservierung der Grafischen Einzelblätter der Sammlung Albrecht Haupt (GESAH). Dieses beispielhafte Projekt hat zum Ziel, die besonderen und sehr unterschiedlich gefährdeten klein-, mittel- und groß-

formatigen Einzelblätter langfristig zu schützen. Es bindet auch die nachfolgenden Handhabungen während der Erschließung, Digitalisierung und Benutzung ein. Die Planungsarbeiten für den mehrere tausend Blätter umfassenden Bestand waren eine Lehr- und Forschungsaufgabe des Minors Bestandserhaltungsmanagement. An der Durchführung der Konservierungsarbeiten sind alle Studierenden des Bachelor- und Masterstudiengangs der Vertiefungsrichtung Konservierung und Restaurierung von Schriftgut, Buch und Grafik beteiligt. Von Juni 2017 bis Juli 2018 konnten die Arbeiten an den kleinformatigen Einzelblättern und mittelformatigen Einzelblättern abgeschlossen werden. Für 2019 ist die Behandlung der großformatigen Einzelblätter geplant.

Der Ausstellungsteil der HAWK gibt unter dem Thema „Spuren lesen und Geschichte(n) erhalten“ vor allem einen Einblick in die spannenden historisch-technischen und diagnostischen Lehrinhalte des Bachelorstudiums. Zwei Grafiken und eine Zeichnung des Bestandes der Grafischen Einzelblätter aus dem Zeitraum von 1721 bis 1886 stehen im Mittelpunkt. Anhand „versteckter“ Spuren – Abdrücke, Zeichen, besondere Merkmale -, ihrer Sichtbarmachung und Interpretation können Informationen zu den historischen Arbeitsmethoden der Papierherstellung, des Bilddrucks oder der Zeichentechnik sowie zu ihrer historischen Verwendung als Arbeitsmittel, Gebrauchsgegenstand und Archivgut gewonnen werden.

Anhand der Originale können auch die Fragilität von historischen Objekten aus Papier und die Notwendigkeit ihres Langzeitschutzes dargelegt werden. Absolventinnen und Absolventen der Konservierungs- und Restaurierungsstudiengänge werden

als Restauratorinnen und Restauratoren zukünftig dazu beitragen, Kulturgut zu erhalten. Ihre Aufgabe wird es sein, die historische Substanz und das Erscheinungsbild zu untersuchen und basierend auf den Ergebnissen Erhaltungsmaßnahmen zu erarbeiten, diese mit den Sammlungsverantwortlichen zu diskutieren und gemäß der vereinbarten Zielsetzung durchzuführen. Bei einem mehrere tausend Blätter umfassenden, in seiner Zusammensetzung heterogenen Grafik- und Zeichnungsbestandes ist das Zusammenführen von Untersuchungsergebnissen, Verhandeln der Behandlungsmethode(n) und Festlegen der Ablaufplanungen auch eine kommunikative Aufgabe mit anderen Berufsgruppen, auf welche die Studierenden der HAWK praxisnah und umfassend vorbereitet werden. Auch davon handelt der Ausstellungsbeitrag der HAWK.

Allen Besucherinnen und Besuchern wünsche ich einen anregenden Ausstellungsbesuch und eine spannende Spurensuche mit vielleicht neuen Erkenntnissen über ein interessantes Wissenschaftsgebiet und Berufsbild.

Hildesheim, im Februar 2019

Dr. Marc Hudy
Präsident der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/ Holzminden/ Göttingen

Andreas Urban

GARTEN *NETZWERKE*

Zur Einführung



„Was ein rechtschaffener Gärtner seyn wil / der muß ... wohl schreiben und rechnen können und auch etwas von der Französischen, Italiänischen und Holländischen Sprache verstehen.“¹

Gärten, die nicht ausschließlich der Versorgung mit Naturfrüchten, sondern dem Vergnügen dienten, gab es bereits in weit zurückliegenden Zivilisationen, etwa in Altägypten, im Orient und in den Kulturen der Antike. Von Italien ausgehend, kam es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einer Wiedergeburt der „Lust-Gärten“, wie die Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts artifiziell komponierte Gärten in Abgrenzung zu Nutzgärten bezeichneten. Solche Gärten entstanden zunächst im Florenz der Medici und im Rom der Päpste. Französische Gartenkünstler entwickelten aus diesen Renaissance-Gärten aufwändig gestaltete Barockgärten. Lustgärten in unterschiedlichen Variationen wurden vom 16. bis 18. Jahrhundert in ganz Europa angelegt.

Prestige

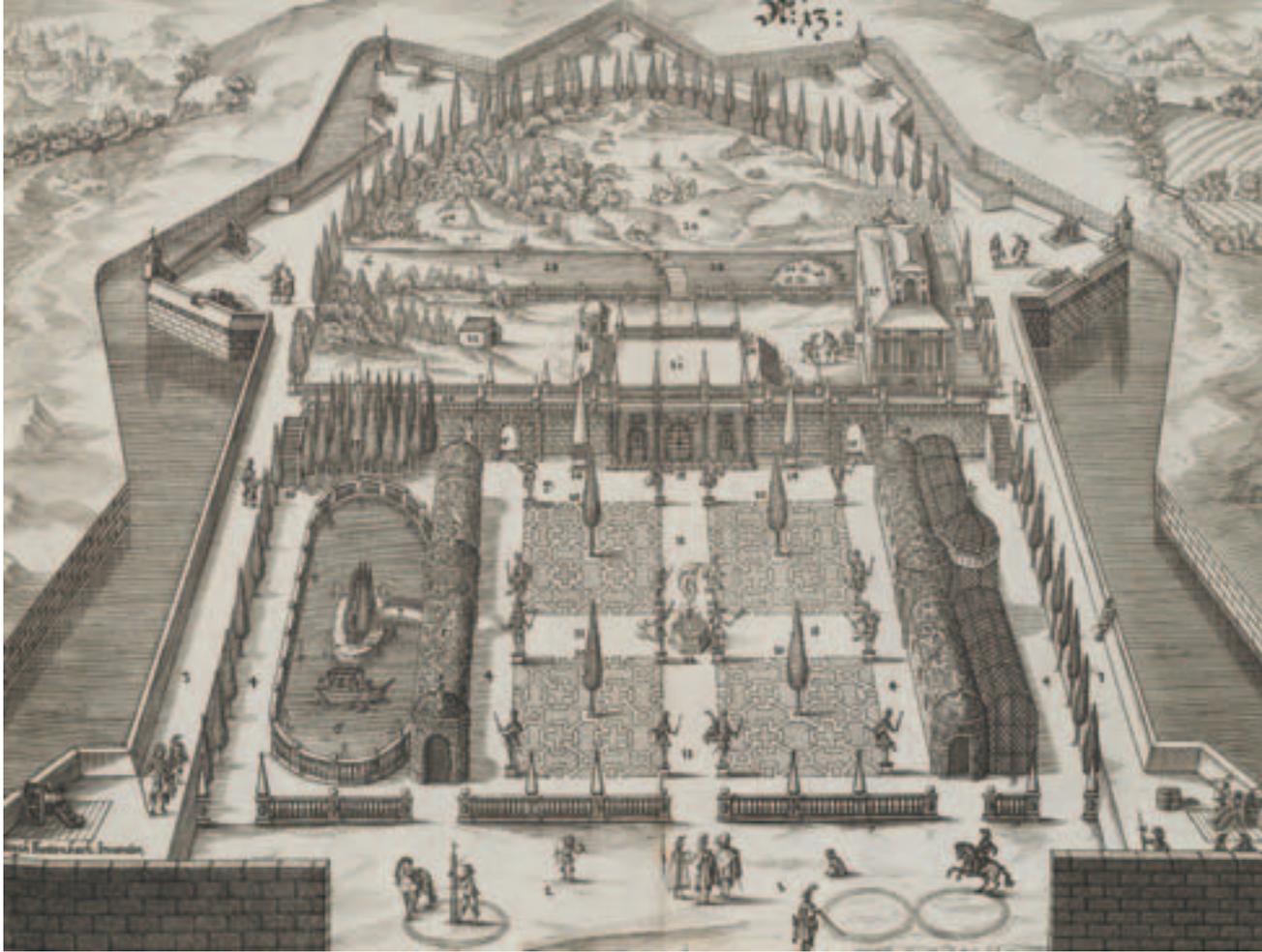
Die Gartenkunst, um die es in dieser Ausstellung und in diesem Buch geht, ist vor allem einem Ziel verpflichtet: Repräsentation. Sicherlich ging es bei Investitionen in einen aufwändig gestalteten Garten immer auch um das Wohlbefinden und um den Genuss der domestizierten Natur. Vordringliches Anliegen der herrschaftlichen Auftraggeber von Lustgärten war aber die Zurschaustellung ihrer herausgehobenen Stellung. Wirtschaftliche Interessen oder rationales Abwägen der Ausgaben im Verhältnis zu den Einkünften waren für diese gesellschaftliche Elite nach-

rangig. „Der ‚Luxus‘ im Sinn der Ablehnung zweckrationaler Orientierung des Verbrauchs ist für feudale Herrschichten nichts ‚Überflüssiges‘, sondern eines der Mittel ihrer sozialen Selbstbehauptung.“²

Für Könige, Fürsten, Adlige und einige wohlhabende Bürger war der zu erwartende Gewinn an Ehre und Prestige ausschlaggebend, den sie sich von dem Bau eines Schlosses, eines Palastes oder einer Villa mit

Frontispiz, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670; Bildunterschrift: „Gli Esperidi Romani comesso alle custodita di Ercole“; Widmung an Liuvio Odescalchi, Herzog von Ceri, Neffe von Papst Innocentio XI. ▼





▲ Idealisierte Gartenanlage auf einem Festungswerk, Kupferstich, aus: Joseph Furtenbach: „Architectura civilis: / Das ist: / Eigentliche / Beschreibung / wie man nach bester form, / von gerechter Regul, Für's Erste: Palläst, / mit dere Lust: und Thiergarten, darbey auch Grotten: / So dann Gemeine Wohnungen: Zum Andern, Kirchen, Ca- / pellen, Altär, Gotshäuser: Drittens, Spitäler, Laza- / reten und Gotsäcker aufführen unnd / erbawen soll“, Ulm, 1628

herrschaftlichem Garten versprochen. Denn, so Dietrich Hennebo in seinem grundlegenden Buch zur internationalen Dimension der deutschen Gartenkunst: „Die Künste, und an ihrer Spitze die Bau- und Gartenkunst, dienten der Steigerung des Lebens- und Selbstgefühls, der Erhöhung des Daseins der Barockgesellschaft; sie dienten zugleich aber als politisches Wirkungsmittel durch die Darstellung der Macht ihres Gebieters.“³

Gartenmoden

Lustgärten entsprachen immer wiederkehrenden und dennoch von Garten zu Garten variierenden Gestaltungsmustern. Wie kam es dazu? Wie entstanden überregional wirkende Vorbilder? Die Einrichtung eines repräsentativen Gartens setzte umfassende Kenntnisse und Fertigkeiten voraus, die weit über die Pflanzenkunde hinausgingen. Der Nürnberger Ratsherr Wolf Albrecht Stromer von Reichenbach skizzier-

te in seinem 1671 veröffentlichten Buch „Der Italiänische Blumen- und Pomeranzen-Garten F. Augustini Mandirolae“ die komplexen Anforderungen an Gartengestalter: „Mit wenigen Worten / ein rechtschaffener Gärtner muß mit vielen Wissenschaften begabet seyn / und nicht nur allein einen guten Naturkündiger geben / sondern auch etwas von der Geometria und Feldmeßkunst wissen / die Architectur verstehen / den Himmels-Lauff und die Constellationes erkennen / und einen guten Hand- und Grund-Riß aufziehen können; dann sonst er vielmehr ein unverständiger Bauer / als ein Kunst-Gärtner / benamet werden mag.“⁴

Ein Gartenkünstler musste in der Lage sein, einen Gartenplan zu erarbeiten und auf einem beliebigen, vom Geländeprofil her anspruchsvollen Terrain umzusetzen. Er musste auch die von den Gartenbesitzern bevorzugten Gestaltungsprinzipien kennen. Dies setzte die Fähigkeit zur Lektüre von Publikationen zur Gartentheorie und zu anderen Wissensgebieten voraus. „Zur Wissensbasis eines Gartenkünstlers rechnete man ... (seit dem 17. Jahrhundert, A.U.) Geometrie, Optik und Vermessungswesen. Er (und in einigen Fällen auch sie) musste nicht nur den Grund- und Aufriss (letzteres als Ausnahme) einer Gartenanlage zeichnen, sondern auch den Entwurf vom Papier auf den Boden des Grundstücks übertragen können, musste Geländeprofile, Windrichtungen, die Fließgeschwindigkeit der Gewässer, klimatische Besonderheiten, pflanzenkundliches Grundwissen und den saisonalen Kreislauf beachten, denn ein Garten musste zu allen Jahreszeiten den repräsentativen Bedürfnissen des Auftraggebers entsprechen.“⁵



◀ Frontispiz, aus: Jacques Boyceau: *Traité du jardinage selon les raisons de la Nature et de l' Art*, Paris, 1638

bracht. Furttensbachs Buch enthielt eine Reihe anschaulicher Abbildungen, die dem deutschen Fachpublikum eine Vorstellung von der Bau- und Gartenkunst jenseits der Alpen vermittelten (Abb. S. 13).

Schon in der Renaissance und mehr noch im Barock hatten persönliche Eindrücke von Gärten einen bedeutenden Anteil bei der Verbreitung von Gartenmoden. Mitglieder der europäischen Fürsten- und Adelshäuser, Gelehrte, Künstler und wohlhabende Bürger gingen auf zum Teil langdauernde Bildungsreisen und besuchten die berühmten Gärten in Italien, Frankreich, den Niederlanden und in deutschen Landen. In Briefen und Reiseberichten beschrieben und beurteilten sie die besichtigten Gärten und tauschten ihre Erfahrungen aus.

Die spätere Kurfürstin von Hannover Sophie pflegte beispielsweise eine intensive Korrespondenz, die auch immer wieder Hinweise auf bedeutende internationale Gärten enthielt. Nach ihrem Italienaufenthalt 1664/65, der sie unter anderem nach Venedig, Rom und Florenz geführt hatte, schrieb sie an ihren Bruder Karl Ludwig von der Pfalz: „Ich hoffe bald von hier abzureisen und zu kommen, um Anweisungen für ihren Garten in Heidelberg zu geben, denn ich habe alle Gärten von Rom in Erinnerung, die die schönsten der Welt sind wie auch die Fontänen.“⁶ In ihren Memoiren erwähnte sie lobend die Gärten in Rom, Frascati und Tivoli. Die königlichen Gärten in Fontainebleau, St. Cloud und Versailles kommentierte sie nach ihrem zweimonatigen Aufenthalt in Frankreich 1679 anerkennend: „Ich würde St. Cloud vorziehen,

wenn ich zu wählen hätte. ... Man spaziert auf die angenehmste Weise von der Welt durch verwunschene Orte mit den Geräuschen der Kaskaden und im Schatten.“⁷ Versailles dagegen war ihr offenbar zu artifiziell, zu sehr Machtpose, zu wenig natürlich. „Das Geld bewirkt größere Wunder als die Natur“⁸, meinte sie.

Die weltläufigen Auftraggeber engagierten gern Fachleute aus den Ländern, in denen die attraktivsten und „modernsten“ Gärten gestaltet wurden. So waren seit der Spätrenaissance des 16. Jahrhunderts bis weit in das 17. Jahrhundert hinein Gartenmeister, Architekten und Künstler oft „Gastarbeiter“ aus Italien, während im späten 17. Jahrhundert vor allem Franzosen herrschaftliche Gärten in Mittel-, Nord- und Westeuropa einrichteten. Die Auftraggeber sendeten ihre Hofgärtner zur „Fortbildung“ an die Orte, von denen sie sich Anregungen für die Gestaltung ihres eigenen Gartens versprachen. So ließ Kurfürst Ernst August seinen Hofgärtner Martin Charbonnier vor der Umgestaltung und Erweiterung Herrenhausens in die Niederlande reisen.

Gedruckte Bilder

In den vormodernen Gesellschaften war Druckgrafik ein entscheidendes Medium bei der Verbreitung von Wissen, der Lenkung bildlicher Vorstellungen und der Meinungsbildung.⁹ Neue Drucktechniken erleichterten die Popularisierung von Bildern. Kupferstiche, Radierungen und andere im Tiefdruckverfahren erstellte Abbildungen verdrängten die seit Ende des 14. Jahr-

Titelblatt der Kupferstichserie: „Vues des Belles Maisons des environs de Paris“, aus: Gabriel Perelle: „Veuë des belles maisons de France, à Paris, chez J. (=Jean) Mariette et aux Colonnes d'Hercules“, „avec Privil. Du Roy“, um 1730 ▶

VEUES DES BELLES MAISONS
DES ENVIRONS DE PARIS.



fait par Perelle

A Paris Chez J. Mariette



▲ Titelblatt, aus: Peter Overadt: „Hortorum / viridario / rumque / Noviter in Europa“ (Neue Gärten und Lustgärten in Europa), Köln, 1655

hundert beliebten Holzschnitte. Deren Herstellung war aufwändig und nur in geringen Stückzahlen möglich, während Kupferstiche preisgünstig und in höheren Auflagen produziert werden konnten. Bücher mit Illustrationen und Einzeldrucke fanden daher seit dem späten 15. Jahrhundert in ganz Europa ein immer breiteres Publikum. Künstler wie Albrecht Dürer und Hendrik Goltzius entwickelten um 1500 den Kupferstich zu einer Kunstform mit besonderem ästhetischem Wert. Bis dahin diente er überwiegend als Reproduktionstechnik von Werken der Malerei, Plastik und Architektur.

Porträts, Naturdarstellungen, topografische Ansichten von Städten und Darstellungen von Gebäuden waren bei einer adligen und zunehmend bürgerlichen Käuferschicht beliebt. Europäische Druckzentren waren Nürnberg, Augsburg, Antwerpen, Rom, Florenz und Venedig. Mit der Zentralisierung der Regierungsgewalt im Königreich Frankreich und der auf den französischen König Louis XIV. konzen-

Frontispiz, aus: Johann Wilhelm Baur: „Underschiedliche Prospecten / welche er in dennen Landen Italiae, / und dan auf seiner Heimreis / Friaul, Karnten Steir / nach dem Leben gezeichnet / In das Kupfer gebracht / durch Melchioren Küssell zu Augspurg“, 1681 ▶

trierten Kunstproduktion etablierte sich auch Paris als bedeutendes Druckzentrum. Gärten wurden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem beliebten Motiv dieser populären Kunstform.¹⁰ Kupferstiche hatten wesentlichen Anteil an der Vermittlung von Kenntnissen über die gestalterischen Besonderheiten berühmter Gärten. Sie lieferten anschauliche Vor-Bilder für eine zwar begrenzte, aber einflussreiche Öffentlichkeit.

Wie beim Buchdruck und oft im Zusammenhang mit ihm entstanden durch gedruckte Bilder kommunikative Netze, die meist in Handelsstädten ihre Stützpunkte hatten. Wer die Drucke kaufte und mit welcher Intention, wieviel sie kosteten, welche Motive besonders beliebt und wie weit sie verbreitet waren, lässt sich auf Grund fehlender Forschungen weder für Gartendarstellungen noch für andere Bildmotive nachweisen. Ihr Einfluss auf das Weltbild der Betrachter und Leser ist aber unbestritten.

Und wer waren die Netzwerker, die die Gestaltung des Barockgartens Herrenhausen beeinflussten? Persönliche Beziehungen und Vorlieben der Auftraggeber spielten eine große Rolle. Zu den Inspirationen Herzog Johann Friedrichs (Regierungszeit 1665-1679), des Initiators der Gartenanlage, gibt es keine Berichte. Seine Sympathie für die italienische Lebensart und Kultur und seine häufigen Italienreisen blieben nicht ohne Folgen. Die prägenden Elemente des ersten, in den 1670er Jahren angelegten Lustgartens – Grotte, Kaskade und symmetrisch angeordnete, quadratische Beete – deuten auf eine Orientierung an italienischen Gärten hin. Auch über die Garteninteressen von Kurfürst Ernst August (Regierungszeit 1680-1698) liegen keine Überlieferungen vor. Seiner Ehefrau Sophie, Tochter des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, war eine ausgeprägte Zuneigung zu Gärten in die Wiege gelegt worden. 1630 in den Niederlanden geboren und dort zwanzig Jahre lang aufgewachsen, kannte und schätzte sie die dortigen Gärten. Zudem stand sie in engem brieflichen Kontakt mit ihrer Nichte Elisabeth Charlotte (Lieselotte) von der Pfalz, die mit Philippe von Orléans, dem Bruder des französischen Königs Louis XIV., verheiratet war. Dadurch hatte sie Einblick in die französische Gartenkultur.



Die Sammlung

Dass diese Ausstellung zur internationalen Gartenkunst erstellt werden konnte, ist dem Umstand einer glücklichen Überlieferung zu verdanken. Die Sammlung des Architekten und Sammlers Albrecht Haupt, die er der Bibliothek der Technischen Hochschule Hannover überließ, enthält neben einer Fülle von Bü-

chern und Drucken zur Geschichte der Architektur auch solche zur Gartenarchitektur. Dass diese auch zum Sammelgebiet Haupts zählten, ist kein Zufall, waren herrschaftliche Gärten doch seit der Renaissance unmittelbar auf die Bauwerke bezogen. Sie wurden gleichsam als deren Fortsetzung unter freiem Himmel verstanden.

Die Sammlung Albrecht Haupt umfasst zahlreiche bedeutende Druckwerke, die die Geschichte der Gartenkunst nachhaltig beeinflussten. Davon seien drei skizziert: Der Architekt Jacques Androuet Du Cerceau veröffentlichte im Auftrag des französischen Königshauses in „Les plus excellents Bastiments de France“ (Paris, 1576 und 1579) erstmals Ansichten zeitgenössischer französischer Schloss- und Gartenanlagen. Seine zwei Bände umfassende Publikation zeigt Grundrisse, Aufrisse, Vogelschauen und szenografische Ansichten der berühmtesten französischen Gärten seiner Zeit.



▲ Titelblatt, aus: Jan van der Groen: Den Nederlandtsen Hovenier, Amsterdam 1721

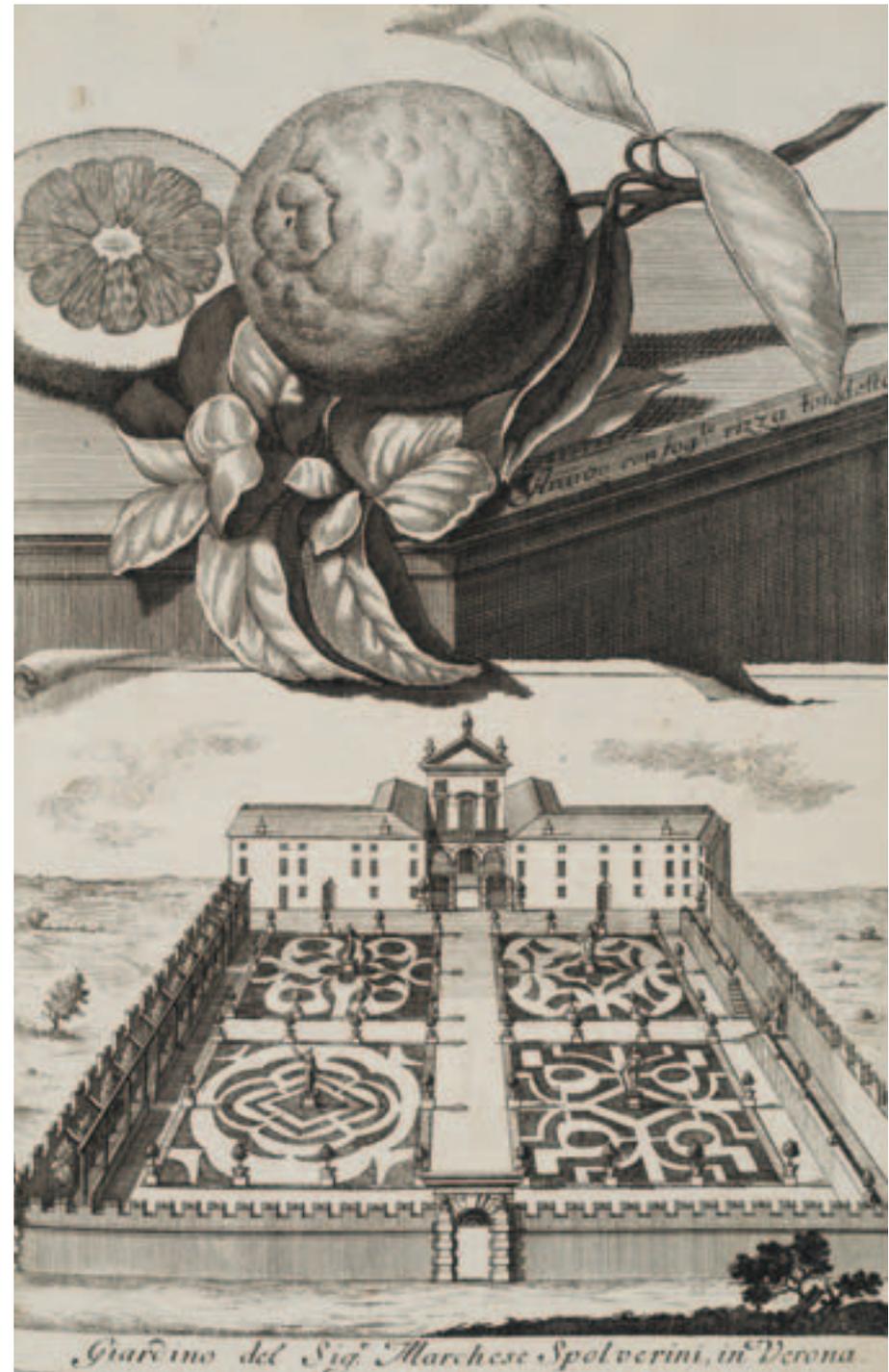
„Aranzo con figlio rizza tondetta“ / „Giardino del Signor Marchese Spolverini, in Verona“, Kupferstich, aus: Johann Christoph Volkamer: „Continuation / der / Nürnbergischen / Hesperidum, / oder: / Fernere gründliche Beschreibung / der edlen Citronat-, Citronen- / und / Pomeranzen-Früchte / mit einem ausführlichen Bericht / wie solche am besten zu warten und zu erhalten seyn“, Nürnberg, 1714 ▶

Die von Dominicus Barrière 1647 herausgegebene Sammlung von Kupferstichen über die Villa Aldobrandini¹¹ in Frascati bei Rom machte diese spektakuläre Anlage in ganz Europa bekannt und wurde zum Vorbild für französische Kupferstichserien. Die Art der Gartendarstellung, die Barrière Mitte des 17. Jahrhunderts mit römischen Künstlern wie Giovanni Battista Falda (Li Giardini di Roma, Rom 1670; Le Fontane di Roma, Rom 1677 ff.) in Anlehnung an die Landschaftsmalerei, die Architekturzeichnung und die (Theater-)Szenografie entwickelte, wurde in den folgenden Jahrzehnten bestimmend. Aus leicht erhöhter Perspektive wird das zentrale Bildmotiv, entweder das Hauptgebäude oder ein bedeutendes architektonisches Element, im Kontext der Gartenanlage dargestellt. Pflanzen im Bildvordergrund verstärken die Tiefendimension. Staffagefiguren verlebendigen den Gartenraum und verleihen der steinernen und pflanzlichen Architektur eine menschliche Dimension. Bildunterschriften zum dargestellten Gartenmotiv unterstrichen den Realitätscharakter der Bilder und dienten als Erläuterung für all diejenigen, die den Garten in natura nicht kannten.

Wegen des regen Romtourismus erlangten die Kupferstiche Barrières und Faldas weite Verbreitung und wurden zum Vorbild für ähnliche Werke.¹² Eine Ausgabe der römischen Gartenansichten Faldas erschien beispielsweise 1685 in Nürnberg unter dem Titel „Der Römischen Fontanen Wahre Abbildung wie solche / so wohl auf öffentlichen Plätzen und Palatien / als auch zu Frescada Tivoli und denen Lust-Gärten / mit ihren Prospecten / der Zeit allda zu ersehen sind, gezeichnet von dem wohlberühmten Joh. Baptista Falti, als einem Römer“. Dem Drucker unterlief bei der Übertragung des Namens offensichtlich ein Fehler. Diese Sammlung von Gartenbildern zeigt, auf welchen Wegen italienische Gärten nördlich der Alpen bekannt wurden.

Die Ausstellung

Die umfangreiche druckgrafische Sammlung Albrecht Haupts zur Gartenkunst wird in der Ausstellung im Museum Schloss Herrenhausen erstmals in diesem Umfang und in dieser thematischen Breite vorgestellt. Bereits anlässlich der 300-Jahrfeier Herrenhausens 1966 hatte die Kunsthistorikerin Lieselotte Vossnack



einige Blätter aus der Sammlung Albrecht Haupt in einer Jubiläumsausstellung präsentiert. Danach geriet die Sammlung aber wieder in Vergessenheit oder war nur einem Fachpublikum bekannt. Im Zentrum der aktuellen Ausstellung steht die Geschichte der Gartenkunst von der Renaissance zum Barock, die in den von Albrecht Haupt zusammengetragenen Druckgrafiken einen Schwerpunkt darstellt. Der Fokus liegt dabei auf der Gartenkunst Italiens, Frankreichs, der Niederlande und der deutschen Lande, die in der Sammlung Albrecht Haupt mit herausragenden druckgrafischen Werken überliefert sind.

Die europäische Gartengeschichte wird im Zusammenhang mit dem Barockgarten Herrenhausen erzählt, dessen bildliche Überlieferung für die frühe Zeit aus der Sammlung des Historischen Museums ergänzt wurde. Denn die international ausgerichtete Sammlung Albrecht Haupt enthält keine Gartenbilder zu Herrenhausen. Neben diesem thematischen und räumlichen Fokus werden in der Ausstellung zwei weitere Themen präsentiert: Einführend werden der Sammler und die Sammlung Haupt vorgestellt und in einem abschließenden Bereich werden das Material Papier, aus dem die Sammlung Albrecht Haupt besteht, die Spuren der Benutzung dieser Sammlung und Aspekte der Bewahrung dieses sensiblen, aber doch auch beständigen Materials gezeigt.

Obwohl zahlreiche Bibliotheken, Museen und Archive über grafische Sammlungen verfügen, hat Druckgrafik im Kulturbetrieb eher einen schweren Stand. Die Kunsthistorikerin Jutta Held führte die geringere Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit für diese künstlerische Technik im Vergleich zu Gemälden und Skulpturen auf die höheren Anforderungen hinsicht-

lich der Entschlüsselungskompetenz und auf die Notwendigkeit des genauen Blicks zurück: „In Schränken archiviert und lediglich in zeitlich limitierten Ausstellungen oder in Studiensälen unter strengen Auflagen zugänglich, verweigert sich die Grafik durch ihre fragile Materialität und den Mangel an sensationellen Reizen den Maßstäben des heutigen schrillen Kulturbetriebs. Nicht zuletzt fordert sie eine Rezeptionshaltung, die selten geworden ist: nur der individuellen Versenkung in das einzelne Blatt ... und nur dem genauen Blick, der den zarten Lineamenten und den auf eine schmale, aber subtile Skala beschränkten koloristischen Nuancen zu folgen vermag, erschließen sich die Eigenarten dieses Mediums.“¹³ Auch die geringere Repräsentativität der Drucke und deren kleinere Formate haben ihren Anteil an der zurückhaltenden Ausstellungspräsenz von Druckgrafik.

Nicht alle Gärten der Renaissance und des Barock sind in der Sammlung Haupt vertreten. Die Interessen des Sammlers und die Zufälle des Sammelns führten dazu, dass bedeutende Gartenanlagen nicht präsentiert werden können. So fehlen beispielsweise unter vielen anderen die manieristischen Villen in Bomarzo, Bagnaia und Caprarola im Umfeld Roms, die meisten der zahlreichen Villen der Medici bei Florenz, die Villen Norditaliens, insbesondere Venetiens und des Piemont, der Garten von Caserta bei Neapel sowie im deutschsprachigen Raum die Gärten von Charlottenburg, Nymphenburg, Schönbrunn und das Belvedere in Wien, um nur einige wenige zu nennen. Die Auswahl der Gartenbilder, die in Ausstellung und begleitender Publikation vorgestellt werden, ist lückenhaft. Dennoch können die gezeigten Bilder, die als Einzelblätter vorliegen oder gebundenen

Sammlungen entstammen, einen repräsentativen Überblick über die Gartengeschichte der Renaissance und des Barock vermitteln.

Die Bilder geben nur annäherungsweise die Gartenwirklichkeit wieder. Stärker als Gemälde, Skulpturen und Bauwerke sind Gärten lebendige, wechselhafte, vergängliche Kunstwerke. Die Anlage eines Gartens ist eine ephemere Kunst. Die Erhaltung eines Gartens erfordert ständige Pflege. Viele der dokumentierten Gartenanlagen existieren heute nicht mehr oder sind umgestaltet worden. Die Gartenbilder sind daher Dokumente eines historischen Moments und sie sind immer idealisierte Zustandsbeschreibungen aus der subjektiven Perspektive und aus den Augen eines Künstlers. ■

1 zit. nach: Volker Remmert: „Il faut être un peu Geometre“. Die mathematischen Wissenschaften in der Gartenkunst der Frühen Neuzeit, in: Wunder und Wissenschaft. Salomon Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600, Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2008, S. 51-58; S. 57
2 Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, 5. Aufl., Tübingen 1980, S. 651

3 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965, S. 147

4 Heinrich Hesse: Teutscher Gärtner, 1710; zit. nach: Volker Remmert: „Il faut être un peu Geometre“. Die mathematischen Wissenschaften in der Gartenkunst der Frühen Neuzeit, in: Wunder und Wissenschaft 2008, S. 51-58; S. 57
5 Gärten, wie sie im Buche stehen, hrsg. von Irmgard Siebert, Carola Spies, Stefan Schweizer, Begleitbuch zur Ausstellung, Düsseldorf 2011, S. 13

6 „J'espère de partir bientost d'icy et de venir ordonner vostre jardin à Heidelberg, car j'ay tous les jardins de Rome dans l'imagination, qui sont les plus beaux du monde et les fontaines de mesme.“, zit. nach Lieselotte Vossnack: Kurfürstin Sophie von Hannover, ihre Kenntnis europäischer Gärten des Barock, in: Herrenhausen 1666 – 1966, 1966, S. 21

7 „Je préférerois St. Cloud si j'avois à choisir. ... On se promena de cette sorte le plus agréablement du monde dans les lieux enchantés au bruit des cascades et à l'ombre.“, zit. nach Vossnack 1966, S. 21

8 „La dépense fait plus de merveilles que la nature.“; Memoiren der Kurfürstin Sophie von Hannover. Ein höfisches Lebensbild aus dem 17. Jahrhundert, hrsg. von Martina Trauschke, Göttingen 2014, S. 126 und S. 139

9 s. dazu den Beitrag von Annika Wellmann-Stühling „Begehrte Bilder“

10 zum Folgenden siehe: Gärten, wie sie im Buche stehen, 2011, S. 94 f.

11 Der vollständige Titel lautet: „Villa Aldobrandina Tusculana sine varii illius Hortorum et Fontium prospectus“

12 Gärten, wie sie im Buche stehen, 2011, S. 101

13 Jutta Held, Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007, S. 118 f.

Susanne Nicolai, Hedda Saemann, Gundela Lemke

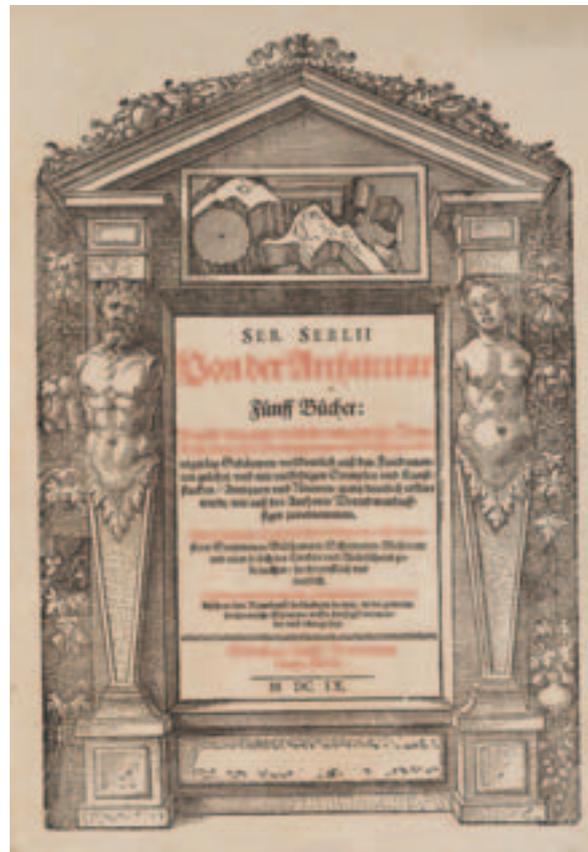
*ALBRECHT
HAUPT
UND SEINE
SAMMLUNG*



„Das Jahr 1901 brachte [der Bibliothek] eine einzigartige Sammlung alter Architekturwerke, Ornamentstiche und Handzeichnungen aus den letzten vier Jahrhunderten.“¹ Paul Trommsdorff, 1931

Albrecht Haupt als Sammler und Architekt

Die Sammlung Albrecht Haupt ist eine der historisch bedeutsamen Sondersammlungen, die sich heute in der Technischen Informationsbibliothek (TIB) in Hannover befinden. Sie lässt sich in drei Teilbestände gliedern: Teil eins besteht aus ca. 6.000 von Albrecht Haupt selbst erstellten architektonischen Reiseskizzen und Studienblättern, ein zweiter Teil umfasst einen Buchbestand von ca. 1.600 Bänden zur Architekturtheorie und -geschichte sowie zur Gartenkunst in Italien, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden. Ältester Titel ist das Werk „De partibus aedium“ von Mario Grapaldi aus dem Jahr 1508. Der Großteil der Bücher stammt jedoch aus dem 17. und 18. Jahrhundert und spiegelt damit zugleich die zunehmende Verwissenschaftlichung des Bauwesens in dieser Zeit wider, die mit einer beträchtlichen Steigerung des Publikationsaufkommens einherging. In den Beständen der Sammlung befinden sich die wichtigsten Schlüsselwerke ihrer Periode, die jeweils „die wissenschaftlichen und formalen Grundlagen dieser Kunstzweige“² darstellen. Die



▲ Frontispiz, aus: Sebastiano Serlio: Von der Architectur, 1609



▲ Von der Perspectiven, Bühnenbild Stadt, Kupferstich, aus: Sebastiano Serlio: Von der Architectur, 1609

dritte Komponente bildet ein Konvolut von Grafischen Einzelblättern unterschiedlicher Urheberschaft und Sujets (insgesamt ca. 6.800 Grafiken auf etwa 5.000 Blättern), die Haupt für Lehr- und Forschungszwecke sammelte. Es sind Blätter aus allen Teilen Europas und allen Epochen der Neuzeit, die Werke bedeutender europäischer Künstler enthalten, unter denen – wie Haupt herausstellte – „selbst solche von Dürer, Altdorfer, Michel Angelo und an-

deren großen Italienern [nicht fehlen]“.³ Hier finden sich neben allegorischen Motiven, figürlichen und ornamentalen Darstellungen, Gartenansichten und Ausstattungsgegenständen auch zahlreiche kunstvolle Architekturzeichnungen. Technisch umfassen die Blätter ein nicht weniger breites Spektrum von Handzeichnungen und malerischen Vorlagen bis hin zu Blättern in verschiedenen Druckverfahren wie Buntdruck, Holzschnitt, Kupferstich, Lithografie oder Radierungen.

Bereits 1901 der Bibliothek der damaligen Technischen Hochschule Hannover übergeben, steht die Sammlung nicht zuletzt im kulturellen Kontext der zahlreichen Architekturreisenden des 19. Jahrhunderts, durch die vor allem italienische Zeichnungen und Druckgrafiken „auf Sammlungen in ganz Europa und Nordamerika verteilt“⁴ wurden. Was die Sammlung Albrecht Haupt dabei interessant und besonders macht, ist nicht nur die beschriebene Kombination der Teilbestände, sondern auch ihre individuelle Ausrichtung; denn das Motiv des Sammlers scheint nicht „primär museal, d. h. auf Vollständigkeit gerichtet“⁵ gewesen zu sein, sondern vielmehr ein breites, interdisziplinäres Verständnis von Architektur widerzuspiegeln. Für Albrecht Haupt, den Namensgeber und Urheber der Sammlung, gehörte es zum fachlichen Selbstverständnis, auch die Ränder der eigenen Disziplin – „die Baukunst und ihre Nachbargebiete“⁶ – zu betrachten, mit denen er als praktisch tätiger Architekt einerseits und wissenschaftlich interessierter Bauhistoriker andererseits in Berührung kam. So enthält die Sammlung, wie Haupt selbst erläuterte, „auch nicht immer rein baukünstlerische und ornamentale Arbeiten, sondern ihr Gebiet er-



▲ Von der Perspectiven, Bühnenbild Landschaft, Kupferstich, aus: Sebastiano Serlio: Von der Architectur, 1609

streckt sich über alles, was irgendwie als dekorativ und teilweise nur von ferne mit der Baukunst zusammenhängend anzusehen war.“ Die Sammlung gibt damit außerdem Zeugnis von der im Geist des 19. Jahrhunderts und des Bildungsbegriffs dieser

Zeit geprägten **Sammlerpersönlichkeit** und Sammelleidenschaft Haupts, für den sich in den Grafikblättern „das herrlichste, geradezu unübersehbare Gebiet für den Genuß wie für das Studium“ eröffnete. Haupt nutzte die Monografien und Einzelblätter

seiner Sammlung zwar gleichermaßen für seine Publikationen wie für seine Lehrveranstaltungen und betonte selbst immer wieder die „Wichtigkeit [seiner Sammlung] für den Unterricht der Kunstgeschichte und Geschichte der darstellenden Technik“ durch unmittelbare Betrachtung zeitgenössischer Werke; dennoch enthält der Bestand zahlreiche Blätter, die ihn offenbar als Sammler reizten, letztlich aber „unverwertet und unbekannt geblieben“ sind. Im Laufe seiner langjährigen Sammlertätigkeit konnte er auf Forschungsreisen durch Europa sowie auf Kunstauktionen, antiquarisch oder aus Privatsammlungen viele Objekte wohl vergleichsweise günstig kaufen, die gerade in den Anfangsjahren „noch nicht so begehrt [waren], daß sie nicht zu einem erschwinglichen Preise zu erwerben waren“⁷.

Besonderen Wert erhält die Sammlung Albrecht Haupt heute nicht zuletzt dadurch, dass sie im Zweiten Weltkrieg schon 1939, vier Jahre vor den übrigen hannoverschen Bibliotheksbeständen, ausgelagert und daher – anders als viele andere Sammlungen – ohne Verluste erhalten werden konnte. Die vorhandenen Lücken dokumentieren so auch die ursprüngliche Lückenhaftigkeit zeitgenössischer Privatsammlungen.

„Die Sammlung Haupt, eine Sammlung architekturtheoretischer Werke und Einzelblätter des 15./16./ 17./18./19. Jahrhunderts [...] verdankt ihr Zustandekommen der Sammeltätigkeit eines Architekten und Bauwissenschaftlers, der erkannt hatte, daß – unmittelbarer als andere Methoden – zeitgenössische Schriften und Darstellungen in der Lage sind, Werke der Kunst und Baukunst durch Anschauung mit Leben zu füllen.“⁸



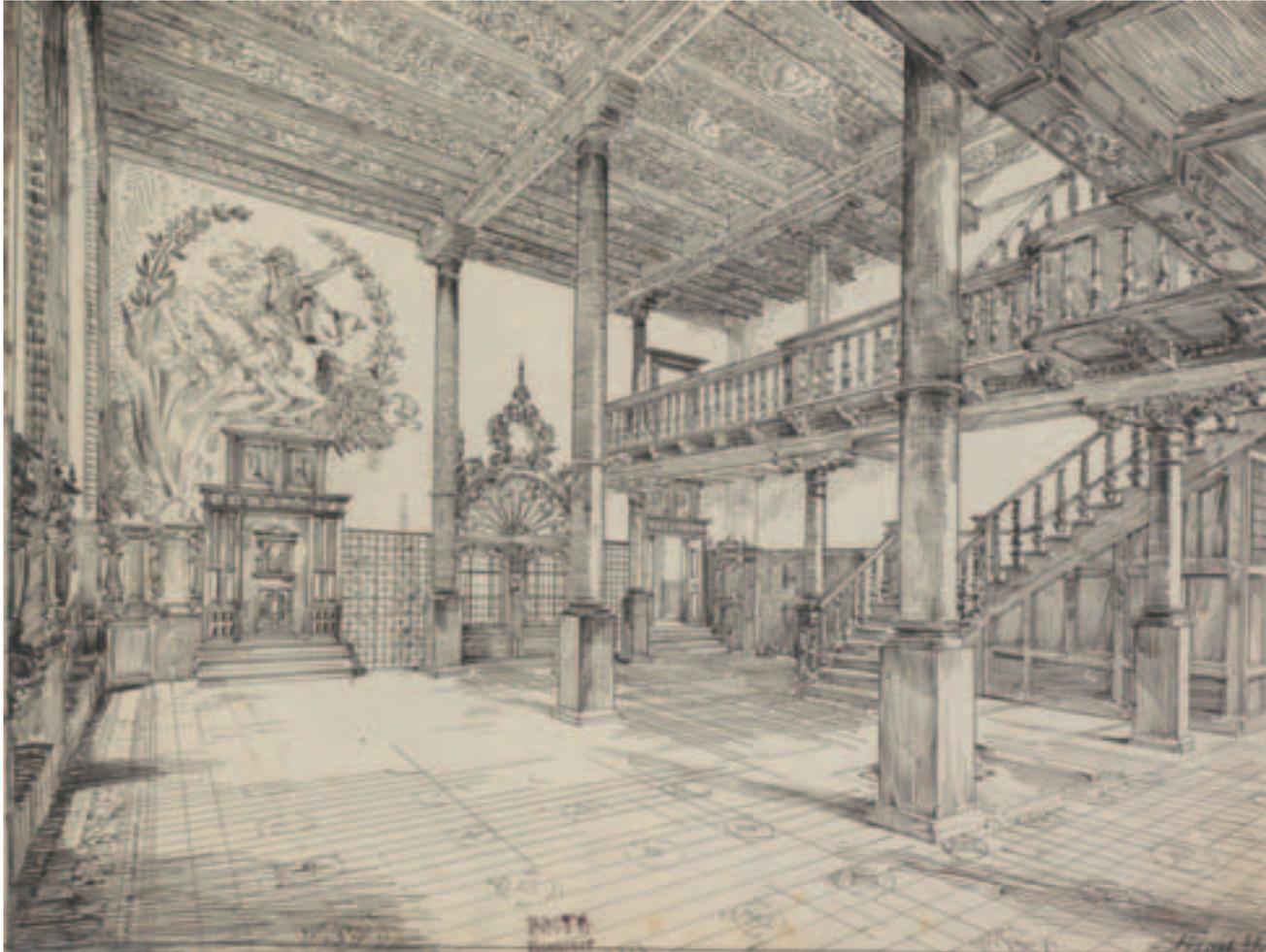
▲ Antoninus-Säule in Rom (Columna Antonina), aus: Antoine Lafréry: *Speculum Romanae Magnificentiae*, Druckgrafik, um 1575

Mit dieser Einschätzung beschrieb die Kunsthistorikerin Lieselotte Vossnack 1969 die Zielstellung des Sammlers Haupt, auf dessen Biografie im Folgenden einige Schlaglichter geworfen werden sollen. Der hannoversche **Architekt und Bauforscher Albrecht Haupt (1852–1932)** gilt mit seinem wissenschaftlichen und baukünstlerischen Oeuvre als ein Vertreter des Historismus und prägte mit seinen



▲ Antoine de Marcenay de Ghuy: *La Fleuriste*, Radierung, 1746–1766

baugeschichtlichen Studien den akademischen Diskurs seiner Zeit. Als jüngster Sohn des Gymnasialdirektors Dr. Georg Haupt im hessischen Büdingen geboren, entdeckte Haupt früh sein architektonisches Interesse und begann nach Abschluss der Gymnasialzeit 1869 ein Studium der Baukunst an der Universität Gießen. Nach einer Unterbrechung seiner Studien durch Militärdienst und die Teilnahme



◀ Albrecht Haupt: Hannover, Leibnizhaus, Diele, Tuschezeichnung, 1894

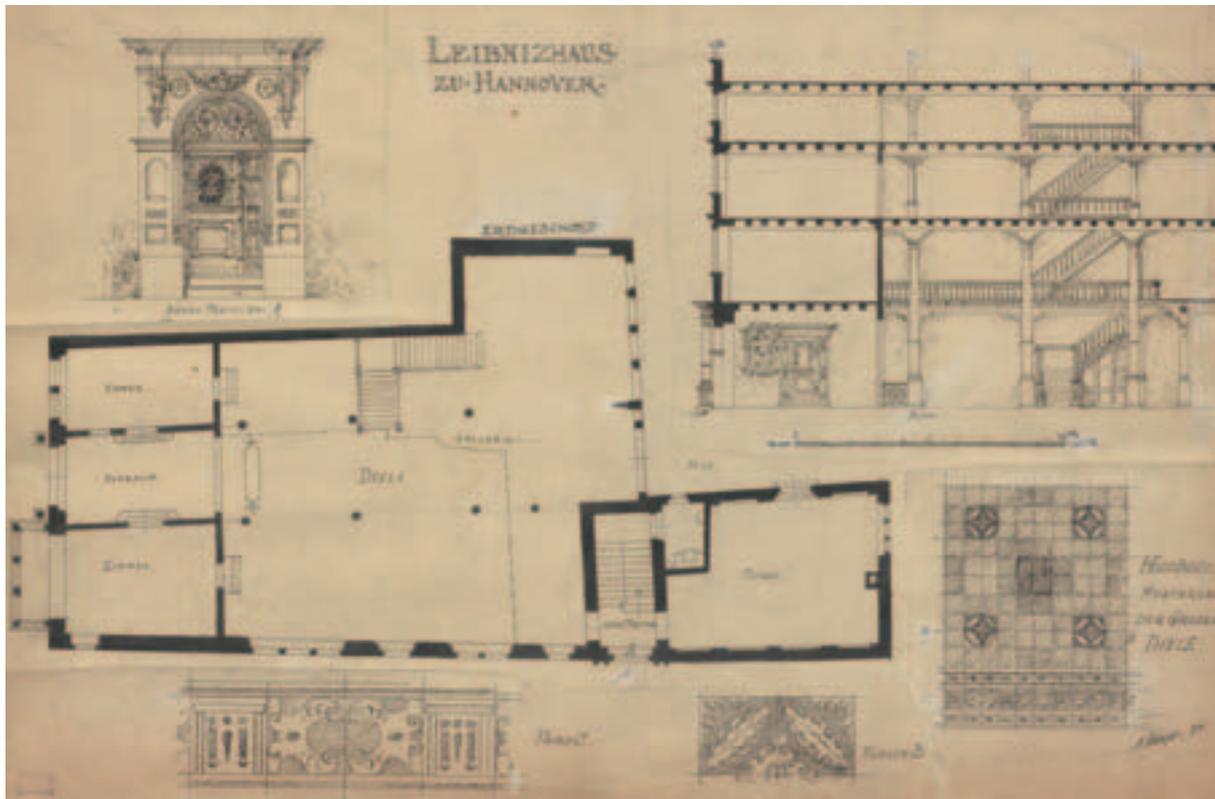
Albrecht Haupts vielseitiges **architektonisches Schaffen** in und außerhalb Hannovers, das bislang noch nicht monografisch aufgearbeitet wurde, richtete sich nicht nur auf Neubauten, sondern in besonderem Maße auch auf die Restaurierung und Wiederherstellung zahlreicher Renaissancebauwerke. In der Festschrift zur Hundertjahrfeier der Technischen Hochschule Hannover 1931 beschrieb er seine Tätigkeit als Architekt rückblickend selbst mit folgenden knappen – und bescheidenen – Worten:

„[...] Seine Bauten meist in deutscher Renaissance sind verschiedenster Art. In Hannover der große Saalbau des Arbeitervereins (Burghaus), die Langesche Stiftung, die Merkurpost, die Wohnhäuser von Eilers, Haake, Gruber und andere; auswärts hauptsächlich Schloßbauten für den schlesischen und mecklenburgischen Adel, so Schloß Wiligrad, Basedow, Hachenhausen, Büttnerhof, Runowo, Groß-Rinnesdorf, die Villenbauten in Wilhelmshöhe, Neuwaldensleben, Delmenhorst, Elsfleth, Flensburg und die Gruftkirchen zu Varchentin, Harkwede, Lohne. Weiter leitete Haupt die Wiederherstellung bedeutender Bauwerke: Leibnizhaus zu Hannover, Stiftskirche zu Fischbeck, Kirchen zu Bückeberg und Stadthagen, Rathaus zu Krempe und Wilster, Schloß Schaumburg.“⁹

Diese Rückschau verzeichnet jedoch nur eine zusammenfassende Auswahl, die etwa um das Geschäftshaus der Striehl'schen Stiftung an der hannoverschen Goseriede, die Salzwedeler St. Lorenz-Kirche, die Restaurierungsarbeiten an Stadthagener

am Deutsch-Französischen Krieg 1870 setzte er seine Ausbildung an den Polytechnischen Schulen in Karlsruhe und Hannover fort. Hier zählte u. a. der Begründer der neugotischen Hannoverschen Architekturschule Conrad Wilhelm Hase (1818–1902), Erbauer von Marienburg und Christuskirche, zu den prägenden akademischen Lehrern Haupts. Nach Abschluss des Studiums war er zunächst beim Schlossbauamt in Karlsruhe und in Büdingen beschäftigt, bevor er für eine Anstellung im Atelier des Architek-

ten Edwin Oppler (1831–1880), einem ebenfalls bedeutenden Vertreter der Hannoverschen Schule, nach Hannover zurückkehrte. Nach Opplers Tod 1880 machte sich Haupt als Architekt selbstständig und begann eine Tätigkeit als Privatdozent an der Technischen Hochschule Hannover (vgl. Lemke). Als Mitbegründer des Bundes Deutscher Architekten (BDA) hatte er von 1903 bis 1908 dessen Vorsitz inne und wurde 1914 zum Geheimen Baurat ernannt.



▲ Albrecht Haupt: Hannover, Leibnizhaus, Grundriss Erdgeschoss / Längsschnitt / Details, Tuschezeichnung, 1894

Rathaus und Amtspforte sowie am Olderburger Dom, die Magdeburger „Wilhelma“ oder die Mausoleen in Varchentin, Harkerode und Lohne und einen Urnenhain in Graz zu ergänzen wäre.¹⁰ Zahlreiche Wettbewerbsentwürfe wurden nicht umgesetzt. Haupts eigenes Wohnhaus in der hannoverschen Lützwowstraße, das er ebenfalls selbst entworfen hatte, ist leider nur mit stark veränderter Straßenfassade erhalten.

Gerade die **Sanierungs- und Rekonstruktionsvorhaben** zeigen die enge Verzahnung zwischen Haupts architektonischem Wirken und seinen Interessen als Sammler und (Bau-)Historiker. Seine Arbeiten lassen dabei gleichzeitig einen starken Bezug zum Kunstgewerbe und eine Rückbesinnung auf Handwerkstraditionen und Handwerkskunst erkennen. Daher verwundert es nicht, dass Albrecht Haupt in den 1880er Jahren außerdem Mitbegründer des hannoverschen Kunstgewerbevereins und des Kunstgewerbemuseums war, das seinen ersten Sitz im Leibnizhaus in der Schmiedestraße hatte.

Das Leibnizhaus selbst zählt sicher zu den prominentesten Projekten Haupts, wenngleich es nach der Kriegszerstörung 1943 heute nur noch als erneute Rekonstruktion an anderer Stelle zu sehen ist. Es steht nun am Holzmarkt als Teil der „Traditionsinsel“, dem im hannoverschen Wiederaufbauplan ausgewiesenen Bereich zwischen Marktkirche und Ballhof, wo – ergänzend zu den erhaltenen historischen Bauten der Burg- und Kramerstraße – Gebäude anderer Straßenzüge konglomeriert wurden. Ende des 15. Jahrhunderts errichtet und nach seinem berühmtesten Bewohner Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) benannt, nahm Haupt Anfang der 1890er Jahre einen Rückbau nachträglicher An- und Umbauten vor, um das Leibnizhaus seinem Originalzustand wieder anzunähern. Es waren vor allem solche Restaurierungsprojekte, die ihn als „Restaurateur“¹¹ berühmt machten, dem daran gelegen war, „die Kunst vergangener Tage [...] in seinen Erneuerungsarbeiten nicht zu stören“.

Aus dem architekturhistorischen Repertoire seiner Forschungs- und Sammlertätigkeit, aber mit ganz anderer Zielrichtung, schöpfte er wohl gleichermaßen für **utopische Architekturentwürfe**, wo er sie mit modernster Ausstattung kombinierte. Als Antwort auf wachsende Städte, steigende Raumnot und allgegenwärtige Seuchengefahr konzipierte er 1911 eine gigantische Urnenbeisetzungsstätte in parkartiger Anlage. Die „Nekropole für eine Million“ gestaltete er als „Stufenpyramide, die, am untersten Absatz etwa 200 Meter messend, sich zu einer Höhe von fast 100 Metern erhebt. Es sind zehn Stockwerke übereinander gedacht, in unerschöpflichen Hallen und Gängen, an Wänden und Pfeilern Ascheurnen

Albrecht Haupt (1852-1932), Fotografie, 1927 ▶

aufnehmend. [...] Große Oberlichthöfe sollen an geeigneten Punkten die Stockwerke bis zum untersten durchbrechen, nach Möglichkeit auch Tageslicht in ihre Dämmerung bringend. Eine überall durchgeführte elektrische Beleuchtung wird außerdem unentbehrlich sein. Ungeheure Treppenanlagen führen von der untersten Stufe bis zur obersten Terrasse [...]. Vier große Aufzüge bringen die des Steigens Unvermögenden bis auf diese Höhe.“¹²

Eine wissenschaftliche Aufarbeitung und eine Positionierung des Architekten Albrecht Haupt gegenüber den verschiedenen nationalen und internationalen Strömungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – wie z. B. die Diskussion des Restaurierungsbegriffs, das Arts and Crafts Movement, die Hannoversche Schule oder die neugotische Bauhüttenbewegung – stehen noch aus. Interessante Perspektiven eröffnet auch die Rezeption seiner Arbeiten durch die Moderne. Anlässlich einer Werkausstellung im damaligen Provinzialmuseum in Hannover 1933, einige Monate nach Haupts Tod, schreibt der Rezensent: „Wir wissen, dass der Jugendstil die erste Regung der Opposition gegen die Kunstgeschichte gewesen ist, aber wir wissen auch, dass dieser Jugendstil noch nicht den Schritt zu größter Einfachheit gewagt hat“.¹³ Als Vermächtnis Haupts hebt er vor allem dessen Zeichnungen hervor, da die „damaligen Architekten [...] geradezu wundervoll, ja durchaus künstlerisch haben zeichnen können“, als der „bequeme Photographenapparat noch nicht zur Verfügung stand“, um schließlich zu prophezeien: „Ein Teil dieser Zeichnungen ist in seine Bücher übergegangen, die seinen Ruhm festhalten werden.“ ■

Susanne Nicolai/Hedda Saemann

LITERATUR

Albrecht Haupt: Das architektonische Schaffen der älteren Generation, in: 100 Jahre Technische Hochschule Hannover, Festschrift zur Hundertjahrfeier am 15. Juni 1931, Hannover 1931.

Albrecht Haupt: Die Hauptsche Sammlung alter Architektur- und Ornamentstiche und Bücher an der Technischen Hochschule zu Hannover, in: Mitteilungen der hannoverschen Hochschulgemeinschaft, 1923, 5, S. 51-53.

Albrecht Haupt: Totenstädte der Zukunft. Eine Nekropole für eine Million, Leipzig 1911.

Paul Kanold: Albrecht Haupt, in: Otto Heinrich May/Edgar Kalthoff (Hg.): Niedersächsische Lebensbilder, Veröffentlichungen der historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, Hildesheim 1939, 1, S. 205-219.

Günther Kokkelink/Monika Lemke-Kokkelink: Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850-1900, Hannover 1998.

Paul Trommsdorff: Ein Überblick über die Entwicklung der Bibliothek, in: 100 Jahre Technische Hochschule Hannover, Festschrift zur Hundertjahrfeier am 15. Juni 1931, Hannover 1931.

Lieselotte Vossnack: Gutachten über die graphische Abteilung der „Sammlung Haupt“ der Universitätsbibliothek der Technischen Universität Hannover. Hannover, 1969 (unveröff. Typoskript) - TIB: Archiv Haupt 12.



Albrecht Haupt als Hochschullehrer und Forschungsreisender

„[...] Den Lehrern der Baukunst darf die Gelegenheit nicht vorenthalten werden, das, was sie theoretisch lehren und begründen, auch in die Wirklichkeit zu übersetzen und durch das greifbare Beispiel die Richtigkeit und den Wert ihrer Lehre darzutun, um die Gemüter für ihre besondere Richtung, insbesondere die künstlerische zu erwärmen und zu begeistern [...]“¹⁴

Nach zweijähriger Mitarbeit im Atelier des Edwin Oppler machte sich Haupt 1880 als Architekt in Hannover selbständig (vgl. Nicolai/Saemann). Im gleichen Jahr begann er seine Tätigkeit als **Privatdozent für „Deutsche Renaissance“** an der damaligen „Königlichen Technischen Hochschule Hannover“, wo er selbst 1873/74 (damals noch Polytechnische Schule) einen Teil seines Architekturstudiums abgeleistet hatte. Das o. g. Zitat gibt Ausdruck von Haupts tiefster Überzeugung, dass nur durch die ständige Auseinandersetzung mit der Baupraxis eine überzeugende Vermittlung von Lehrinhalten in der Architekturausbildung möglich sei.

1894 erfolgte seine Ernennung zum **Honorarprofessor**, 1907 wurde ihm der Titel Baurat verliehen, 1914 avancierte er zum Geheimen Baurat. Erst 1920 erhielt er den Status eines **Ordentlichen Honorarprofessors** für „Deutsche Renaissance“. Seit 1907 kamen Vorlesungen über „Spanische und portugiesische Baukunst“ hinzu. Lehrveranstaltungen für „Deutsche Baukunst“ folgten ab 1923. Bis zu seinem Todesjahr 1932 war Albrecht Haupt insgesamt mehr als 50 Jahre in der Architekturlehre an der Technischen Hochschule Hannover aktiv.



◀ Hannover, Marktkirche, Manschetten von Säulenschäften und Rankenfriesen, Tuschezeichnung



▲ Hannover, Marktkirche, Epitaphien (Details), lavierte Bleistiftzeichnung

Einen wichtigen Stellenwert für seine Lehr- und Forschungstätigkeit nahmen seine zahlreichen **Studienreisen** ein, die er in etliche europäische Länder unternahm, darunter besonders Portugal, Spanien, Italien und Frankreich. Auf diesen Reisen fertigte er eine Fülle von zeichnerischen Darstellungen an, die ihm als Studienblätter für seine Lehrveranstaltungen und Fachpublikationen, aber auch als persönliche Reiseerinnerungen dienten. Sie geben Ausdruck vom geschulten Auge eines kunsthistorisch kompetenten, feinsinnig beobachtenden Architekten mit bemerkenswertem zeichnerischen Talent.

Die Motivbreite seiner Darstellungen ist ausgesprochen vielfältig. Es handelt sich in der Mehrzahl um Architekturdetails und Gebäudeansichten, z. T. inform genauer Aufmaßskizzen, Landschafts-, bzw. Naturstudien, aber auch Ornamentstudien, Abbildungen von Mobiliar, diversen Ausstattungsgegenständen. Genreszenen, humoristisch-karikaturenhafte überzeichnete Personendarstellungen zeugen von Haupts vielseitigem künstlerischen Interesse. Verschiedene Darstellungstechniken kamen zur Anwendung. Oftmals collagierte Haupt auch mehrere

Einzel dokumente zu „didaktischen Blättern“, indem er sie in motivischem Bezug zueinander auf Trägerkarton klebte. Je nach Reisesituation und Verwendungszweck differiert die Bearbeitungstiefe. Die Bandbreite reicht von schnell „en passant“ hingestreuten Bleistiftskizzen, anspruchsvollen Aquarellen bis zu detailgenauen, zeitaufwendigen Tuschezeichnungen als Vorlagen für seine geplanten Fachpublikationen. Das Haupt bisweilen, wenn er gerade kein professionelles Zeichenpapier zur Hand hatte, Rückseiten benutzter Papierstücke zweckentfremdete, „recycelte“, macht den besonderen authentischen Reiz dieser Dokumente aus.

Als Teilbestand „Architektonische Reiseskizzen“ der Sammlung Albrecht Haupt bedeuten diese Studienblätter nicht nur einen wichtigen Quellenfundus für die Ausgestaltung des akademischen Unterrichtes im Rahmen der damaligen Architekturausbildung. Da etliche der aufgenommenen historischen Gebäude nicht mehr oder in veränderter Form existieren dürften, bilden die Dokumente zudem einen wertvollen dokumentarischen Bestand im Sinne bauhistorischer, bzw. denkmalpflegerischer Fragestellungen.

Von den Studienfahrten war es besonders die **Reise nach Portugal** im Jahre 1886, die für Haupts weiteren Lebensweg in fachlicher und persönlicher Hinsicht nachhaltige Wirkung hatte. Weil die Renaissancearchitektur in Deutschland und anderen europäischen Ländern einen Schwerpunkt seines bauhistorischen Interesses darstellte, war es nur folgerichtig, dass er sich auch mit den portugiesischen Bauten jener Epoche auseinandersetzte. Damit sah er sich quasi als Pionier, bisher in Fachkreisen unbe-



▲ Coimbra, Jesuitenkolleg, Portalornament, Tuschezeichnung, 1886



◀ Zwei Männer, Reiseskizze, lavierte Bleistiftzeichnung

kannte oder kaum gewürdigte portugiesische Bauleistungen interessierten Leserkreisen zugänglich zu machen. Angeregt und gefördert wurde er dabei vom befreundeten „Königlich Portugiesischen Generalconsul zu Hannover“. Für Haupt war es offenbar eine sehr anstrengende Reise. Weite Entfernungen, die erschwerte Zugänglichkeit vieler Bauten und das „noch immer nicht ganz bequeme Reisen dort im Lande“ mit zeitaufwendigen Handzeichnungen vor Ort stellten besondere Anforderungen. Die Ergebnisse dieser Studienreise mündeten schließlich in einer Publikation: 1893 promovierte Haupt zum **Dr. phil.** an der **Universität Leipzig** mit Band 1 seines Werkes über „Die Baukunst der Renaissance in Portugal“ (1890 erschienen, Bd. 2 folgte 1895).

Dem Zufall war es zu verdanken, dass ab 1893 bis 1897 ein junger Portugiese namens Raul Lino, geboren 1879 in Lissabon, in Hannover weilte, der zuvor einen mehrjährigen Schulbesuch in England absolviert hatte. Lino besuchte während seines Aufenthaltes in Hannover die Handwerker- und Kunstgewerbeschule, nahm als Gasthörer an Haupt's Lehrveranstaltungen teil und arbeitete als Praktikant in seinem Architekturbüro. 1897 beendete Lino seinen Aufenthalt in Hannover und kehrte nach Portugal zurück. Schon bald machte er auf sich aufmerksam, als er nämlich 1899 einen eigenwilligen Wettbewerbsentwurf zum Pavillon Portugals für die Pariser Weltausstellung 1900 vorlegte. Zwar konnte er sich mit seinem Beitrag nicht durchsetzen, aber der erst 20jährige Lino fiel auf mit seinem selbstbewussten Versuch der Ausformung einer „portugiesischen“ Architektur.



▲ Sitzende Frau, Studie, Bleistiftzeichnung

Wie die einschlägige portugiesische Fachliteratur zu Person und Werk stets hervorhebt, hatte die Studienzeit in Hannover, besonders die theoretische Ausbildung und praktische Arbeit bei Albrecht Haupt, einen tief prägenden Einfluss auf seine architektonische Zukunft hinterlassen. Haupt als profunder Kenner portugiesischer Architektur habe ihm demnach die Wertschätzung für sein Land und die heimatische Baukunst erst nahegebracht. Lino, der schon während seines Aufenthaltes in Hannover erste Entwürfe für ein eigenes Wohnhaus angefertigt hatte, erarbeitete sich schnell einen Ruf als renommierter Architekt besonders für anspruchsvolle Ein-



▲ Sitzende Frau, Kellner und Offizier, Studie, Tuschezeichnung

familienhäuser. Zahlreiche von ihm verfasste programmatische Publikationen geben Ausdruck des Anspruchs, eine theoretische Begründung seiner Prinzipien zur Wohnhausarchitektur zu entwickeln.

Aus der Begegnung von Albrecht Haupt und Raul Lino entwickelte sich eine langjährige Freundschaft beider Familien, die erst mit dem Tode Haupts im Jahre 1932 endete. Lino verstarb im hohen Alter von 94 Jahren 1974 in Lissabon.

Welche Wertschätzung Albrecht Haupt in Portugal zuteil wurde, zeigt sich in einer besonderen Ehrung, als ihm 1905 die Auszeichnung mit dem „Kommandeurkreuz des Ordens von San Thiago, Abt. für

Kunst und Wissenschaft“ vom König von Portugal verliehen wurde, die nach Haupts Angaben überhaupt nur an fünf Personen außerhalb des Königreiches Portugal vergeben werden konnte. Die Ernennung zum Ehrenmitglied der „Sociedade dos architectos portugueses diplomados pelo governo“ erfolgte später 1927.

Außer den bereits genannten Werken verfasste Haupt **weitere Fachpublikationen mit Bezug zu Portugal.**

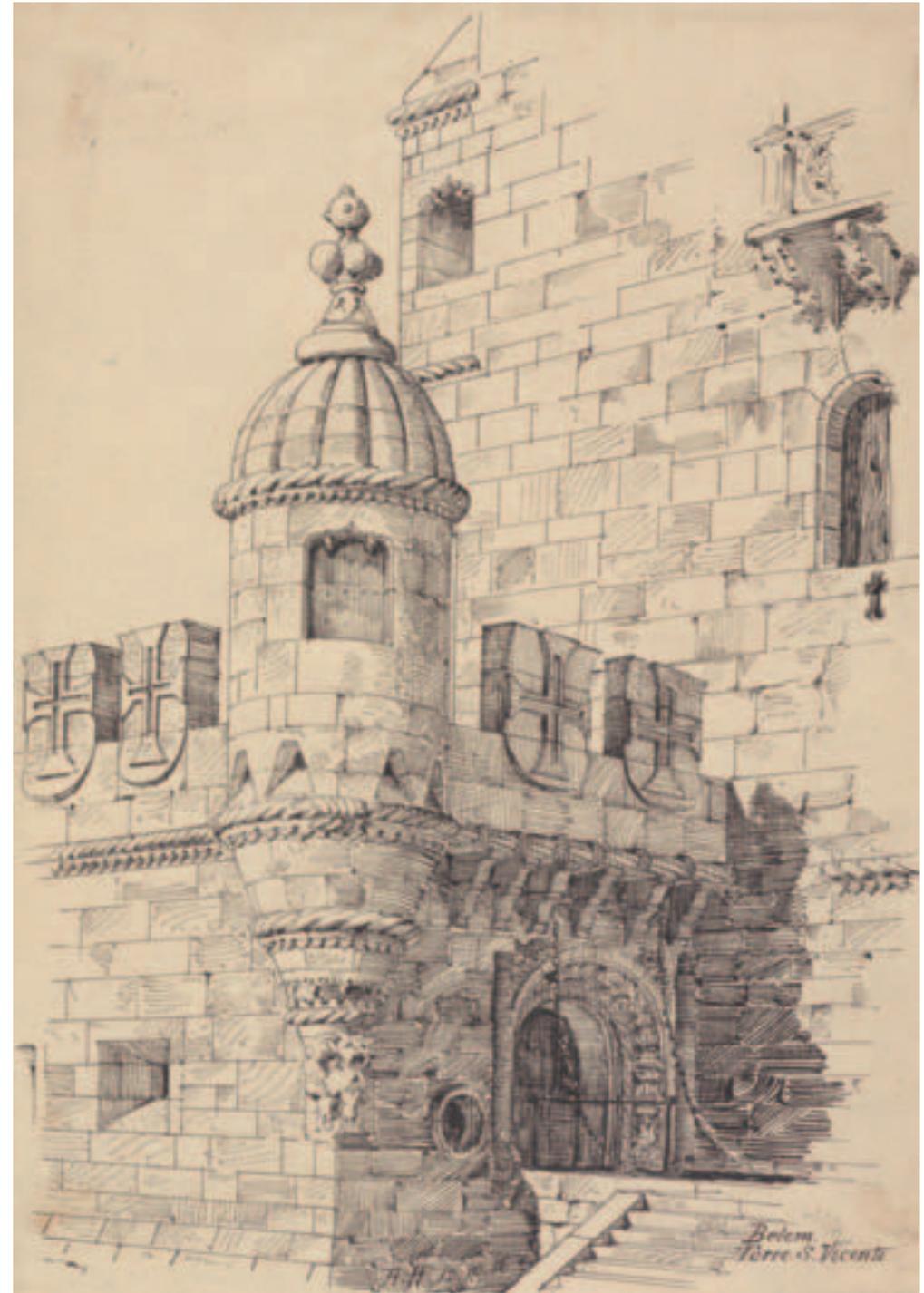
Im Jahre 1898 setzte er sich in seiner Schrift „**Portugiesische Frührenaissance**“ mit der Frühphase der portugiesischen Renaissance auseinander. Auslösend dafür war seine Erkenntnis eines besonderen

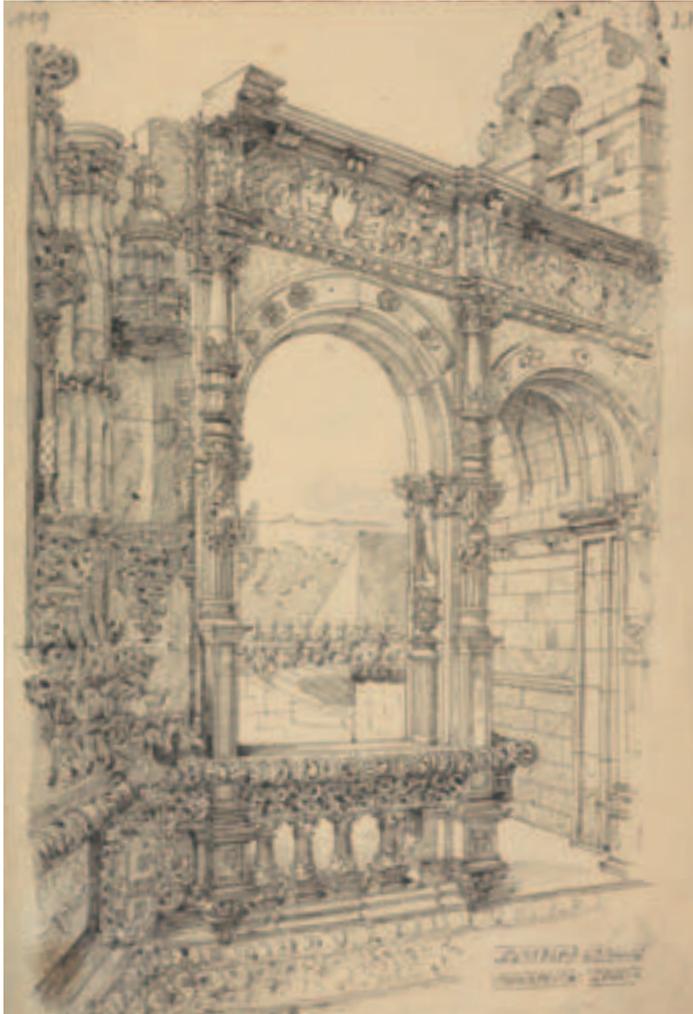
Aktualitätsbezugs zur zeitgenössischen Architekturentwicklung „um 1900“, als im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne diverse architekturreformistische Strömungen jeweils eigenen Impulsen folgten, bisweilen unter schroffer Abkehr vom überkommen empfundenen Historismus. „[...] Es ist eben wirklich etwas Neues, ganz Unabhängiges [...] entstanden, das man als etwas Modernes ansprechen kann; und das grade ist für die Gegenwart vorbildlich, [...] denn noch immer schaut die Architektenwelt suchend umher nach einem Wegweiser für die Baukunst [...] Hier könnte uns Portugals Frührenaissance-Baukunst in der That ein Beispiel, ein Vorbild sein, nicht zur Nachahmung, sondern zum Beweis, dass die heute wieder so oft geforderte Verschmelzung verschiedenartiger Dinge im modernen Sinne überhaupt möglich und ausführbar sei [...] das für uns Wichtigste in der Bedeutung der hier eingehend behandelten Bauten [...] ist [...] unzweifelhaft die Art, mit der hier Eindrücke und Stile, Neues und Altes, West und Ost, kurz Verschiedenartiges zu neuer Gesamtwirkung verschmolzen ist, [...]“¹⁵. Es wird deutlich, wie stark Haupt die intensiven Eindrücke seiner portugiesischen Studienreise geprägt haben – vielleicht mehr, als er bei Reiseantritt selbst ahnen konnte.

Eine **Studienreise nach Spanien** unternahm Haupt 1906, deren Erkenntnisse im Folgejahr in seine Vorlesungen über spanische und portugiesische Baukunst Eingang fanden.

Im Jahre 1927 veröffentlichte Haupt seine „**Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal**“ als 10. Band der Reihe „Geschichte der Neueren Baukunst“. Abgesehen von eigenen Erfahrungen und Kenntnissen diente ihm hier Materialien der einheimischen Gesellschaften zur Pflege und Förderung der nationalen Kunstwerke als Quellenbasis. Im Gegensatz zu seiner 1890 und 1895 erschienenen zweibändigen Publikation über portugiesische Baukunst, wo er im Vorwort noch zurückhaltend ankündigte, „lediglich eine sachliche Würdigung“ der behandelten Bauten zu leisten, formulierte er hier im Vor- und Nachwort in geradezu überschwänglichem Duktus von „der Kunst beider Länder, so weit abweichend, so eigentümlich gegenüber der sonstigen Renaissance Europas; reichfarbig, schmuckvoll, ja berauschend [...]“. Nüchterne fachwissenschaftliche Betrachtung wich hier begeisternder Empfehlung.

Belem, Torre S. Vicente, Eingang und Ecktürmchen, Tuschezeichnung ►





▲ Batalha, Klosterkirche, Loggia der Capella imparfaitas, Tuschezeichnung

Studienreisen u. a. nach Italien und Frankreich führten zu weiteren Publikationen: **Palastarchitektur in Oberitalien und der Toskana** (1908, 1911, 1922) und **Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland** (1916).

Seine gründliche Kenntnis deutscher Backsteinarchitektur bewies Haupt in seinem 1899 erschienenen



▲ Alcantara, S. Amaro, Gesamtansicht, Tuschezeichnung

Werk **„Backsteinbauten der Renaissance in Norddeutschland“** und der 1910 veröffentlichten Schrift **„Der deutsche Backsteinbau der Gegenwart und seine Lage“**. Als Bauforscher publizierte er diverse weitere Schriften im Zusammenhang denkmalpflegerischer Erörterungen.

Albrecht Haupt verstand es im Sinne seines ganzheitlichen Architekturverständnisses, die Arbeitsfelder als Hochschullehrer und Fachautor mit der Perspektive des in der Baupraxis stehenden Architekten quasi synergetisch zu vereinen. Eine späte Würdigung seines vielseitigen Schaffens erfuhr er schließ-

lich 1927 mit der **Verleihung des Dr.-Ing. h.c.** „in Anerkennung seiner Verdienste als Lehrer, Architekt und Sammler baugeschichtlicher Graphik“ vonseiten der Technischen Hochschule Hannover. Von deren Rektor und Senat konnte er im Januar 1930 anlässlich seiner 50jährigen dortigen Lehrtätigkeit Glückwünsche entgegennehmen zum „goldenen Dozentenjubiläum“. ■

Gundela Lemke

LITERATUR (AUSWAHL)

- Albrecht Haupt: *Baukunst der Renaissance in Portugal*, Bd. 1: Lissabon und Umgegend, Bd. 2: Das Land, Frankfurt a.M. 1890 u. 1895.
 Albrecht Haupt: *Portugiesische Frührenaissance*, in: *Die Baukunst*, 1898, Ser. 1, H. 5.
 Albrecht Haupt: *Backsteinbauten der Renaissance in Norddeutschland*, Frankfurt a.M. 1899.
 Albrecht Haupt (Hrsg.): *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana*, Bde 4, 5, 6, Berlin 1908, 1911, 1922.
 Albrecht Haupt: *A arquitetura da Renascença em Portugal* (trad. portug.), Lisboa 1910.
 Albrecht Haupt: *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen*, Leipzig 1909.
 Albrecht Haupt: *Der deutsche Backsteinbau der Gegenwart und seine Lage*, Leipzig 1910.
 Albrecht Haupt: *Lissabon und Cintra*, Leipzig 1913 (Berühmte Kunststätten, 62).
 Albrecht Haupt: *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland*, in: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Bd. 6, Berlin 1916.
 Albrecht Haupt: *Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal*, Stuttgart 1927 (*Geschichte der Neueren Baukunst*, Bd. 10).

- 1 Trommsdorff 1931, S. 346.
- 2 Haupt 1923, S. 51.
- 3 Haupt 1923, S. 53.
- 4 www.biblhertz.it/forschung/forschungsprojekte-des-instituts/lineamenta
- 5 Vossnack 1969, S. 6.
- 6 Dieses und die folgenden Zitate aus: Haupt 1923, S. 51 ff.
- 7 Kanold 1939, S. 215.
- 8 Vossnack 1969.
- 9 Haupt 1931, S. 165.
- 10 Eine Liste bekannter Bauprojekte Albrecht Haupts liefern: Kokkelink/-Lemke-Kokkelink 1998, S. 534. (Bau-)Zeichnungen zu den Projekten Haupts sind nicht Teil der Sammlung Albrecht Haupt an der TIB, sondern finden sich in verschiedenen Institutionen, u. a. im Stadtarchiv Hannover oder im Niedersächsischen Landesarchiv – Staatsarchiv Bückeburg.
- 11 Dieses und das folgende Zitat aus: „Dem Gedächtnis Albrecht Haupts“, *Hannoversches Tageblatt* vom 8.1.1933. Für den Hinweis auf diesen Beitrag vielen Dank an Eckart Rüschi (Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege).
- 12 Haupt 1911.
- 13 Dieses und die folgenden Zitate aus: „Dem Gedächtnis Albrecht Haupts“, *Hannoversches Tageblatt* vom 8.1.1933.
- 14 Haupt, in: *100 Jahre Technische Hochschule Hannover, Festschrift zur Hundertjahrfeier am 15. Juni 1931*, Hannover 1931, S. 161.
- 15 Haupt: *Portugiesische Frührenaissance*, in: *Die Baukunst*, 1898, Ser. 1, H. 5, S. 10 u. 20.

Andreas Urban

BUNTE MISCHUNG

Herrenhausens Barock



„...gibt es in Berlin und Charlottenburg schöne Dinge und prächtige Schlösser. Hier haben wir nichts im Vergleich dazu. Nur mit dem Herrenhäuser Garten können wir prunken, der in der Tat schön und wohl gehalten ist, aber das lässt sich nicht ohne Unkosten machen. Es kostet 6.000 Thaler jährlich, aber er ist so sauber und gut in Stand, dass man allzeit darin spazieren kann.“¹

Kurfürstin Sophie an ihre Enkelin Sophie Dorothea, 22. Juli 1713



Der Barockgarten Herrenhausen ist keine Erfindung innovativer Gartenarchitekten. Er ist Teil eines europäischen Gartennetzwerks. Die Gestaltung dieses Lustgartens steht in einer langen Tradition der Gartenkünste. Die Einflüsse, die sich im architektonischen Plan des Gartens, in der Auswahl und Konfiguration der Pflanzen, in der Anordnung von Skulpturen und Pavillons sowie der Einbindung des Elements Wasser abbildeten, entstammten Vorbildern, die seit der Renaissance im europäischen Kulturraum zirkulierten.

Die Sommerresidenz der Welfenfürsten beim Dorf Höringehusen (Herrenhausen) in der Leineau westlich Hannovers ist die Frucht kluger Machtpolitik. Das Fürstentum Braunschweig-Lüneburg gehörte im 17. Jahrhundert zu den aufstrebenden Staaten im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation.

◀ „Maison de Plaisir d' Herrenhausen de S.A. Electorale de Brunswic Luneburg & & / Zyne Ceurvorstelyke Doorlugtigheyd van Brunswic Lunenburg voortrefelyke Lustplaats genaamt Herrenhausen“, Kupferstich, um 1710

Investitionen in glanzvolle Architektur, weit strahlende Kultur und beeindruckende Gärten versprachen das Prestige, das notwendig war, um sich gegenüber konkurrierenden Fürsten zu behaupten. Entsprechend zielstrebig erfolgte der Ausbau der Anlage von etwa 1675 bis 1720. Der Garten in Herrenhausen war damit einer der frühesten deutschen Barockgärten überhaupt.²

Als Herzog Georg 1636 das Erbe des Fürstentums Calenberg antrat und Hannover zur Residenz nahm, gab es in der Stadt keine Infrastruktur für die Hofhaltung und Verwaltung des Landes. Seit 1584 war das Fürstentum von der Linie der Welfen in Wolfenbüttel regiert worden. Die vordringliche Aufgabe für die Herzöge in Hannover – nach Georgs Tod regierten nacheinander seine vier Söhne – bestand folglich im Ausbau des Herrschaftssitzes. Ein seit der Reformation unbenutztes Kloster wurde zum Leineschloss umgebaut und diente ab 1642 als Regierungssitz.

1638 wurde ein Gutshof in Höringehusen zur Versorgung des Hofes mit Feldfrüchten, Vieh, Gemüse und Obst eingerichtet. Hier begründete Herzog Johann Friedrich (Regierungszeit 1665-1679) den Kern der später prunkvoll erweiterten Sommerresidenz. Er ließ den an der Straße nach Nienburg gelegenen dreiflügeligen Fachwerkbau wohl ab 1674 zu einem fünfachsigem „Schloss“ mit dreigeschossigem Mitteltrakt ausbauen. 1675 hielt sich der Herzog erstmals mit seiner Hofgesellschaft in dem Lusthaus auf. Die Schlossflügel dienten der Überwinterung von kälteempfindlichen Zitrusgewächsen und anderen Kübelpflanzen der Orangerie.

An der Stirnseite des westlichen Schlossflügels entstand 1676 eine Grotte aus Steinen, Muscheln

und Kristallen mit kleinen Fontänen und Brunnen. Zeitgleich wurde am östlichen Schlossflügel eine Kaskade errichtet. Der aus Naturmaterialien gebaute Wasserfall wurde im Stil italienischer Wassertheater gebaut. Die dem Lusthaus zugewandte Rückseite war eine schlichte Mauer.

Auch die Arbeiten am Lustgarten, dessen Fläche der nördlichen Hälfte des heutigen Gartens entsprach, begannen 1676. Zuvor waren Höfe von Kleinbauern verlegt worden, um ausreichend Land für den Lustgarten zur Verfügung zu haben. Nach dem Vorbild der italienischen Renaissance bestimmten Quadrate die Gartengestaltung: Der Grundriss der gesamten Anlage wie auch die sechzehn Beete des Parterre waren quadratisch angelegt. Im Zentrum befand sich ein Wasserbecken mit Springstrahl, umgeben von vier Tritonen. Flache Kaskaden rahmten die Parterrebeete vor dem Schloss. Um den flachen Gartenteil im Zentrum waren Boskette mit Lindenbäumen, Hainbuchen, Nussbäumen, Kastanien und Obstbäumen gepflanzt. Ein Plankenzaun mit Spalierpflanzen grenzte den Garten gegenüber dem Umland ab. Zwei Fischteiche bildeten im Süden zur Leine hin den Übergang vom Garten zur Landschaft. Ein schnurgerader Weg durchzog den Garten vom Schloss bis zur Leine.

Ein Gartenplan von 1675 mit italienischen Zeichnungen lässt vermuten, dass vor allem Anregungen aus dem Land südlich der Alpen die Gestaltung dieses ersten Lustgartens beeinflussten. Daran war eine Gruppe internationaler Fachleute beteiligt: der italienische Architekt Hieronymo Sartorio, der französische Fontänenmeister Marinus Cadart, der französische Architekt, Kunst- und Hofgärtner (aus

Celle) Henri Perronet, der aus dem dänisch-deutschen Sonderburg stammende Anton Heinrich Bauer, der italienische Gärtner Pietro Meccage und der Augsburger Grottierer Michael Riggus.

Der seit 1680 regierende Herzog Ernst August veranlasste die Erweiterung und Neugestaltung des Gartens. Dafür war ab 1683 Hofgärtner Martin Charbonnier verantwortlich, der zuvor den Residenzgarten in Osnabrück angelegt hatte.³ Charbonnier war Schüler des berühmten André Le Nôtre, der im Auftrag König Louis XIV. die gigantische Anlage in Versailles entwarf. Der Ausbau des Barockgartens Herrenhausen ab 1686 war mit einer Hinwendung zu französischen Vorbildern verbunden. Nicht zufällig wurde der neue südliche Garten in französischer Terminologie als „Nouveau Jardin“ bezeichnet. Die streng geometrische, axiale, an Prinzipien der Architektur ausgerichtete Flächengliederung Herrenhausens und der enge Bezug zwischen Schloss und Garten entsprachen der Grundidee des französischen Barock. Das im Vergleich zu anderen Gartenresidenzen bescheiden wirkende Gebäude wirkte allerdings eher so, als sei das Schloss Herrenhausen dem Garten und nicht der Garten dem Schloss zugeordnet.⁴ Der Lustgarten umfasste immerhin eine Fläche, die der des mittelalterlichen Hannover entsprach.

Für Gartenspaziergänger überlagerten sich zwei virtuos aufeinander abgestimmte Erfahrungsweisen: Die langen Wegeachsen, Alleen und freien Flächen inszenierten endlose Weite und lenkten den Blick in die Tiefe des Gartens. Die von Hecken gesäumten Boskette (Wäldchen) vermittelten im Kontrast dazu den Eindruck intimer, klein dimensionierter Räume.

Der Umriss des Gartens erhielt durch die Verdoppelung seines Umfangs die Form eines Rechtecks. Den neuen Gartenteil im Süden, den „Nouveau Jardin“, durchzogen vertikale, horizontale und diagonale Wege. Den Akzent setzte ein vom Schloss ausgehender zentraler Weg, der in einen Halbmond am südlichen Gartenende mündete. Die acht rechteckigen Beete des Parterre betonten die Längsausrichtung. 32 Statuen und Vasen aus Sandstein verwiesen im prominentesten Gartenraum, dem Parterre, auf die herausgehobene Stellung des Fürsten in der Weltordnung: Allegorien der Jahreszeiten, der Elemente, der vier bekannten Erdteile (Europa, Amerika, Afrika, Asien) sowie des Helden Herkules und antiker Götter (Venus, Bacchus, Thalia, Vesta, Flora, Kybele, Saturn, Juno, Merkur, Ceres). Das im östlichen Teil des Lustgartens gelegene Freilufttheater entstand ab 1689. Es bestand aus einer trapezförmigen Bühne und Zuschauerrängen in Form eines Amphitheaters. Zusammen mit der ab 1694 gebauten Orangerie (heute Galerie) bildete das Heckentheater einen eigenständigen Gartenbereich.

Neben dem italienischen und französischen gab es noch einen weiteren internationalen Akzent in Herrenhausen. Nach Dieter Hennebo fand die Umgestaltung des Lustgartens „im Geiste der oranischen Residenzen Nieuwburg, Honslaersdyck und Het Loo“ statt. „Während der Garten von 1674 noch unter dem Einfluss venezianischer Villen und in der Tradition älterer deutscher Vorbilder gestanden hatte, traten nun holländische Anregungen nach vorn.“⁵ Die herrschaftlichen Gärten in den Niederlanden waren von dem Franzosen Daniel Marot gestaltet worden, der seit 1686 im Dienst des Statthalters Wilhelm III. von

Oranien stand. Französische Einflüsse waren also auch in den niederländischen Gärten wirksam.

Herrenhausen war wie die niederländischen Anlagen ein Garten der Ebene ohne jede Terrassierung. Auch die den Barockgarten umfassende, zwanzig Meter breite Gracht (niederländisch: Gracht) und der zum Schutz vor Hochwasser errichtete, mit einer Lindenallee bepflanzte Damm auf der Gartenseite der Gracht gingen von niederländischen Vorbildern aus. Der Garten wurde durch diese Gestaltungselemente streng von der Umgebung getrennt. In den Beeten des Parterre wurden Blumen gepflanzt, die vor allem in niederländischen Gärten beliebt waren. In den südlichen Heckenquartieren sowie im Feigengarten und Apfelstück westlich des Schlosses wurde Obst und Gemüse angebaut. Der Lustgarten Herrenhausen war somit auch Nutzgarten, eine auch in niederländischen Barockgärten oft praktizierte Kombination.

Der seit 1698 regierende Kurfürst Georg Ludwig war der Vollender des Barockgartens Herrenhausen. In seiner Grundstruktur war er bis 1708 fertig gestellt. Aus dieser Zeit stammen die Kupferstiche, die unsere heutigen bildlichen Vorstellungen von Herrenhausen bestimmen. Georg Ludwigs Sparpolitik hatte die Entlassung zahlreicher Hofbediensteter italienischer und französischer Herkunft zur Folge. Die kosmopolitische Ausrichtung des Hofes wurde dadurch eingeschränkt. Immerhin sprang 1720 die Große Fontäne 35 Meter in den Himmel, nachdem erhebliche Investitionen und technische Mühen aufgewendet worden waren. Die kälteempfindlichen Kübelpflanzen erhielten 1723 eine neue Orangerie. ■

1 zit. nach Georg Schnath (Hg.): Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem preußischen Königshaus, Berlin und Leipzig 1927, S. 269
 2 grundlegend für die folgende Darstellung ist die Zusammenfassung der Gartengeschichte von Heike Palm: Die Geschichte des Großen Gartens, in: Marianne von König (Hg.): Herrenhausen. Die Königlichen Gärten in Hannover, Göttingen, 2006, S. 18-31
 3 Als Unterstützung für Charbonnier wurde 1697 Anton Spannuth zur Pflege der Orangerie, des Blumengartens und der Nutzgartenquartiere im südlichen Gartenteil eingestellt.
 4 Horst Bredekamp: Leibniz und die Revolution der Gartenkunst. Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter, 3. Aufl., Berlin 2013
 5 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965, S. 164

Kupferstichserie von Joost van Sasse, nach Zeichnung von Johann Jakob Müller, erschienen bei Pierre Schenk, Amsterdam, um 1735 ►

OBEN VON LINKS NACH RECHTS:

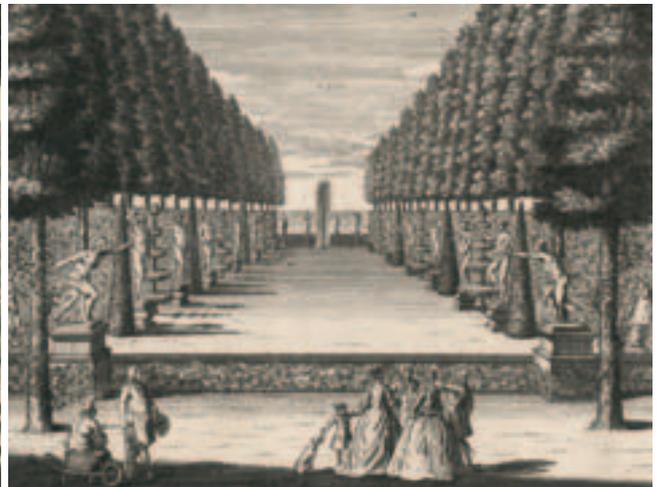
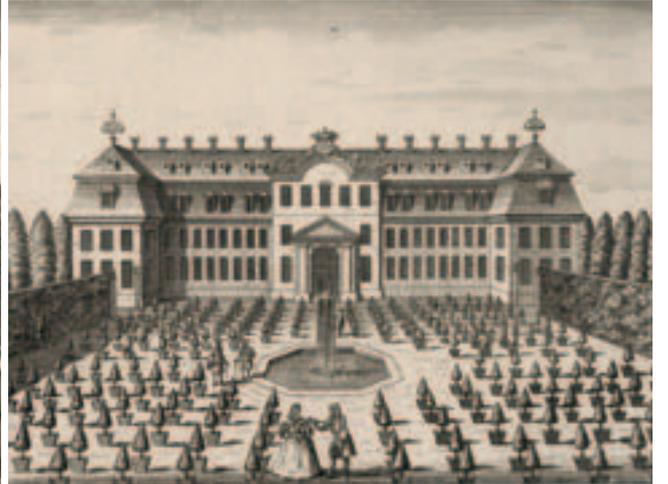
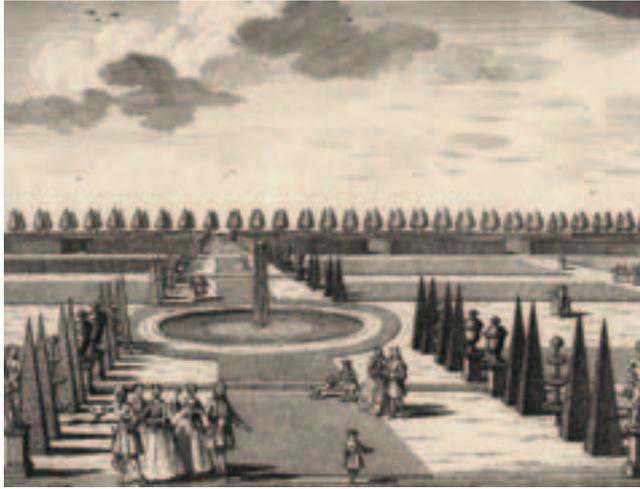
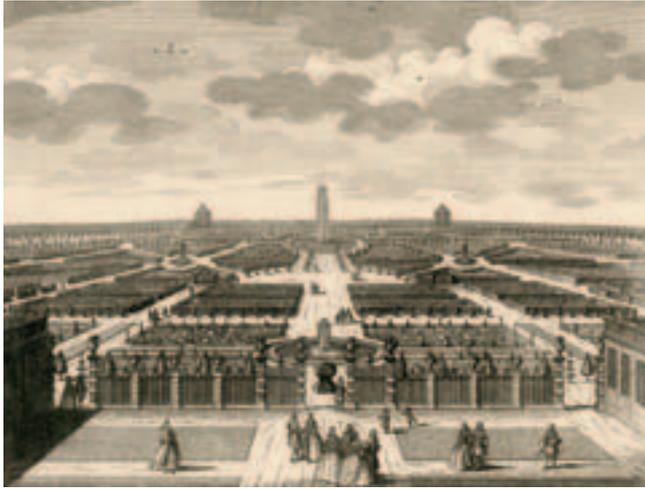
- „Entrée in die Mittelste Allée des Königlichen Gartens zu Herrnhausen / Entrée a la Grande Allée du milieu au jardin Roial“
- „Allée zwerg über vorann in dem Königlichen Garten zu Herrnhausen / La grande Allée croisée à L' Entrée du jardin Roial“
- „Die äußerste Allée in dem Königlichen Garten zu Herrnhausen / La dernière Allée, qui va a l' entour du jardin Roial“

MITTE VON LINKS NACH RECHTS:

- „Prospect der Cascade zu Herrnhausen / Vue de la grande Cascade au jardin Roial“
- „Prospect der Grotte in dem Königlichen Garten zu Herrnhausen / Façade de la Grotte au jardin Roial“
- „Faciata der Gallerie zu Herrenhausen wie solche Gartenwerths aussiehet / Façade de la grande Galerie Roiale vers le Jardin“

UNTEN VON LINKS NACH RECHTS:

- „Prospect hinter dem Amphitheatro nach der Gallerie, in dem Königlichen Garten zu Herrnhausen / Vue derrière l' Amphitheatre vers la grande Galerie Roiale“
- „Amphitheatrum gegen dem Theatro über in dem Königlichen Garten zu Herrnhausen / L' Amphitheatre vis a vis du Theatre Naturel“
- „Theatrum in dem Königlichen Garten zu Herrnhausen / Le Théâtre naturel forme d' arbres et de Verdure“





Andreas Urban

WIEDER- GEBURT

Italienische Gärten



„In Rom aber fand ich stets irgendeine Beschäftigung. ... Ich besuchte zum Beispiel die Altertümer oder die vigne, die wahre Lustgärten von außergewöhnlicher Schönheit sind. Dort habe ich auch sehen gelernt, was die Kunst aus einem unebenen, hügeligen und bergigen Gelände alles hervorzuzaubern vermag. Indem die Römer sich ebendieses ständige Auf und Ab mit größtem Geschick zunutze machen, gewinnen sie ihm Reize ab, die sich mit unseren flachen Anlagen nie erreichen ließen.“¹ Michel de Montaigne, 1580/81

In Italien entstand im 15. Jahrhundert eine Gartenkultur, die an die Antike anknüpfte. Die zwischenzeitlich vergessene Tradition im Umgang mit der Natur wurde in der Renaissance wiederentdeckt und neu belebt. Der Entstehung der „giardini all' italiana“, wie die Gärten der Renaissance genannt wurden, lag eine gegenüber dem Mittelalter veränderte Wahrnehmung der Natur zu Grunde. In den mittelalterlichen Gesellschaften standen die Menschen in unmittelbarer Beziehung zur Natur und verstanden sich als Teil von ihr. „Infolge des Fehlens der Distanz zwischen Mensch und Umwelt konnte noch kein ästhetisches Verhältnis zur Natur und eine ‚uninteressierte‘ Begeisterung an ihr entstehen. Da der Mensch ein organischer Bestandteil der Welt war und sich dem natürlichen Rhythmus unterwarf, war er nicht fähig, die Natur von außen her zu betrachten.“²

In der italienischen Renaissance bildeten Gelehrte, Künstler, Adlige und Kaufleute ein solch distanziertes Verhältnis zur Natur aus. Sie betrachteten ihr natürliches Umfeld als ein zu gestaltendes, als eines, das sie nach ihren Vorstellungen von Schönheit und Ordnung formen konnten. Dass sich südlich der Alpen schon im 15. Jahrhundert eine Blüte der Gartenkultur entfaltete, hing nicht zuletzt mit den wirtschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen in den dortigen Kulturzentren zusammen. Rationale Kalkulation und reflektiertes Denken waren elementare Bestandteile dieser Welt.

Italienische Verhältnisse

Italien war im 15. Jahrhundert ein wohlhabendes Land, üppig ausgestattet mit „Bewohnern, Handelsgütern und Reichtum“ und „durch die Pracht vieler Fürsten, durch den Glanz vieler sehr berühmter und



▲ „Wasser und Spritzwerk, in dem Garten des Card. Aldobrandini zu Frascati“, Radierung, aus: „Johann Wilhelm Bauren / Unterschidliche Prospecten / welche er in dennen Landen Italiae, / und dan auf seiner Heimreis / Friaul, Karnten Steir / nach dem Leben gezeichnet / In das Kupfer gebracht / durch Melchiores Küssel zu Augspurg“, 1681



◀ Ansicht des Theaters und der Kaskade in der Villa Ludovisi in Frascati“, Beschriftung: „Prospetto del teatro e cascata dell acque dela Villa Ludovisia a Frascati con varii giuochi d’ acque“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Le Fontane di Roma, Rom, 1691

sehr schöner Städte“³ gesegnet, so der florentinische Staatsmann Francesco Guicciardini. Italien war aber auch ein politisch zerrissenes Land, ein Land mit konkurrierenden Macht- und Wirtschaftszentren. Ende des 15. Jahrhunderts dominierten fünf Stadt- oder Flächenstaaten: das Herzogtum Mailand, die Republik Venedig, die selbstverwaltete, aber von einer Familiendynastie dominierte Bürgerstadt Florenz, das Königreich Neapel und der Kirchenstaat in Rom, der von italienischen Adelsfamilien regiert wurde.

Italien wurde um 1500 zum Spielball des Expansionswillens mächtigerer Staaten, allen voran des von den Habsburgern regierten Reichs und des aufstrebenden Frankreichs. Die Habsburger Kaiser und die französischen Könige zogen mit ihren Heeren durch Italien, das zum Schauplatz der Auseinandersetzun-

gen um die europäische Hegemonie wurde. In der Folge dieser Feldzüge kam es zu Plünderungen in Rom 1527 und in Florenz 1529. Bedeutende Künstler verließen das verunsicherte Italien. Dennoch blühte die Gartenkultur, denn für die mächtigen italienischen Fürsten- und Adelsgeschlechter waren Palast- und Villengärten ein bedeutender Bestandteil ihrer Lebenskultur.

Trendsetter

Die Mächtigen und Wohlhabenden im Italien des 15. Jahrhunderts schätzten das Leben auf dem Land. Dies war eine wesentliche Voraussetzung für die Entfaltung der Gartenkultur. Sie zogen das Landleben dem Leben in den bevölkerungsreichen, dicht bebauten, von Ausdünstungen getrübbten Großstädten

vor. Die ländliche Villa wurde zum Ideal und Statussymbol, gepriesen und verherrlicht von Wort- und Bildkünstlern. Der Begriff „Villa“ hatte umfassende Bedeutung: Er bezog sich auf die Bauten wie auch auf die Zier- und Nutzgärten eines Anwesens.

Im umgrenzten und befriedeten Raum eines Villengartens konnte der kultivierte Mensch die domestizierte und gestaltete Natur genießen. Bestandteil jeder Renaissancevilla war daher ein streng nach architektonischen Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten gestalteter Lustgarten. In allen Regionen Italiens, besonders aber im Umfeld des von den Medici beherrschten Florenz, im Rom der Päpste und in der „terra ferma“, dem ländlichen Herrschaftsgebiet der Republik Venedig, entstanden solche Villen. Architektur und Gartenkunst bestimmten gleichermaßen das Erscheinungsbild dieser Anlagen. Architektonische Elemente wie Terrassen, Treppen, Rampen, Plätze, Brunnen, Wasserbecken, Kaskaden, Grotten, Pavillons und Pflanzenarchitekturen wie Treillagen und Laubengänge waren Gestaltungsmerkmale der Villen.

Die Renaissancegärten Italiens wurden bald zu Attraktionen für Reisende aus ganz Europa. Kaufleute pflegten Handelsbeziehungen in den Süden und lernten die dortige Kultur kennen. Auch Ärzte, Naturforscher, humanistische Gelehrte und Künstler brachten Kenntnisse und Eindrücke von Palazzi und Villen, von Kunstwerken, Wasserspielen und der südlichen Pflanzenwelt über die Alpen mit nach Norden.

Harmonie und Fantasie

Der italienische Renaissancegarten war das Ergebnis eines umfassenden Rezeptionsprozesses der antiken Zivilisation. Humanistische Gelehrte und bildende Künstler lasen die Schriften des Altertums zur Kunst und Architektur und übertrugen die Erkenntnisse auf ihre Lebenswelt. Renaissance verstanden sie als Wiedergeburt einer in der Antike verwurzelten Denkweise in zeitgenössischem Gewand. Auch die Gartenkultur basierte auf Anregungen aus der antiken Welt, diente aber zugleich aktuellen Zwecken. Die weit verbreitete Integration antiker Statuen und Reliefs in die italienischen Villen der Renaissance und des Barock demonstrierte die ruhmvolle Vergangenheit Italiens sowie die umfassende Bildung und herausgehobene soziale Stellung des Besitzers.

Für die Idee des Renaissancegartens waren die in Anlehnung an antike Architekturtheoretiker entwickelten Gedanken Leon Battista Albertis grundlegend. In seinem zehnbändigen Werk „De re aedificatoria“ (Über das Bauwesen, 1485 publiziert) forderte Alberti, dass Haus und Garten als Einheit geplant werden sollten, damit eine harmonische Gesamtanlage entstehe. Die Schönheit einer Villa gehe aus der gesetzmäßigen Übereinstimmung aller Teile hervor. Symmetrie sei ein zentrales Gestaltungselement. Alberti unterschied nicht zwischen Bau- und Gartenkünstler. Für ihn gehörte es zu den Aufgaben des Architekten auch die Gartenanlage zu entwerfen.

Die Wahl des Standorts einer Villa hatte für Alberti höchste Priorität. Er empfahl hügeliges Gelände mit freiem Blick in die Landschaft und auf den Garten. Zur Anlage des Gartens sollten Terrassen angelegt wer-

den, wie es die Bauern in vielen Landstrichen Italiens seit langer Zeit praktizierten. Alberti und die von ihm inspirierten Architekten betonten die Attraktivität solcher Gartenanlagen mit gestaffelten Ebenen, Treppen und verbindenden Wasserspielen. „Unterschiedlich gestaltete und interpretierte Terrassen mit weitem Ausblick sollten noch jahrhundertlang ein Kennzeichen des klassischen italienischen Gartens bleiben.“⁴

Italienische Renaissancegärten wiesen einen regelmäßigen Grundriss auf. Niedrige Umzäunungen und Hecken gliederten den Garten in symmetrische Gevierte, die mit Beeten besetzt waren. Französische Gartenkünstler entwickelten später daraus die im Barock unverzichtbaren Parterres. Ausgefallene, fantasievolle Beetmuster, wie sie später in Frankreich modern wurden, entsprachen nicht dem Geschmack italienischer Gartengestalter. Sie bevorzugten schlichte geometrische Formen wie den viergeteilten Quadratgarten („quadrato“).

Die von immergrünen Bepflanzungen gesäumten Wege bildeten keine Sichtachsen auf die Villa, sondern stellten Verbindungen zwischen den oft auf unterschiedlicher Höhe angelegten Gartenräumen her. Das galt selbst für den Hauptweg, der manchmal seitlich an der Villa vorbei führte. Er war vor allem Bezugspunkt für die Anordnung der Gartenanlage. Denn im Renaissancegarten diente die Wegführung nicht perspektivischen Ansichten des Schlosses oder der umgebenden Landschaft wie später im Barock. Der Villengarten folgte einer Vielzahl perspektivischer Achsen.

Die Ausstattung der Gärten mit architektonischen, plastischen und vegetabilen Dekorationselementen wie Statuen, Brunnen, Balustraden, Pergolen, Zierbüschen, Zypressenhainen, Blumen und Kletterpflanzen, Grotten und Labyrinthen erhielt Anregungen durch den Liebes-Roman „Hypnerotomachia Poliphili“ (Der Traum des Poliphilo). Die 1499 in Venedig gedruckte, dem Dominikanermönch Francesco Colonna zugeschriebene Schrift enthielt 174 hochwertige Holzschnitt-Illustrationen mit Darstellungen von Renaissancegärten. Das Buch galt deshalb lange Zeit bei Architekten und Gartenkünstlern als eine Art Handbuch für diesen Gartentypus. Die bereits in der Antike bekannte Kunst des geometrischen Baum- und Heckenschnitts, die *Ars topiaria*, wurde durch den Roman populär. Durch Menschenhand geformte Pflanzen wurden zu einem der Hauptmerkmale des „giardino all' italiana“.

Die „maniera moderna“, wie Zeitgenossen den Stil des Manierismus bezeichneten, setzte ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Gartenkultur neue Akzente. Die Hinwendung zu fantasievollen, mythologisch oder literarisch inspirierten Formen bedeutete eine Abwendung von der strengen Symmetrie des Renaissancegartens. Grotten, Wasserspiele und Labyrinth wurden zu einem Markenzeichen italienischer Gärten. Sie fanden Nachahmung zunächst in Frankreich und dann in den Gartenkulturen aller europäischen Länder.⁵ Fachleute mit naturwissenschaftlichen und technischen Kenntnissen, die solche Kunstwerke hervorbringen konnten, waren in den Metropolen der Gartenkultur gefragt. Wasser als kunstvolles belebendes Element trat in unterschiedlichen



Gestaltungsformen in Erscheinung: als Wasserketten und -treppen, Kaskaden, Bäche, Fontänen, Wasserscherze, hydraulisch angetriebene Automaten – die Fantasie und technische Virtuosität der Ingenieure und Architekten war unbegrenzt.

Auch die beliebten Grotten waren in der Regel mit Wasserspielen oder -theatern ausgestattet. Grotten

wurden als selbständige Bauten, im Untergeschoss von Villenbauten, als Nischen in Terrassenmauern oder in künstlich angelegten Bergen errichtet. Durch die Verwendung von Naturmaterialien wie unbehauenen Steinen, Tuff, Muscheln, Kristallen und Flusssteinen glichen sie magischen Orten. Diese geheimnisvolle Dimension der Natur mag ein Grund dafür ge-

▲ Tritonenbrunnen im Garten des Herzogs Mattei in Navicella, Kupferstich, aus: Giovanni Francesco Venturini: *Le Fontane di Roma*, Rom, 1691

wesen sein, dass Grotten auch in Lustgärten nördlich der Alpen weit verbreitet waren. Die Freude am Artifizialen und Bizarren, an variantenreichen dekorativen Elementen brachte zauberhafte Gärten hervor.



Villen der Medici

Seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts setzte sich Florenz als dominante Macht in der Toskana durch. Nach und nach unterwarf der Stadtstaat die anderen bedeutenden Städte in seiner Nachbarschaft Pisa, Lucca und Siena. Florenz hatte die Verfassung einer Republik und wurde von Patriziern regiert. Allerdings nahm die Macht der Bankiersfamilie Medici seit dem 15. Jahrhundert kontinuierlich zu, so dass die republikanische Verfassung immer mehr zur Fassade wurde. Ohne selbst in bedeutenden Ämtern in Erschei-

nung zu treten, bestimmten mächtige Vertreter der Medici hinter den Kulissen alle wesentlichen Entscheidungen.

Im ausgehenden 15. Jahrhundert kam es mehrfach zu republikanischem Aufbegehren und vorübergehenden Stadtverweisen für Mitglieder der Familie Medici. Mit Unterstützung Kaiser Karls V. (1530-1556) und des Medici-Papstes Clemens VII. (1523-1534) erlangten sie 1530 mit der Errichtung des Herzogtums Toskana (ab 1569 Großherzogtum) eine Fürstenstellung. Aus einer erfolgreichen Bankiersfa-

▲ Blick auf die zentrale Wegeachse des Boboli-Gartens, Beschriftung „Hic est Hortus Magni Ducis Hetruriae“ (Dies ist der Garten des Großherzogs der Toskana), Radierung eines unbekanntes Künstlers, um 1652

milie war eine Erbdynastie hervorgegangen, die die Stadt Florenz zu ihrer Bühne der Macht gestaltete: Der Regierungssitz Palazzo Vecchio wurde mit dem neuen Verwaltungsbau Palazzo degli Uffizi verbunden, dieser wiederum erhielt durch einen über der Ponte Vecchio errichteten Korridor (Corridoio Vasariano) eine Verbindung zum Palazzo Pitti und zum Boboli-Garten auf der anderen Seite des Flusses Arno.

Von Beginn an traten die Medici wie auch andere einflussreiche Familien als Förderer der Architektur und Künste auf. „Architektur, Malerei und Literatur (brachte, A.U.) ... den Geschmack einer sehr eng begrenzten Gruppe – im Grunde bereits des Fürstenhofs – zum Ausdruck.“⁶ Auf Initiative und mit dem Geld dieser wirtschaftlichen und geistigen Elite entstanden die gewaltigen Stadtpaläste und Landvillen der Medici, Strozzi, Rucellai etc., die heute noch das Bild der Stadt und seiner Umgebung prägen. Florenz glänzte dadurch im politisch zersplitterten Italien als kulturelles Zentrum der Renaissance.

Die ersten Renaissancegärten entstanden in den florentinischen Villen. In diesen Gärten wurden die aus antikem Gedankengut abgeleiteten Prinzipien der Harmonie, Ordnung und Ausgewogenheit gestalterisch umgesetzt. Rationales Denken und die Anwendung mathematischer Regeln bestimmten die Architektur dieser Villen und wirkten in den folgenden Jahrhunderten auch auf die Gartenkultur in anderen Teilen Europas. Die Medici etablierten in ihrem Machtgebiet ein engmaschiges Netz von Landsitzen mit großer Ausstrahlungskraft. Die Villen betrieben Landwirtschaft, ermöglichten ihren Besitzern ein Leben abseits des städtischen Machtzentrums und dienten der Begegnung und dem kulturellen Austausch von Künstlern und Gelehrten. Villen mit ihren Lustgärten waren für die Medici wie für andere wohlhabende Familien ein Mittel der Machtdemonstration.

Jede der Villen war auf einzigartige Weise in die Landschaft eingebettet und bot ein anderes Erscheinungsbild. Die Vielzahl der prächtigen Medici-Landsitze ist eindrucksvoll: Caffaggiolo in den Hügeln des

Mugello, Poggio a Caiano in der Nähe von Prato, Ambrogiana nahe Montelupo Fiorentino, Poggio Imperiale oberhalb der Porta Romana in Florenz, Careggi, La Petraia, Castello mit den berühmten Gemälden von Sandro Botticelli „Geburt der Venus“ und „Der Frühling“, La Ferdinanda in Artimino an den Ausläufern des Monte Albano, Fiesole, Il Trebbio, Cerreto Guidi und Pratolino. Einige Villen entstanden im späten 16. und 17. Jahrhundert. Zu dieser Zeit verblasste bereits der kulturelle Glanz der Renaissance. Florenz und die Toskana, die über mehr als ein Jahrhundert die entscheidenden Impulse in Kunst und Kultur gesetzt hatten, erlebten einen Niedergang.

Palazzo Pitti mit Boboli-Garten, Florenz

Als Herzöge der Toskana intensivierten die Medici ihr Engagement als Bauherren. Sie zogen vom Familienpalast im Zentrum von Florenz in einen festungsartigen Palazzo auf der anderen Seite des Arno um. Dort bot sich auch die Möglichkeit zur Anlage eines herrschaftlichen Gartens.

1549 erwarb Herzog Cosimo I. von dem Kaufmann Luca Pitti im Stadtteil San Spirito dessen Palast aus dem 15. Jahrhundert, um dort eine Residenz einzurichten. Der Herzog ließ das dreigeschossige Gebäude, dessen Fassade aus grob behauenen Steinquadern gebaut war, zu einer Dreiflügelanlage erweitern. Hinter dem Palazzo Pitti, wie das Bauwerk bezeichnet wurde, ließen die Herzöge ab 1549 den Boboli-Garten anlegen. Benannt wurde der weitläufige Garten nach früheren Besitzern des Geländes. Eine erste Gartengestaltung erfolgte nach Plänen des Bildhauers Niccolò Pericoli (genannt Tribolo).

Zentrales Element dieses Gartens war ein natürliches Amphitheater, das die Architekten Bartolomeo Ammanati und Bernardo Buontalenti bis 1570 wie eine grüne Muschel anlegten. Es diente als Schauplatz für höfische Feste. Das Gartentheater, eines der ersten überhaupt, war mit dem Medici-Palast durch eine zentrale perspektivische Achse verbunden. Sie führte weiter hügelaufwärts zu einem Brunnen mit der Skulptur des altrömischen Gottes Neptun und von dort aus auf einen Hügel mit herrlichem Ausblick auf Florenz. Die Dominanz dieser zentralen Wegeachse, ein Symbol für die zentralisierte Herrschaft der Medici, lässt den Boboli-Garten als Vorläufer barocker Gartengestaltung erscheinen.

Berühmt war der Boboli-Garten für seine Grotte, die der Architekt und Ingenieur Buontalenti bis 1585 errichtete. Drei hintereinander liegende, höhlenartige Räume mit freskierten Gewölben präsentierten den Venusbrunnen und Skulpturengruppen von Giovanni di Bologna (Giambologna) und Michelangelo. Ursprünglich befanden sich in den Räumen auch Wasserspiele und unter der Decke ein Kristallbecken, in dem lebende Fische schwammen.

Der Boboli-Garten wurde mehrfach erweitert. 1618 wurde die langgestreckte, von zahlreichen Statuen gesäumte Allee „Viottolone“ nach Süden in Richtung Porta Romana angelegt. Diese Allee kreuzte die ursprünglich vom Palazzo Pitti ausgehende Hauptachse in schrägem Winkel. Sie führte zu einem ovalen Platz mit einem Teich, dem „Isolotto“. Diese seitliche Erweiterung verdreifachte den Gartenumfang. Im 19. Jahrhundert wurde der Boboli-Garten zu einem Landschaftsgarten umgestaltet.

Villa Medicea Pratolino

Herzog Francesco de' Medici erwarb 1567 in der Hügellandschaft des Mugello zwischen Florenz und Prato ein weiträumiges Grundstück, auf dem er bis 1581 eine Villa für seine Geliebte und spätere Ehefrau Bianca Capello errichten ließ.

Architekt und Ingenieur war wie bei vielen anderen Bauprojekten der Medici-Herzöge Bernardo Buontalenti, der zunächst als Wasser- und Festungsbaumeister tätig war, bevor er mit Villenbauten beauftragt wurde. Der Garten von Pratolino galt lange Zeit als Musterbeispiel manieristischer Gartenkunst. Die Villa gehörte wegen der durch Wasserkraft angetriebenen Automaten, Brunnen und Fontänen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zum festen Besichtigungsprogramm von Bildungsreisenden.

Im Garten Pratolino gab es keinen Punkt, von dem aus die komplexe Anlage mit einem Blick erfasst werden konnte. Der Garten war von einem labyrinthartigen Wegenetz durchzogen. An vielen Stellen waren die Klänge fallenden und springenden Wassers zu hören. Buontalenti konzipierte den Garten als „giardino delle meraviglie“, als Garten der Wunderwerke. Anstelle strenger geometrischer Regeln betonte er im Sinne des Manierismus den sinnlichen Reiz kunst- und fantasievoller Formen. Charakteristisch für die spielerische Symbiose von Natur und Kunst war eine riesige, begehbare Eiche, die das Zentrum eines Brunnens bildete, der „fonte della Rovere“. Zwei spiralförmig angelegte Treppenläufe führten um den Stamm herum zu einer Terrasse in der Baumkrone, auf der die Fontäne sprudelte.



▲ Felsen mit der Skulptur des Apennin, nach Radierung von Stefano della Bella (um 1653/58), aus: Bernardo Sansone Sgrilli: „Descrizione della Regia Villa, Fontane, e Fabbriche di Pratolino“, Florenz, 1742

Der Zauber üppiger Natur im Zusammenspiel mit der von Menschenhand geformten Kunst machte den Reiz des Gartens aus. Wie auch in anderen Gärten der Medici gab es keine Terrassen und Treppen aus Stein, sondern grüne Hänge, Wäldchen und Wiesen. Wasser war eines der bestimmenden Elemente des Gartens. Mit Hilfe eines komplizierten hydraulischen Systems wurde es in Kanälen, Becken und Kaskaden geführt und in Verbindung mit Felsen, Bäumen, Blumen und Tieren in Bewegung gesetzt. Das Wasser stammte aus Quellen nördlich des Gartens. Michel de Montaigne vermutete, dass der Herzog „absichtlich eine unwegsame und öde, bergige und zudem quelllose Gegend ausgesucht zu haben (schien, A.U.),

um sich rühmen zu können, daß er das Wasser fünf Meilen weit heranschaffen lasse, sowie Sand und Kalk noch einmal fünf. Hier gibt es kein ebenes Stückchen Erde. Man sieht rundum nur Hügel, Kennzeichen der ganzen Landschaft.“⁷

Im Untergeschoss des Palastes ließ Buontalenti einen Grottenkomplex errichten. Darin befanden sich mechanische Vorrichtungen, die Automaten in Bewegung setzten. „Ans Wunderbare grenzt ... eine Grotte, die zahlreiche Einbuchtungen und Sitznischen aufweist. ... Indem man das Wasser der Grotte in Bewegung versetzt, erzeugt man nicht nur Musik und harmonische Klänge, sondern bewirkt auch, dass sich die vielen Statuen zu regen beginnen und

alle erdenklichen Handlungen aufführen, während die ebenso zahlreichen künstlichen Tiere ihre Schnäbel und Schnauzen zum Trinken ins Nass tauchen ... Gleichzeitig wird den Gästen aus allen Sitzen Wasser in den Hintern gespritzt. Flieht man dann und flitzt die Treppen zum Schloss hinauf, wird man jede zweite Stufe erneut von tausend Wasserstrahlen besprüht, so dass man völlig eingeweicht im Zimmer oben ankommt – ein Vergnügen, das nicht jedermanns Sache ist.“⁸ Die von Montaigne erwähnte hydraulische Orgel klang nach Berichten von Zeitge-

nossen so, als spielten die griechischen Götter selbst die Instrumente. Denn in der Grotte war der Götterberg, der Parnass, mit Apoll und den Musen inszeniert worden (Abb. S. 144).

Unterhalb des Hauptgebäudes teilte ein grasbewachsener Weg den südlichen Garten in zwei Teile. Ihren Anfang nahm diese Straße der Fontänen an der „Fontana della Lavandaia“, ein „Springbrunnen, der sich durch eine Statue hindurch, die eine Wäscherin darstellt, in ein großes Bassin ergießt. Man meint, die Wäscherin wringe das Wasser aus einem in weißen Marmor gemeißelten Tuch.“⁹ Von dort aus führte eine leicht ansteigende, von Brunnen, Wasserspielen und dichtem Fichtenwald flankierte Allee zu dem auf einer Terrasse liegenden Hauptgebäude der Villa. „Auf beiden Seiten ziehen sich ansehnliche Brüstungen aus Quadersteinen hin, und alle fünf bis zehn Schritt schießen aus ihnen die Strahlen eines Springbrunnens hervor, so daß die ganze Allee von ihnen eingrahmt ist.“¹⁰ Die Fontänen spritzten das Wasser in einem Bogen so über die Passanten hinweg, dass diese wie durch einen Laubengang trocken hindurchschreiten konnten.

Auf der Nordseite des Hauptgebäudes erstreckte sich eine Wiese (italienisch: Prato), an deren Ende eine aus einem Felsen herausgearbeitete Kolossalstatue von 32 Metern Höhe auftrug. Allein ein Fuß dieses Riesen maß 2,80 Meter. Die Statue personifizierte den

◀ nach Radierungen von Stefano della Bella (um 1653/58), aus: Bernardo Sansone Sgrilli: *Descrizione della Regia Villa, Fontane, e Fabbriche di Pratolino*, Florenz, 1742
LINKS OBEN: begehbare Eiche mit Plattform und Fontäne
LINKS UNTEN: zentraler Weg mit Wasserspielen unterhalb des Palazzo
RECHTS: Ansicht des Palazzo mit Grotte im Souterrain ▲



Gebirgszug des Apennin, der Italien von Norden nach Süden durchzieht. Über seinen Körper floss Wasser und stürzte über Kaskaden in die Tiefe. In seinem Innern befanden sich zwei übereinander liegende, mit figürlichen Szenen ausgestattete Grotten.

Schon für die Zeitgenossen war Buontalenti's Garten eine Wunderkammer unter freiem Himmel. Das faszinierende Gartenkonzept von Pratolino war einzigartig, aber nicht einmalig. Auch der „Giardino delle Meraviglie“ der Adelsfamilie Corsini bei Bomarzo in der Nähe von Viterbo folgte einer ähnlichen Gartenidee. In seiner technischen und gestalterischen Komplexität war Pratolino vorbildlich. Zahlreiche herrschaftliche Gärten in Italien, Frankreich und in deutschen Landen wiesen Elemente auf, die von Pratolino inspiriert waren. Aber die Pflege des Gartens und der Wasserspiele war aufwändig. Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts wurden zahlreiche Statuen nach Florenz in den Boboli-Garten der Medici gebracht. Im 18. Jahrhundert verfiel der Garten und wurde im 19. Jahrhundert in einen Landschaftspark umgestaltet.¹¹





◀ Petersplatz in Rom, Beschriftung: „La Place de St. Pierre a Rome“, Kupferstiche, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

Stadt der Päpste

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde Rom zu einem zweiten Zentrum der italienischen Gartenkunst. Rom war keine Stadt des Geld- oder Warenhandels oder des überregional wirkenden Handwerks und Gewerbes wie Florenz. Die Stadt lebte davon, dass sie Zentrum der katholischen Kirche und Sitz des Papstes war, zahlreiche religiöse Einrichtungen beheimatete und Scharen von Pilgern aus allen Teilen Europas anzog. Einnahmen und Besitztümer der Kirche waren seit der Renaissance die Grundlage des Reichtums und der Pracht der Stadt. Rom war die „Residenzstadt“ des italienischen Adels, aus dessen Kreis in der Regel die Päpste gewählt wurden. Wichtige, die Stadt betreffende Entscheidungen, die Stadtplanung, die Anlage und Erweiterung von Straßen und Plätzen, die Wasserversorgung, traf die päpstliche Verwaltung.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlebten das Papsttum und die Stadt Rom Krisen, aus denen

sie gestärkt hervorgingen. Der Protest in den Ländern nördlich der Alpen gegen die Glaubenspraxis der Kirche und gegen das bigotte Auftreten der Päpste erschütterte die katholische Welt. Nachdem die katholische Kirche ihre Krise überwunden und als Reaktion auf die Reformation auf dem Konzil von Trient (1543-1563) eine Erneuerung und Neuordnung vorgenommen hatte, fand das Papsttum zu alter Stärke zurück. Im Konzert der europäischen Mächte war der Kirchenstaat allerdings abhängig von den Entscheidungen mächtiger Mitspieler wie dem Habsburgerreich und Frankreich.

Dank des ausgeprägten Mäzenatentums des päpstlichen Hofes war Rom im 16. Jahrhundert das bedeutendste künstlerische Zentrum Europas. Rom erlebte eine beispiellose städtebauliche Erneuerung mit imposanten sakralen Gebäuden (Petersdom, Santa Maria Maggiore) und weltlichen Palästen (Palazzo Venezia, Palazzo Farnese, Palazzo della Cancel-

leria, Palazzo Chigi), eindrucksvollen Plätzen (Piazza Navona, Piazza del Popolo) und stadtraumbildenden Straßenachsen (Via del Corso, Via di Ripetta, Via del Babuino). Seit der Renaissance traten die Päpste wie weltliche Fürsten auf. Ihr Bestreben war es, den Kirchenstaat zu erhalten und möglichst zu erweitern sowie die Stadt Rom zu verschönern.¹² Sie verfuhrten nach der Devise: Je prachtvoller Rom, desto größer die Macht und Autorität des Papstes und der Kirche. Sie agierten in der Regel habgierig und waren leidenschaftlich auf Glanz und Ruhm bedacht. Reichtum und Kunst waren äußere Zeichen ihrer Macht, die durch rücksichts- und schamlose Begünstigung der eigenen Familie gesichert wurde.

Zur üblichen Regierungspraxis neu gewählter Päpste gehörte „die Ernennung eines Kardinalnepoten und der Erwerb eines Fürstentitels nebst Übertragung lukrativer Pfründen bzw. substantieller Vermögenswerte.“¹³ An dieser Strategie der Bereicherung und anschließenden Zurschaustellung des erworbenen Status waren seit dem 15. Jahrhundert gehobene Familien aus ganz Italien beteiligt: die Piccolomini und Borghese aus Siena, die della Rovere, Medici, Aldobrandini und Barberini aus Florenz, die Farnese, Chigi, Pamphili und Altieri aus Rom, die Carafa aus Neapel, die Boncompagni und Ludovisi aus Bologna etc.

Von dem Nepotismus, der Förderung eines Nefen durch den amtierenden Papst, profitierten im Zeitalter der Renaissance und des Barock die Künste. Denn die Päpste und die alteingesessenen oder aufstrebenden Adelsfamilien investierten in Architektur und Kunst. Stadtpaläste und Grabkapellen, Kunstsammlungen und Sommerresidenzen gehörten zum



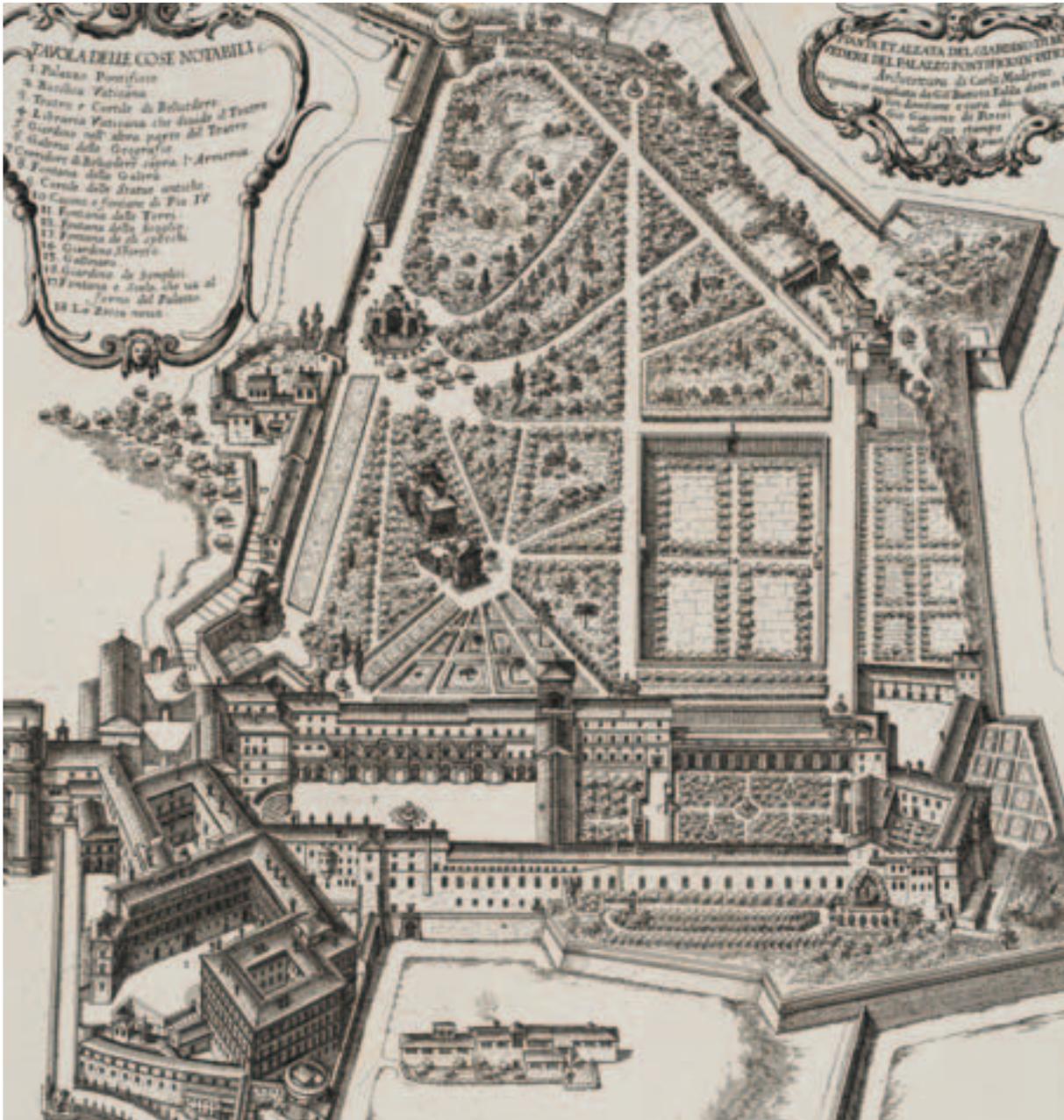
Pflichtprogramm im Wettstreit um Prestige.¹⁴ Auch das ländliche Umfeld der ewigen Stadt profitierte von dieser Entwicklung, denn hochrangige Kirchenvertreter bauten oder verbesserten Landvillen und gaben der Gartenkunst damit neue Impulse.

Zu den Merkmalen römischer Villen im Vergleich zu den Renaissancevillen der Toskana und den Landsitzen der „terra ferma“ Venetiens gehörte die exponierte Lage. „Das Streben nach weithin sichtbarer Repräsentation, nach einem Herausheben aus der Landschaft, führte dazu, dass höhere und steilere

Hänge (Villa d'Este in Tivoli) oder Plateaukanten (Villa Medici, Rom) als Standorte für die Hauptbauwerke bevorzugt wurden.“¹⁵ Bewegtes Wasser spielte in der römischen Gartenkultur eine noch größere Rolle als in der Toskana. In Rom und seinem Umland, wo die materielle Überlieferung des antiken Weltreiches allgegenwärtig war, wurden antike Statuen, Reliefs, Schalen und Vasen als unverzichtbare Bestandteile von Villen angesehen. Die große Zeit der italienischen Gärten fand mit den eindrucksvollen römischen Villen um 1650 einen gewissen Abschluss, „zu

▲ Radierungen aus: „Johann Wilhelm Bauren / Unterschiedliche Prospecten / welche er in dennen Landen Italiae, / und dan auf seiner Heimreis / Friaul, Karnten Steir / nach dem Leben gezeichnet / In das Kupfer gebracht / durch Melchiores Küsell zu Augspurg“, 1681
 OBEN VON LINKS: „Prospect des Lustgarten dem Duca d' Altems“, „Lusthaus und Garten des Duca Borghese“, „Aquaviva Villa dem Card. Montalto zuständig“
 UNTEN VON LINKS: „Ein geschlossenes Wasser und Canal in dem Pal. Des Card. di Ferrara zu Tivoli“, „Belpoggio Villa des Duca di Ceri“, „Prospect in dem Garten des Cardin. Coesij zu Rom“

einer Zeit, da Frankreich der Entfaltung seines ‚klassischen‘ Gartens und damit der europäischen Vorherrschaft auf gartenkünstlerischem Gebiet zustrebte.“¹⁶



◀ Plan und Aufriss des Belvedere des Pontifikanischen Palasts im Vatikan, Beschriftung: „Pianta et Alzata di Belvedere del Palazzo Pontificio in Vaticano“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670

Belvedere, Vatikan

Der Cortile del Belvedere verband die mittelalterlichen Gebäude im Umfeld des Petersdoms mit der Villa Belvedere, dem für Papst Innozenz VIII. (1484-1492) errichteten Wohnsitz. Der im Auftrag von Papst Pius III. (1503-1513) in den Jahren 1503/04 gestaltete Hof wurde also in einen bestehenden Gebäudekomplex integriert. Pläne für die Gestaltung des leicht abschüssigen Terrains zwischen den beiden Bauwerken erarbeitete der Architekt Donato Bramante, der damit ein bis in die Zeit des Barock wirkendes Modell italienischer Gartenarchitektur schuf.

Bramante gliederte den Cortile mit architektonischen Mitteln. Damit entsprach er dem Renaissanceideal, dass die Architektur des Gebäudes und der Garten eine Einheit bilden sollen. „In der gesamten vom Renaissancegedanken beherrschten Epoche galt der Belvedere-Garten als das Modell des Gartens eines städtischen Palazzo und das Vorbild aller Gärten all'italiana.“¹⁷ Bramantes Entwurf sah die Konstruktion einer Architektur-Landschaft vor: Er legte drei Terrassen mit Höfen an, die zu beiden Seiten von einer Loggia eingefasst waren. Die Terrassen verband er durch Treppen, Rampen und Balustraden. Der untere Hof war für Veranstaltungen vorgesehen und mit einer Bühne und Zuschauerrängen ausgestattet. Auf der obersten Terrasse wurde die päpstliche Sammlung

Belvedere des Vatikan (Zustand von 1550), Kupferstich, aus: Peter Overadt: „Hortorum Viridariumque Nouiter in Europa“, „Der Vornehmste und berühmten Lustgarten in Europa nach dem Leben eigentliche Abrisz so vorhien nitt ihn druck ausgangen ietzo aber allen Liebhaberen zu nutz und dienst mitt vieler mühe und kosten zusammen getragen“, Köln, 1655 ►

antiker Statuen aufgestellt, darunter der Apoll von Belvedere und die Laokoon-Gruppe. Diese Ebene umfasste auch Aussichtsplattformen. An den Cortile und in optischer Verbindung mit ihm schloss sich auf hügeligem Gelände ein weitläufiger Garten an, in dem regelmäßig angelegte Beete, Pavillons, Brunnen, dichter Pflanzenbewuchs und Wege reizvoll zueinander in Beziehung gesetzt waren.

Mit seiner Staffelung der Ebenen stellte der Cortile del Belvedere vor allem im Manierismus und Barock ein oft nachgeahmtes Vorbild für Terrassengärten dar. Nachfolgenden Generationen von Gartenarchitekten dienten die überlieferten Zeichnungen Bramantes als Vorlage für eigene Entwürfe. Der ursprüngliche Garten Bramantes blieb nicht erhalten. Spätere Bauten, vor allem ein quer über dem Cortile errichteter Bibliotheksneubau, zerstörten den Gartenhof.

Ansicht des Gartens des Belvedere des Pontifikanischen Palasts im Vatikan, Beschriftung: „Veduta del Giardino di Belvedere del Palazzo Pontificio in Vaticano“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670 ►



Garten des Quirinalpalasts

Auf Initiative Papst Gregors XIII. (1572-1585) entstand auf dem Quirinal, einem der sieben Hügel Roms, eine zweite päpstliche Residenz. Gregor empfand den einer wehrhaften Burg gleichenden, hoch über dem Petersplatz gelegenen Apostolischen Palast im Vatikan als nicht zeit- und standesgemäß. In den 1590er Jahren zog Papst Clemens VIII. (1592-1605) in den repräsentativen und komfortabel eingerichteten Gebäudekomplex ein. Damit setzten die Päpste im Zeitalter der Gegenreformation ein Zeichen ihrer Handlungsfähigkeit und Macht.

Zu dem Quirinalpalast gehörte eine weitläufige Gartenanlage. Sie befand sich auf einer Terrasse über der Altstadt Roms und war schachbrettartig unterteilt. In dem Garten befanden sich ein elliptisch geformtes Fischbassin, ein Platanenwäldchen, Brunnen und von Hecken gesäumte Beete mit seltenen Blumen. Zu den Attraktionen des Palastgartens zählten schon bei den Zeitgenossen die mit vielfältiger Kunst und Technik ausgestatteten Grotten. Unmittelbar neben dem Palast war eine hydraulisch betriebene Orgel installiert. Der württembergische Architekt Heinrich Schickhardt schrieb im Jahr 1600 in seinem Reisetagebuch: „Es hat auch Papst Gregorius, nebst diesem Palast ein herrlich schönen Garten, in welchem man ein großes theil der Statt Rom, übersehen kann, lasen zurichten, der nicht allein mit viel und mancherley Bäumen, Kreutter und frembden Gewächsen, nach dem besten versehen, sonder mit so vilen Wunderbarlichen und selßamen Wasserkünsten dermaßen



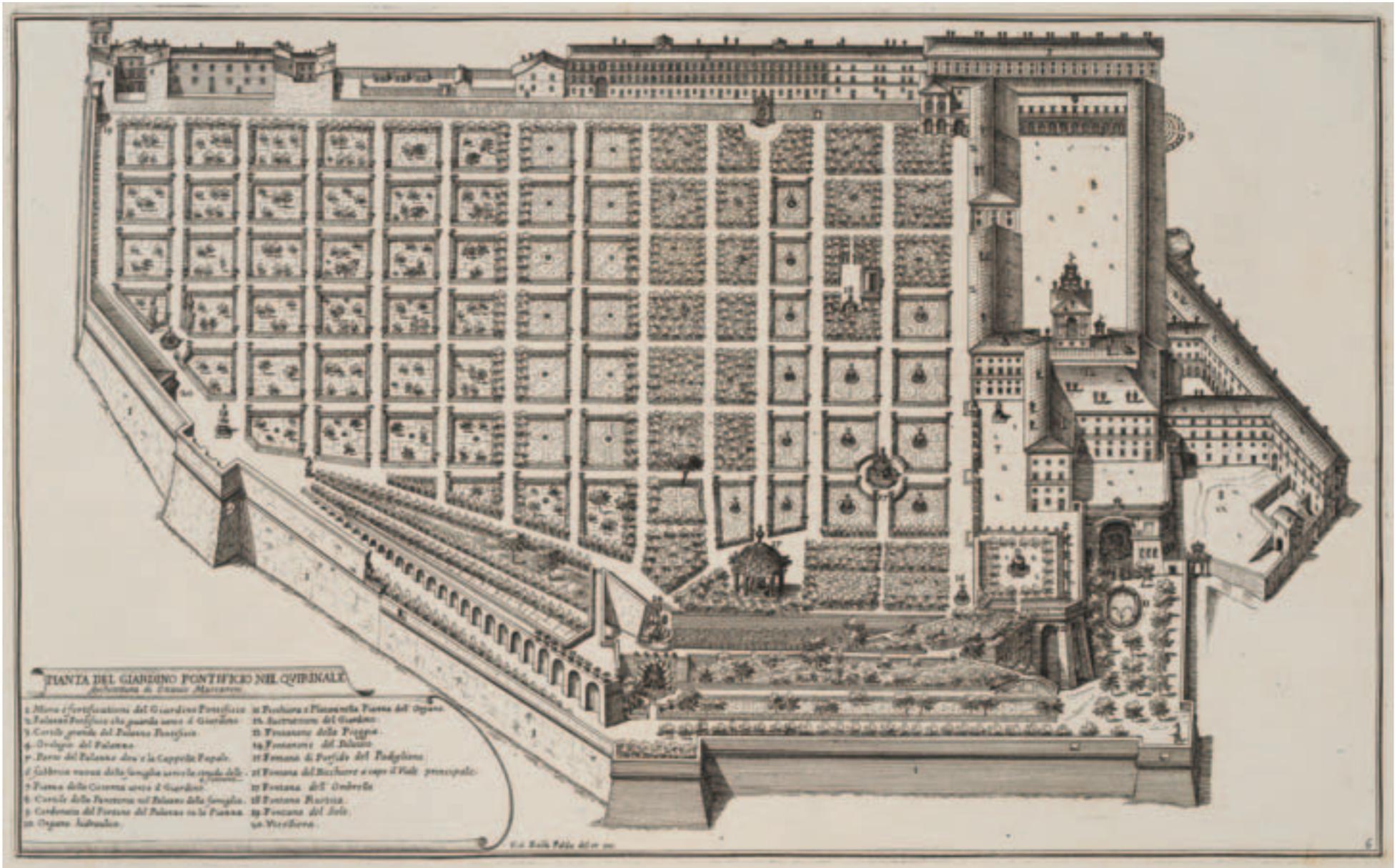
▲ Ansicht des Pontifikanischen Gartens auf dem Quirinal, Beschriftung: „Prospettiva del Giardino Pontificio su' l' Quirinale“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670

gezieret, das der zehende theil, kaum zu erzehlen ist.“¹⁸ Weiter beschrieb er „ein so herrlich Orgellwerck mit vier Registern gantz Künstlich angerichtet das wann mit einem Hanen das wasser darzu gelassen fangt es für sich selbst an so lieblich zu Pfeiffen alß wann ein guter Organist darauff schläge.“¹⁹ Wassergärten wie die im Quirinalgarten waren im 16. Jahrhundert beliebte Ausstattungsstücke italienischer Gärten. Die früheste wurde 1566 im Garten der Villa d'Este in Tivoli aufgestellt.²⁰

Der Quirinalpalast ist heute Dienstsitz des italienischen Präsidenten. Einige architektonische Elemente der ursprünglichen Gartenausstattung wie die Brunnen sind noch vorhanden. Ansonsten gleicht der Garten einer gepflegten Grünanlage.



▲ Regen genannte Fontäne im Garten des Pontifikanischen Palasts auf dem Quirinal ...“, Beschriftung: „Fontana detta della Poggia nel giardino del Palazzo Pontificio sul Quirinale a monte Cavallo nel primo piano“, Kupferstich, aus: Giovanni Francesco Venturini: Le Fontane di Roma, Rom, 1691



▲ Plan des Pontifikanischen Gartens auf dem Quirinal, Beschriftung: „Pianta del Giardino Pontificio nel Quirinale“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670



Villa Medici

Zu den einflussreichen italienischen Familien, die sich in Rom als Bauherren engagierten, gehörten auch die Medici. In einem heimlichen Wettstreit mit anderen Papstfamilien erwarben sie Grundbesitz und beauftragten Architekten und Gartenkünstler zur Errichtung repräsentativer Anwesen. Als Stadtresidenz diente der Familie Medici seit dem 16. Jahrhundert

der Palazzo Madama am Monte Mario. Am südlichen Rand des Monte Pincio, ganz in der Nähe der Spanischen Treppe, erwarb Kardinal Ferdinando de' Medici, späterer Großherzog der Toskana, Anfang der 1570er Jahre einen noch unfertigen Palast. Zu dem Gebäude gehörte ein umfangreiches Grundstück, das unmittelbar an die alte Stadtmauer Roms grenzte. Der Architekt Annibale Lippi hatte das Bauwerk 1544 für

▲ Ansicht des Gartens des Großherzogs der Toskana an der Kirche Trinita di Monti auf dem Monte Pincio, Beschriftung: „Prospettiva del Giardino del Serenissimo Gran Duca di Toscana alla Trinita de Monti su' l Monte Pincio“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: *Li Giardini di Roma*, Rom, 1670

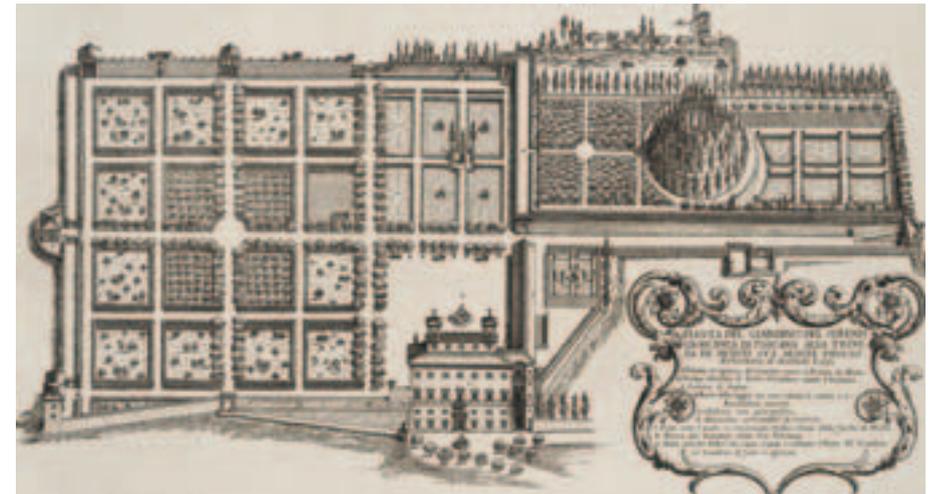
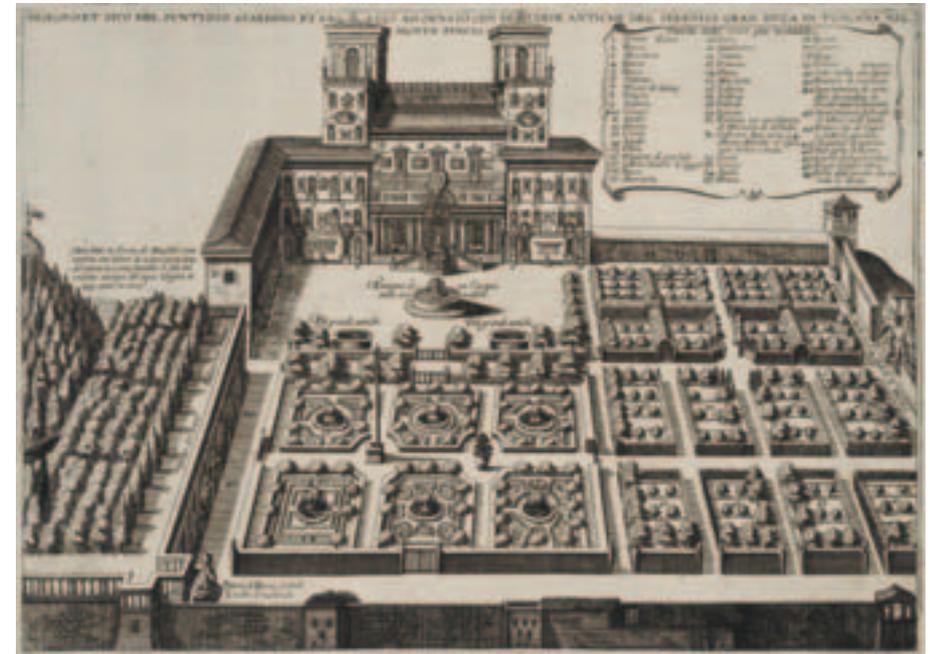
Kardinal Ricci di Montepulciano im Stil der Spätrenaissance errichtet. Die Medici ließen den Palast ab 1576 nach Plänen des Florentiner Architekten Bartolomeo Ammananti ausbauen.

Villa Medici in Rom, um 1600, Kupferstich, aus: Peter Overadt: „Hortorum Viridiorumque Nouiter in Europa“, „Der Vornehmste und berühmten Lustgärten in Europa nach dem Leben eigentliche Abrisz so vorhien nitt ihn druck ausgangen ietzo aber allen Liebhaberen zu nutz und dienst mitt vieler mühe und kosten zusammen getragen“, Köln, 1655 ►

Ammananti entwarf wohl auch den Plan für den streng komponierten Lustgarten auf einem Terrain, auf dem bereits in der Antike Gärten angelegt worden waren. Der Garten der Villa Medici wurde vor der reich verzierten Rückseite des Gebäudes eingerichtet. Er bestand aus drei Bereichen: Direkt hinter der Villa lag der Blumengarten, der in sechs Felder mit weiteren Unterteilungen gegliedert war. Daran schlossen sich die „Quadrati“ an, sechzehn Felder, die durch Hecken umgeben waren. In ihrem Inneren standen Obstbäume und waren Gemüsebeete angelegt. Ein dritter, höhergelegener und durch eine Galerie abgetrennter Gartenbereich bestand aus einem künstlichen Hügel mit einem Mausoleum in einem Zypressenhain. Der Hügel diente als Aussichtspunkt mit Blick auf den Villengarten und die Stadt Rom.

In dem quadratisch gegliederten Lustgarten wurde die berühmte Sammlung griechischer und römischer Statuen aufgestellt, die Ferdinando de' Medici 1584 von Kardinal della Valle erwarb. Die antiken Statuen waren an den Eckpunkten der Beete platziert. Die Villa Medici war allseits bekannt für ihren eindrucksvollen Antikengarten. Das war keineswegs ein Sonderfall. Seit dem 15. Jahrhundert sammelten die Mächtigen Italiens steinerne Zeugnisse der Antike, um sie in angemessenem Ambiente eindrucksvoll zu präsentieren. Neben der Villa Medici waren die Villa Borghese, die Villa Pamphili und die Villa des Ippolito d' Este in Tivoli berühmt für die Präsentation von antiken Statuen und Reliefs.

Seit 1801 ist die Villa Medici Sitz der „Académie de France à Rome“. Der im Stil der Renaissance angelegte Garten ist nicht erhalten.



► Plan des Gartens des Großherzogs der Toskana an der Kirche Trinita di Monti auf dem Monte Pincio, Beschriftung: „Pianta del Giardino del Serenis.mo Gran Duca di Toscana alla Trinita de Monti su' I Monte Pincio“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670

GIARDINO DELL'EGRE SIGNOR
 DI VENEZIA
 DI VENEZIA
 DI VENEZIA

1. Fontana principale fuori di Porta Fontana.
 2. Pomo grande del Giardino composto di uoli e brotti.
 3. Palazzo grande con le quattro facciate adornate di statue e bassirilievi.
 4. Piazza avanti il Palazzo adornata di statue e di Vasi e Giardini coverti di Aprumi e di fiori.
 5. Giorno per conferenze e serti.
 6. Fontana di acqua in capo il giardino.
 7. Giardini in mezzo il Portico.
 8. Palazzo.
 9. Palazzo.
 10. Secondo Escorte dell'uscina del Palazzo verso Luomo d'oro della Proprietà.
 11. Piazza e teatro avanti il Palazzo con la fontana di Narciso.
 12. Altre statue adornate di statue nuove e antiche.
 13. Seraglio delle Gaxette.
 14. Scuderie di abitazioni di persone.
 15. Palazzo con il Teatro Nuovo.
 16. Conserva delle Rose con il Teatro Nuovo.
 17. Teatro Nuovo da cantare il Pomo di Ispis Capobianco con un bosco di vari alberi.
 18. Lago con Anatre Cigni et altri Aquatili.
 19. Casa del Galleano con due stoviglie di stoviglie e Pannini.
 20. Palazzo con fontana verso muro torto.
 21. Villa e Fontana verso muro torto.
 22. Portone del Giardino verso muro torto.
 23. Fontana grande.
 24. Seraglio delle Testaruche.
 25. Seraglio di Ispis.
 26. Palazzo di Ispis.



Villa Borghese

Kardinal Scipione Caffarelli Borghese, Neffe von Papst Paul V. (1605-1621), gab 1608 den Auftrag zur Errichtung einer Villa außerhalb des Stadttors Porta Pinciana am Monte Pincio. Das mit Weinstöcken bepflanzte Gelände befand sich bereits seit 1580 im Familienbesitz der Borghese. Zentrum der Villa war ein eindrucksvoller Palast, der nach Plänen der Architekten Giovanni Vasanzio (Jan van Santen) und Flaminio Ponzio bis 1615 gebaut wurde. Für die Familie Borghese war die Villa am Monte Pincio nicht der einzige Herrschaftssitz in Rom. Im Stadtzentrum, unweit der Piazza del Popolo, errichteten sie einen großzügig dimensionierten Palast und in den Hügeln von Frascati einen Sommersitz, die Villa Mondragone.

Die Villa Borghese auf dem Monte Pincio diente nicht als Wohngebäude, sondern ausschließlich repräsentativen Zwecken. Das Hauptgebäude war eine Galerie für die vorzügliche Kunstsammlung des Kardinals, antike Skulpturen, Basreliefs und Büsten, aber auch historische und zeitgenössische Gemälde und Skulpturen u. a. von Gian Lorenzo Bernini. Antike Statuen und Reliefs schmückten die Fassade der Villa und der weite Vorplatz war von einer reich mit Vasen und Statuen dekorierten Balustrade eingefasst. Das Souterrain der Villa war der Festkultur vorbehalten: Es enthielt eine Grotte, deren Decke ein Gemälde mit den Göttern auf dem Olymp zierte, und weitere Grotten mit Wasserspielen. In diesen Grotten veranstaltete Scipione Borghese während der Sommermonate rauschende Bankette.

◀ Plan des Gartens des Fürsten Borghese außerhalb der Porta Pinciana, Beschriftung: „Pianta del Giardino dell' Eccel.mo Signor Prencipe Borghese fuori di Porta Pinciana“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670



▲ Ansicht des Gartens des Fürsten Borghese außerhalb der Porta Pinciana, Beschriftung: „Veduta e Prospettiva del Giardino dell' Sig.mo Ecc.mo Prencipe Borghese fuori di Porta Pinciana“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670

Eine hohe Mauer mit mehreren Eingängen umgab den Garten, der in seiner weiten Ausdehnung einem Park glich. Der Garten vor der Villa war von der Porta Pinciana aus zugänglich. Seit 1610 lud eine Tafel Besucher zum Eintreten ein. Eine Allee führte über einen runden Platz zum bühnenartigen Vorplatz des Palasts. Dieser Gartenbereich war mit Bosketts gestaltet. An den Seiten der Villa lagen private Gärten u. a. zum Anbau von Zitrusfrüchten. Auf der Rückseite des Hauptgebäudes befanden sich Flächen zum Anbau von Gemüse und ein weitläufiges Gehege für Damwild und Gazellen.

Ein dritter weitläufiger Bereich erstreckte sich nördlich der Villa. Ein kleiner Tierpark stellte anfangs als Attraktion Löwen und Leoparden zur Schau. Den größten Raum nahm ein überwiegend naturbelassenes Gelände ein, das auch für die Jagd genutzt wurde. Der Kardinal lud zu Jagdgesellschaften ein, die beim römischen Adel überaus beliebt waren.²¹

Im 18. Jahrhundert wurde der Park erweitert und im landschaftlichen Stil umgestaltet. Heute ist die stark frequentierte Grünanlage im Umfeld der als Museum eingerichteten Villa Borghese bei Römern und Touristen überaus beliebt.

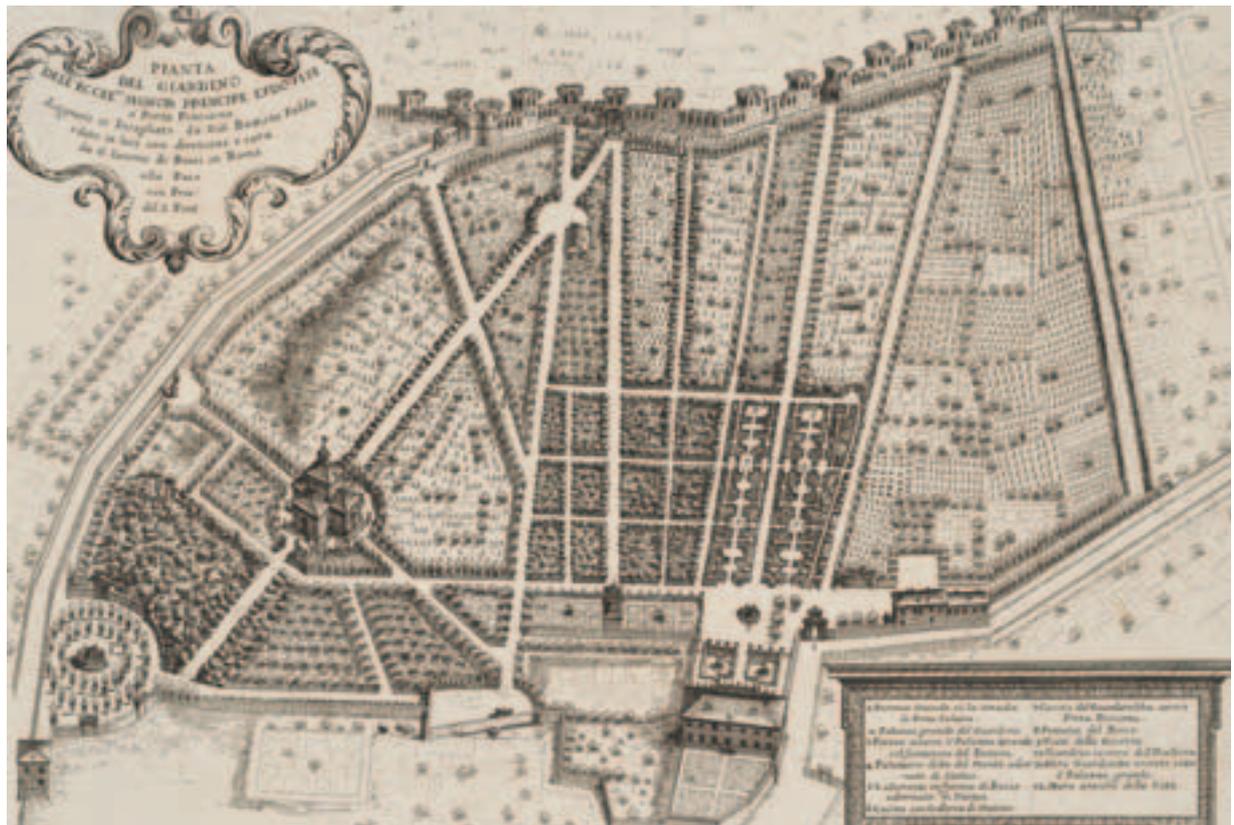
Villa Ludovisi

Die Stadtvilla der Familie Ludovisi lag wie die Villa Borghese im grünen Umland Roms an der Porta Pinciana, allerdings innerhalb der Stadtmauer. Kardinal Ludovico Ludovisi ließ das Hauptgebäude in den 1620er Jahren bauen, um dort seine Kunst- und Antikensammlung zu präsentieren. Außergewöhnlich kunstvoll war selbst für römische Verhältnisse die Innengestaltung des Palastes: Fresken der Maler Domenichino, Guercino, Algardi und Viola zierten Decken und Wände.

Auf der Gartenseite des Hauptgebäudes befand sich ein mit Statuen geschmückter Hof, von dem aus Treppen zu den darunter gebauten Grotten führten. Ein breiter, parallel zur Fassade der Villa verlaufender Weg endete an einem Pavillon, in dem weitere Kunstwerke ausgestellt waren. Der Weg erweiterte sich vor der Villa zu einem Platz, auf dem in zentraler Position ein Brunnen mit Wasserspiel errichtet war. Dahinter erstreckte sich der weitläufige, durch sternförmig angelegte Wege erschlossene Garten. Im vorderen, von der Villa aus sichtbaren Bereich war er mit regelmäßig gestalteten und kunstvoll bepflanzten Beeten gegliedert. Im hinteren, der Stadtmauer nahen Bereich ähnelte er einem Park.

Die Villa existiert heute nicht mehr. Im späten 19. Jahrhundert wurden auf dem Areal Wohnhäuser gebaut und Straßen angelegt. Durch den ehemaligen Garten führt heute die Via Veneto. Im heutigen Stadtteil Ludovisi erinnern nur noch Straßenbezeichnungen an die Villa.

Plan des Gartens des Fürsten Ludovisi an der Porta Pinciana, Beschriftung: „Pianta del Giardino dell' Eccel.mo Signor Principe Ludovisi a Porta Pinciana“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670 ►





▲ Zweite Seitenansicht des Palasts mit verschiedenen Ansichten des Gartens Bel Respiro des Fürsten Pamphili“, Beschriftung: „Secondo Prospetto per Fianco del Palazzo con diversa Veduta del Giardino del Bel Respiro dell’ Ecc.mo Sig. Principe Pamphilio“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670

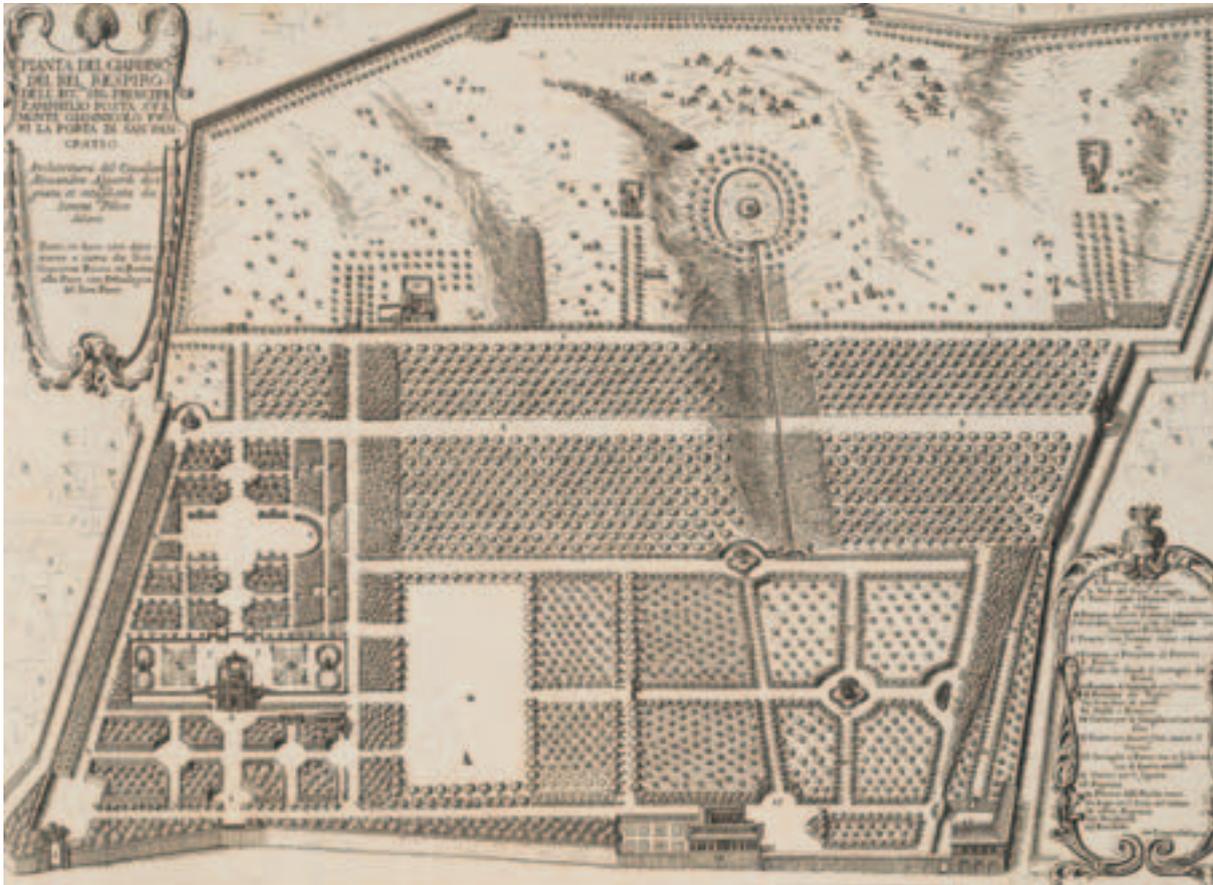
Villa Pamphili

Neben dem imposanten Palazzo Pamphili an der Piazza Navona ließ sich die römische Adelsfamilie an der Via Aurelia bei der Porta San Pancrazio eine stadtnahe herrschaftliche Villa mit Ausblick auf den Vatikan errichten. Der Kunstsammler und Mäzen Kardinal Camillo Pamphili, Neffe von Papst Innozenz X. (1644–1655), beauftragte den Bildhauer und Antikenrestaurator Alessandro Algardi mit der Planung und Ausführung des Hauptgebäudes, dem Casino del Bel

Respiro, sowie mit der Restaurierung seiner umfangreichen Skulpturen- und Reliefsammlung. Diese wurde zur reichen Dekoration des Bauwerks verwendet. Algardi erhielt auch den Auftrag zur Gestaltung des Gartens auf dem weitläufigen Grundstück. Wie bei anderen römischen Villen blieb das Hauptgebäude unbewohnt und diente als Kunstgalerie. Ein zweites Gebäude, das Casino di Allegrezza, bot von einer weiträumigen Terrasse aus eine wunderbare Aussicht auf Stadt und Garten.



▲ Erste Ansicht des Bel Respiro genannten Palasts und Gartens, Beschriftung: „Primo Prospetto del Palazzo e Giardino Pamphilio detto Bel Respiro“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670



◀ Plan des Gartens Bel Respiro des Fürsten Pamphili, Beschriftung: „Pianta del Giardino del Bel Respiro dell' Ecc.mo Sig. Principe Pamphilio posta sul Monte Gianicolo fuori la Porta di San Pancratio“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini di Roma, Rom, 1670

Am Gianicolo, dem Hügel südwestlich des Stadtzentrums, entstand so eine der größten barocken Gartenanlagen Roms. Palast und umgebender Garten wurden nahezu zeitgleich zwischen 1645 und 1652 angelegt. Durch die Lage über hohen Terrassenmauern war das „Casino“ streng von dem davor liegenden Gartenareal abgetrennt. Der weit gedehnte und wenig terrassierte Garten umfasste flache Parterres und Bosketts. „Ihn charakterisierten sowohl künstlich geometrisierte als auch pittoreske landschaftliche Elemente wie Berge oder Wälder. Schon

wenige Jahre später galt der Garten der Villa Pamphili als einer der großartigsten seiner Zeit und beeinflusste mit seinen Blickachsen, Plätzen und Brunnenanlagen wie auch dem orthogonalen Geflecht von Rabatten und Bosketts den französischen Gartenstil der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.“²²

Heute dient die Villa Doria Pamphili mit seiner im barocken Stil gestalteten Gartenanlage dem italienischen Staat zur Repräsentation, insbesondere bei Empfängen für ausländische Staatsgäste.



▲▲ Ansicht des Weinbergs Pamphili von der Gartenseite, Beschriftung: „La Veue de la Vigne Pamphile du Costé des Jardins“
 ▲ Ansicht des Weinbergs von Süden, Beschriftung: „Veue de la Vigne Pamphile du côté du Midy“, beide aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730



Villa d'Este, Tivoli

„Eng an den Fuß der Berge geschmiegt, erstreckt sich die Stadt über deren ziemlich steilen untersten Hang hin, was ihre Lage besonders schön macht und die vielfältigsten Ausblicke eröffnet – beherrscht sie doch eine nach allen Seiten grenzenlose Ebene samt dem so großen Rom! Sie ist dem Meer zugewandt, und im Rücken lehnt sie sich an die Berge. Jener Teverone, der sie hier umspült, bildet nahebei einen prächtigen Wasserfall: Von den Bergen herabstürzend, verbirgt er sich plötzlich in einem fünf- bis sechshundert Schritt langen Felsspalt, bevor er sei-

nen Lauf in die Ebene fortsetzt ... In Tivoli kann man Palast und Garten des Kardinals von Ferrara besichtigen, die Villa d'Este.“²³

1550 wurde Kardinal Ippolito II. d'Este, Sohn des Herzogs von Ferrara, zum Gouverneur von Tivoli ernannt. Er erwarb daraufhin beim Dorf Tivoli ein weitläufiges Gelände, das sogenannte Valle gaudente (Tal des Genusses), auf dem sich ein ehemaliger Franziskanerkonvent befand. Der Kardinal beauftragte den Gelehrten, Archäologen und Architekten Piero Ligorio, der u. a. die Ruinen der nahe gelegenen Hadriansvilla ausgegraben und gezeichnet hat-

◀ Villa des Kardinals Hippolito d'Este von Ferrara in Tivoli, Kupferstich nach Étienne Dupérac (1573), aus: Peter Overadt: „Hortorum Viridariorumque Nouiter in Europa“, „Der Vornehmste und berühmten Lustgarten in Europa nach dem Leben eigentliche Abrisz so vorhin nitt ihn druck auszgangen ietzo aber allen Liebhaberen zu nutz und dienst mitt vieler mühe und kosten zusammen getragen“, Köln, 1655

te, mit Entwürfen für eine Villa. 1560 begannen die Bauarbeiten für die Sommerresidenz. Ihren endgültigen Abschluss fanden die Arbeiten 1590 für den Neffen des Auftraggebers Kardinal Luigi d'Este.

Die Villa d'Este gehörte zu jenen repräsentativen Anlagen, die Adlige und hohe Geistliche seit Mitte des 16. Jahrhunderts im Umfeld Roms errichteten und die bald zu einem Magnet für Romtouristen wurden. Als der französische Gelehrte Michel de Montaigne 1580/81 auf seiner Italienreise die Villa d'Este besuchte, notierte er in seinem Reisebuch: „An Lage und an Schönheit des Panoramas ..., an allgemeiner Begünstigung durch die Natur ist die Villa d'Este unübertrefflich; sie leidet freilich unter dem schwerwiegenden Nachteil, dass sie alles Wasser aus dem Teverone beziehen muss ... Wäre das Wasser wenigstens nicht so trüb und schmutzig, sondern klar und trinkbar, hätte diese Villa nirgends ihresgleichen; das gilt namentlich für die große Fontäne: mit ihren Nebenanlagen einer der schönsten von Menschenhand geschaffenen Werke ...“²⁴

Eine frühe Radierung von Etienne Dupérac aus dem Jahr 1573 zeigt die Gestaltung der Villa d'Este nach dem Entwurf von Ligorio. Die spätere Umsetzung wies allerdings zahlreiche Abweichungen von dieser Vorlage auf. Hoch auf einem Hügel thront das dreigeschossige Gebäude über einem steilen Hang, in den entlang dreier Wegeachsen ein symmetrisch

gegliederter Garten eingefügt ist. Auf der westlichen Seite zeigt Dupérac als Kontrast zum geordneten und gestalteten Garten die natürliche Landschaft. Im Osten und Süden grenzen an die Villa hinter einer Mauer die Häuser der Einwohner Tivolis.

Um den Villengarten anlegen zu können, waren umfangreiche Erdarbeiten notwendig. Niveauunterschiede in dem nach zwei Seiten abfallenden Gelände mussten ausgeglichen und fünf Terrassen angelegt werden. Sie waren dem Tal zugewandt und durch Treppen und Rampen mit dem oben gelegenen Hauptgebäude verbunden. Der Garten war zweigeteilt: Der Bereich unterhalb des Hauptgebäudes und der 200 Meter breiten Terrasse am steil ansteigenden Hang war waldig und von langen diagonalen Alleen durchschnitten. Unterhalb davon schloss sich ein flacher Gartenteil an, der regelmäßig gegliedert war. Dazwischen verlief die 150 Meter lange Hauptquerachse, die „Viale dello cento Fontane“, die Straße der hundert Brunnen.

Brunnen und Grotten verklammerten die Geländestufen in der auf das Hauptgebäude zentrierten Längsachse miteinander. Ein Wegesystem durchzog den gesamten Garten und bot eine Vielzahl von Möglichkeiten für Spaziergänge. „Damit entstand ein variiertes und gegliedertes Ganzes ohne einen von vornherein festgelegten Weg, das sich aus unzähligen architektonischen Elementen, Skulpturengruppen und Brunnen zusammensetzte, die, als Endpunkte der Wege fungierend, ihre je eigene Autonomie besaßen und untereinander durch Sichtbeziehungen und allegorische Anspielungen verbunden waren.“²⁵ Im Garten der Villa d' Este konnte sich jeder Besucher verlieren.

Wasser in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen war das Hauptthema und die besondere Attraktion der Villa d' Este. Sie lag im Bereich der Wasserfälle des Aniene, der die Wasserkünste speiste. Das System der Wasserversorgung und -verteilung entwickelten die Wasserbaumeister Tommaso da Como und Curzio Maccarone. Ihnen gelang es, die monumentalen Brunnen, Kaskaden, Fontänen und Automaten in allen Teilen des Gartens lebendig zu halten. Der Garten umfasste die unglaubliche Zahl von „51 Brunnen mit knapp 400 kleinen Strahlen . . . , 364 Fontänen, 64 Kaskaden, 220 Becken und Bassins.“²⁶

Ein Wasserkanal verband auf einer ersten Querachse zwei repräsentative Brunnenanlagen miteinander: die „Fontana dell' Ovato“, eine elliptische Brunnenkaskade, und die „Rometta“, eine Miniatur des antiken Rom. Unterhalb der Brunnenstraße befand sich an dem zentralen Weg zur Villa die „Fontana di Draghi“, der Drachenbrunnen. Seitlich davon lagen an einer zweiten Querachse der Eulenbrunnen und die Orpheusgrotte. Über dem östlichen Hang befand sich die hydraulische Orgel, die „Fontana dell' Organo idraulico“, in deren Pfeifen das Wasser Töne erzeugte.

Der Eulenbrunnen, die „Fontana della Civetta“, war eine besondere Attraktion des Gartens. Der 1566 installierte Vogelautomat, der erste in einem Garten aufgestellte Automat überhaupt, präsentierte Singvögel auf goldenen Zweigen. Nachtigallen, Stieglitze, Hänflinge waren in einer grottierten Nische in einem aus Schwammsteinen errichteten Felsen platziert, auf dem eine bewegliche Eule saß. Die Drehung der Eule in Richtung auf die anderen Vögel hatte deren Verstummen zur Folge, die Abwendung der Eule ließ das Gezwitscher erneut erklingen.²⁷

Kupferstiche, aus: Giovanni Francesco Venturini:
Le Fontane di Roma, 1691 ▼►



▲ „Veduta della Cascata sotto l'organo nel piano del giardino“

Wegen ihrer grandiosen Wasserspiele und Brunnenbauten wurde die Villa d' Este zu einem der berühmtesten Gärten der Welt. Der Name Tivoli wurde zu einem Synonym für spektakuläre Vergnügungsgärten wie in Kopenhagen. Der Garten der Villa d' Este existiert heute noch. Viele der pflegeintensiven Wasserspiele sind allerdings von Pflanzen überwuchert, nur noch wenige sind funktionstüchtig.



OBEN VON LINKS: ■ „Veduta delle Peschiere e giochi d’ acqua nel piano del giardino“ ■ „Fontana dell’ Organo dal lato destro nel piano del Vialone delle Fontanelle“
 ■ „Veduta della Cascata principale del fiume Aniene nella citta di Tivoli“
 MITTE VON LINKS: ■ „Veduta della Fontana del Bicchierone sopra il Vialone delle Fontanelle“ ■ „Veduta del Palazzo dal piano del giardino con le sue fontane“
 ■ „Veduta d’ una parte delle Fontanelle nel Vialone sopra la Fontana de Draghi“
 UNTEN VON LINKS: ■ „Altra veduta principale in profilo del Vialone Grande detto delle Fontanelle nel Giardino Estense in Tivoli“ ■ „Teatro, e fontana della Civetta con diversi giochi d’ acqua“
 ■ „Fontana dell’ Aquile Estensi posta nelli spartimenti del piano del giardino“

Fontäne im Belvedere in Frascati, Beschriftung: „Fontana di Belvedere a Frascati, fabricata sopra il Piano dell’ Antecedente di qua, e di la, col medesimo disegno, et architettura“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Le Fontane di Roma, Roma, 1691 ▼

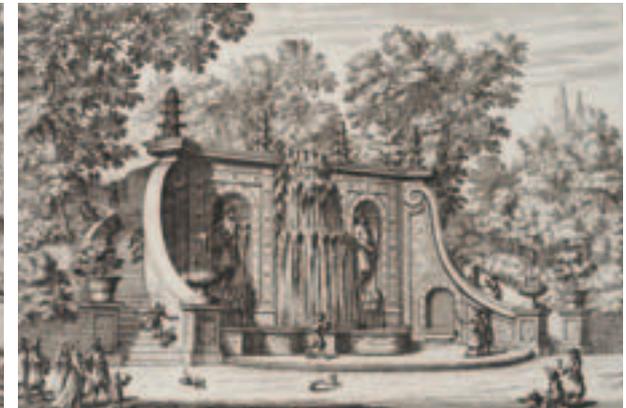
Villa Aldobrandini, Frascati

Die kleine Stadt Frascati, 22 km südöstlich von Rom gelegen, ist berühmt für ihren Wein und die Landvillen römischer Adelsfamilien aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Ludovisi, Borghese, Falconieri, Lancelotti, Conti und Aldobrandini schätzten den Ort wegen des guten Klimas und der wunderbaren Aussicht von den Albaner Bergen aus. Sie standen damit in einer langen Tradition, denn bereits in der Antike hatten berühmte Römer wie Cicero auf dem Hügel von Tusculum ihre Sommerwohnsitze errichtet. Typische Gestaltungsmerkmale der an den Hang gebauten Villen waren die Terrassengärten und die Kaskaden. Im 17. Jahrhundert gehörte der Besuch Frascati zum Programm aller Bildungsreisenden.

Die Villa Aldobrandini war die berühmteste der in Frascati errichteten Villen. 1598 schenkte Papst Clemens VIII. (1592-1605) seinem Neffen Kardinal Pietro Aldobrandini die „Villa Capranica“. Sie war wegen ihrer schönen Aussicht und dem seit 1550 angelegten Garten als „Belvedere“ allseits bekannt. Der Kardinal gab umfangreiche Erweiterungen und Umgestaltungen in Auftrag, die die Architekten Giacomo della Porta und Carlo Maderno an den Bauten und Domenico Fontana an den Wasserkünsten bis 1603 ausführten. Wie die Villa d’ Este war die Anlage der Aldobrandini in Frascati berühmt für ihre Wasserspiele. Die Besonderheit des Gartens der Aldobrandini war die Kombination von natürlichen, durch das Gefälle des Berges vorgegebenen Kaskaden und gebauten Wassertreppen, über die sich das Wasser in die Auffangbecken der Brunnen ergoss.



▲ Kaskade über dem Theater, Beschriftung: „Cascata d’acqua sopra il teatro della Villa Aldobrandina di Belvedere a Frascati con le due colonne che versano acqua nella sommita con vari giuochi, che bagnano quelli che salgono la scala per vedere“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Le Fontane di Roma, Roma, 1691



▲ Andere Fontäne oberhalb der vorhergehenden rustikalen Fontäne des Theaters der Villa Aldobrandini, Beschriftung: „Altra Fontana piu sopra all’ antecedente fontana rustica del teatro della Villa Aldobrandina di Belvedere a Frascati, con giuochi d’acque nelle scale“, Kupferstich, aus: Giovanni Battista Falda: Le Fontane di Roma, Roma, 1691



Civitatis Tusculanae prospectus. et uolens nullam partem ab Urbe distans. quae hanc Aethyriam uisam, a hinc quampisitas. Romanorum Principum uisus coronari.
Dominicus Barriere fecit.

▲ Ansicht der Stadt Tusculana unterhalb der Villa Aldobrandini, aus: Dominicus Barriere: „Villa Aldobrandina Tusculana sine varii illius Hortorum et Fontium prospectus“, Rom, 1647

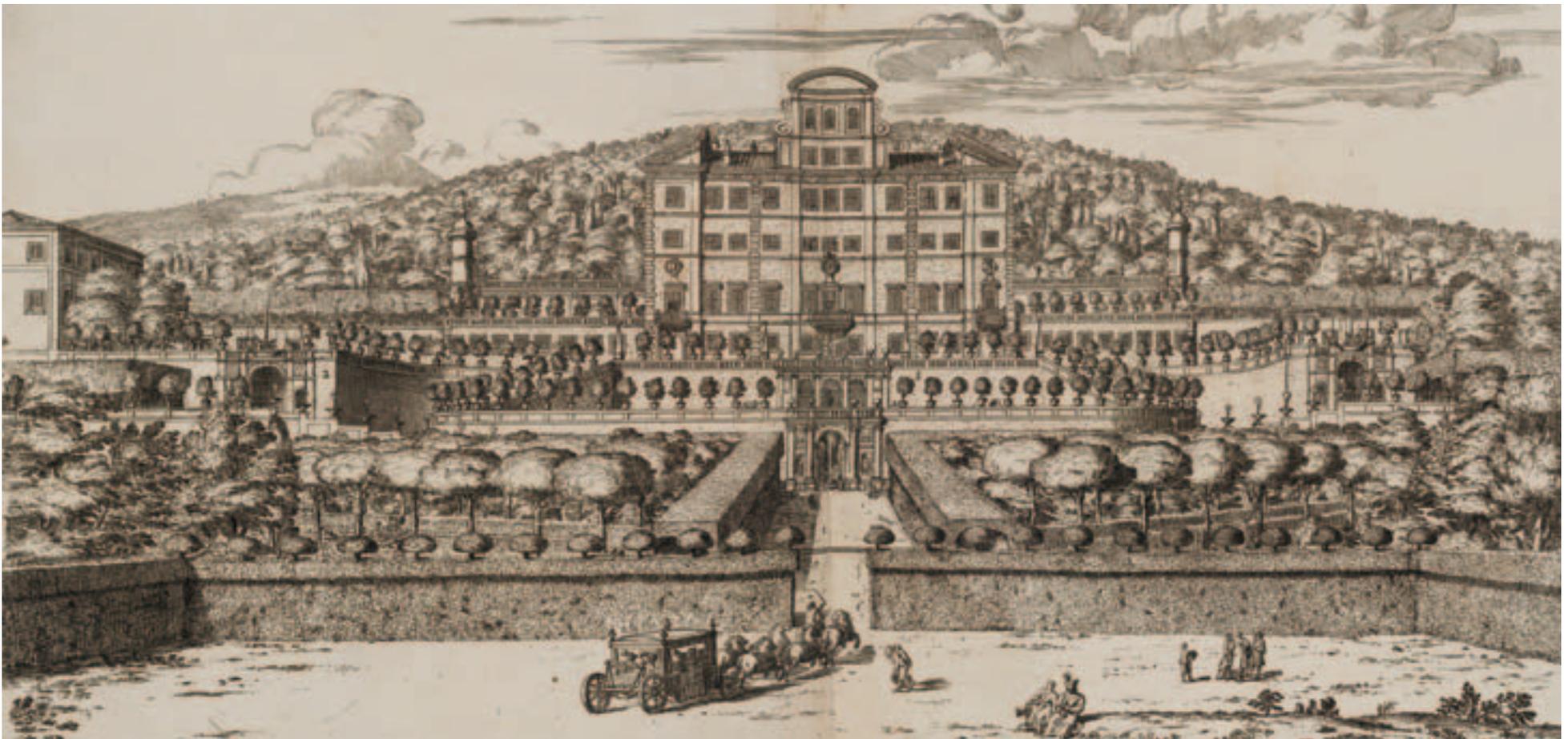
Das Hauptgebäude der Villa war aus großer Entfernung sichtbar. Es wurde auf der obersten von drei Terrassen errichtet. Die drei Ebenen wurden auf dem wasserreichen Terrain in einer komplexen vertikalen Gliederung durch eine steile, von der Wildnis des Waldes umrahmten Wassertreppe miteinander verbunden. Sie endete in einem spektakulären Theater mit Brunnen und Wasserspielen (Abb. Vorsatzseite). Dieses war wie die Bühnenwand eines antiken Theaters mit Pilastern, Nischen und Figuren ausgestattet und enthielt die „stanza dei venti“, den Raum der Winde.

Hinter dem Theater kennzeichneten zwei Säulen die Wassertreppe am steilen Hang.

Die Gartenanlage faszinierte durch das virtuose Zusammenspiel von sprudelndem und ruhendem Wasser, vom Kontrast der Helligkeit offener Brunnen und dem Schatten der sie umgebenden Wälder. Drei von Baumreihen und Hecken gesäumte Alleen führten strahlenförmig vom Villeneingang zur ersten, am Hauptgebäude gelegenen Terrasse. Von dort leiteten Terrassenrampen zur nächsten Ebene. Ausgeprägte Querachsen, die durch die starke Hanglage vorgege-

ben waren, gliederten die Anlage in der Horizontalen. Die Villa glich einer bühnenhaften Komposition. Denn in der Zeit des Barock diente der Garten „nicht mehr dem heiter-besinnlichen Landaufenthalt gelehrter Humanisten, sondern der Prachtentfaltung einer feudalen Gesellschaft, die ihre suburbanen Villen in das Schauspiel der Darstellung von Rang und Reichtum einbezog.“²⁸

Ansicht der Villa Aldobrandini, aus: Dominicus Barrière: „Villa Aldobrandina Tusculana sine varii illius Hortorum et Fontium prospectus“, Rom, 1647 ▼



„L' Isola Bella von der Mittagsseite anzusehen“,
Kupferstich von Christian Friedrich Boetius, 18. Jh. ►

Isola Bella, Lago Maggiore

Das in Mailand ansässige Grafengeschlecht der Borromeo ließ ihren herrschaftlichen Garten an einem außergewöhnlichen, ganz von den Bedingungen der Natur bestimmten Ort anlegen. Die Borromeo wählten dafür eine Insel im Lago Maggiore. Der „schwimmende Garten“ entstand von etwa 1620 bis 1670 auf der Felseninsel Isola Bella. Ihren Namen erhielt die Insel zu Ehren von Isabella, der Ehefrau von Graf Carlo III. Borromeo. Die Gestaltung der Isola Bella mit einer pompösen Gartenanlage war spektakulär, aber nicht einzigartig. Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren auf einer der Nachbarinseln, der Isola Madre, Terrassen angelegt worden, die von einem Felsen zum See hinunterführten.

Die Verwandlung der unwirtlichen Insel in eine wundervolle Gartenlandschaft war mit erheblichem Aufwand verbunden. Die notwendige Erde wurde mit Schiffen von den Ufern des Sees zur Insel transportiert. Zehn pyramidenartig übereinander liegende Terrassen wurden wie eine imposante Bühne inszeniert. Die oberste dieser Terrassen lag 36 Meter über dem Seenniveau. Alle Terrassen waren mit Statuen, Fialen, Nischen, Zypressen und einer Vielzahl von Pflanzen ausgestattet. Die gesamte Gartenanlage war auf den Palast ausgerichtet, der in seinen unteren Bereichen ausgedehnte Grotten enthielt.

Die Isola Bella vermittelte den Eindruck vollkommener Künstlichkeit und Kunstfertigkeit. Sie steigerte damit das barocke Prinzip der Naturbeherrschung



auf das Äußerste. Mitten in einem See gelegen, war sie aber auch eine Metapher für das Losgelöstsein von der alltäglichen Welt, für selbstbestimmtes Leben abseits der höfischen Etikette. Noch heute ist die Insel ein beliebtes Touristenziel. ■

- 1 Michel de Montaigne: Tagebuch der Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland von 1580 bis 1581, Berlin 2018, S. 218 f.
- 2 Aaron J. Gurjewitsch: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, München 1982, S. 52
- 3 zit. nach: David Gilmour: Auf der Suche nach Italien, Stuttgart 2013, S. 83
- 4 Filippo Pizzoni: Kunst und Geschichte des Gartens, Stuttgart 1999, S. 27
- 5 Pizzoni 1999, S. 53
- 6 Fernand Braudel: Modell Italien 1450-1650, Berlin 1999, S. 66 f.
- 7 Montaigne, 2018, S. 150
- 8 Montaigne, 2018, S. 150 f.
- 9 Montaigne, 2018, S. 151
- 10 Montaigne, 2018, S. 151
- 11 zur Gartengeschichte Pratolinis s. Stefan Schweitzer: Salomon de Caus. Die Einheit von Kunst, Wissenschaft und Technik in der Höfischen Gesellschaft um 1600, in: Wunder und Wissenschaft 2008, S. 138 ff.

- 12 David Gilmour: Auf der Suche nach Italien, Stuttgart 2013, S. 98 f.
- 13 Volker Reinhardt: Im Schatten von Sankt Peter. Die Geschichte des barocken Rom, Darmstadt 2011, S. 189
- 14 s. Reinhardt 2011, S. 191
- 15 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965, S. 112
- 16 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 157
- 17 Virgilio Vercelloni: Historischer Gartenatlas. Eine europäische Ideeengeschichte, Stuttgart 1994, S. 29
- 18 zit. nach Schweitzer, 2008, S. 17
- 19 zit. nach Verena Schneider: „Maschinen, die Augen und Ohren ergötzlich sind“. Eine Typologie von Automatenkunst in frühneuzeitlichen Gärten, in: Wunder und Wissenschaft, 2008, S. 40
- 20 s. Schneider 2008, S. 40
- 21 Gärten, wie sie im Buche stehen, hrsg. von Irmgard Siebert, Carola Spies, Stefan Schweizer, Begleitbuch zur Ausstellung, Düsseldorf 2011, S. 103
- 22 Gärten, wie sie im Buche stehen, 2011, S. 100
- 23 Montaigne 2018, S. 222
- 24 Montaigne 2018, S. 225
- 25 Pizzoni 1999, S. 61
- 26 Stefan Schweitzer: Salomon de Caus. Die Einheit von Kunst, Wissenschaft und Technik in der Höfischen Gesellschaft um 1600, in: Wunder und Wissenschaft, 2008, S. 132
- 27 s. Schneider, S. 42
- 28 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 130

Andreas Urban

LEITBILDER **DES BAROCK**

Französische Gärten



„Monsieur (= König Louis XIV.) gab mir die Ehre, mir sein ganzes, sehr schönes und prachtvolles Schloss zu zeigen, wo alle Zimmer zum herrlichsten Garten der Welt in Beziehung stehen, alles ist geschmückt mit Fontänen und Kaskaden, was eine sehr schöne Wirkung hat; seine Galerie ist bewundernswert und sehr geschätzt. ... Ich glaubte, dass man in Frankreich nichts Schöneres sehen könnte, aber ich habe mich sehr getäuscht, als ich Versallie (= Versailles) sah, das alles übersteigt, was man sich an Schönerem und Prachtvollem vorstellen kann; alles das, was der Mensch sich in seinen Visionen von einem Schloss vorstellt, reicht nicht an dieses heran; ... Am Abend erreichte man Paris, wo Monsieur mich anwies, auch zu kommen, um im Palais Royal zu logieren.“¹

Herzogin Sophie, 16. September 1679

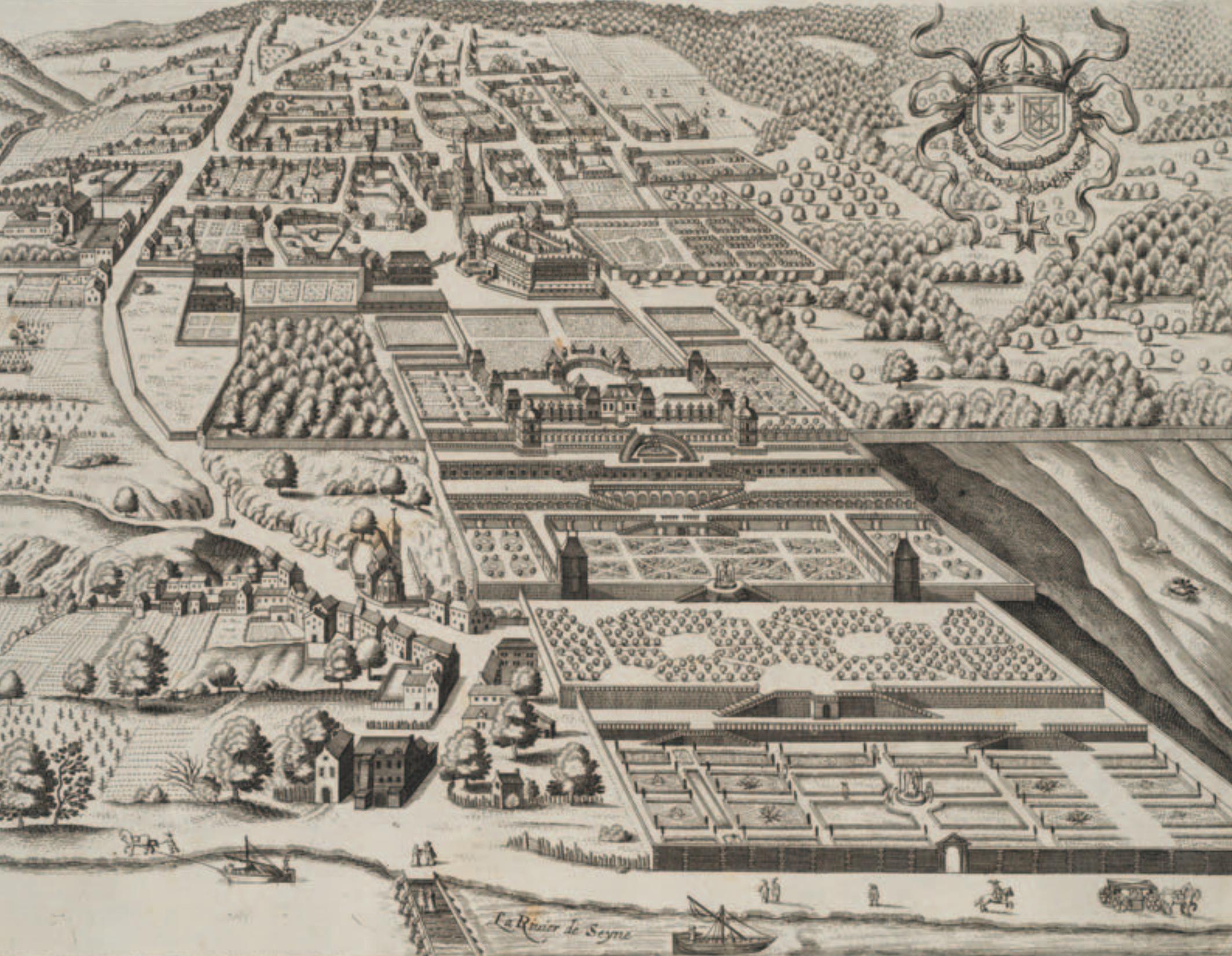
Im Zeitalter des Barock beherrschten die Lebens- und Umgangsformen, die Geschmacksvorstellungen und ästhetischen Orientierungen des Königreichs Frankreich die Kultur der europäischen Eliten. Vom Hof des französischen Königs Louis XIV. gingen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wesentliche Impulse für Fürsten, Adelige und aufstiegsorientierte Bürger aus. Ein wichtiger Bestandteil des französischen Hoflebens war die Gartenkultur. Herrschaftliche Gärten waren Sinnbilder zentralisierter Macht sowie Bühne für den Herrscher und die Hofgesellschaft.

Gebildete Gartenbesitzer und ein kleiner Kreis von Gelehrten und Künstlern waren in der Lage, das anspielungsreiche, aus antiken und literarischen Quellen gespeiste Zeichensystem zu entschlüsseln, mit dem die Gärten dekoriert waren. Fürsten und Adlige allerorts übernahmen solche Konzepte hintergründigen Gartenschmucks, wenn auch in der Regel nicht mit der Konsequenz eines Louis XIV., der seinen Garten in Versailles zur Mehrung des eigenen Ruhmes dem Sonnengott Apoll widmete. Schon in der Renaissance waren kunstvoll gestaltete Gärten die bevorzugten Orte, um feine, glänzende Gewebe aus Kunst und Natur zu entfalten. Der damit verbundene Aufwand an finanziellen und materiellen Mitteln war gewaltig. Im Barock steigerte er sich ins Unermessliche.

Die Stadt Paris, gesehen von der Seite der Pont Royal an den Tuileries, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ►



1. Le Quay de la Conférence 2. Le Port S. Nicolas 3. Le Quay de la Thulerie 4. Le Port de l'Écluse 5. La Grande Galerie 6. Le Louvre 7. S. Honoré 8. S. Germain l'Auxerrois 9. Le Port S. Nicolas 10. L'Hôtel de Ville 11. S. Germain 12. S. Paul 13. Le Pont au Change 14. Le Palais National 15. Le Pont au Change 16. Le Palais National 17. Le Pont au Change 18. Le Palais National 19. Le Palais National 20. Le Palais National 21. Le Palais National 22. Le Palais National 23. Le Palais National 24. Le Palais National 25. Le Palais National 26. Le Palais National 27. Le Palais National 28. Le Palais National 29. Le Palais National 30. Le Palais National 31. Le Palais National 32. Le Palais National 33. Le Palais National 34. Le Palais National 35. Le Palais National 36. Le Palais National 37. Le Palais National 38. Le Palais National 39. Le Palais National 40. Le Palais National 41. Le Palais National 42. Le Palais National 43. Le Palais National 44. Le Palais National 45. Le Palais National 46. Le Palais National 47. Le Palais National 48. Le Palais National 49. Le Palais National 50. Le Palais National 51. Le Palais National 52. Le Palais National 53. Le Palais National 54. Le Palais National 55. Le Palais National 56. Le Palais National 57. Le Palais National 58. Le Palais National 59. Le Palais National 60. Le Palais National 61. Le Palais National 62. Le Palais National 63. Le Palais National 64. Le Palais National 65. Le Palais National 66. Le Palais National 67. Le Palais National 68. Le Palais National 69. Le Palais National 70. Le Palais National 71. Le Palais National 72. Le Palais National 73. Le Palais National 74. Le Palais National 75. Le Palais National 76. Le Palais National 77. Le Palais National 78. Le Palais National 79. Le Palais National 80. Le Palais National 81. Le Palais National 82. Le Palais National 83. Le Palais National 84. Le Palais National 85. Le Palais National 86. Le Palais National 87. Le Palais National 88. Le Palais National 89. Le Palais National 90. Le Palais National 91. Le Palais National 92. Le Palais National 93. Le Palais National 94. Le Palais National 95. Le Palais National 96. Le Palais National 97. Le Palais National 98. Le Palais National 99. Le Palais National 100. Le Palais National



La Rivier de Seine



▲ Fontäne der Pyramide auf dem großen Rasen im Garten von Versailles, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: *Veue des belles maisons de France*, Paris, um 1730

Trendsetter

Französische Lustgärten galten im Europa des 17. und frühen 18. Jahrhunderts als kulturelle Leitbilder. Dass es dazu kam, hatte seine Ursachen auch in der politischen Entwicklung Frankreichs. Als König François I. (1515-1547) 1528 den Auftrag zur Herrichtung des Louvre in Paris zu seiner ständigen Residenz erteilte, reisten die Könige noch mit ihrem Hofstaat durch ihr Herrschaftsgebiet und logierten für Wochen oder Monate in einem ihrer Schlösser. Der Ausbau des Louvre war ein Zeichen für die Verstetigung von Herrschaft an einem Ort. König Louis XIV. (1661-1715) schuf mit dem Schloss von Versailles bei Paris mehr als ein Jahrhundert später das Symbol für die Durchsetzung der zentralisierten Königsmacht. In dem langen Zeitraum zwischen diesen beiden Herr-

◀ Schloss und Garten zu St.-Germain-en-Laye bei Paris, Zustand von 1654, Kupferstich, aus: Peter Overadt: „*Hortorum Viridariorumque Nouiter in Europa*“, „Der Vornehmste und berühmten Lustgarten in Europa nach dem Leben eigentliche Abrisz so vorhien nitt ihn druck ausgangen ietzo aber allen Liebhaberen zu nutz und dienst mitt vieler mühe und kosten zusammen getragen“, Köln, 1655



▲ Platz der Pont-Neuf mit der Reiterstatue König Henri IV., Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: *Veue des belles maisons de France*, Paris, um 1730

schern kam es zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Königen und dem um die Erhaltung seiner tradierten Macht ringenden Adel. Vor diesem Hintergrund entfaltete sich in Frankreich eine Blüte der Architektur und bildenden Kunst, einschließlich der Gartenkunst. Der (Aus-)Bau neuer Schlösser an der Loire und repräsentativer Palais in der Hauptstadt Paris und in deren Umgebung war ein wesentliches Element dieser kulturellen Blüte.

Zahlreiche italienische Architekten und Künstler, die nach den Belagerungen und Plünderungen von Rom 1527 und Florenz 1529 nach Frankreich gingen, trugen dazu bei. Zentrum der Künste war im 16. Jahrhundert zunächst Schloss Fontainebleau, danach mehr und mehr die Hauptstadt Paris. An den französischen Hof kamen u. a. Leonardo da Vinci, Sebastian

Serlio, Rosso Fiorentino und Benvenuto Cellini. Zwei Regentinnen aus dem florentinischen Geschlecht der Medici förderten den Kulturtransfer von Italien nach Frankreich in besonderer Weise: Caterina de' Medici (1519-1589), die 1560 die Regentschaft für ihren minderjährigen Sohn Charles IX. übernahm, und Maria de' Medici (1573-1642), die 1600 die Ehefrau König Henri IV. wurde und nach dessen Ermordung 1610 für ihren minderjährigen Sohn Louis XIII. regierte.

Italienische Künstler beeinflussten auch die französische Gartenkunst. Sie importierten Innovationen wie Grotten und Wasserspiele nach italienischen Vorbildern. Ein Beispiel für die „neue“ Gartenkunst war

das Schloss Saint-Germain-en-Laye westlich von Paris. Ab 1557 wurde der bestehende Garten umgestaltet. Unter der Leitung des Architekten Étienne Dupérac, der zwanzig Jahre in Italien verbracht hatte, entstand ab 1595 auf einem steilen Hang zur Seine hin ein Lustgarten nach italienischem Muster. Monumentale Futtermauern zur Konstruktion der Terrassen enthielten Grotten, in denen figürliche Automaten aufgestellt waren. Daran arbeiteten seit 1598 die Wassertechniker Tommaso und Alessandro Francini, die zuvor unter anderem für die Großherzöge der Toskana in der Villa Medicea Pratolino tätig gewesen waren.

Unter König Henri IV. (1589-1610) erlebte Frankreich nach opferreichen Religionskriegen eine Periode des Friedens und einen kulturellen Aufschwung, der sich in der städtebaulichen Erneuerung des nun



▲ Muster für ein Broderie-Parterre, Kupferstich, aus: Jacques Boyceau: *Traité du jardinage selon les raisons de la Nature et de l' Art*, Paris, 1638

dauerhaft als Machtzentrum genutzten Paris zeigte. König Louis XIII. (1610-1643) gelang es, die Königsmacht zu stabilisieren. Dessen erster Minister Kardinal Richelieu (1624-1643) und sein Nachfolger Kardinal Mazarin (1643-1661), der zuvor als Giulio Mazzarini in Diensten römischer Adelsfamilien gestanden hatte, bauten die Macht der Zentralregierung weiter aus. Dank der Konsolidierung der Monarchie im Inneren wurde Frankreich die stärkste Macht Europas.

Als König Louis XIV. (1661-1715) im Alter von 22 Jahren die Regierungsgeschäfte übernahm, entmachtete er die alte Aristokratie und etablierte eine neue, ihm loyale und von ihm abhängige aristokratische Schicht in zentralen Positionen des Staates. Paris wurde die „Welthauptstadt“ des Barock, europäisches Zentrum der Kultur und des Geschmacks. Aber nicht die Stadt selbst, sondern der Königshof und die höfische Gesellschaft waren die „Prägestöcke“² der sozialen und kulturellen Bedeutungen. Die Künste wurden zur Mehrung des Ruhmes und Glanzes des „Sonnenkönigs“ in Dienst genommen. Die 1648 gegründete „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ und Akademien für Architektur und dekorative Künste dienten der Verherrlichung des Königs. Weit strahlendes Symbol der absolutistischen Herrschaft wurde Versailles. Das dortige Schloss und der Lustgarten waren allerdings nur eine von mehreren königlichen Anlagen im Umfeld von Paris. Die Investitionen der königlichen Familie und des Hofadels in herrschaftliche Gärten waren gewaltig: Residenzen in Marly, St. Germain-en-Laye, Sceaux, Fontainebleau, Chantilly, St. Cloud, Meudon und viele weitere kleine Adelsresidenzen wurden im barocken Stil ausgebaut.



▲ König und Höflinge in einem Garten, Widmung „Au Roy.“, Kupferstich, aus: Jean-Baptiste de la Quintinie (*„Directeur de tous les Jardins Fruitiers & Potagers du Roy“*): *Instruction pour les Jardins Fruitiers et Potagers avec un Traité des Orangers*, Amsterdam, 1692

Gartenkunst war in der Regierungszeit König Louis XIV. ein, wenn nicht das bedeutendste Forum der Machtdemonstration. Der Barockgarten und der fürstliche Palast waren die bevorzugten Räume, in denen sich der Hofadel standesgemäß bewegen konnte. Sie waren monumental, Bühnenwirksam, spektakulär, Schauplätze von Spiel und Unterhaltung sowie Orte der Muße. Zugleich führten Barockgärten den allumfassenden Herrschaftsanspruch des Menschen über die Natur vor Augen. Denn wie bei der Entstehung der Renaissancegärten im Italien des 15. Jahrhunderts setzte sich im Frankreich des 17. Jahrhunderts ein Wandel im Verhältnis zur Natur durch. „Urbanisierung, Monetisierung, Kommerzialisierung und Verhofung sind Teilprozesse einer umfassenden Transformation, die Menschen in dieser Zeit mehr und mehr die ‚Natur‘ als etwas sich gegenüber, als Landschaft, als die Welt der ‚Objekte‘, als das zu Erkennende erleben lassen.“³ Der barocke Mensch stand in einem distanzierten Verhältnis zur Natur und gestaltete sie – radikaler als jemals zuvor – nach seinem Willen.



Die Kunst, einen Barockgarten anzulegen

Barockgärten waren Schöpfungen der Kunst, Produkte menschlicher Kreativität, geformt aus Naturmaterialien. Die widerspenstige Natürlichkeit der Vegetation, das Wachstum und die Veränderungen der Pflanzen im Wechsel der Jahreszeiten, verhinderte jedoch, dass diese Gärten den selbst gesetzten An-

spruch auf Vollkommenheit erreichten. Barockgärten entsprachen einer streng hierarchischen, symmetrischen Ordnung, die ihren Bezugspunkt im Schloss hatte. Alle Bereiche des Gartens wurden zu einem klar gegliederten Gesamtkunstwerk verschmolzen. Monumentalität und räumliche Weite waren Fundamente dieses Konzepts. Der Barockgarten in seiner klassischen Variante ging mit gigantischen geometri-

▲ Serie von Kupferstichen, aus: Jean-Baptiste de la Quintinie: *Instruction pour les Jardins Fruitiers et Potagers avec un Traité des Orangers*, Amsterdam, 1692

OBEEN:

■ „Seconde Partie des Jardins Fruitiers et Potagers“

■ „Troisième Partie des Jardins Fruitiers et Potagers“

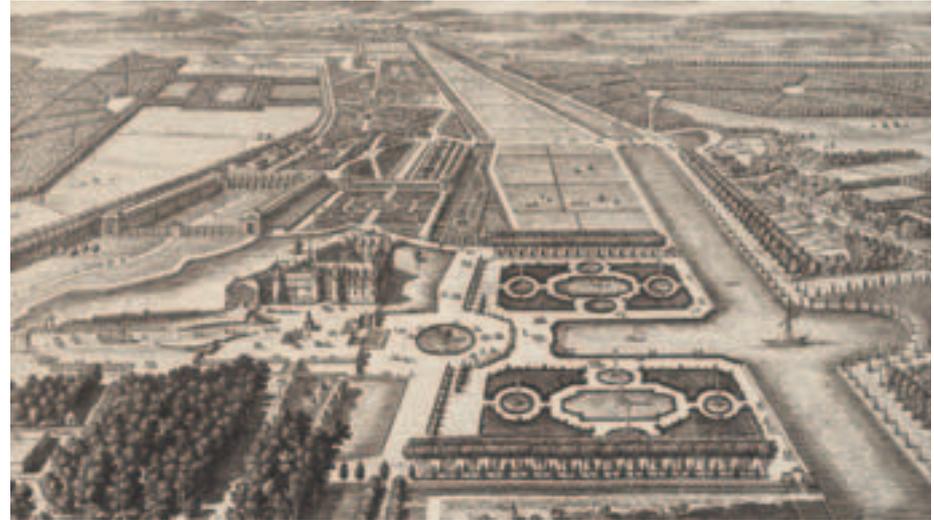
UNTEEN:

■ „Cinquième Partie des Jardins Fruitiers et Potagers“

■ „Traité de la Culture des Orangers“



▲ „Le Château de Marly“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730



▲ Überblick über Chantilly von der Eingangsseite, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

schen Mustern und Sichtachsen fließend in die Landschaft über. Die langen Wegeachsen durchzogen als schmaler werdende Schneisen und Alleen auch den anschließenden Park und brachten selbst noch den umgebenden Wald, in dem sich das feste Raumgefüge auflöste, unter die Herrschaft des einheitlichen Ordnungssystems.

Gegenüber den in hügeligem Gelände angelegten italienischen Gärten erlaubte die ebene französische Landschaft im Umfeld von Paris räumlich ausgedehnte Lustgärten. „Man übernimmt zwar die Grundregeln und die rhythmische Gliederung italienischer Anlagen, ersetzt aber den hohen, steilen Absatz durch das sanfte Gefälle, die schmale Terrasse durch die weiter gedehnte Fläche. Man verzichtet damit auf den Kontrast von Hang und Ebene, der viele italienische Villen so reizvoll macht, zugunsten der Vereinheitlichung des Geländes.“⁴

Für die hierarchische Gliederung des Barockgartens war die Betonung einer durchgehenden, op-

tisch weit über die Grenzen des Gartens hinausführenden Mittelachse bedeutsam. Alle Gartenteile waren dieser dominanten Achse untergeordnet. Im Idealfall entsprach die Ausrichtung eines französischen Barockgartens einem gestreckten Rechteck, an dessen einer Schmalseite das Schloss errichtet wurde und ihm gegenüber am anderen Ende der Garten in die Landschaft überging. Regelmäßigkeit war das Hauptprinzip der Grundrisskonzeption des Gartens, auf das Beete, Rasen- und Wasserflächen, Boskettis und architektonische Elemente bezogen wurden.

Die bedeutendste Innovation der französischen Gartenkultur des späten 16. Jahrhunderts war das Parterre. Der Begriff bezieht sich auf den aus niedrigen Beeten gebildeten Bereich unmittelbar vor der Gartenseite des Schlosses, der wie ein aus Naturmaterialien gewebter Teppich ausgebreitet war. Gartenmeister Claude Mollet realisierte wohl 1595 erstmals für den Lustgarten König Henri IV. in Saint-Germain-en-Laye ein Parterre mit Ornamentgestaltung. Aus

den geometrischen Gevierten der Beete entwickelten Gartenkünstler im 17. Jahrhundert immer anspruchsvollere Formen bis hin zu schwungvollen Voluten und kunstvollen Flechtmustern.

Berühmtheit erlangte vor allem das aus Stickmustern hergeleitete „Parterre à Broderie“. Diese beson-

Blick auf das neue Schloss von St. Germain von der Wasserseite, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▼



ders artifizielle Beetform ging auf den königlichen Gartenmeister Jacques Boyceau zurück. Zunächst bestanden Parterres aus einem Nebeneinander von in Muster und Form selbständigen Quadrat- und Rechteckflächen. Dann wurden die Beete durch ein gemeinsames Mittelmotiv miteinander verbunden. Schließlich wurden Parterres entworfen, bei denen die Teilflächen durch einen die Gesamtanlage überziehenden ornamentalen Zusammenhang völlig verschmolzen. Neben den „Broderies“ gab es ein breites Spektrum von Parterregealtungen, die nach ihrer Funktion (d'orangerie), nach Hauptgestaltungselementen (d'eau, fleuriste, de gazon), nach ihrer Form (de broderie, de compartiment, de pièces coupées) oder nach ihrer Herkunft (à l'Angloise, boulingrin) bezeichnet wurden. Zu ihrer Ausstattung dienten Blumen, Kübelbäume, Rabatten, Statuen, Vasen, Wasserspiele etc.

Zur Architektur des Barockgartens gehörten außerdem spiegelnde Wasserflächen in Bassins, Brunnen und Kanälen sowie grüne Pflanzenwände. Baum-



▲ „La Maison de Sceaux“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

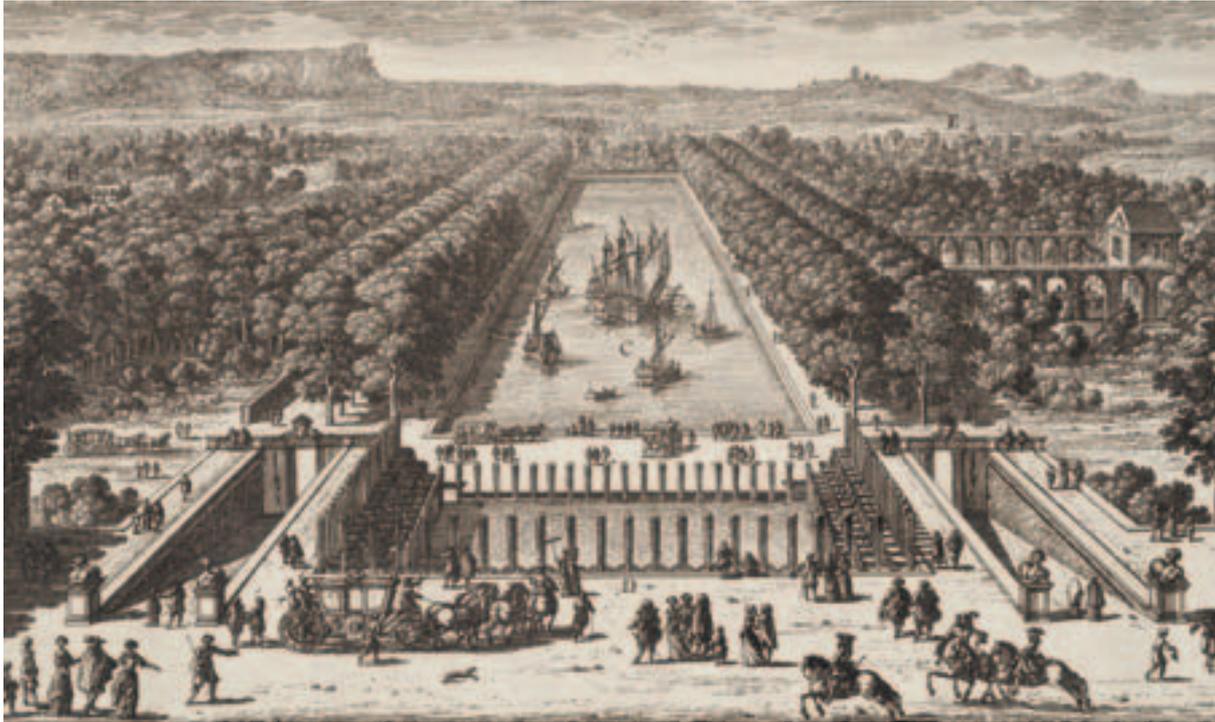
gruppen schufen Räume, sogenannte Bosketts, die durch unterschiedliche Wegesysteme erschlossen und durch variierende Einrichtungen „möbliert“ wurden. In Anlehnung an die Schlossarchitektur wurden diese Naturräume in Frankreich als „cabinet“, „salle“ oder „salon“ bezeichnet. Das Wechselspiel zwischen der offenen Übersichtlichkeit des Parterre und der Abgeschlossenheit der grünen Architektur machte einen besonderen Reiz von Barockgärten aus.

Die Spiegelung des Lichts in den großzügigen ruhenden Wasserflächen bewirkte die Illusion eines optisch vergrößerten Gartenraums. War das sprudelnde, spritzende Wasser ein besonderes Merkmal des italienischen Gartens, so kennzeichnete den französischen Barockgarten die in das Zentrum gerückte reflektierende Wasserfläche. Aber Barockgärten verzichteten keineswegs auf bewegtes Wasser. Brunnen und Fontänen, die die künstlichen und spektakulären Aspekte des Wassers in Szene setzten, spielten eine große Rolle. In Versailles mussten für 1.400 Brunnen enorme Wassermengen bereitgestellt werden. Die berühmte „Machine de Marly“ mit ihren 257 Pumpen und 14 Schöpfrädern förderte Wasser über einen Hügel in den königlichen Garten. Die Funktionstüchtigkeit dieser Wasserkunst war allerdings mangelhaft. Die Brunnen sprudelten nur nach langer Vorbereitung.

Vor allem André Le Nôtre (1613-1700), der einer Familie hochrangiger Gärtner am französischen Hof entstammte, prägte die barocke Gartenkomposition. Als „Controlleur General des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts & Manufactures de France“⁵, so sein offizieller Titel, setzte André Le Nôtre bei der Gestaltung von Barockgärten Maßstäbe. Sein Meisterwerk war der Lustgarten Versailles. Le Nôtre, der sechs Jah-

re lang unter anderem bei dem Hofmaler Simone Vouet Malerei, Architektur, Mathematik, Perspektive und Bildaufbau studiert hatte, stand von 1637 bis zu seinem Tod 1700 im Dienst der französischen Könige und des Hochadels. Ab 1661 war er in Versailles tätig, übernahm aber darüber hinaus Aufträge zur Gestaltung der königlichen Gärten Clagny, Fontainebleau, Trianon in Versailles, Saint-Germain-en-Laye, der Tuileries und des Palais Royal. Für den französischen Hochadel legte er Gärten in Sceaux, Meudon, Dampierre, Chantilly und sogar für den englischen König Charles II. in London die Greenwich Gardens an.

Zahlreiche Gärtner im In- und Ausland orientierten sich an den barocken Gestaltungsprinzipien Le Nôtres. Ein zentrales Motiv seiner Arbeit war die Verknüpfung der Gartenkunst mit anderen, für die Gestaltung eines Lustgartens relevanten Künsten: der Malerei, der Bildhauerkunst und der Architektur. Dass er in den Augen seines bedeutendsten Auftraggebers, des Königs Louis XIV., große Wertschätzung genoss, war auch eine Folge des allgemeinen Bedeutungsgewinns der Gartenkunst im Zeitalter des Barock. „Die große Zeit der barocken königlichen Gärten liegt zwischen dem Beginn der Arbeiten in Versailles (1661) und dem letzten Auftreten Le Nôtre' s bei der Vervollständigung der Gärten in Marly (um 1695).“⁶ Mit dem Tod Le Nôtre' s endete die Dominanz dieses Gartentyps wie mit dem Tod König Louis XIV. 1715 die absolutistische Regierungsform an Durchsetzungskraft verlor. Der Barockgarten blieb aber noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Vorbild, an dem viele europäische Lustgärten ausgerichtet wurden.



Fontainebleau

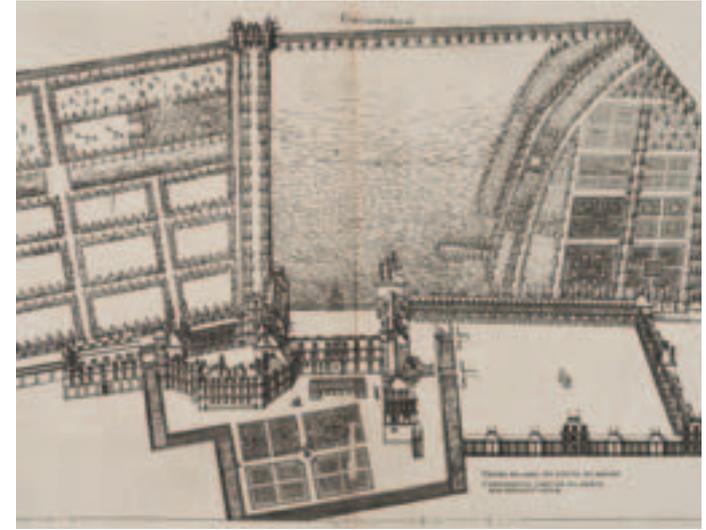
Das Jagdschloss Fontainebleau, etwa 55 Kilometer südlich von Paris in einem ausgedehnten Waldgebiet gelegen, wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Auftrag König François I. (1515-1547) als neue Residenz errichtet. Es ersetzte eine Burganlage aus dem 12. Jahrhundert. Der aus mehreren Bauwerken bestehende Komplex umfasste drei weder räumlich noch gestalterisch miteinander verbundene Gärten.

Nördlich des Schlosses lag der „Jardin de Diane“, ein Privatgarten der Königsfamilie, der seinen Namen nach einer 1565 aufgestellten Marmorstatue der antiken Jagdgöttin erhielt. Ein weiterer, südwestlich des Schlosses gelegener Garten, der „Jardin des Pins“ (Piniengarten), wurde unter König François I. als Lustgarten für die Hofgesellschaft angelegt. Östlich da-

▲ „Veue des Cascades et de l' Estang de Fontaine-bleau“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

von befand sich ein von einem Deich begrenzter Teich, hinter dem sich der dritte, durch einen Kanal ungleich geteilte Garten, der „Jardin du Roi“, erstreckte. In diesem Garten vergnügte sich die Hofgesellschaft bei Spiel und Sport.

Unter König Henri IV. (1589-1610) wurden die Gartenanlagen erheblich erweitert und umgestaltet. Im Teich vor dem Schlosshof wurde eine Insel aufgeschüttet und mit einem bastionsartigen, massiven Mauerwerk umgeben. Darauf entstand ein Parterre, der „Jardin de l' Etang“, in dem eine aus Italien importierte Herkulesstatue Michelangelos aufgestellt wurde. Claude Mollet, der von 1595 bis 1610 als Chefgärtner unter König Henri IV. arbeitete, legte im „Jar-



▲ „Fontainebleau. Veues du lieu du coste du bourg“, Kupferstich, aus: Jacques Androuet Du Cerceau, Architecte: Le second volume des plus excellents Bastiments de France, Bd. 2, 1579

din du Roi“ Parterres mit kunstvollen Stickereimustern aus Buchsbäumen an. Ein 1.200 Meter langer und 40 Meter breiter Kanal wurde gegraben. Von zwei Alleen gerahmt, führte er vom „Jardin du Roi“ in östlicher Richtung zum weitläufigen Jagdrevier.

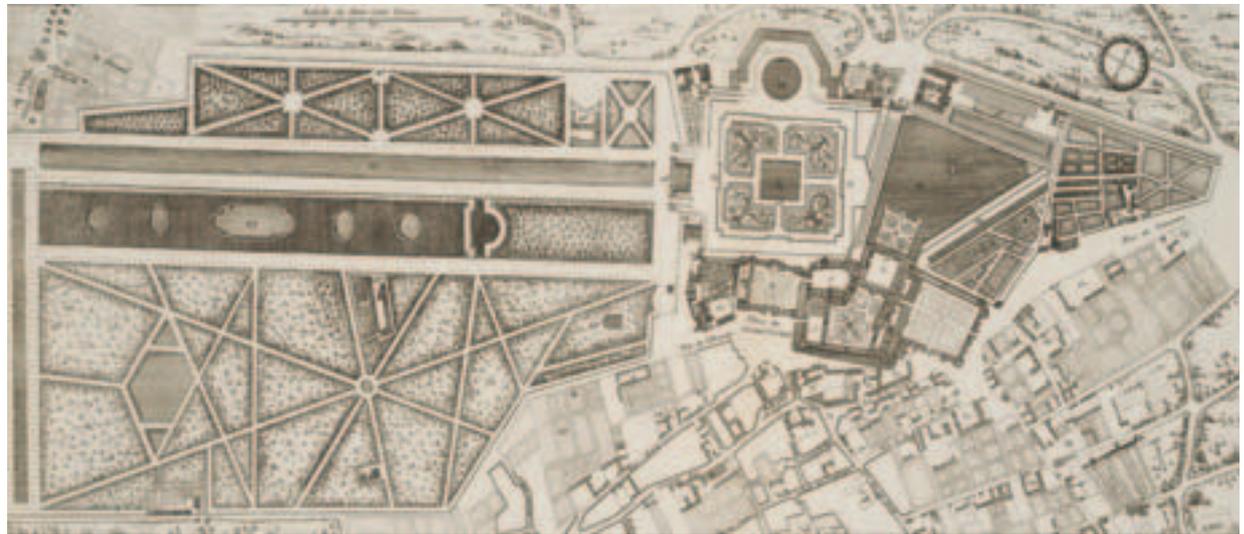
André Le Nôtre führte ab 1645 eine erneute Umgestaltung der Parterres im „Jardin de Diane“ durch. Im Auftrag König Louis XIV. vereinheitlichte er gemeinsam mit dem Architekten Louis Le Vau von 1661 bis 1664 die Schlossanlage insgesamt. Solche „Modernisierungen“ der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Gestaltungen nahm er auch in allen anderen königlichen Gärten vor. Im „Jardin du Roi“ schufen Le Nôtre und Le Vau das bis dahin größte Parterre Europas. Das 310 x 395 Meter umfassende viergeteilte „Grand Parterre de Broderie“ trug die Initialen des Königs und der Königin und war von einer erhöhten Terrasse umschlossen. Das Grand Parterre, das zwischen Schloss und großem Kanal platziert war, wurde mit diesem ge-



▲ Kupferstiche, aus: Gabriel Perelle:
 Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730
 OBEN VON LINKS: ■ „Veue de la Cour du cheval blanc à Fontaine-Bleau“, ■ „Veue de l' Orangerie ou Jardin de la Reine à Fontaine-bleau“, ■ „Veue generale de Fontaine-bleau“
 UNTEN VON LINKS: ■ „Veue de la Cour des Fontaines de Fontaine-bleau à main gauche de l' Estang“, ■ „Autre Veue de la Cour des Fontaines et de la Gallerie d' Aisse à Fontaine-bleau“, ■ „Veue du grand Parterre du Tybre et du derriere du Chasteau de Fontaine-bleau“

stalterisch durch eine von zwei Rampen eingefasste Kaskade verbunden. Von dort aus bot sich ein weiter Blick auf den Wald hinter dem Kanal.

Die Gärten von Fontainebleau, die seit dem 18. Jahrhundert grundlegende Veränderungen erfuhren, wurden 1981 zum Weltkulturerbe erklärt und in Teilbereichen in Anlehnung an die Gestaltung des späten 17. Jahrhunderts rekonstruiert.



▲ „Plan Général de Fontaine-Bleau“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: „Veue des belles maisons de France, à Paris, um 1730



Saint Cloud, Hauts-de-Seine

Herzog Philippe d'Orléans, der Bruder König Louis XIV., erwarb 1658 das Schloss Saint Cloud in der Nähe von Sèvres. Die Vorbesitzer, die aus Florenz stammende Familie Gondi, waren vermutlich im 16. Jahrhundert mit der Königin Caterina de' Medici nach Paris gekommen. Die Königin ließ 1572 ein Lusthaus

und einen Lustgarten in Saint Cloud anlegen und überließ die Anlage später den Gondi, die den Garten mit zahlreichen Marmorskulpturen, Wasserspielen und Brunnen ausstatteten.

Herzog Philippe d'Orléans und seine zweite Ehefrau Elisabeth Charlotte von der Pfalz, die Nichte von Kurfürstin Sophie, lebten ab 1671 in dem Schloss

▲ „Veue generale de St. Cloud“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

über dem Tal der Seine. Zuvor hatte der Herzog das Anwesen, seiner gesellschaftlichen Stellung als Mitglied der königlichen Familie gemäß, verbessern lassen. Das Schloss wurde zu einer Dreiflügelanlage erweitert. Der weite Schlosshof war auf den Fluss hin

ausgerichtet. Sophie schwärmte nach ihrem Besuch in Saint Cloud 1679 von dem herrlichen Garten, dessen Atmosphäre sie der von Versailles vorzog.

Die Lage der Residenz an den Hängen über dem Fluss mit weitem Ausblick bestimmte die Gestaltung des Schlossgartens. Anderswo, etwa in Fontainebleau und Versailles, prägten künstliche Kanäle das Erscheinungsbild der Gärten. Unter der Leitung André Le Nôtres wurde der erheblich erweiterte Garten ab Mitte der 1660er Jahre neugestaltet. Drei Wegeachsen liefen sternförmig auf das Schloss zu: Ein Zufahrtsweg führte östlich von einer Brücke zum Schlosshof, in dem zwei Wasserbecken mit Fontänen platziert waren. Die zweite Hauptachse lief über abfallende Terrassen auf die Seine zu. Im Westen befand sich ein großes Wasserbecken mit zwölf Götterstatuen, das „Bassin des Cygnes“ (Schwanenbassin). Die Statuen symbolisierten die vier Elemente, die vier Jahreszeiten und die vier (bekannten) Erdteile. Solche

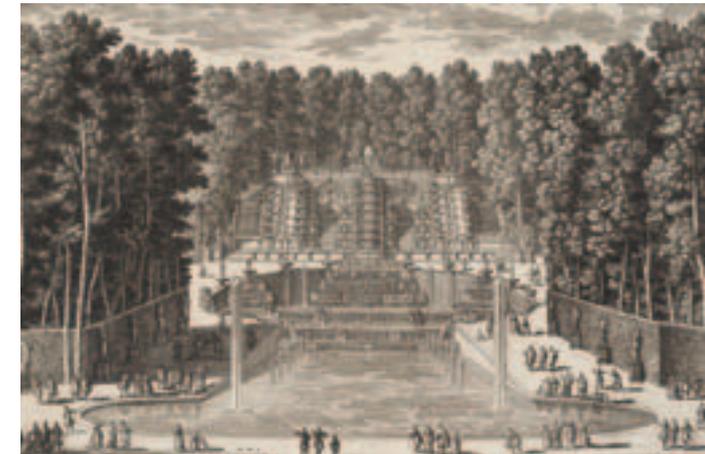
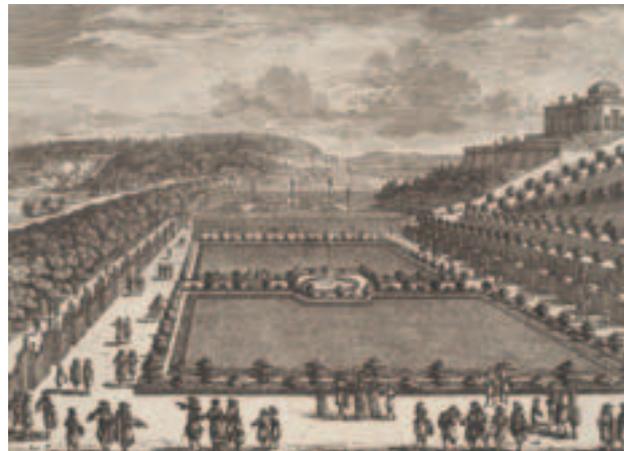
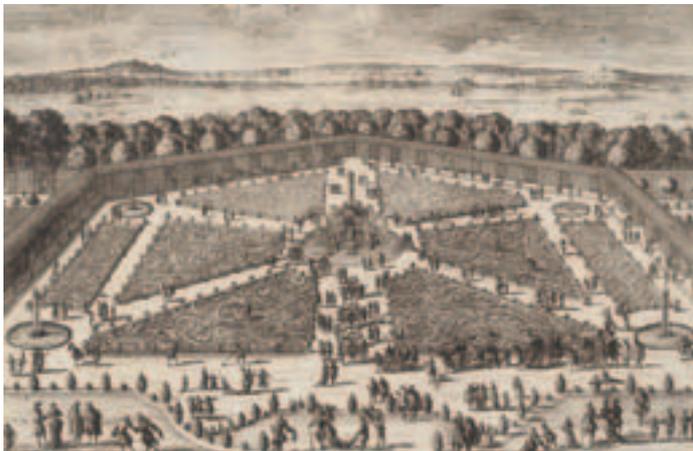
Statuen wurden später auch im Barockgarten Herrenhausen aufgestellt. Vom „Bassin des Cygnes“ aus führte eine breite Allee in Richtung Westen. Unterhalb der Allee am Hang zur Seine legte Le Nôtre einen Gartenbereich mit drei symmetrisch angeordneten Parterres im Umfeld des „Trianon de Saint Cloud“ an. Dieses flussnahe Schlösschen abseits der großen Alleen bot eine herrliche Aussicht auf das Tal der Seine, die vorgelagerte Insel und die umliegenden Hügel.

Schloss und Garten von Saint Cloud waren vor allem wegen der Wasserspiele ein beliebtes Ausflugsziel für Besucher aus dem nahe gelegenen Paris. Die Hauptattraktion stellte die Kaskade dar, die bereits vor 1658 nach italienischem Muster inmitten eines Waldstücks angelegt worden war. In den 1660er Jahren wurde sie nach Plänen des Architekten Antoine Le Pautre neu gestaltet: „In vielen nebeneinander liegenden Zügen bewegt sich das Wasser von Stufe zu Stufe, wird in einem verborgenen Kanal gesammelt

und kommt jenseits der Querallee in 8 Springbrunnen und Kaskaden, die in einem halbkreisförmigen Becken münden, wieder zum Vorschein.“⁷

Heute vermittelt der erheblich verkleinerte Garten von Saint Cloud nach wie vor den Reiz der außergewöhnlichen Lage an den Ufern der Seine. Das Schloss ist nicht erhalten und das Parterre von Le Nôtre musste einem Neubau der Porzellanmanufaktur Sèvres weichen.⁸

Kupferstiche, aus: Gabriel Perelle: *Veue des belles maisons de France*, Paris, um 1730 ▶ ▼
■ „Les nouvelles Cascades de St. Cloud“, ■ „Le Chasteau de St. Clou“, ■ „Veue de Trianon de St. Clou“, ■ „Le grand parterre du Trianon de St. Cloud“



Tuileries, Paris

Catarina de' Medici, Ehefrau des französischen Königs Henri II. (1547-1559), gab 1562 nach dem Tod ihres Ehemanns den Bau eines Palais auf einem Areal westlich des Louvre in Auftrag. Bis dahin nutzten Metzger und Gerber das Gelände zur Entsorgung von Abfällen. Außerdem befanden sich dort Ziegelbrennereien, die „tuileries“, nach denen das Palais benannt wurde. Das großzügig dimensionierte Gebäude wurde nach Plänen des Architekten Philibert De l'Orme (auch Delorme) begonnen. Der Entwurf sah drei große Höfe vor, um die herum repräsentative Gebäude errichtet werden sollten. Nach dem Tod des Architekten 1570 stagnierten die Arbeiten am Tuileries-Palast. Bis dahin war lediglich das Gebäude zwischen dem Ehrenhof und dem Garten fertiggestellt. Die Arbeiten wurden erst Mitte des 17. Jahrhunderts fortgeführt. Der Architekt Louis Le Vau verbreiterte das Palais durch zusätzliche Pavillons an den Ecken der Fassade. Diese neue Gebäudestruktur wirkte sich auch auf die Gartenanlage aus. Während der Revolution 1871, der Pariser Kommune, wurde das Bauwerk zerstört und wenige Jahre später komplett abgerissen.

Der erste Lustgarten erstreckte sich zwischen dem Palais des Tuileries und den Festungswerken im Westen. Er spiegelte wie die Anlage in Fontainebleau den Einfluss der italienischen Renaissance wider. Der Garten war als gestrecktes Rechteck ohne ausgeprägte Hauptachse mit einem gleichwertigen Wegesystem angelegt und wie ein Schachbrett in quadratische und rechteckige Felder unterteilt. Die flachen Zierbeete waren mit Kräutern und Blumen bepflanzt. Dies entsprach der Philosophie der Spätrenaissance,



wonach in einem Garten das ästhetische und botanische Interesse an der Welt der Pflanzen zu seinem Recht kommen sollte. Der Garten umfasste zudem Boskette, Laubengänge, Brunnen und Bassins sowie ein Labyrinth.

Bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kam es zu grundlegenden Modernisierungen des „Jardin des Tuileries“ und seiner Umgebung. Die bedeutendste dieser Veränderungen war die Ausrichtung des Gartens auf eine Zentralachse. Jacques Boyceau, dessen 1638 postum veröffentlichte Schrift

▲ Blick auf den Louvre und einen Teil der Stadt Paris, Kupferstich aus: Gabriel Perelle: *Veüe des belles maisons de France*, Paris, um 1730; oben der „Jardin des Tuileries“ und die Champs-Élysées

„*Traité du jardinage selon les raisons de la Nature et de l' Art*“ ein Potpourri von Gestaltungsvorschlägen für Beete in Lustgärten enthielt, entwarf ein Parterre mit Broderie-Mustern. Maria de' Medici, Witwe von König Henri IV., weihte 1616 die von ihr in Auftrag gegebene und nach ihr benannte Promenade an der Seine ein, die sich an den Tuileries-Garten anschloss, den „*Cour de la Reine*“.

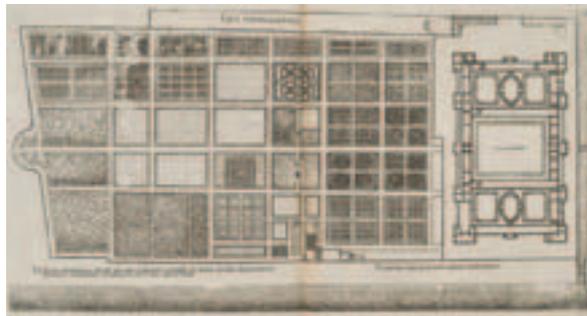
Blick auf den „Jardin des Tuileries“ wie er gegenwärtig ist, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▶

1664 erhielt André Le Nôtre den Auftrag zur grundlegenden Umgestaltung des Tuileries-Gartens. Seine Entwürfe sahen einen symmetrisch gegliederten Garten mit breiter Mittelachse vor. Ein feingliedriges Parterre leitete vom Palais in den Garten über. Zwei große Wasserbassins auf der zentralen Achse und an Kreuzungspunkten des Wegesystems, eines oktogonal, das andere rund, bestimmten den Rhythmus des Gartens in seiner räumlichen Abfolge. Abwechslungsreiche Boskette und Rasenparterres schlossen sich im Westen an. Die einzelnen Kompartimente waren spiegelbildlich entlang der Zentralachse angeordnet, um die Regelmäßigkeit der Gesamtanlage zu akzentuieren. An drei Seiten, auf der Seite des Palais, zum Fluss hin und auf der gegenüberliegenden Nordseite, dienten hohe baumbestandene Terrassen als Promenaden und Aussichtspunkte auf den Garten. Die „Grande terrasse du bord

Blick auf das „Palais des Tuileries“ von der Eingangsseite, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▼



de l' Eau“ am Ufer der Seine verknüpfte optisch den Garten mit dem benachbarten Fluss. An der Nordwestseite wurde aus Hecken und Steinen ein Gartentheater errichtet. Da die Tuileries bekanntermaßen Einfluss auf die Gartengestaltung in den Niederlanden und in Deutschland hatten, könnte diese „Salle de la Comédie“ Vorbild für das ebenfalls im Stile eines



▶ „Les Tuileries“. Generalplan der Gebäude, wie sie vollendet werden sollen, und der Garten, wie er gegenwärtig ist, Kupferstich, aus: Jacques Androuet Du Cerceau: Le second volume des plus excellents Bastiments de France, Bd. 2, Paris, 1579

Amphitheaters angelegte Gartentheater in Herrenhausen gewesen sein.

Ab 1666 verlängerte Le Nôtre die zentrale Gartenachse über die Grenzen der Gartenanlage hinaus nach Westen in das noch unbebaute, als Rieselfeld genutzte Terrain, die „Champs-Élysées“. Die lange repräsentative „Avenue des Champs-Élysées“ stellte nach dem Konzept Le Nôtres eine Verbindung zwischen den Tuileries und Versailles her. Die Bastion des Festungswerks im Westen bezog Le Nôtre durch zwei geschwungene Auffahrten („fer à cheval“) in den Garten ein. Die Plattform markierte das Ende des zentralen Gartenweges und den Abschluss des Gartens. Die Terrasse ermöglichte einen Überblick über die für Besucher zugängliche Gartenanlage.

Der Jardin des Tuileries war bereits im 17. und 18. Jahrhundert eine Attraktion und ist auch heute eine beliebte Grünanlage.



Palais Royal, Paris

Im Stadtzentrum von Paris, gegenüber der Königsresidenz Louvre, ließ sich Kardinal Richelieu einen Palast bauen. Nach Plänen des Architekten Jacques Lemercier wurde der „Palais Cardinal“, wie das Bauwerk anfangs hieß, bis 1629 fertig gestellt. Das Palais mit seinen zahlreichen Gebäudeflügeln und den zwei Innenhöfen war bis zum Bau des Schlosses in Versailles der größte Palast in Paris. Richelieu, der erste Minister von König Louis XIII., war nach dem König der mächtigste Mann in Frankreich.

Nach Richelieus Tod 1642 übernahm die königliche Verwaltung das Gebäude und gab ihm den bis heute gültigen Namen. Das Palais Royal diente zunächst der Witwe des Königs Anna von Österreich und ihrer beiden minderjährigen Söhne Louis (XIV.)

und Philippe (d'Orléans) als Wohnhaus. Zur Zeit der Fronde, des Adelsaufstands gegen den König, wurde das Palais Royal durch die Aufständischen belagert und besetzt. Diese Erfahrung soll König Louis XIV. dazu bewegt haben, seinen ständigen Wohn- und Regierungssitz 1682 aus dem Stadtzentrum in das sichere Versailles zu verlegen. Nach dem Umzug des Königs residierte ab 1692 sein Bruder Philippe d'Orléans im Palais Royal.

Der erste Garten des „Palais Cardinal“ wurde auf einem Grundstück angelegt, der ursprünglich zur Stadtbefestigung gehörte. Seine Gliederung orientierte sich an einer auf das Palais ausgerichteten Zentralachse. Gestaltet war er mit Parterres à Broderie, Wasserbecken, Bosketts und Alleen. 1674 erhielt André Le Nôtre den Auftrag zur Neugestaltung der An-

lage. Er behielt die Grundstruktur mit ihrer Ausrichtung an einem zentralen Weg bei, legte die einzelnen Elemente allerdings großzügiger und klarer an. Aus sechs machte er vier Parterres, die niedrig gehaltenen Bosketts waren, typisch für einen flächenmäßig begrenzten Stadtgarten, flach und übersichtlich, so dass auch der hintere Gartenbereich vom Palais aus eingesehen werden konnte. Am Ende des Gartens befand sich das „Grande Ronde d' Eau“, ein rundes, von dreieckigen Rasenstücken eingefasstes Wasserbassin. Seitlich führten breite Alleen am Garten entlang, so dass er von allen Seiten betrachtet werden konnte.

Im Palais Royal sind heute Einrichtungen der französischen Staatsverwaltung, ein Theater und Gastronomie untergebracht.

Palais du Luxembourg

Nach der Ermordung König Heinrich IV. kaufte seine Witwe Maria de' Medici 1610 die Stadtresidenz des Herzogs François de Luxembourg. Zu dessen Palais gehörte ein großes Grundstück. Dort, fernab vom eigentlichen Machtzentrum Louvre, ließ sich die Königin nach dem Abriss des alten Bauwerks einen repräsentativen Palast errichten. Der Architekt Salomon de Brosse orientierte sich bei seinem Entwurf am florentinischen Palazzo Pitti, in dem Maria ihre Kindheit verbracht hatte. Das auf allen Seiten frei stehende Stadtschloss mit seinem zentralen Wohntrakt und den zwei Seitenflügeln entsprach ganz französischer Bautradition. Der italienische Einfluss machte sich lediglich in dem Mauerwerk aus groben Natursteinen und der wuchtigen Gliederung durch senkrechte, in den Baukörper integrierte Pfeiler geltend. Maria de' Medici bezog das Palais Luxembourg 1625 noch vor seiner Fertigstellung, floh allerdings bereits 1631 auf Grund einer Auseinandersetzung mit ihrem Sohn König Ludwig XIII. und dessen Berater Kardinal Richelieu in ihre Heimatstadt Florenz.

Auch der von 1625 bis 1635 vor der Innenfassade des Palais Luxembourg angelegte Lustgarten mit weitem amphitheatralischem Bereich und einem „Medici-Brunnen“ wies Bezüge zu einem florentinischen Vorbild auf, dem Boboli-Garten hinter dem Palazzo Pitti. Der Jardin du Luxembourg war beispiel-

haft für die barocke Gestaltung eines städtischen Schlossgartens. Ein großes achteckiges Wasserbecken markierte die Hauptachse des Gartens. Von ihm aus gingen symmetrische Wege aus, die von Beeten und Rabatten eingefasst waren. Der Entwurf des ersten Gartens stammte von Jacques Boyceau, dessen postum 1638 erschienener Traktat „Traité du Jardinage selon les raisons de la nature et de l'art“ die erste französische Abhandlung über Gärten war. Vermutlich wurde im Jardin du Luxembourg unter Anleitung

von Boyceau eines der ersten „parterre à broderie“ angelegt, ein flaches Beet mit symmetrisch angeordnetem Rankenwerk.

Heute ist der im stark vereinfachten barocken Stil gestaltete Jardin du Luxembourg einer der beliebtesten Parks der Metropole Paris.

Blick auf das „Palais d'Orléans“ genannt Luxembourg, Kupferstich, aus: Gabriel Périelle: *Veue des belles maisons de France*, Paris, um 1730 ▼



Vaux-le-Vicomte

Die Geschichte von Schloss und Garten Vaux-le-Vicomte ist ein Musterbeispiel für das Verhältnis von Macht und Ohnmacht in der streng hierarchisch aufgebauten Ständegesellschaft des 17. Jahrhunderts. Das Zurschaustellen von Luxus und Verausgabung über die undefinierten Grenzen des Erlaubten hinaus durch einen weit oben in der sozialen Hierarchie rangierenden Adligen stellte das System der auf den König konzentrierten Macht in Frage. Dabei entsprach das Handeln des Ministers Nicolas Fouquet durchaus der Logik der Gesellschaft seiner Zeit und seiner gesellschaftlichen Position. „Die Reichen und Mächtigen höfischer Gesellschaften verwandten gewöhnlich ihre ganzen Einkünfte auf repräsentativen Konsum.“⁹ Der Fehler dieses kulturell überaus fortschrittlichen Mitglieds der französischen Elite war, dass er mit seinem außergewöhnlichen Garten zum Mächtigsten der Mächtigen, zum König, in Konkurrenz trat. Jedenfalls empfand König Louis XIV. das innovative Projekt Vaux-le-Vicomte genauso.

Die Gärten der französischen Könige präsentierten seit der Renaissance die jeweils neuesten Gestaltungsideen der Gartenkunst. Der französische Adel orientierte sich in der Regel an dem Stil des Herrscherhauses. Der Garten des Nicolas Fouquet (1615-1680) in Vaux-le-Vicomte südöstlich von Paris erregte daher Aufsehen und er entfachte den Neid König Louis XIV. Für Fouquet, den „Surintendant des Finances“ (Finanzminister), wurde der Garten zum Verhängnis. Er hatte es gewagt, einen Garten königlichen Ausmaßes und mit so noch nie realisierter beeindruckender ästhetischer Wirkung gestalten zu lassen.¹⁰



▲ Blick auf das Schloss Vaux le Vicomte von der Eingangsseite, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

Der König ließ Nicolas Fouquet unmittelbar nach der feierlichen Eröffnung des Schlosses am 17. August 1661 im Rahmen eines Festes zu Ehren des Königs und in dessen Gegenwart wegen Veruntreuung von Staatsgeldern verhaften und anklagen. Fouquet, der auch bedeutender Kunstsammler und Mäzen war, wurde nach dreijährigem Prozess zu lebenslanger Haft verurteilt und starb im Gefängnis. Sein Eigentum einschließlich des kompletten Garteninventars, also Bäume, Statuen und alle anderen Schätze aus Vaux-le-Vicomte, wurde beschlagnahmt und zum überwiegenden Teil in königlichen Gartenanlagen aufgestellt. Mehr noch: Vaux-le-Vicomte wurde zum Vorbild für das Prestigeprojekt des Königs – Versailles.

Schloss und Garten Vaux-le-Vicomte, bei der Stadt Melun gelegen, waren das Werk dreier von Fouquet beauftragter „Künstler“, die hier erstmals zusammenwirkten: Der Architekt Louis Le Vau erstellte die Entwürfe für die Bauwerke, der Maler und Dekorateur Charles Le Brun fertigte die Innendekorationen der Schlossräume und der Gartenkünstler André Le Nôtre verantwortete die Gestaltung des Gartens. König Louis XIV. engagierte anschließend alle drei Künstler für die Gestaltung von Versailles. Der ebenfalls in Vaux-le-Vicomte tätige Gärtner Jean-Baptiste La Quintinie wurde beauftragt, in Versailles den „potager du roi“, den königlichen Küchengarten, einzurichten.



▲ „La Maison de Vaux le Vicomte“ und „Veue en Perspective des Cascades de Vaux“, Kupferstiche, beide aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

André Le Nôtre bekam den Auftrag zur Anlage des Gartens Vaux-le-Vicomte 1653. Die Umsetzung des Entwurfs begann 1656. Das auf einer künstlichen Anhöhe errichtete Schloss, das durch einen Wassergraben und eine Umfassungsmauer vom Garten getrennt war, hatte in der Gesamtanlage eine zentrale Position. Der Garten erstreckte sich über eine leicht geneigte Ebene und war durch die Abfolge von drei großen Terrassen rhythmisiert. Ausgehend vom Schloss führte eine zentrale breite Allee durch den Garten scheinbar bis ins Unendliche. Durch die zentralperspektivische Ausrichtung wurde der Blick des Betrachters in die Ferne gelenkt. Die Grenze zwischen kunstvoll gestalteter Natur und Umland verschwamm und der Garten erschien größer als er tatsächlich war.

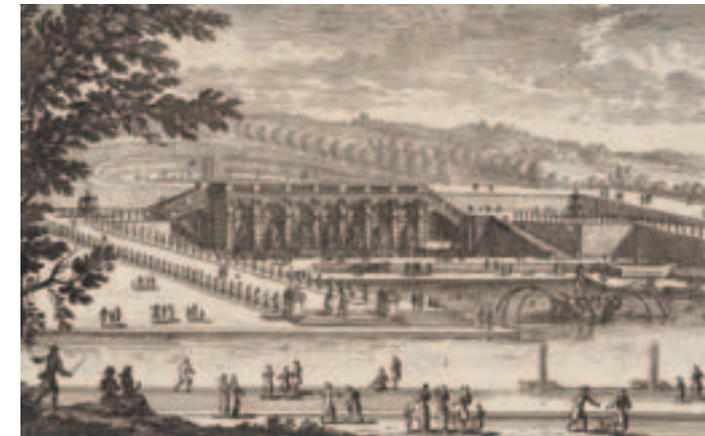
Die Mittelachse und die Längsausrichtung des Gartens wurden durch einige Gestaltungselemente akzentuiert: Durch die Längsstreckung des Haupt-Parterres vor dem Schloss, durch die Anlage von nur zwei statt der bis dahin üblichen vier längs gestreck-

ten Beete, durch den Wechsel von „parterres à broderie“ und Wasserbassins mit Fontänen sowie durch seitliche Begrenzungen mit geometrisch geformten Boskettis hinter Palisaden. Auf einem Hügel am Ende des Gartens stand eine überlebensgroße Statue des antiken Helden Herkules, die nach dem Vorbild des Farnesianischen Herkules in Rom gestaltet war. Dieses Symbol der Stärke, ein Verweis auf die Macht des Gartenbesitzers Fouquet, blickte in Richtung auf das Schloss.

Le Nôtre hatte die in Vaux-le-Vicomte angewandten optischen Effekte und „Augentäuschungen“ aus wissenschaftlichen Abhandlungen über die Optik abgeleitet. „Damit der Garten in der Ferne nicht immer kleiner und unbedeutender erschien, wandte er die Methode der perspective ralentie, der verlangsamten Perspektive an.“¹¹ Die zentrale Grande Allee weitete sich mit zunehmender Entfernung vom Schloss. Das Gelände entlang dieser Allee fiel terrassiert ab. Beete, Bassins und Skulpturen waren in grö-

ßerer Entfernung vom Schloss entsprechend größer als die in dessen Nähe gelegenen. Wasserbecken wurden als Spiegelflächen zur Erweiterung der Dimensionen genutzt. Die Gesamtanlage beruhte auf der Idee eines grandiosen Bühnenbildes.

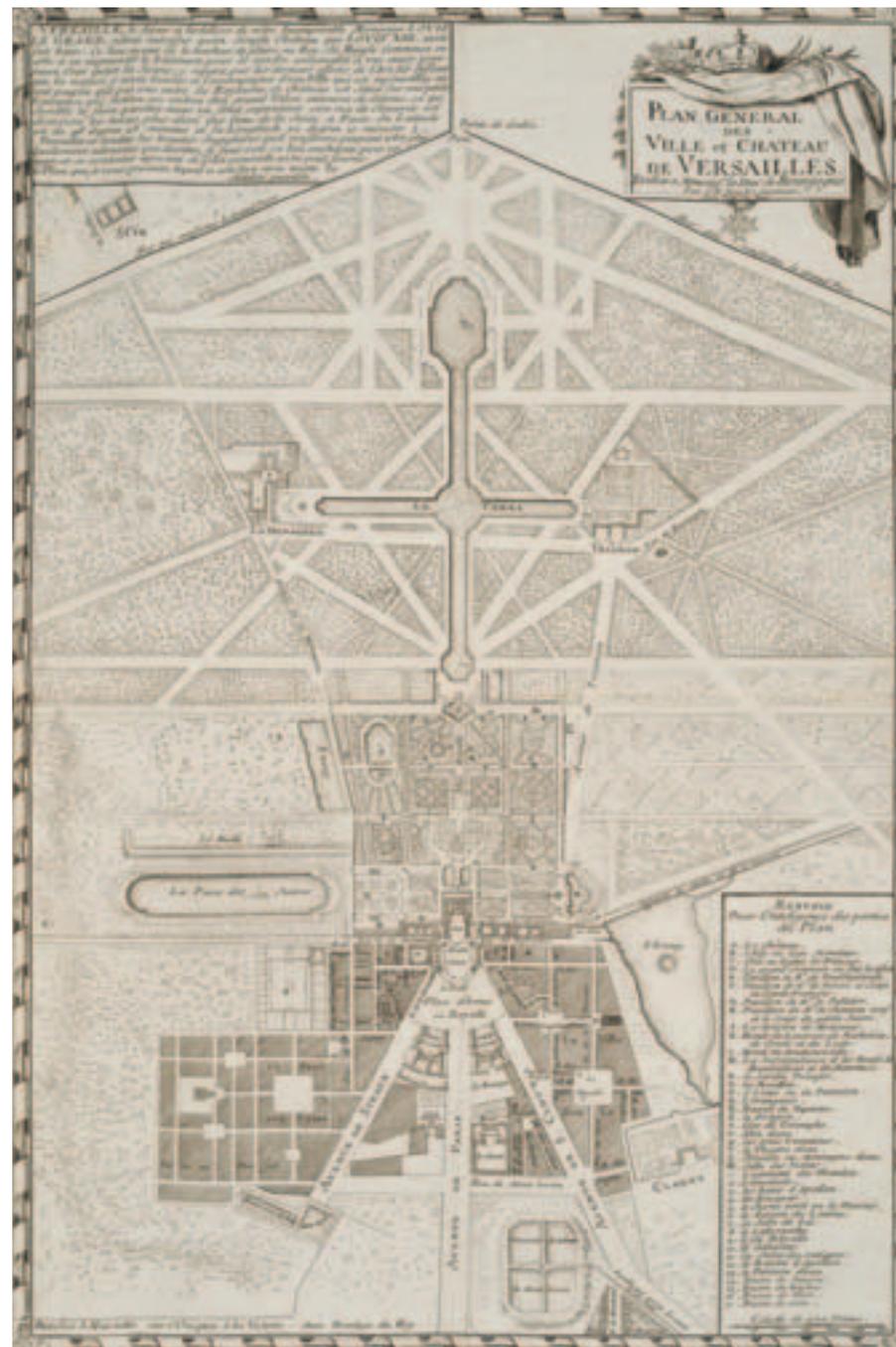
„La Grotte de Vaux“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▼



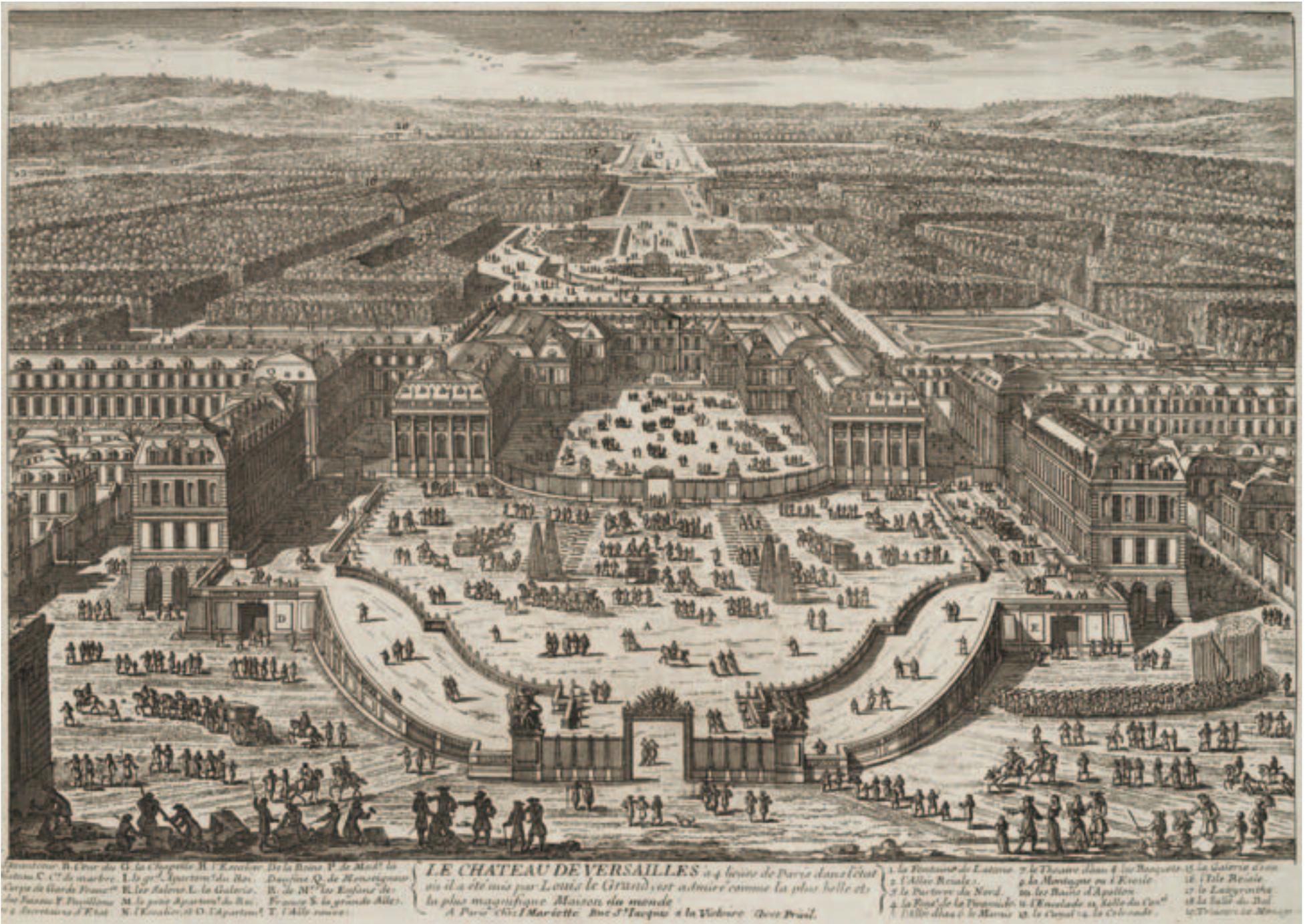
Versailles

Das Schloss und der Barockgarten in Versailles waren mehr als eine königliche Residenz. Sie waren ein Symbol für den Anspruch des mächtigsten Regenten der Barockzeit, absolute Herrschaft auszuüben. Als Souverän bündelte der „Sonnenkönig“ Louis XIV. die Entscheidungsgewalt über alle politischen Belange in seiner Hand. Die Organe des Staates, die Vertretungsorgane der Gesellschaft, die Ministerien und Verwaltungseinrichtungen waren ebenso Instrumente zur Erreichung dieses Ziels wie die Bau- und Gartenkunst. In Versailles schuf König Louis XIV. ein Ensemble aus einer kompletten Stadt mit drei sternförmig angelegten Prachtstraßen (Avenuen), dem Schloss mit seinen davor gelagerten Plätzen und Ehrenhöfen sowie dem scheinbar grenzenlosen Garten. Ausgerichtet an einer kilometerlangen, in Paris beginnenden, die Stadt als Doppelallee durchschneidenden Zentralachse entstand ein neues Zentrum des höfischen und politischen Lebens Frankreichs.

Der Ausbau des Schlosses Versailles erfolgte auf Anweisung König Louis XIV. ab 1662. Nur ein Jahr zuvor hatte er seine Regentschaft angetreten. Bis dahin gab es in dem wald- und wildreichen Gebiet westlich von Paris ein Jagdhaus, das König Ludwig XIII. 1631 zu einem dreiflügeligen Schösschen aus Ziegelsteinen erweitern ließ. 1668 begann der systematische Ausbau des Schlosses. Zunächst wurde das vorhandene Gebäude nach Plänen des Baumeisters Louis Le Vau ummantelt, so dass der gewaltige Haupttrakt des Schlosses entstand, in dem die königliche Familie wohnte und repräsentierte. Dann wurde 1678 nach Plänen des Architekten Jules Hardouin-Mansart (ab 1686 Hofarchitekt, ab 1699 Oberintendant aller Gebäude) zwischen den zum Garten vorspringenden Seitentrakten des Bauwerks der Spiegelsaal errichtet, so dass nach außen hin eine einheitliche und durchgängige Fassade entstand. Bis 1680 erfolgten Erweiterungen durch einen Süd- und bis 1689 einen Nordflügel, in denen sich Appartements für den Hofadel befanden. Die mit eleganten elfenbeinfarbenen Sandsteinen gebaute Gartenfassade hatte eine Länge von über 670 Metern. Vor der Spiegelgalerie erstreckte sich die Schlossterrasse, von der aus sich ein majestätischer Blick über die Weite des Gartens bot.



▲ „Plan general des Ville et Chateau de Versailles“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730



▲ „Le Chateau de Versailles“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730



▲ „Le Bassin de Latone“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730



▲ Blick auf das Schloss von Versailles von der Gartenseite, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: *Veue des belles maisons de France*, Paris, um 1730

Der gewaltige Gebäudekomplex, der inklusive der Dienerschaft bis zu zehntausend Menschen fassen konnte, musste hohen Ansprüchen genügen. Es war das Haus und die repräsentative Bühne des Königs, Herberge des Hofadels, der sonst in seinen Hôtels in Paris lebte, sich aber nahezu täglich in Versailles aufhielt, und Empfangsraum für illustre Gäste aus ganz Europa. Für den König war das Schloss das Zentrum der Welt. Entsprechend eindrucksvoll wurde der Weg zum Versailler Schloss inszeniert: „Nicht ein Hof genügte, um die Würde und den Rang des Königs auszudrücken, sondern da ist zunächst eine breite Avant-Cour, die der von Westen her Kommende durchschreiten oder durchfahren muss und die mehr einem offenen Platze ähnelt als einem Hof im genaueren Sinne des Wortes. Zwei Alleen führen an ihrer Seite auf das Schloss zu, jede von einem langgestreckten west-östlichen Flügelbau flankiert, die vor allem für Kanzler und Minister bestimmt waren. Dann



▲ Blick vom Eingang von Versailles auf die Allee nach Paris, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: *Veue des belles maisons de France*, Paris, um 1730

kommt man an das eigentliche Schloss. Der Hofraum verengt sich. Man durchfährt einen quadratischen Hof, der in einen zweiten, kleineren mündet, beide bilden die ‚Cour Royale‘, und kommt endlich in einen dritten, noch schmaleren, den Marmorhof, den das Mittelschloss von drei Seiten umschließt. Dieser Mittelteil selbst ist so groß, dass er in seinem Inneren nochmals vier kleinere Höfe bildet, je zwei rechts und links. Und hier im ersten Stock dieses Mittelschlusses lebten der König und die Königin mit ihrem Hofstaat. Der größte Teil der ‚Cour Royale‘ wird von zwei schmalen Ausläufern des Mittelschlusses gebildet, an die sich nach Norden und nach Süden die beiden mächtigen langgestreckten Seitenflügel des Schlosses an-

schließen. ... Und dieser ganze Bau mit seinen Flügeln und Höfen, mit seinen Hunderten von Appartements, seinen tausenderlei Räumen, mit seinen großen und kleinen, bald dunklen, bald hellen Gängen, er also bildete, wenigstens in der Zeit Ludwig XIV. das eigentliche Gehäuse des Hofes und der höfischen Gesellschaft.“¹² In der Residenz des Königs, und das war Versailles ab 1682 offiziell, wurde über die soziale Existenz der Höflinge entschieden, über ihren Rang, ihr Ansehen und bis zu einem gewissen Grade über ihr Einkommen.

Blick auf das Schloss von Versailles von der Seite des Parterre d' Eau", Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▼



Die unüberschaubaren Dimensionen des Schlosskomplexes von Versailles fanden ihre Entsprechung in den Dimensionen des Lustgartens. Durch eine weite Terrasse auf der Rückseite des Gebäudes wurde ein Übergang zum Garten geschaffen. Denn Schloss und Garten waren als Einheit konzipiert. Die Planungen für die 800 Hektar große Anlage erfolgten parallel zu denen des Schlosses. Die Federführung hatte André Le Nôtre (1613-1700), der sich durch die Anlage des Tuileriengartens und vor allem von Vaux-le-Vicomte empfohlen hatte. Die Arbeiten an dem Garten dauerten über dreißig Jahre. Zunächst musste das für eine Gartenanlage wenig geeignete sumpfige Gelände trockengelegt und die Landschaft radikal umgestaltet werden: Dörfer wurden abgerissen, Hügel wurden abgeflacht, Wasserläufe umgeleitet, Bäume, ja ganze Wälder aus der Ile-de-France und der

„La Veue des Cascades de Versailles et d' une partie du Château“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▼



Normandie nach Versailles versetzt, Wasserbecken und Kanäle als gliedernde Elemente und zur optischen Vergrößerung des riesigen Gartenareals aufgehoben.

Der erste, zwischen 1662 und 1668 umgesetzte Gartenentwurf enthielt bereits alle Elemente, die das Erscheinungsbild der Anlage bis heute prägen, auch wenn es im Laufe der Jahrzehnte zahlreiche bauliche Veränderungen gab. Zwei an den Himmelsrichtungen ausgerichtete Hauptachsen gliederten den Garten. Die Szenografie des Gartens bestimmte die in Ost-West-Richtung verlaufende Hauptachse, die „allée royale“. Sie begann an der Terrasse des Schlosses, die jenen einzigartigen Blick auf die räumlich gestaffelte Gartenanlage ermöglichte, mit dem die optische Illusion des Schwebens über dem Garten verbunden war. Von dort entwickelte sich eine scheinbar

unendliche Folge von Parterres, Bosketts, Brunnen, Wasserkanälen und Alleen bis zum Horizont. Wie in Vaux-le-Vicomte wurde der Garten auf unterschiedlichen Ebenen angelegt und wie dort wurden die vom Betrachter weiter entfernten Flächen gestreckt, um die perspektivische Wirkung zu steigern.

Vor der Schlossterrasse lag zunächst ein Wasserparterre, „dessen riesige Becken mit dem unbewegten Wasser gewissermaßen den Übergang von der Architektur des Palastes zur Natur markierten.“¹³ Dahinter umschloss eine hufeisenförmige Terrasse, das „fer à cheval“, das Latona-Bassin. Dabei handelte es sich um ein von einem Parterre und Bosketts umrahmtes Becken, das der göttlichen Mutter Apolls gewidmet war. Von dort aus führte die „allée royale“ durch einen Bereich mit abwechslungsreich gestalteten Bosketts zum „Bassin d' Apollon“, das dem Son-



▲ Kupferstiche, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730
■ „La Colonnade de Versailles“, ■ „La Grotte de Thetis“, ■ „L' Arc de Triomphe de Versailles“, ■ „Le Salle du Bal“

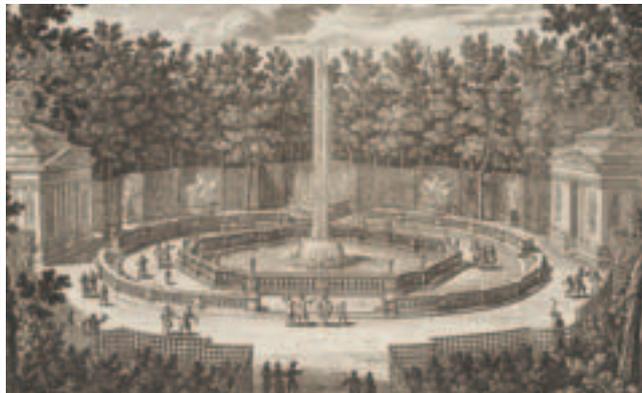
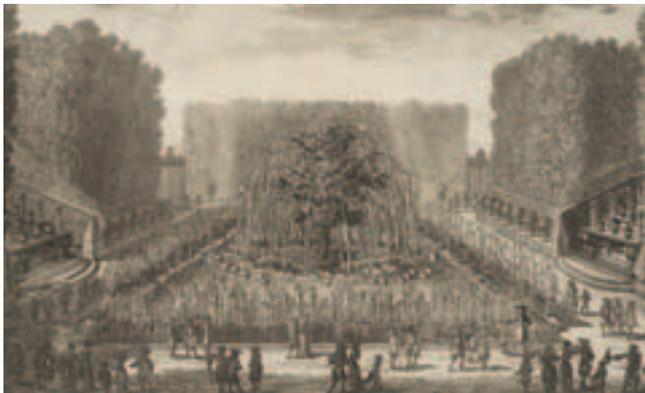
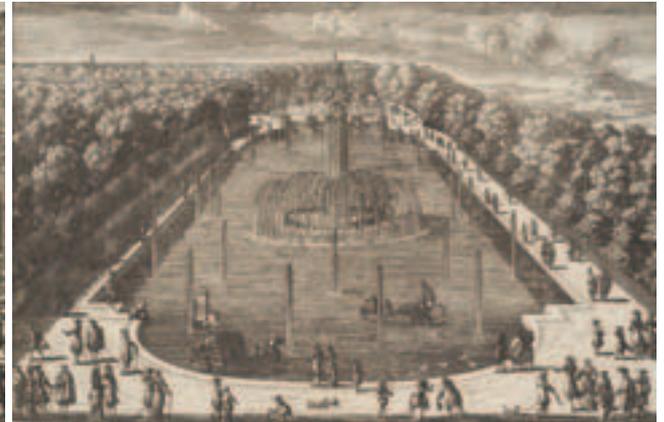
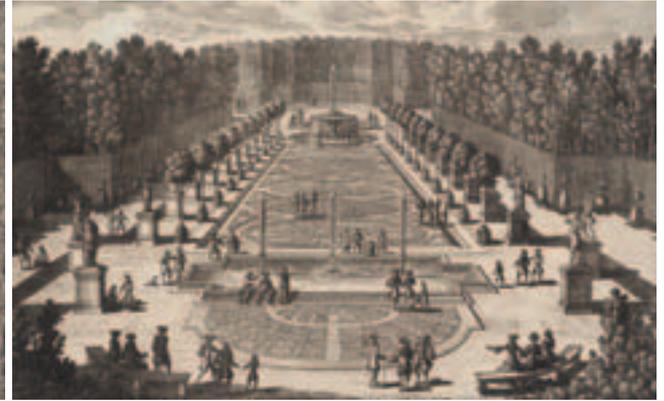
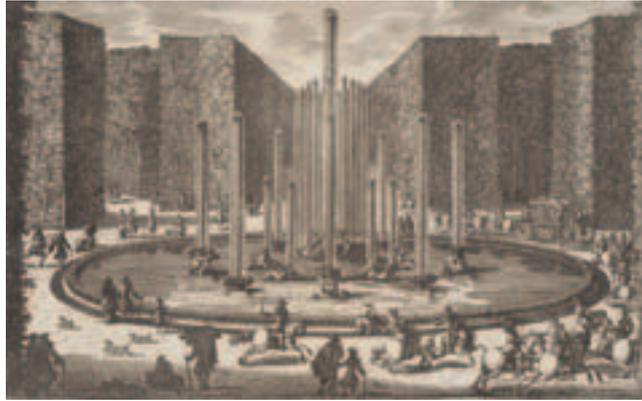
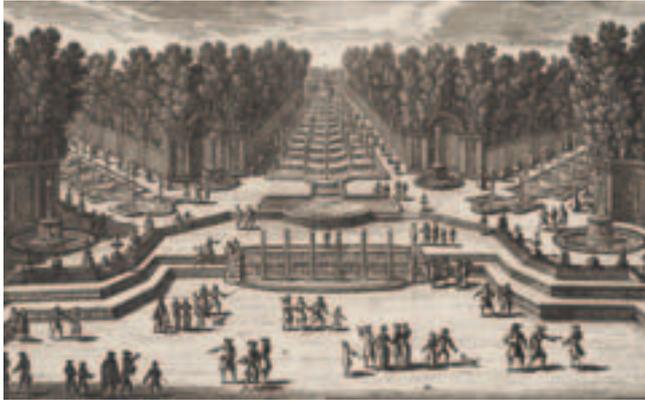


nergott und Emblem des Königs gewidmet war. Dort begann der 1680 fertig gestellte Große Kanal, ein kreuzförmig angelegter Wasserkanal, der in der Längsausrichtung der Zentralachse 1.800 Meter, in der Querachse 1.500 Meter maß. Umgeben von Wald, konnte die höfische Gesellschaft mit einer Flotte von Miniaturschiffen auf dem Wasser fahren und Seeschauspiele bestaunen. Die Querachse des „Canal“ führte im Norden zum Schlösschen „Trianon de porcelaine“ (ab 1688 „Trianon de marbre“), im Süden zur 1663 errichteten Menagerie.

Vor den Seitenflügeln des Schlosses wurden Gartenareale angelegt, die räumlich in Beziehung zu den Bosketts standen, sich hinsichtlich der Gestaltung aber von diesen unterschieden. Südlich der Schlossterrasse wurde bis 1864 ein Orangerieparterre eingerichtet. Nördlich entstanden ein Parterre und die dem Mythos von Thetis und Apollon gewidmete Thetisgrotte, die später einer Erweiterung des Schlosses weichen musste. In diesem Gartenbereich entstanden dann entlang der „allée d' eau“ der Pyramidenbrunnen, das Bad der Nymphen, das „Bassin du Dragon“ und das „Bassin de Neptune“.

Die künstlerische Ausgestaltung des Gartens mit Skulpturen orientierte sich an Themen der antiken Mythologie. Im Zentrum stand der Sonnengott Apoll. Das Bildprogramm kreiste um die Sonne. Alle Schmuckelemente, die strahlenförmig angelegte Wegführung, die durch hohe Hecken eingefassten grünen Räume, die Skulpturen, Brunnen und Wasserspiele dienten der Verherrlichung des Sonnenkönigs. Die Bedeutung des Blumengartens an der Südseite der Schlossterrasse erschloss sich beispielsweise aus den Statuen des Hyazinth und der Klytia, die von Apoll in Blumen verwandelt wurden. Die Legende des Sonnengottes und Weltenherrschers Apoll fand sich in den Skulpturen der vier Jahreszeiten, des Tages und der Nacht, der vier Kontinente und der vier Elemente. Der Apollbrunnen unterhalb des „Canal“ zeigte den aus dem Meer aufsteigenden Gott, die allegorische Darstellung seiner Rückkehr nach der Reise eines Tages.

◀ Kupferstiche, aus: Gabriel Perelle: *Vue des belles maisons de France*, Paris, um 1730
 ■ „La grande Pièce d' Eau“, ■ „Les Trois Fontaines“



▲ Kupferstiche, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730
 OBEN VON LINKS: ■ „Le Theatre d' Eau“, ■ „Le Bassin de Flore“, ■ „Veue de la Gallerie d' eau de Versailles“
 MITTE VON LINKS: ■ „Le Bassin d' Encelade“, ■ „Le Bassin de Ceres“, ■ „Le Bassin de l' Isle d' Amour“
 UNTEN VON LINKS: ■ „Le Marais d' Eau“, ■ „La Fontaine des Bains d' Apollon“, ■ „Veue de la Fontaine de l' Etoile de Versailles“



LE BASSIN D'APOLLON est le plus grand de l'Europe qui regarde l'appartement du Roi. La figure est un ouvrage de 30 pieds de large et d'un pied 9/10 de haut. L'apollon est représenté dans son char de Triomphe tiré par 4 chevaux. Les figures des quatre sont les figures des quatre, qui soufflent le premier vent dans leurs cornues, allant en quatre sens, sur le même lieu au-dessus le premier vent en l'air de 20 toises de haut, sur 40 de large, et 7 pieds de profondeur. La statue qui se voit au-dessus de l'apollon est de 11 toises de haut. Elle est de bronze. Elle est de L. R.

◀ „Le Bassin d' Apollon“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730

„Veue en Perspective de Trianon du costé du Jardin“, Kupferstich, aus: Gabriel Perelle: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 ▶

Die Kosten für Schloss und Garten belasteten den Staatshaushalt über Jahrzehnte und bewegten sich in bis dahin nicht gekannten Dimensionen. Der Aufwand an menschlicher und tierischer Arbeitskraft war gigantisch: 30.000 Arbeiter inklusive königlicher Soldaten wurden für die Erdbewegungen und den Bau von Wasserleitungen eingesetzt, 6.000 Pferde kamen zum Einsatz. Ungeachtet dieses enormen Aufwands war Versailles keineswegs das einzige Gartenprojekt des Königs. Ab 1662 ließ er nach Plänen von André Le Nôtre nur wenige Kilometer entfernt die Gartenanlage in Marly bauen. Als Rückzugsort aus der Hofgesellschaft für den alternden König und für Begegnungen mit seiner Mätresse Madame de Maintenon, mit der er in (heimlicher) zweiter Ehe verbunden war, entstand das Grand Trianon in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem Schloss.

König Louis XIV. schätzte es, Besucher durch seinen Lustgarten zu führen und ihnen die Attraktionen seines spektakulären Gartens vorzustellen. Sophie, die spätere Kurfürstin von Hannover, wurde diese Ehre 1679 zuteil. Der König schrieb sogar einen Gartenführer, der in sechs Ausgaben veröffentlicht wurde: „Manière de montrer les jardins de Versailles“. Eine andere Schrift stellte das Regelwerk des französischen Barockgartens, wie es in Versailles mustergültig verwirklicht worden war, lehrbuchhaft dar. Antoine Joseph Dézallier D' Argenville veröffentlichte 1709 in ei-

ner ersten, später mehrfach nachgedruckten Ausgabe „La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appellés communément les jardins de plaisance et de la propreté, avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes des figures. Et un traité d'hydraulique convenable aux jardins“. Dézallier D' Argenvilles Publikation stellte eine illustrierte Bestandsaufnahme des formalen französischen Barockgartens zu einem Zeitpunkt dar, als sich bereits die neuen Gartenmoden des Rokoko und des Landschaftsgartens ankündigten. Mit dem Tod König Louis XIV. 1715 endete die Blüte der barocken Gartengestaltung. ■

1 Original: „Monsieur ..., qui me fit l' honneur de me montrer tout son palais, qui est tres beau et magnifique, casi tous les appartements respondent au plus beau jardin du monde, tout orné de fontaines et de cascades, ce qui fait un tres bel effect; sa gallerie est admirable et tres bien entandue. ...



Je crois, qu' on ne pouvoit rien voir de plus beau en France, mais je feus bien trompée, comme je vis Versallie (Versailles), qui passe tout ce qu' on peut innager de beau et de magnifique; tout ce que l' homme dans les visionaires dit de son palais n' en approche pas; ... Le soir on arriva à Paris, où Monsieur m' ordonna de venir aussi pour loger au palais Royal.", in: Eduard Bodemann (Hg.): Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, Osnabrück 1966, S. 377
2 s. Norbert Elias Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 2, Frankfurt/M.2002, S. 68
3 Elias: 2002, S. 407
4 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965, S. 136
5 zit. nach: Illusion und Imagination. André Le Nôtres Gärten im Spiegel barocker Druckgrafik, hrsg. von Stefan Schweitzer und Christof Baier, Katalog zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf, 2013, S.11
6 Hennebo, Hoffmann 1965, S. 157 f.
7 Lieselotte Vossnack: Beispiele europäischer Gärten des Barock, in: Herrenhausen 1666 – 1966. Europäische Gärten um 1700, Katalog der Jubiläumsausstellung, Hannover 1966, S. 58
8 eine detaillierte Darstellung des Gartens in: Illusion und Imagination, 2013, S. 222 ff.
9 s. Elias 2002, S. 125 f.
10 Der Garten hat einen Umfang von 76 ha und eine Länge von 800 Metern; zum Vergleich: Herrenhausen hat alles in allem ca. 50 ha und etwa dieselbe Länge.
11 Caroline Foley: Die Gestaltung der Natur. Die Geschichte der Formgärten, Hildesheim 2017, S. 94
12 Elias 2002, S. 140 f.
13 Filippo Pizzoni: Kunst und Geschichte des Gartens, Stuttgart 1999, S. 96



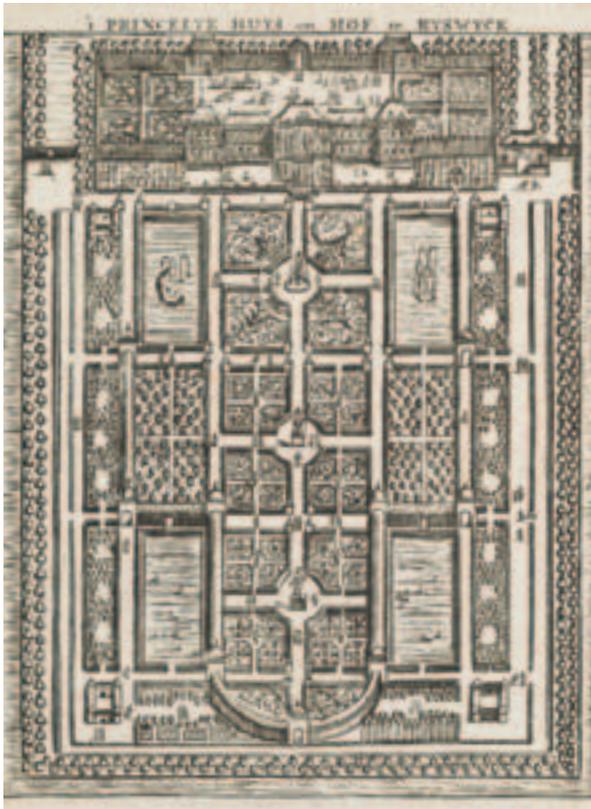
Andreas Urban

GÄRTEN *DER EBENE*

Gartenkunst in den Niederlanden



„Die Natur, die sich manchmal unschicklich erzeigt,
kann durch Kunst aufgerichtet, geleitet und
in Ordnung gebracht werden.“ Jan van der Groen, 1669¹



▲ „t' Princelyk Huys en Hof te Ryswyck“, Huis ter Nieuwburg, Kupferstich, aus: Jan van der Groen: Den Nederlandtsen Hovenier, Amsterdam 1721

Freiheit und Wohlstand

Die Niederlande bestanden aus 17 Provinzen, die im späten Mittelalter in den Besitz des Adelsgeschlechts der Habsburger kamen. Als Kaiser Karl V. 1556 sein „Weltreich“ teilte, gelangten diese Provinzen zusammen mit Spanien unter die Herrschaft seines Sohns Philipp. Dieser verfolgte das Ziel, die katholische Religion zu verbreiten und die Niederlande als Nebenland der spanischen Krone zu regieren. Die föderalistisch organisierten Niederlande strebten dagegen nach einer Ausweitung ihrer politischen und konfessionellen Freiheit. Gegen die gewaltsamen Maßnahmen zur Durchsetzung des katholischen Glaubens erhob sich ein Aufstand, der zur Spaltung der Niederlande führte. Die sieben nördlichen Provinzen mit überwiegend calvinistischer Bevölkerung schlossen sich 1579 in der Utrechter Union zusammen und erklärten 1581 als „Republik der sieben vereinigten Provinzen“ ihre Unabhängigkeit. Der Aufstand mündete in einen Krieg.

In den Provinzen des katholischen Südens wurden die Unabhängigkeitsbestrebungen niedergeschlagen. Das Land blieb unter spanischer Herrschaft. Brüssel wurde Sitz des spanischen Statthalters. Antwerpen, im 16. Jahrhundert eine der ökonomisch und kulturell lebendigsten Städte Europas,

wurde 1588 von den Spaniern eingenommen. In der Folge erlebte die Stadt einen drastischen wirtschaftlichen Niedergang. Die nördlichen Niederlande hingegen konnten ihre politische Autonomie durchsetzen. Der Frieden von Antwerpen sicherte den vereinigten Provinzen der Niederlande 1609 die Unabhängigkeit von Spanien zu. In der Folge kam es zu einem Wirtschaftsaufschwung, dem sogenannten „Goldenen Zeitalter“. Kaufleute und Geldhändler intensivierten und reorganisierten ihre Unternehmungen. 1602 wurde mit öffentlichen und privaten Geldern die „Vereinigde Oost-Indische-Compagnie“ mit Sitzen in Middelburg und Amsterdam gegründet. 1621 entstand eine weitere Handelskompagnie für Westindien. Amsterdam und Rotterdam etablierten sich als neue Finanz- und Wirtschaftsmetropolen des europäischen Nordwestens.

Die Unabhängigkeit der Vereinigten Niederlande und deren Ausscheiden aus dem Verband des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation wurde 1648 im Westfälischen Frieden offiziell anerkannt. Damit waren die vereinigten niederländischen Provinzen neben Venedig und den Schweizer Kantonen im Europa des 17. Jahrhunderts die einzige Republik. Als Gesamtregierung für Angelegenheiten der Innen- und Außenpolitik fungierten die Generalstaaten, eine Art Parlament, das sich überwiegend aus städtischen Patriziern zusammensetzte. Statthalter, die ihren Amtssitz in Den Haag hatten, befehligten das zumeist aus Söldnern bestehende Heer. Die Fürsten von Oranien übten dieses Amt aus, das vererbt wurde. Zwischen den oranischen Statthaltern und den bürgerlichen Patriziern kam es immer wieder zu politischen Auseinandersetzungen.



Das Bürgertum verfügte in den Niederlanden über erhebliche politische und wirtschaftliche Macht. Nicht der Adel setzte wie in Frankreich die kulturellen Maßstäbe. Die handeltreibenden Patrizier orientierten sich zwar an den ästhetischen Vorbildern der Renaissance, des Manierismus und des Barock, entwickelten aber in Architektur und Kunst einen eigenen Stil. Dies galt auch für die Gartenkunst.

Wasser und Blumen

Die niederländische Gartenkunst übernahm nicht uneingeschränkt die prunkvoll-repräsentativen Inszenierungen, wie sie insbesondere der französische König aufwändig einrichten ließ. Auch Gärten waren in den Niederlanden stärker vom republikanisch-protestantischen Geist durchdrungen, wenngleich die Besitzenden auch hier mit aristokratischen Lebensformen liebäugelten.

▲ Ansicht des Halbrunds hinter dem Laubengang im Lustgarten Zeyst, Kupferstich, aus: Daniel Stopendaal: *Maison de Zeyst*, 1725

Ein charakteristisches Merkmal niederländischer Gartenkunst war eng verbunden mit dem Landschaftsprofil. Auf Grund des Fehlens von Hügeln wurden Lustgärten in der Fläche ausgebreitet. Der niederländische Garten war ein Garten der Ebene. Wasser spielte in Gestalt von spiegelnden Flächen eine große Rolle. In einem Land, das dem Wasser abge-



rungen und dessen Grundwasserspiegel hoch war, galten Teiche und Kanäle als notwendige und beliebte Gestaltungselemente. Die Gärten waren oft von einem Kanal in Verbindung mit einem Damm und einer Allee umschlossen. Stehendes Wasser war eine Folge von Trockenlegungsmaßnahmen und setzte profunde Kenntnisse hydraulischer Techniken voraus, die in den Niederlanden früh entwickelt wurden.

Die gemessen an den riesigen Dimensionen französischer Lustgärten kleinen niederländischen Gartenanlagen wiesen symmetrische Gestaltungen ohne Terrassierungen auf. Sie waren in viereckige, meist quadratische Bereiche oder Kabinette gegliedert, die von Hecken getrennt waren. Bevorzugtes Prinzip der Gartengestaltung war das reihende Nebeneinander der Bereiche. Die für die Barockgärten Frankreichs so typischen langen Blickachsen waren in niederländi-

▲ Seitenansicht des Palais und der Fischteich davor, Kupferstich, aus: Daniel Stopendaal: *Maison de Zeyst*, 1725

schen Gärten nicht üblich. Zudem neigten niederländische Gartenmeister dazu, die Breite der Gärten durch die Betonung von Querachsen hervorzuheben. Wege dienten vor allem als Verbindungselemente und blieben vom Palast aus weitgehend unsichtbar. Sie erlaubten den Gartenbesuchern den Rückzug in die intimen Bereiche der grünen Kabinette.

Auch das Schloss nahm nicht immer eine zentrale Position ein. Es war oft tief im Garten platziert, von Wassergräben umgeben und gelegentlich sogar von Bäumen verdeckt. Das Ziel der Gartenbesitzer bestand nicht wie in Frankreich darin, das Hauptgebäude besonders zu akzentuieren, es über den Garten und über das umgebende Land herauszuheben. „Das entsprach dem Geist des Absolutismus, nicht aber einem bürgerlichen Denken, wie es in Holland dominierte, in dem nicht die Kirche, ein allmächtiger Fürst oder eine großhöfische Gesellschaft das Bild der Kultur bestimmten, sondern ein Bürgertum, das sich allerdings für Anregungen aus der höfischen Sphäre immer wieder empfänglich zeigte.“²

Die oft gegenüber dem städtischen und ländlichen Umfeld streng abgeschlossenen Lustgärten waren mit Pergolen, Pavillons, Loggien, Skulpturen, Brunnen und, ein in den Niederlanden wie in Italien weit verbreitetes Schmuckelement, Pflanzen mit Zierschnitt ausgestattet. Eine große Vielfalt von Blumen, die durch die Überseeverbindungen der Seefahrernation und Kolonialmacht in die Niederlande gelangten, waren beliebte Gestaltungselemente. Die üppige Pracht exotischer Blumen war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Markenzeichen niederländischer Gärten. Sie gelangten durch den Überseehandel in das Land und wurden systematisch gezüchtet. Insbesondere Tulpen, die von niederländischen Händlern erfolgreich europaweit vermarktet wurden, schmückten ab 1650 die schlossnah eingerichteten Parterres der Lustgärten. Auch Obst- und Zierbäume waren feste Bestandteile niederländischer Gärten, in denen es keine strenge Trennung zwischen Lust- und Nutzgarten gab.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die strenge und klare Gliederung des Lustgartens mit seinen Einfassungen aus Mauern, Hecken oder Grachten Ausdruck einer vom Humanismus und Calvinismus geprägten Geisteshaltung und Lebensführung.

Ab 1680 machte sich der Einfluss der französischen Gartenkultur mit der Betonung der Längsausrichtung bemerkbar. Vor allem die Gärten der oranischen Statthalter griffen Ende des 17. Jahrhunderts diese Formensprache auf. Aber niederländisch blieb diese Formensprache selbst bei diesen Gärten, die Parallelität relativ gleichwertiger Achsen, die Aufreihung von noch immer auffällig selbständigen Quartieren (bei denen häufig quadratische Grundrisse beibehalten wurden) und die weiterhin bestehende klare Abgrenzung gegen das Umland.“³

Gartenseite des Palais mit Parterres, Kupferstich, aus: Daniel Stoppendaal: Maison de Zeyst, 1725 ▼



Gärten der Oranier

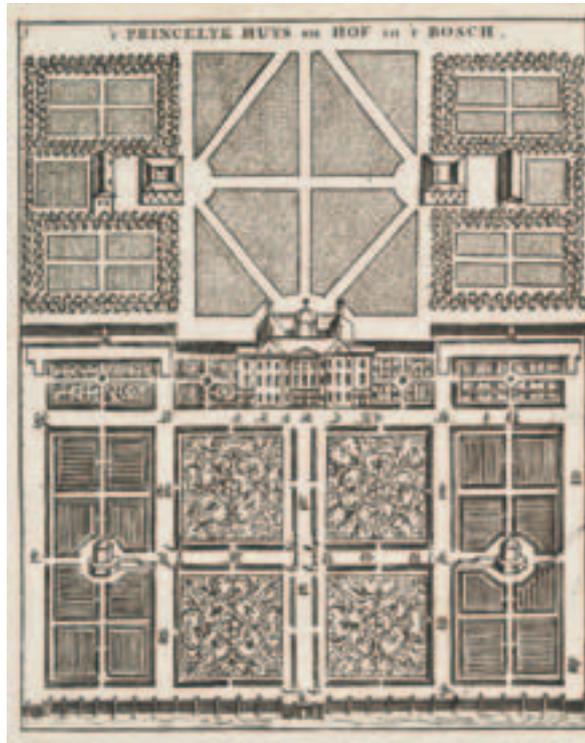
Die Entfaltung der niederländischen Gartenkunst stand in engem Zusammenhang mit den Statthaltern und ihrem Bedürfnis nach Repräsentation. Mitglieder des Fürstenhauses Oranien waren die prominentesten Auftraggeber herrschaftlicher Gärten. Als erster klassisch niederländischer Garten galt der Buitenhof-Garten, der ab 1618 für Prinz Johan Maurits von Oranien (1584-1625) am Amtssitz der Statthalter in Den Haag eingerichtet wurde. Der Lustgarten war symmetrisch in zwei gleich große Quadrate unterteilt. Zu den Gestaltungselementen zählten kreisförmige Laubengänge und Pavillons, die auch in der Folgezeit in niederländischen Lustgärten gern errichtet wurden. In der Amtszeit des Statthalters Prinz Frederik Hendrik (1625-1647), die in den Beginn des „Goldenen Zeitalters“ fiel, blühte die Gartenkunst auf.

Huis ter Nieuburch, Rijswijk

1630 erwarb Prinz Frederik Hendrik den Hof Ter Nyeuburch im südholändischen Rijswijk bei Delft und ließ dort bis 1634 ein Palais mit Lustgarten errichten. Auf der Gartenseite des 100 Meter breiten Schlosses erstreckte sich ein spiegelsymmetrisch angelegter Garten, dessen zentrale Achse in Richtung auf die Neue Kirche in Delft führte. Während der Gartenbereich um den Hauptweg herum mit quadratischen Beeten gestaltet war, um das sich ein Raster von rechtwinkligen Wegen fügte, waren die jeweils äußeren, von Hecken umschlossenen Quartiere rechteckig. Dort waren, eingefügt in das symmetrische Raster der Beete, vier Wasserbecken platziert. Eine Gracht und ein Damm mit doppelreihiger Allee umgaben die Anlage.

Huis ten Bosch, Den Haag

Prinz Frederik Hendrik ließ ab 1645 eine weitere Sommerresidenz errichten, das Huis ten Bosch, einen zweigeschossigen Ziegelbau mit Kuppel. Die ehemalige Kurfürstin von der Pfalz Elisabeth Stuart, die mit ihrer Familie in Den Haag im Exil lebte, legte den Grundstein. Ihre Tochter, die 15jährige Sophie, spätere Kurfürstin von Hannover, lernte aus nächster Nähe die herrschaftlichen Gärten der Niederlande, besonders die der Statthalter in Den Haag, kennen. 1686 erwarb Statthalter Willem III. von Oranien (1672-1702) das Huis ten Bosch und nutzte es bis 1689 als Residenz. Da seine Ehefrau Maria aus dem in England regierenden Haus Stuart stammte, wurde Willem 1689 zum britischen König gekrönt und ging nach London. Nach seinem kinderlosen Tod ruhte ab 1702 die Statthalterschaft der Oranier. Ansprüche



▲ „t' Princelyk Huys en Hof in t' Bosch“, Kupferstich, aus: Van der Groen: Den Nederlandsen Hovenier, 1721

auf den Titel „Prinz von Oranien“ erhoben daraufhin unter anderem die preußischen Hohenzollern, die ihn 1713 auch erhielten.

Das Schloss ten Bosch lag zentral inmitten des Gartens. Die Hauptzufahrt zu dem Anwesen, das von einem Wassergraben umgeben war, führte von Nordwesten durch eine Allee. Nur der östliche Gartenteil war als formaler Barockgarten gestaltet. Ein aus vier Beeten bestehendes Parterre à broderie bestimmte den zentralen Bereich vor dem Schloss.

Honselaarsdijk, Naaldwijk

Das Schloss Honsholredyk, später Honselaarsdijk, wurde 1633 von Prinz Frederik Hendrik von Oranien in Auftrag gegeben. Dazu wurde ein südwestlich von Den Haag gelegenes Kastell aus dem 16. Jahrhundert nach französischem Vorbild von dem Architekten Simon Jacques de la Vallée zu einem vierflügeligen Schloss umgebaut. Das Bauwerk mit abschließenden Pavillons war von Wasser umgeben.



▲ „t' Princelyk Huys en Hof te Honsholredyk“ (Honselaarsdijk), Kupferstich, aus: Jan van der Groen: Den Nederlandsen Hovenier, Amsterdam 1721

Der Lustgarten von Honselaarsdijk wurde von dem französischen Gartenmeister André Mollet von 1633 bis 1635 erneuert. In der Tradition seines Vaters Claude Mollet galt er als Spezialist für die Gestaltung von Parterres und Bosketts. Er plante eine von Wassergräben eingefasste axial-symmetrische Gartenanlage. Eine Besonderheit der Gestaltung waren zwei von ellipsen- und kreuzförmigen Wegen eingefasste Gartenräume vor der Schlossfassade. Vor den Seitenflügeln des Schlosses waren kunstvolle Beete arrangiert.

Het Loo, bei Apeldoorn

Nach dem Kauf einer Wasserburg in der Provinz Geldern 1684 ließ Statthalter Prinz Willem III. von Oranien das Anwesen zur Sommerresidenz ausbauen. Nach Plänen des Hofarchitekten Jacob Roman entstand bis 1695, also bereits nach dem Umzug des niederländischen Statthalters und englischen Königs Willem / William nach London, ein palastartiges Jagd- schloss mit Lustgarten. Der Garten war auf zwei gegeneinander leicht versetzten Ebenen angelegt. Ein erhöhter, vom Schloss entfernterer oberer Garten wurde vom sogenannten Brunnen des Königs mit seinem hohen Wasserstrahl, seinerzeit der höchsten Fontäne in Europa, beherrscht. Dieser Gartenbereich umfasste außerdem eine halbkreisförmige Kolonnade, einen Königsgarten mit einem von Flechthecken eingefassten „cabinet de verdure“ sowie eine von niedrigen Buchshecken umgebene Rasenfläche, das „boulingrin“. Der ältere, vor dem Schloss gelegene untere Garten war nach dem Vorbild des Jardin du Tuileries auf drei Seiten von einer Terrasse umgeben. In diesem Königinnengarten befanden sich Parterres mit exotischen Blumen und der Venusbrunnen.



▲ „Generale Afbeelding vant' Lust-Huijs en Hof von sijn Koninklijke Majestijt von Groot Brittanie op t' Loo“, Zeichnung und Kupferstich von Bastiaen Stopendaal, um 1700

Der Garten Het Loo betonte stärker als andere niederländische Gärten die Zentralachse. Auf diesem Hauptweg war eine Statue des schlangengewürgenden Herkules, eine Anspielung auf das militärische Geschick des Prinzen Willem, und die hoch strahlende Königsfontäne platziert. Daniel Marot, Neffe des berühmten Gartenmeisters André Le Nôtre, war als Architekt mit der Gestaltung des Gartens von Het Loo beauftragt. Er favorisierte die französische Gartenkunst. „Aus der Kombination der holländischen Tradition mit dem französischen Geschmack entstand ein

eigener, später als französisch-holländisch bezeichneter Stil, der seinen vollkommensten Ausdruck in den königlichen Gärten von Het Loo ... fand.“⁴

Ende des 17. Jahrhunderts war der Barockgarten Het Loo ein viel bewundertes Vorbild für Gärten in Nordeuropa. Die Kurfürstin von Brandenburg Sophie Charlotte, Tochter des hannoverschen Kurfürstenpaares Ernst August und Sophie, besuchte 1696 den niederländischen Garten und pries seine „variété“.

Heemstede, bei Haarlem

Am Fluss Spaarne in der Nähe von Haarlem gab es seit 1290 ein Schloss Heemstede. Das von einem Wassergraben umgebene Gebäude und die Ländereien in seinem Umfeld wurden 1620 an den Ratspensionär Adriaan Pauw verkauft, der das Schloss ausbaute und zu seiner Sommerresidenz machte. In dem zugehörigen Lustgarten präsentierte er seine Tulpen-sammlung. Pauw war 1648 Abgesandter der Vereinigten Provinzen der Niederlande bei den Friedensverhandlungen in Münster am Ende des Dreißigjährigen Krieges. Nach dem Tod Pauws wurde Heemstede im 17. und 18. Jahrhundert zu einem beliebten Sommersitz wohlhabender Kaufleute.

Der aus einer Utrechter Patrizierfamilie stammende Diderick van Velthusen kaufte 1680 in Heemstede das herrschaftliche Anwesen und ließ den Garten im Stil des französischen Barock neu anlegen. Er beauftragte den Künstler Isaac de Moucheron mit einer Serie von Gartenbildern. Auf diese Weise entstand eine detaillierte Dokumentation des Gartens in Heemstede. Die Kupferstiche von Isaac Moucheron zeigen den französischen Einfluss. Die Betonung der als Allee angelegten Hauptachse und der Kontrast zwischen dem offenen, lichtdurchfluteten Parterre und den dunklen Bosketten, die von diagonalen Wegen sternförmig unterteilt wurden, waren typische Elemente französischer Barockgärten. Der den Garten gegen das Umland abgrenzende Kanal mit den mehrreihigen Alleen war demgegenüber eine Besonderheit niederländischer Gartenkunst. Auch die hinter Alleen verborgenen Nutzgärten waren typisch niederländisch.



▲ Gemüsegalerien, Kupferstich, aus: Isaac Moucheron: „Plusieurs Belles et Plaisantes Veues et la cour de Heemstede dans la Province d’Utrecht“, Amsterdam, 1700

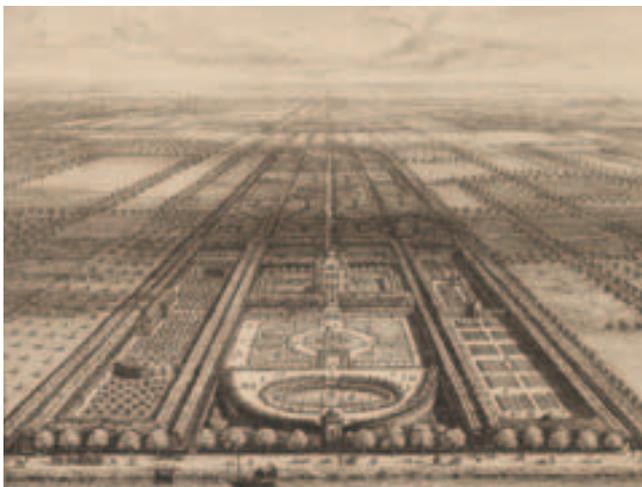
Kupferstiche, aus: Isaac Moucheron: „Plusieurs Belles et Plaisantes Veues et la cour de Heemstede dans la Province d’Utrecht“, Amsterdam, 1700 ▶

OBEN VON LINKS:

- Blick durch die Boskette zum Gartenende
- Blick durch die Boskette zum Palais
- Allee durch die Boskette zum Gartenende

UNTEN VON LINKS:

- Gesamtansicht der Herrschaft Heemstede
- Lauben am Hauptweg zum Palais
- Blick durch die Allee mit dem Grabhügel





- ◀ Kupferstiche, aus: Daniel Stopendaal: Maison de Zeyst, 1725
- Gesamtansicht des Schlosses Zeyst mit seinen Gärten und Alleen
- Ansicht des Schlosses in Zeyst mit dem Dorf und den Bergen

Zeyst, bei Utrecht

Das Lustschloss Zeyst wurde bis 1686 nach Plänen der Architekten Jacob Roman und Daniel Marot erbaut. Bauherr war Willem Adriaan van Nassau-Odijk (1632-1705), der eine mittelalterliche Burg aus dem Besitz der Stadt Utrecht übernahm und umbaute. Zu dem Anwesen gehörte ein Barockgarten mit einer strengen Ausrichtung auf eine Zentralachse nach französischem Vorbild. Der Besitzer gab bei dem angesehenen niederländischen Künstler Daniel Stopendaal eine umfangreiche Kupferstichserie zu seinem Garten in Auftrag. Sie zeigt die Vielfalt der Gartengestaltung und die niederländische Variante eines französischen Barockgartens. ■

- 1 Jan van der Groen: Den Nederlandtsen Hovenier, Amsterdam 1721 (Erstausgabe: 1669)
- 2 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965, S. 145
- 3 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 145
- 4 Filippo Pizzoni: Kunst und Geschichte des Gartens, Stuttgart 1999, S. 96



Kupferstiche, aus: Daniel Stopendaal: Maison de Zeyst, 1725 ▶

OBEN VON LINKS:

- Große Allee vom Dorf zum Schloss
- Das Schloss von vorn
- Große Allee vom Schloss zum Dorf

MITTE VON LINKS:

- Neues Wasserbecken und Orangerie
- Fontänen zwischen den Boulingrins und dem Pflanzen-Parterre mit Blick in Richtung Kaskade
- Blick durch die Laube auf eines der Kabinette

UNTEN VON LINKS:

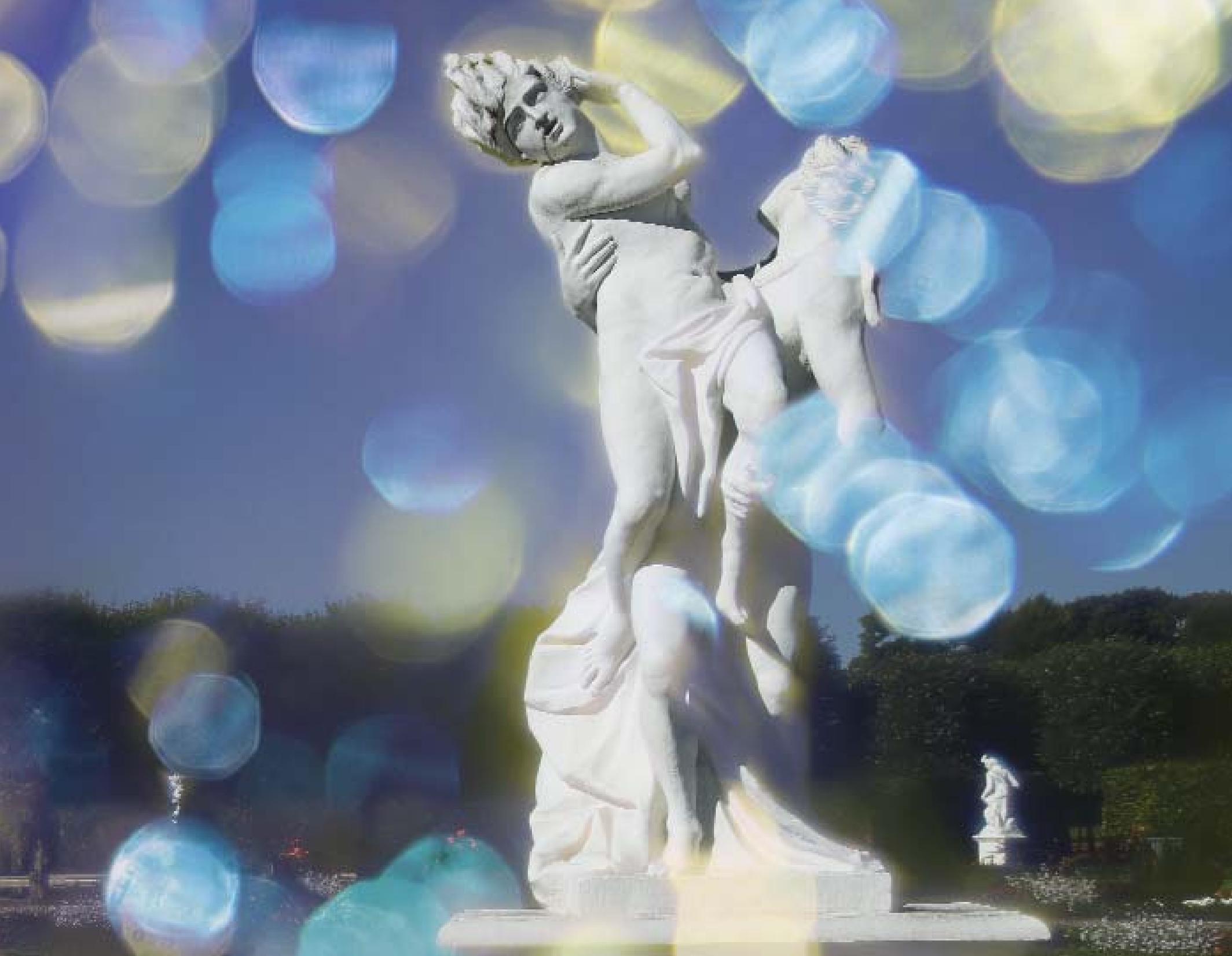
- Blumenparterre mit Fontäne
- Blick durch den Garten auf die Laubgänge
- Hauptgarten mit Blick auf die Auffahrt



Andreas Urban

VORBILDER, KONKUR- RENTEN, NACHAHMER

Lustgärten in deutschen Landen



„Dann wie kein Königreich in ganz Europa, an dem höchsten und hohen Adel, unserm Teutschland beikommt, da so viele durchläuchtige und illustre Familien, die ihren Ursprung auf ein begrautes und undenkliches Alterthum, und auf die streitbarsten Helden der Welt hinführen, zu finden wären; so wissen sich nicht allein die regierende Fürsten und Herren, von dem gemeinen Adel und niedern Volk, mit Aufführung der kostbarsten Palläste, sondern auch zugleich mit Anlegung der allerschönsten Gärten zu distinguiren, und ihr hohes Ansehen dardurch zu behaupten. Niemand ist unbekannt, was zu Berlin, zu Oranienburg, zu Dresden, zu München, zu Eichstädt, zu Salzburg, zu Passau, zu Prag, und in andern Chur- und Fürstlichen Gärten, für Seltenheiten sich zeigen, und mit was Erstaunen und Vergnügen, die Reisende daselbst, die wunderbare Vermischung der Kunst und der Natur anschauen.“

Johann Christoph Volkamer: Continuation der Nürnbergischen Hesperidum, 1714



▲ „Hortus Joanne Swindio Frankfurt“ (Garten des Bürgermeisters Johann Schwindt in Frankfurt am Main, um 1600, Kupferstich, aus: Peter Overadt: „Hortorum Viridariorumque Nouiter in Europa“, „Der Vornehmste und berümsten Lustgarten in Europa“, Köln 1655

In den deutschen Ländern entfaltete sich die Gartenkultur der Renaissance und des Barock im Vergleich zu den romanischen Ländern mit zeitlicher Verzögerung. Die Ursachen dafür waren vielfältig. Kulturell kamen in den Ländern nördlich der Alpen die Anregungen durch die Rezeption antiker Architektur und Literatur später zur Geltung. Das im 16. Jahrhundert dominierende italienische Modell des Renaissancegartens

und seine manieristische Weiterentwicklung wurden in den deutschen Staaten nur zögerlich aufgegriffen.

Verzögerung

Politisch führten die dezentralen Strukturen in dem fragilen Gebilde des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, dessen territoriale Zugehörigkeiten und äußere Grenzen nicht klar definiert und bei

den Zeitgenossen umstritten waren, nicht zur Entfaltung einer Kulturmetropole wie Rom als Sitz der Päpste oder Paris als Zentrum der Königsmacht. Das Deutsche Reich war ein durch Traditionen politisch und gedanklich strukturell zusammenhängender Raum, dessen Zentrum die Person des seit dem 15. Jahrhundert von den Habsburgern gestellten Kaisers war. Es gab daher – ähnlich wie im politisch zersplitterten Italien – nicht einen, sondern viele Orte, die sich als regionale Kulturzentren etablierten.

Die Verwüstungen und kulturellen Rückschritte des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) führten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einer Lähmung, wenn nicht Zerstörung der Gartenkultur. Infolge des verheerenden Krieges blieben deutsche Gärten viel länger als die anderer europäischer Länder dem Stil des Renaissancegartens verhaftet.¹ Nach dem Ende des Krieges bestand die politische Zersplitterung des Reichsgebiets in viele souveräne Einzelstaaten weiterhin. Etwa fünfzig Dynastien waren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation als Kurfürsten oder Fürsten darauf bedacht, ihren Rang und ihre Macht prestigeträchtig zu demonstrieren. An zahlreichen Höfen und Residenzen wurden Lustgärten angelegt.

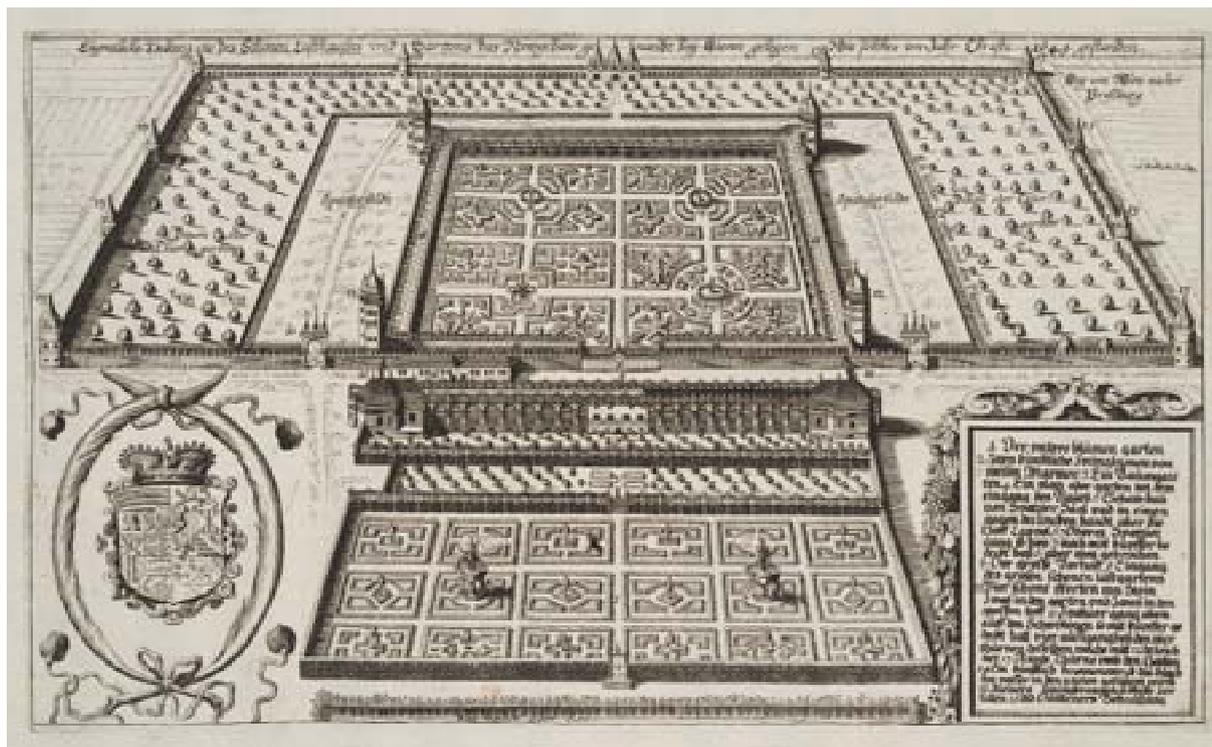
Übernahmen

Die im 16. Jahrhundert gestalteten herrschaftlichen Gärten bezogen sich in überwiegend eklektischer Weise auf Vorbilder aus dem Süden. Sie übernahmen einzelne Gartenelemente, vernachlässigten jedoch „die Zuordnung zueinander, die Verknüpfung zu einem Ganzen.“² Die Gartenkonzepte wiesen eine Neigung zum Nebeneinander einzelner Gartenbereiche auf. „Die Quartiere ordneten sich nicht einem die Ge-

samtanlage koordinierenden System von Haupt- und Nebenachsen, von Wegen und Alleen ein, sie folgten zumeist nicht einmal einer durchgehenden Symmetrielinie, sondern reihten sich (additiv) nebeneinander auf. Ihr Raster bestimmte die Struktur des Gartens. Die Wege waren noch nicht Träger eines durchgehenden Ordnungssystems, sondern vorwiegend Trennstreifen zwischen den Quartieren.“³ Lustgärten wurden oftmals ringsum durch hohe Mauern, Palisaden und gewölbte Laubengänge gegenüber der Umgebung abgeschlossen.

Der auf einem Kupferstich aus der Zeit um 1600 dargestellte Garten des Frankfurter Bürgermeisters Johannes Schwindt veranschaulicht das Fehlen eines durchgehend organisierten Gartenraums. Heckenarchitekturen trennten das Haus und den Freiraum voneinander. Der Garten war von Mauern und Laubengängen doppelt eingefasst. Die durchgehende Mittelachse mit einem Baumplatz in der Mitte erschloss kleinteilige Parterres. Riesige Skulpturen, Obelisken und asymmetrisch verteilte Brunnen schmückten die Anlage. „Der feste Abschluss des Gartens und seine Innenwendigkeit verhinderten die Bezugnahme zum Bauwerk wie zum Umland, verhinderten eine sinnfällige Nutzung der natürlichen Standortbedingungen. Terrassenanlagen im Sinne der italienischen Gärten blieben auch dort seltene Ausnahmen, wo sich das Gelände dazu anbot. Man suchte ein möglichst ebenes Stück Land in der Nähe des Schlosses oder half mit Aufschüttungen nach, um die Gartenquartiere auf einer oder mehreren Flächen aufreihen zu können.“⁴

Das Interesse an der italienischen Gartenkunst blieb im 17. Jahrhundert erhalten. Doch die französi-



▲ „Eygentliche Delienatio des Schönen Lusthauses und Gartens das Neugebau genandt bey Wienn gelegen wie solches im Jahr Christi 1649 gestanden“ (Schloss Neugebäude), Kupferstich, aus: Peter Overardt: „Hortorum Viridariorumque Nouiter in Europa praecique adornatorum elegantes & multiples formae ad vivum delineatae et aeri incisae“, „Der Vornehmste und berühmte Lustgarten in Europa“, Köln, 1655

sche Gartenkunst galt nun als neues Leitmuster. Die Beauftragung zunächst überwiegend italienischer und im späten 17. Jahrhundert französischer Gartenkünstler trug zur Verbreitung der Ideen aus diesen Ländern bei. Der französische Barockgarten blieb im deutschsprachigen Raum noch im 18. Jahrhundert stilprägend. Im norddeutschen Raum machte sich auch der Einfluss der niederländischen Gartenkunst geltend.

Ab 1680 entfaltete sich in den aufblühenden deutschen Fürstentümern eine Gartenkultur, die sich stark auf ausländische Vorbilder bezog. Besonderheiten der jeweiligen Region, naturräumliche Eigen-

schaften des Territoriums und Vorlieben der jeweiligen Auftraggeber brachten variierende Gestaltungen bei den unterschiedlichen Gärten hervor. „Die auf den ersten Blick so verwirrende Vielfalt der gleichzeitigen gartenkünstlerischen Erscheinungen in Deutschland“ war eine Folge des Fehlens „eines allgemeinverbindlichen Kanons, wie ihn Italien längst besaß“, und „eines dominierenden, nachahmenswerten Vorbildes im eigenen Land, wie es in Frankreich die königlichen Gärten boten.“⁵ Der Garten in Herrenhausen ist ein Beispiel für eine in Deutschland weit verbreitete eklektische Kombination von Gestaltungselementen zu einem in sich stimmigen Ganzen.

Garten der Pfalz, Heidelberg

Der berühmteste frühe herrschaftliche Garten im deutschsprachigen Raum entstand zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Heidelberg. Auftraggeber war Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz (1596-1632), Ehemann der aus dem englischen Königshaus stammenden Elisabeth Stuart (1596-1662) und Vater der späteren

Titelseite: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt, 1620 ▼



hannoverschen Kurfürstin Sophie (1630-1714). Für den Gartenentwurf und dessen Realisierung war der Franzose Salomon de Caus (1576-1626)⁶ verantwortlich, ein Ingenieur und Architekt, der in seiner zehnjährigen Tätigkeit in London vor allem die Wassertechnik für Gärten des englischen Königshauses be-



▲ Titelseite der französischen Ausgabe von Salomon de Caus: „Von gewaltsamen Bewegungen“, 1615, mit den Darstellungen von Archimedes und Heron von Alexandria, „Les Raisons / des Forces mouvantes / avec diverses Machines / tant vielles que plaisants / aus quelles sont adoints / plusieurs dessings de grottes / et fontaines“

„Große Grotte“ mit dem Meeresherrn Neptun und der Statue des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt, 1620 ▼





treut hatte. Der Techniker de Caus hatte eine Vorliebe für hydraulische und musikalische Maschinen, die die Gartenarchitektur durch Wasserspiele und andere bewegliche Figuren bereicherte. 1613 wurde er als „kurfürstlich pfälzischer Ingenieur und Baumeister“ mit dem Auftrag angestellt, einen Garten an der kurfürstlichen Residenz anzulegen.

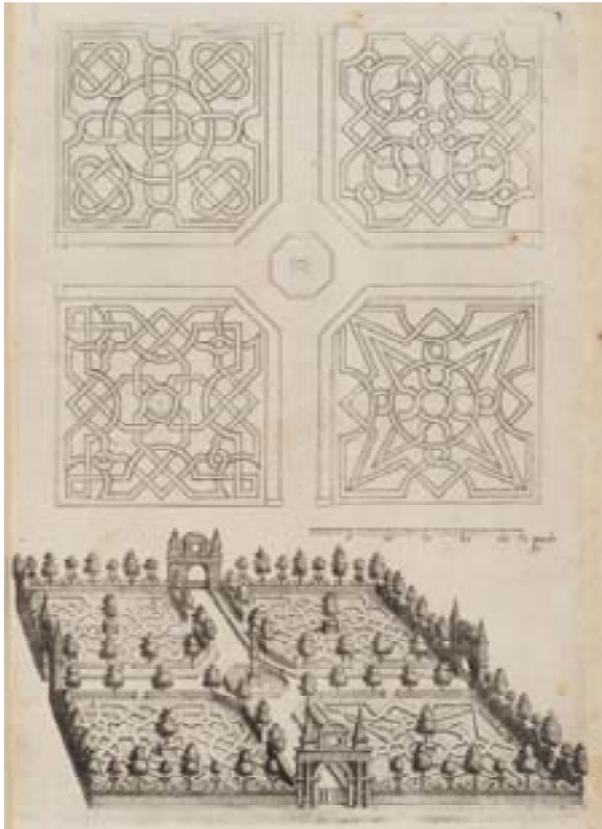
Der Hugenotte de Caus begann seine Entwurfsarbeiten 1614, also zu einem Zeitpunkt, als der konfessionelle Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten sich innerhalb des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation mehr und mehr zu einer machtpolitischen Frage entwickelte. Die eigentlichen Arbeiten

am Palastgarten begannen 1616 und waren längst nicht abgeschlossen, als der Religionsstreit eskalierte. Maßgeblich war daran der Kurfürst von der Pfalz beteiligt. Denn die überwiegend protestantischen böhmischen Adligen verweigerten 1618 dem katholischen habsburgischen Kaiser Ferdinand II. die böhmische Königswürde. Sie wählten und krönten stattdessen 1619 den calvinistischen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz zu ihrem König, der daraufhin mit seinem Hofstaat nach Prag zog. Der pfälzische Kurfürst stand somit an der Spitze der protestantischen Union, dem großen Widersacher der katholischen Liga unter der Führung des Kaisers. Es kam zu einem dreißig Jahre

▲ „Prospect des Churfürstlichen Pfälzischen Residenz-Schlosses und Lustgartens zu Heidelberg“, Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt, 1620

dauernden Krieg mit unzähligen Toten und Verwüstungen in großen Teilen der deutschen Lande. Kurfürst Friedrich V. erhielt die fragwürdige Bezeichnung Winterkönig, da er bereits 1620 von einer Koalition katholischer Herrscher besiegt, zur Flucht in die Niederlande und zum Exil in Den Haag gezwungen wurde. Dort brachte Kurfürstin Elisabeth Stuart 1630 die Tochter Sophie zur Welt.

Die Arbeiten an der noch nicht ganz fertig gestellten Gartenanlage wurden bei Kriegsbeginn einge-



▲ „Das Feld darinnen die Säule stehet“ (Parterreornament), Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt, 1620

stellt. Im Zuge der Besetzung der Pfalz durch kaiserliche Truppen wurde der „Hortus Palatinus“ 1620 zerstört. Salomon de Caus floh nach Frankreich und trat in den Dienst König Louis XIII. Zuvor veröffentlichte er in Frankfurt/Main die französische und deutsche Ausgabe eines illustrierten Buches, dem er den Titel „Hortus Palatinus“ (Garten der Pfalz) gab. Er widmete die Publikation dem Kurfürsten, der mit dem Garten die Hoffnung verbunden hatte, einen Ort der religiösen Toleranz in einem Zeitalter der Disharmonie zwischen Katholiken und Protestanten zu schaffen. In seiner



▲ „Das Feld uf die Art eines Laubwercks zugerichtet“ (Grundriss und Aufsicht eines Parterre mit Urania und acht Musen), Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt, 1620

Vorrede zum „Hortus Palatinus“ machte de Caus die „schwebende kriegsleuffte“⁷, in die sein zum König von Böhmen gekrönter Auftraggeber Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz hineingeraten war, für den unvollendeten Zustand des Gartens verantwortlich. Die detaillierte Darstellung des geplanten und in Teilen realisierten Gartens, der ersten monografischen Abhandlung zu einer herrschaftlichen Gartenanlage überhaupt, machte den Garten zum bekanntesten deutschen Garten seiner Zeit.



▲ „Das Chur-Fürstliche Pfälzische Schloß und Garten zu Heidelberg“, Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt 1620

Voraussetzung für die Anlage des herrschaftlichen Gartens an der Heidelberger Residenz an Stelle des vorherigen kleinen Schlossgartens waren gewaltige Erdbewegungen, Aufschüttungen, aufwändige Planierungs- und Bauarbeiten sowie die Errichtung eines komplexen Systems zur Wasserversorgung. Denn das Gelände, auf dem der Garten entstehen sollte, befand sich am steilen Berghang des Königsstuhls hoch über dem Neckar östlich des Schlosses. Teile des Berges mussten weggesprengt und abgetragen werden. Auf dem von Stützmauern getragenen Areal entstand eine winkelförmige Anlage mit fünf unterschiedlich dimensionierten Terrassen, die an das kurfürstliche Schloss grenzten.

Wenige steile Treppen verbanden die übereinandergeschichteten Terrassen miteinander, die dadurch ein gewisses Eigendasein führten. Der Zusam-

menhang zwischen den einzelnen Gartenteilen und der Bezug zum benachbarten Schloss erschloss sich nur von der obersten Terrasse aus. Nur von hier aus waren die kunstvoll angelegten Parterres, das Labyrinth und die Gartenarchitekturen auf den unteren Terrassen zu überblicken.⁸ Für Renaissancegärten, zu deren bedeutendsten der Palastgarten in Heidelberg zählte, waren solche Kompositionen nicht ungewöhnlich. Vorbilder aus der italienischen Renaissance, wenngleich wohl eher aus einer vagen Kenntnis derselben,⁹ beeinflussten de Caus bei seinem Gartenentwurf. Dazu zählen neben den Terrassen mit Parterres aus filigranen Pflanzenmustern die Verknüpfung des Areals mit der Landschaft über Aussichtspunkte, die in Futtermauern eingelassenen Grotten, das Pomeranzenhaus, die Labyrinth- und Wasserparterres, Fischteiche und die Ausstattung mit Skulpturen und hydropneumatischen Automaten.

Salomon de Caus, der naturwissenschaftlich-technische und ästhetische Interessen hatte und über eine umfassende Bildung verfügte, war ein Spezialist auf dem Gebiet der Maschinentechnik. 1615 veröffentlichte er die Schrift „Von gewaltsamen Bewegungen / Beschreibung etlicher, so wol / nützlichen all lustigen Machiner / beneben / Unterschiedlichen abriessen etlicher / Höllen od. Grotten und Lust-Brunnen“ zunächst in französischer, unmittelbar danach auch in deutscher Sprache. Die Titelseiten der französischen und deutschen Ausgaben zeigten jeweils die Darstellungen der antiken Wissenschaftler Archimedes und Heron von Alexandria, die grundlegende Prinzipien der Mathematik, der Pneumatik und der Mechanik von Automaten beschrieben hatten.

De Caus erläuterte in seinem Werk zur Automa-



▲ „Eine Machina, mit welcher eine Galatea in einer starken Linien auff dem Wasser durch zween Delphines gezogen / und wider zurück gehet / und ein Ciclops auff einer Schlammeysen spielt“; Wasserspiele in einer Grotte mit Technik, Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Von gewaltsamen Bewegungen“, 1615

tenkunst detailliert die Technik und die Wirkung von Maschinen, die Wasser in Grotten und Brunnen in Bewegung setzten. Zahlreiche Illustrationen dienten dazu, die mechanischen Vorgänge zu veranschaulichen. Sie präsentierten auch ein Spektrum möglicher thematischer Motive und ihrer künstlerischen Umsetzungen, beispielsweise der figürlichen Ausstattung von Grotten oder der Gestaltung von künstlichen Bergen mit Göttern und Halbgöttern der antiken Mythologie. Viele der Illustrationen hatten reale Vorbilder in Gärten, die für ihre fantasievollen, oft mit Tönen untermalten Wasserspiele berühmt waren. Die Schrift markiert den Höhepunkt der Automatenkunst in Gärten der Niederlande und Deutschlands. In Italien und Frankreich hingegen hatte das Spiel mit der Illusion unerwarteter Bewegungen und Wassereffekte bereits nicht mehr die Bedeutung, die sie im 16. Jahrhundert gehabt hatte.¹⁰



▲ Grotte mit Wasserfall, Kupferstich, aus: Salomon de Caus: „Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus“, Frankfurt, 1620

Ein bis dahin für einen herrschaftlichen Garten in der Frühen Neuzeit einzigartiges Element des Schlossgartens in Heidelberg war das Standbild des Kurfürsten Friedrich V., das auf der höchsten Terrasse aufgestellt wurde (Abb. S. 117). Die auf der Ebene darunter platzierte Statue des Meeresherrn Neptun, des Gottes der Gewässer, verwies ebenso auf den Herrscher wie die Statuen der Götter Herkules und Apollo, die in anderen Gartenbereichen platziert waren. Neben der Verherrlichung des Kurfürsten war die Verklärung der Natur das zweite bedeutende Motiv des Bildprogramms im Hortus Palatinus: Statuen, Reliefs und Brunnen mit den Flussgöttern Rhein, Main, Neckar, die Göttinnen Ceres und Pomona sowie das Parterre der Jahreszeiten mit dem römischen Vegetationsgott Vertumnus verwiesen darauf, dass der Mensch nur im Bündnis mit der Natur Gartenanlagen wie diese hervorzubringen vermochte.

Salzdahlum, bei Wolfenbüttel

„Obschon der Herrenhäuser Garten mein Leben ist ..., so habe ich doch 14 Tage sehr angenehm in Salzdahlum verbracht, wo man mir tausend Freundlichkeiten erwiesen hat. Es gibt dort die herrlichsten Dinge zu sehen und ich glaube, dass es auf der ganzen Welt nichts dergleichen gibt in dem Schmuck der Galerien und Kabinette, die ineinander übergehen, unvergleichlich in ihrer Anlage und Ausstattung.“¹¹ Schloss und Lustgarten in Salzdahlum, oder wie es in zeitgenössischen Dokumenten heißt „Salzthalen“ bzw. „Salzdahlen“, waren das Prestigeprojekt von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1685-1714). Dieser stand in harter Konkurrenz zur anderen Familienlinie des Adelsgeschlechts der Welfen, die das Fürstentum Braunschweig-Lüneburg regierte und der es 1692 gelang, die 9. Kurwürde im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zu erringen. Herzog Anton Ulrich hatte auf vielen Wegen versucht, diesen Karrieresprung des hannoverschen Fürsten Ernst August zu verhindern.

Der Wettbewerb der Welfen um Rang und Ansehen manifestierte sich auch in den Investitionen, die für Repräsentation getätigt wurden. „Gerade weil der Herzog in der Politik wenig erfolgreich war und weil die benachbarten Höfe in Berlin, Dresden und Hannover durch Kurwürde und Königskronen ihr Ansehen zu steigern vermochten, blieb ihm nur die Möglichkeit, deren politische Erfolge durch imponierende Bauten und Feste zu überstrahlen.“¹² Herzog Anton Ulrich erwarb nach und nach eine imponierende Kunstsammlung und er ließ Schloss und Garten Salzdahlum anlegen. Dieses Renommierprojekt sollte der Welt demonstrieren, zu welchen Leistungen das Fürs-



▲ „Perspektivische Vorstellung des Kurfürstlichen Schloß und Gartens zu Saltzthalen“, Kupferstich, vor 1697

tentum Braunschweig-Wolfenbüttel fähig war. Die neue Residenz war zum einen eine Reaktion auf den Barockgarten der hannoverschen Fürsten in Herrenhausen, der in den 1680er Jahren neuen Glanz erhielt. Andererseits stellte Salzdahlum eine Art Gegenresidenz Anton Ulrichs zu dem Regierungssitz des seit 1685 mitregierenden Bruders Rudolf August in Wolfenbüttel dar.

Seit 1672 hatte es in dem 5 km von Wolfenbüttel entfernt gelegenen Salzdahlum ein Lusthaus, „in italiänischer Bauart“ mit einem kleinen Ziergarten ge-

ben. 1688 begann der Neubau des Lustschlosses, das schon 1689 eingeweiht, nach Erweiterungen aber erst 1697 fertiggestellt wurde. Das Hauptgebäude des Schlosses war ein leichter Fachwerkbau in Nord-Süd-Ausrichtung mit drei Vorhöfen, die im Westen von einer Orangerie, im Osten von Wirtschaftsgebäuden begrenzt wurden. Vor der Gartenseite des Schlosses befand sich eine Terrasse, die von eingeschossigen Galerien mit Eckpavillons flankiert wurde. Wie die in Hannover residierenden Welfen ließ sich auch Anton Ulrich von italienischer Kultur inspirieren: Auf seiner

Reise nach Oberitalien 1687 begeisterte er sich für lombardische und venezianische Palastbauten.

Der herrschaftliche Garten Salzdahlum war gegenüber der Landschaft durch eine Lindenallee und einen Zaun abgeschlossen. In der Gartenmitte war er durch eine akzentuierte Querachse in zwei Hälften geteilt. Im Zentrum dieser Querallee war eine Fontäne platziert. An den Enden dieser Allee wurden kontrastierend zum springenden Wasser jeweils Kaskaden errichtet. Ein zentraler, mit zahlreichen Statuen geschmückter Weg verband die beiden Hälften vom Schloss aus miteinander. Beide Hälften waren mit einer Fontäne ausgestattet und beide hatten mit dem Schloss auf der einen und dem von Lorbeerbäumen gerahmten Parnassberg auf der anderen einen eindrucksvollen Abschluss.

Vor der Terrasse des Schlosses war in Anlehnung an das von Boyceau gestaltete Parterre im Jardin du Luxembourg ein Broderieparterre mit vierzehn Beeten angelegt. Zwei rechtwinklige Fischteiche bildeten den Abschluss der Parterres. Zwischen den beiden Fischteichen verlief die zentrale Achse in die Bosketts der zweiten Gartenhälfte, deren Heckenquartiere ähnlich wie in Herrenhausen aufgeteilt waren und in denen sich Irrgärten befanden. Die Bosketts wurden von einer zweiten Querallee durchschnitten, an deren Endpunkten sich auf der einen Seite eine Eremitage und auf der anderen ein Gartentheater befanden. Das Gartentheater besaß, ganz ähnlich wie die Anlage in Herrenhausen, einen von Hecken und Bäumen gerahmten und mit Statuen ausgestatteten Bühnenraum und Zuschauerränge in Form eines Amphitheaters.

Der Parnass mit der Göttin Athene am Ende der zentralen Allee war eine „naturalistische Nachempfindung des Musenberges mit Tuffsteinfelsen- und Höhlen, Wasserfällen und einem von Felsen und Pflanzen gerahmten Becken.“¹³ Diese spektakuläre Inszenierung wurde 1706 und 1709 in Anlehnung an den Karlsberg in Kassel erweitert und umgestaltet. Als Ergänzungen kamen Kaskaden und eine Pagode hinzu, die erste gebaute Chinoiserie in deutschen Landen. Hinter dem Parnass waren zwei Teiche und eine fünffache Allee angelegt, die in den Weg nach Wolfenbüttel mündete.

Der Schlossgarten Salzdahlum vereinigte auf vergleichsweise engem Raum eine Fülle heterogener Elemente und wirkte dadurch barock überladen. Die Vielfalt der Gestaltungselemente ging auf Kosten einer klaren Konzeption des Gartens, „der den Eindruck macht, der Herzog habe hier alles vereinen wollen, was ihm an den verschiedenen in- und ausländischen Gärten wichtig und bedeutend erschien. ... Waren jedoch die Einflüsse ausländischer Gartenanlagen wichtig – die direkten Anregungen bezog der Herzog aus einer Gartenschöpfung, die in nächster Nähe entstand, aus Herrenhausen.“¹⁴

„Perspectivische Vorstellung des Kurfürstlichen Lust-Schlusses u. Gartens zu Salzthalen wie solches gegen den Garten zu gelegen“, Kupferstich, vor 1700 ▼



Charlottenburg, Berlin

Das aufstrebende Kurfürstentum Brandenburg betrieb im 17. und frühen 18. Jahrhundert eine zielstrebige Machtpolitik und investierte in architektonische und gartenkünstlerische Prestigeprojekte. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm und mehr noch sein Sohn Friedrich III. (1688-1701 Kurfürst von Brandenburg, 1701-1713 König Friedrich I. in Preussen) führten einen glanzvollen Hof und waren sich der Bedeutung von Repräsentation bewusst. Der im ausgehenden 16. Jahrhundert angelegte Lustgarten am Berliner Stadtschloss wurde um 1660 erneuert, das Berliner Stadtschlosses unter der Leitung des Architekten Andreas Schlüter ab 1699 zur Königsresidenz ausgebaut. Beim Dorf Lietzow / Lützow westlich der Residenzstadt wurde auf einem Gelände am Ufer der Spree ab 1695 ein bescheidener Landsitz errichtet, der ab 1699 Wohnsitz der Kurfürstin Sophie Charlotte war. Seit 1684 war die Tochter des hannoverschen Fürstenpaares Ernst August und Sophie die zweite Ehefrau des Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg. Planungen für einen Lustgarten setzten bereits mit Baubeginn des Landhauses ein.

Die Selbsternennung des Kurfürsten zum König in Preußen 1701 hatte ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis des Hofes zur Folge. Noch im selben Jahr begann der Ausbau des Schlosses, der bis zur Fertigstellung 1712 andauerte. Das Schloss mit einem Kuppelturm nahm wie in Versailles die gesamte Breite des Gartens ein. Für die Planung des Gartens war ab 1696 der „designateur et conducteur de ... jardins de Lützenburg“ Siméon Godeau verantwortlich, ein Schüler des berühmten André Le Nôtre. Er wurde von Herzogin Elisabeth Charlotte, Ehefrau von Philip-



pe d'Orléans und Nichte von Sophie Charlottes Mutter Sophie, nach Brandenburg vermittelt. Unterstützung erhielt er durch Nicodemus Tessin, ebenfalls ein Schüler Le Nôtres, und René Dahuron, ein Schüler des „potager du roi“ la Quintinye. Vor allem französische Barockgärten, aber auch niederländische Lustgärten beeinflussten die Gestaltung des Gartens bei Berlin, dessen Grundstruktur bis 1705 fertig gestellt war. Sophie Charlotte starb im selben Jahr und die Anlage erhielt daraufhin den neuen Namen Charlottenburg.¹⁵

Der Garten wies typische Gestaltungsmerkmale der Barockzeit auf. Eine breite Zentralachse führte vom Schloss über ein großes Wasserbecken hinweg bis zur Spree. Dieser Kanal war mit dem Fluss ver-

▲ Ansicht aus der Vogelschau von Schloss und Garten Charlottenburg, Kupferstich von Martin Engelbrecht, nach Zeichnung von Johann Friedrich Eosander, 1717; Vorlage: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

bunden und ermöglichte dadurch die Fahrt mit Schiffen und Booten vom Residenzschloss in Berlin zum Lustschloss im ländlichen Westen der Stadt. Das achteckige Parterre, in dessen Zentrum eine Fontäne in einem achteckigen Becken platziert war, wurde flankiert von Wegen mit jeweils vier Baumreihen. Neben dem Parterre waren seitlich symmetrische Bosketts und im Westen ein Küchengarten angelegt. Das langgezogene „pièce d'eau“ wirkte wie eine verkleinerte Kopie der Wasserspiele im Garten von Versailles.



Karlsberg, Kassel

Landgraf Karl von Hessen-Kassel (1670-1730) ließ ab 1705 am Südhang des Kasseler Karlsbergs eine Gartenanlage mit gigantischen Ausmaßen errichten. Kernstück dieses Projekts war das ab 1610 erbaute Jagd- und Sommerschloss Witzenstein (Weißenstein) im Habichtswald.¹⁶ 1696 begannen die Waldarbeiten zur Vorbereitung des Baus der Wasserkünste. Den Auftrag zur Planung des Projekts erhielt 1701 der bis dahin in Rom als „Stuccatore“ tätige Giovanni Guerniero, der bald darauf Entwürfe für die Kernstücke des Gartens vorlegte: für das den Berg krönende Oktagon und für die Kaskade. Guerniero orientierte sich dabei

▲ Ansicht der geplanten Gartenanlage: „Prospectus montis ventorum, qui dicitur Carolinus prope urbem Cassel, aquarum decidentium lusibus, fontium, arborum, ac statuarum dispositione varia exornati, ut ichnographica descriptio indicat.“, Kupferstich, aus: Giovanni Francesco Guerniero: „Plans et Desseins des Batiments, Cascades et Fontaines dont Charles Landgrave de Hesse“, Kassel, 1749

an der Villa Aldobrandini in Frascati, die wie die Anlage am Karlsberg an einem steilen Hang errichtet worden war. Anregungen aus Italien spielten eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung des Barockgartens am Karlsberg. Der Graf schwärmte nach einer Italienreise 1699/1700 voller Begeisterung von dem Wasserfall in Terni, von der Statue des Herkules im Palazzo Farnese in Rom und von den Villen in Frascati.



▲ „Prospectus area aqua scalarum series dividitur ut indicatur in ichnographia a littera V.“, Kupferstich, aus: Giovanni Francesco Guerniero: „Plans et Desseins des Batiments, Cascades et Fontaines dont Charles Landgrave de Hesse“, Kassel, 1749

Berühmtheit erlangte der Garten am Karlsberg vor allem durch eine Sammlung von Kupferstichen mit Entwurfsplanungen für die Bauten und die Gesamtanlage, die Guerniero 1705 in Rom veröffentlichte und die bereits 1706 in deutscher und französischer Übersetzung erschien. Die Entwurfsplanung für das ehrgeizige Projekt wies in seiner Monumentalität einen barocken Gestus, aber wenig barocke Gestaltung im Sinne französischer Gärten mit ihren weiten Flächen auf. Stattdessen strahlte die Anlage am Karlsberg mit der Betonung der Wasserkünste und dem Zusammenspiel von Längs- und Querachsen, wie sie bei Hanglagen üblich war, eher italienische Atmosphäre aus.

Die bestimmenden Elemente des Gartens am Karlsberg, der später den Namen Wilhelmshöhe erhielt, war ein dreigeschossiges Schloss, das Oktagon. Es diente als Wasserreservoir. In seinem Zentrum war eine Pyramide mit der Kopie der giganti-

Das Oktogon „Celebris, et l' gregy Operis Typus, à Celsitudine Caroli Lantgravy Hassiae, et Herschfeld Principis ...“, Kupferstich, aus: Giovanni Francesco Guerniero: „Plans et Desseins des Batiments, Cascades et Fontaines dont Charles Landgrave de Hesse“, Kassel, 1749 ►

schen Skulptur des farnesianischen Herkules platziert. Die 9,5 Meter hohe Figur wurde von dem Augsburger Kupferschmied Johann Jakob Anthoni gefertigt und 1717 aufgestellt. Sie ist noch heute Wahrzeichen und Sehenswürdigkeit der Kasseler Wilhelmshöhe. Im unteren Sockel des Oktogons befanden sich ein Amphitheater und eine Grotte mit Fontänen und Automatentechnik.

Das zweite prägende Element des Gartens war eine dreiläufige Kaskade, „als ob ein großer Fluß sich über die höchsten Berge in ein ohnabsehlich Thal stürzte, ohnzehlige Spiegel formirte und ein solches Geräusche verursachte, daß man sich im Reden kaum versteht.“¹⁷ Die Kaskade sollte das auf dem Berg gelegene Oktogon über die ganze Hanglänge hinweg mit dem geplanten Schlossbau im Tal verbinden. In diese Wasserstraße waren Bassins, Grotten und Wassertheater eingebunden, die den langen Wasserweg in Abschnitte gliederten. An einer der Querachsen im Park zwischen Oktogon und Schloss war ein Rondell geplant, von dem sechs Alleen ausstrahlen sollten.

Als 1713 ein Baustopp erfolgte, war lediglich ein Teil der Kaskade fertig gestellt und zeigte bereits erste Spuren des Verfalls. Der Architekt Guerniero verließ 1715 die Residenz Kassel in Richtung Süden. Der Gartenbesucher Johann Friedrich von Uffenbach kritisierte 1728, dass „kaum der zehnte Theil mit Anwendung unerhörter Kosten fertig“¹⁸ gestellt sei. Nach dem Tod des Landgrafen 1730 wurden die Arbeiten vorerst ganz eingestellt. Eine für viele Gartenprojekte zutreffende Erklärung für das wenig ehrenvolle Ende des Projekts gab Uffenbach nach seinem Besuch des Karlsbergs: „Die erfordernde Unkosten zu diesem Lust- und Wasserwerke sind übrigends dem Vernehmen nach so hoch gekommen, daß sie königliche Einkünfte überstiegen, so daß man leichtlich denken kann, mit was Augen die Nachfolger eines solchen Bauherrn und das Land selbst diese Liebhaberey ansiehet.“¹⁹ ■



- 1 s. Filippo Pizzoni: Kunst und Geschichte des Gartens, Stuttgart 1999, S. 106
- 2 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2, Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965, S. 18
- 3 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 40
- 4 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 39
- 5 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 19
- 6 s. dazu die umfangreiche Ausstellungspublikation: Wunder und Wissenschaft. Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600, hrsg. von der Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf, 2008
- 7 Salomon de Caus: Hortus Palatinus, 1620, ohne Seitenangabe
- 8 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 82
- 9 Stefan Schweitzer: Salomon de Caus. Die Einheit von Kunst, Wissenschaft und Technik in der Höfischen Gesellschaft um 1600, in: Wunder und Wissenschaft, 2008, S. 19 f.
- 10 Schweitzer 2008, S. 90-93
- 11 zit. nach Georg Schnath (Hg.): Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem Preußischen Königshause, Berlin und Leipzig 1927, S. 268
- 12 Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 166
- 13 Gerhard Gerkens: Das Fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 1974, S. 139
- 14 Gerkens 1974, S. 140 und 144
- 15 zur Gartengeschichte Charlottenburgs s. Michael Rohde: Der Große Garten Herrenhausen und der Schlossgarten Charlottenburg – zwei frühe Beispiele der Barockzeit des Absolutismus in Norddeutschland, in: Sigrid Thielking, Joachim Wolschke-Bulmahn (Hg.): Herrenhausen im internationalen Vergleich, München 2013, S. 57-78, hier S. 58
- 16 zum Folgenden s. Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann 1965, S. 269 ff.
- 17 Johann Friedrich Armand von Uffenbach's Tagebuch einer Spazierfarth durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1728), hrsg. von Max Arnim, Göttingen 1928, S. 50
- 18 Uffenbach's Tagebuch (1728), Göttingen 1928, S. 48
- 19 Uffenbach's Tagebuch (1728), Göttingen 1928, S. 51

Annika Wellmann-Stühning

BEGEHRTE *BILDER*

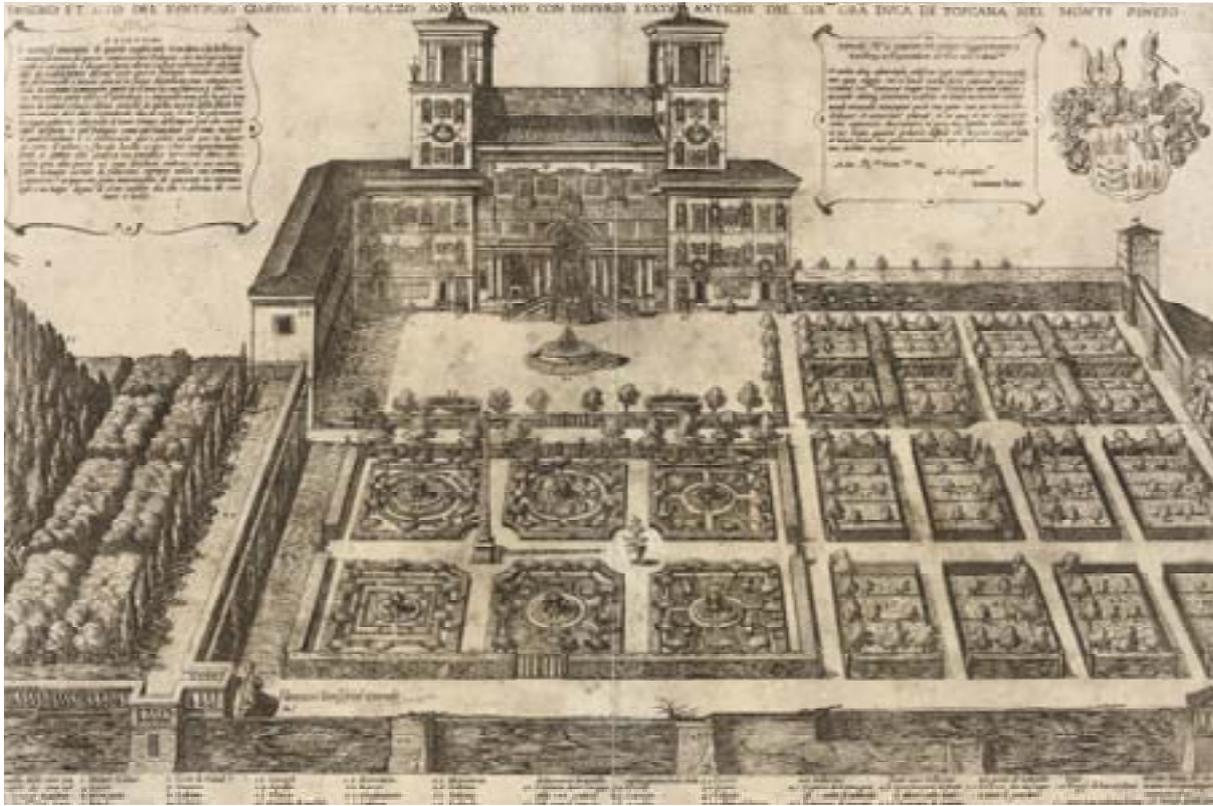
*Europäische Gartengrafiken
der Frühen Neuzeit*



„Bitte vergiss nicht, die Kupferstich-Geschäfte zu besuchen und eine Sammlung zusammen zu stellen aus dem, was sie an Vorzüglichem anbieten, besonders an Entwürfen von Schlössern, Kirchen und Gärten sowie Details, die du gesehen hast; sie werden dich bei deinen Studien und am Kamin noch viele Jahre nach deiner Rückkehr sehr erquicken.“¹

John Evelyn an Samuel Pepys, 1669





◀ „Disegno et sito del sontuoso giardino et palazzo adornato con diverse statue antiche del Ser.mo Gra Ducadi Toscana nel Monte Pincio“, Ansicht der Villa Medici des Großherzogs der Toskana auf dem Monte Pincio, (mit Widmung an ein Mitglied der Handelsdynastie der Fugger), Kupferstich von Antonio Tempesta, aus der Serie „Speculum Romae Magnificentiae“, gedruckt von Hendrik van Schoel, Rom, um 1590

künstler im Grünen“ und den „Raumkünstler auf dem Papier“, waren geometrisch-perspektivische Konstruktionen maßgeblich.²

Druckgrafik eignete sich zudem noch besser als Zeichnungen oder Gemälde zur Verbreitung von Informationen über Gärten, denn sie war preisgünstiger in der Herstellung und ließ sich weitläufig absetzen. So erfreute sich Druckgrafik schon bald zunehmender Beliebtheit. Mit der steigenden Zahl der Gartendarstellungen erreichten diese auch ein größeres Publikum. Vor allem Gesamtansichten waren begehrt. Sie dienten der Information, als Dekoration und Souvenir. Erst in den 1860er Jahren wurde die Druckgrafik von der Fotografie abgelöst.³

Kenntnisse über Gartenmoden verbreiteten sich in der Frühen Neuzeit auf unterschiedliche Weise: Adlige und wohlhabende Bürger besuchten auf ihren Reisen berühmte Gärten; ambitionierte Aristokraten beauftragten ihre Gärtner, an fernen Orten die dortige Gartenkunst zu studieren und dabei erworbene Expertise in die Gestaltung ihres eigenen Besitzes einfließen zu lassen; vor allem aber Einzelgrafiken und Monografien trugen dazu bei, die Bekanntheit einzelner Gärten zu steigern und Informationen kundzutun, die für den Bau von Grotten

◀ Die Pflanzung der Pomeranzen- und Zitronenbäume in den Staaten Genua's, Kupferstich von Johann Friedrich Greuter, nach Zeichnung von Guido Reni, aus: Giovanni Battista Ferrari: *Hesperides, sive, De Malorum aureorum cultura et usu*, Rom, 1646

und Kaskaden, den Betrieb von Fontänen, die Ausführung von Parterres und Boskettis oder die Behandlung von Zitrusfrüchten nötig waren.

In der Renaissance hatte in Gartendarstellungen zunächst das geschriebene Wort dominiert, zunehmend ergänzt um illustrierende Bilder. Die ersten Gartendrucke – Kupferstiche und Radierungen – erschienen in den letzten Dekaden des 16. Jahrhunderts, und ihre Zahl nahm im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts rasant zu. Garten und Grafik gingen in der Barockzeit eine enge Beziehung ein, weil sich die Erschaffer von Gärten und Bildern in denselben Denksystemen bewegten und sich von ähnlichen Fragen umtreiben ließen: Für beide, den „Raum-

Europäische Druckzentren

In der Frühzeit des Kupferstichs waren Stecher in der Regel auch als Drucker und Verleger tätig. Bis zum Barock hatten sich die Produktion und der Vertrieb von Kupferstichen und Radierungen aber ausdifferenziert, nun waren daran zumeist mehrere Personen beteiligt. Ein Künstler fertigte eine Zeichnung an, die der Stecher bzw. Radierer als Vorlage für seine Reproduktion nutzte. Mitunter traten Zeichner und Stecher bzw. Radierer auch in Personalunion als „Peintre-Graveur“ auf. Der Drucker brachte in seiner Werkstatt alles auf Papier. Der Verleger sorgte für den Vertrieb der Blätter, oft boten die Hersteller sie auch selbst im Ladenverkauf an.⁴



◀ „Masques de coquillages et de rocailles. Larve varijs lapillis et conchis compacte.“, Larven von Muscheln und Berg-Cristall, Kupferstich eines unbekanntes Künstlers, Augsburg, nach 1676

Die Sujets waren lokal gebunden, die Gartenbilder jedoch zirkulierten stark. Auf Pilgerreisen oder von jungen Aristokraten auf ihrer Grande Tour vor Ort erworben oder durch Händler an interessierte Käufer geliefert, gelangten sie selbst in die entlegensten Winkel Europas. Nicht weniger mobil waren häufig die Zeichner, Stecher, Radierer, Drucker und Verleger. Kriege und politische Umbrüche, aber auch der Wunsch, fremde Kulturen zu studieren und mit der Kunst ein gutes Einkommen zu erzielen, trieben sie an andere Orte.

Eine „herausragende Position [...] im internationalen Commercium der Bilder“ hatte Rom inne.⁵ In Italien hatte die Professionalisierung der Druckgrafik schon im späten 15. Jahrhundert begonnen. Das Geschäft mit den Drucken florierte in Rom besonders früh. „Der unter den Päpsten des 16. Jahrhunderts belebte künstlerische Glanz dieser Stadt, die zunehmende Bedeutung von Architektur und Gartenkunst im komplexen Repräsentationssystem der Päpste und päpstlichen Nepoten sowie die dadurch angelockten internationalen Pilger und Bildungsreisenden hatten in Rom einen bemerkenswerten Markt für Literatur und gedruckte Bilder entstehen lassen, welche diesen Ruhm verkündeten.“ 1622 lassen sich in Rom bereits 75 Verleger und Drucker nachweisen.⁶

„Veue de la Cour des Fontaines de Fontaine Belean“, Kupferstich von Israël Silvestre, Paris, um 1666 ▶



Viele der in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Rom tätigen Stecher, Radierer und Verleger stammten aus Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und Lothringen. In der „ewigen Stadt“ fanden sie gute Rahmenbedingungen für ihre Arbeit vor. Hier hatten sie die Möglichkeit, legendäre Werke der Antike und der Raffaelzeit zu studieren. Sie mussten sich nicht der Regulierung durch Gilden unterwerfen, und sie waren unabhängig von der Gunst eines einzigen Landesherrn. Ein Auskommen war dennoch garantiert, denn der Bedarf an Bildern, den Pilger und antikenbegeisterte Reisende formulierten, konnte nicht allein durch einheimisches Personal gestillt werden. Die Grafiken der ausländischen Künstler umfassten einen Großteil der in Rom produzierten Werke, ihre lokale und europäische Ausstrahlung war erheblich. Als „Zentrum des Kunstmarkts“ und „Zentrale der katholischen und teilweise auch der humanistischen Publizistik“ war Rom somit für den kulturellen Austausch zwischen den deutschsprachigen Ländern, den Niederlanden und Frankreich bedeutsam. Es blieb bis Mitte des 17. Jahrhunderts Europas „Ideenschmelztiegel“ in Sachen Grafik.⁷

Jenseits der Alpen avancierte zunächst Antwerpen zu einem wichtigen Ort für die Produktion von Drucken. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts machten internationale Kaufleute und Bankiers die Hafenstadt zu einer kosmopolitischen Metropole, in der der Kunstmarkt dank des ebenso zahlungskräftigen wie humanistisch gebildeten Publikums blühte. Die hier ansässigen Verleger verfügten über gute Drucktechnik, ausreichend Kapital und exzellent ausgebildete Künstler. Nach der Einnahme Antwerpens

durch die Spanier im Jahre 1585 flohen Tausende aus der Stadt, darunter zahlreiche Kunstschaffende. Johan Vredeman de Vries etwa, dessen Gartenentwürfe als die einflussreichsten seiner Epoche gelten, ging nach Wolfenbüttel, um dort als Architekt und Ingenieur in den Dienst des Herzogs Julius zu treten. Viele andere emigrierten nach Holland, wo diverse Städte im 17. Jahrhundert eine rege Produktion von Blättern und Büchern verzeichneten.⁸

Viele flämische Stecher und Drucker waren nach der Einnahme Antwerpens auch nach Paris geflüchtet, wo sich nun ebenfalls ein lebhaftes Druckgewerbe entwickelte.⁹ Um 1650 vollzogen die hiesigen Kupferstecher eine entscheidende Wende, die nicht zuletzt die Gartengrafik betraf: Ihr Interesse an italienischer Kunst trat hinter dem an der französischen zurück. Dies entsprach dem Anliegen König Ludwigs XIV., sich zugunsten der Verbesserung der nationalen Kultur mit römischen Altertümern zu befassen, dann aber das antike Vorbild hinter sich zu lassen. Unter dem Sonnenkönig erfolgte nun auch eine inhaltliche und organisatorische Zentralisierung der französischen Stichproduktion und ihres Vertriebes. „Die gesamte grafische Produktion sollte in den Dienst der optischen Verbreitung und Konservierung der königlichen magnificence [...] gestellt werden.“ Zu diesem Zweck wurde Mitte der 1660er Jahre das „Cabinet du Roi“ geschaffen. Eine gut besoldete Elitegruppe von Zeichnern und Stechern – darunter Israël Silvestre, auf den zahlreiche wichtige Gartengrafiken zurückgehen – wurde dafür zur Darstellung der Schlösser und Kunstwerke in königlichem Besitz und Ablieferung der Kupferplatten an die königliche Bibliothek verpflichtet. Die gesam-

melten Stiche sollten zu kommentierten Bänden zusammengefasst werden, Abzüge entstanden ausschließlich in der königlichen Druckerei. Die Konzentration der grafischen Produktion diente der Kontrolle von Inhalt, Qualität und Distribution und steigerte somit die Exklusivität der Druckerzeugnisse. Das kostspielige Projekt war defizitär; 1678 wurde der Verkauf der Bände und Einzelbände im Handel freigegeben.¹⁰

In Deutschland stellte Augsburg „die Metropole für den Druck von illustrierten Büchern“ dar. Die hier gefertigten geografischen, kartografischen und topografischen Atlanten und Bilderbibeln wurden in ganz Europa vertrieben. Auch Werke mit Stadtansichten wurden in der süddeutschen Stadt verlegt.¹¹ Insbesondere in Augsburg, wie auch in Amsterdam, erschienen zudem im 17. und 18. Jahrhundert Imitationen, stimuliert durch die große Nachfrage nach Grafiken. Die Raubdrucke wiesen eine hohe technische Qualität auf, waren aber in kleineren Formaten gehalten. Preiswerte Nachstiche in Oktavausgaben insbesondere nach bekannten französischen Stichserien garantierten gute Verkäufe und förderten deren außerhökische Verbreitung.¹²

Die Internationalisierung des Vertriebs von Druckerzeugnissen blieb während der gesamten Barockzeit ungebrochen. Vor dem Hintergrund zunehmender Reiselust trat sie im 18. Jahrhundert in die nächste Stufe. Blätter erschienen nun immer häufiger in unterschiedlichen Sprachen, zumeist auf Französisch, Englisch und auch auf Deutsch.¹³



▲ „Dorica“, Kupferstich, aus: Hans Vredeman de Vries, *Hortorum viridariumque*, Köln, 1615

Wissenschaft und Gartenkunst

Gartenbilder zirkulierten in der Frühen Neuzeit vielfach als Illustrationen von Architektur-, Gartenkunst- und Gartenbautheorien sowie Hausväterliteratur. Unterschiedliche Disziplinen und Genres beanspruchten die Gartenkunst für sich und das Feld war von einer „fachlichen Heterogenität der Protagonisten“ geprägt.¹⁴ Das Entwerfen von Gärten wurde in der Frühen Neuzeit zunächst zum Tätigkeitsfeld der Architekten gerechnet und in der im 15. Jahr-

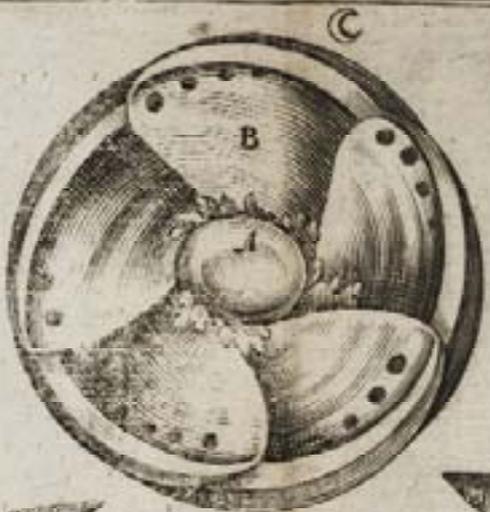
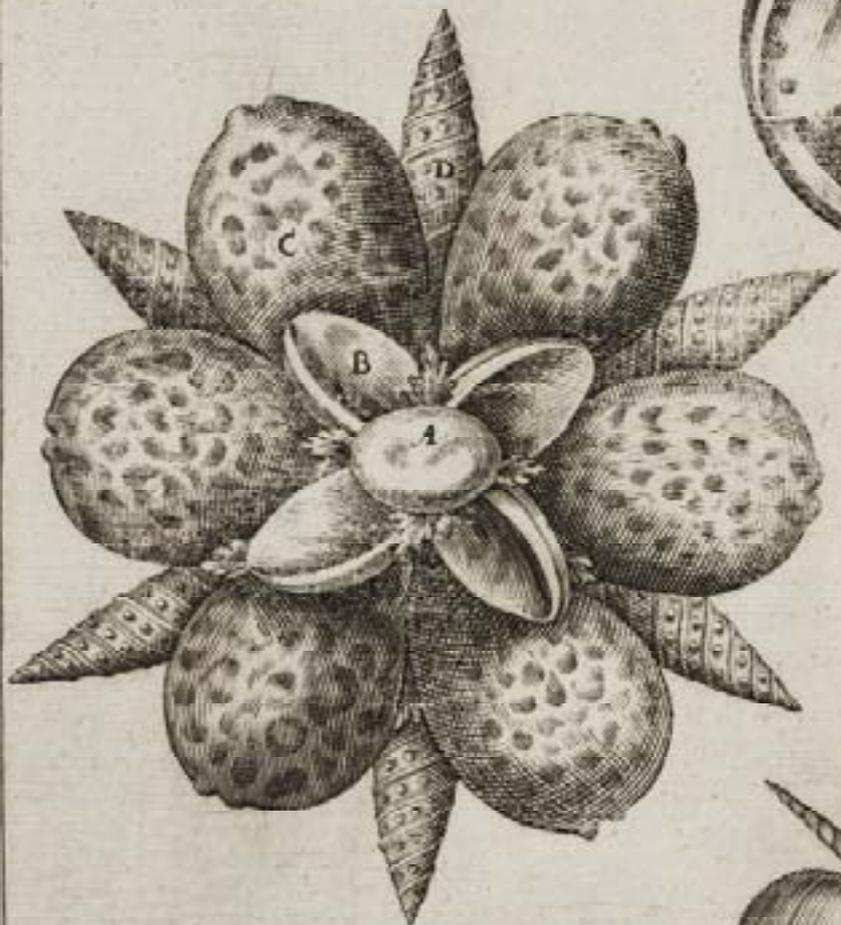
hundert entstehenden Architekturtheorie entsprechend verhandelt. Erst im 17. Jahrhundert etablierten sich Genres, die sich ausschließlich mit Gartenkunst beschäftigten. Neben Landwirtschafts- und Architekturtheorien behaupteten Ingenieur- und Naturwissenschaften Dominanz. Vom Erfolg etlicher Gartenbücher, die aus dieser Melange entstanden, zeugen ihre oftmals hohen Auflagen. Übersetzungen gewährleisteten eine Verbreitung auch über Landesgrenzen hinweg.



▲ „Oranje stoove“ / Citroen Boom Vijge Boom Oranje Boom“, Kupferstich, aus: Jan van der Groen: *Den Nederlandtsen Hovenier*, Amsterdam 1721

Ein bahnbrechender Einfluss auf den nordeuropäischen Gartengeschmack wird Johan Vredeman de Vries Musterbuch „*Hortorum Viridariumque elegantes et multiplices formae*“ zugeschrieben. Ab 1583 in drei (später ergänzten) Auflagen in Antwerpen erschienen, war es „der erste illustrierte Traktat der Renaissance im Norden, der sich ausschließlich der Theorie und Gestaltung von Gärten widmete“.¹⁵ Vredeman de Vries war bereits durch seine Architektur- und Musterbücher bekannt geworden, als er seine 20 (später 28) Gartenmodelle publizierte. Diese entsprachen dem Zeitgeist: Sie zeigten südniederländische Interpretationen der wiederentdeckten

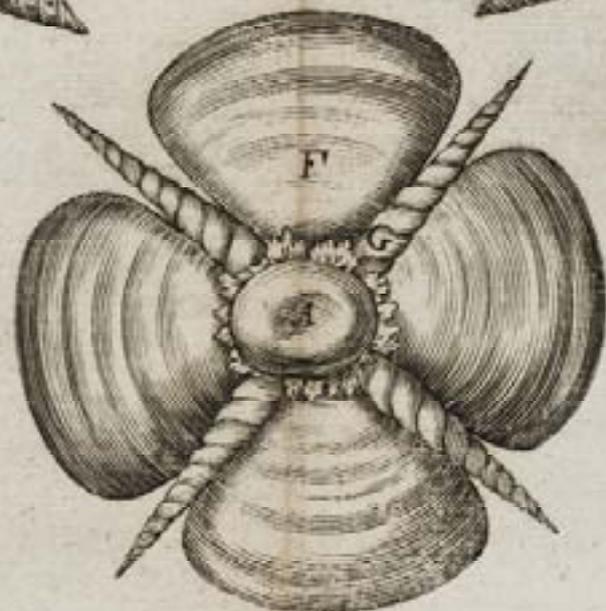
♂



♀



7



klassischen Antike, mit deren Architekturtheorien sich Vredeman de Vries intensiv auseinander gesetzt hatte, und hatten elaborierte „realistische“ Perspektiven. Wie im Mittelalter ließen die Gärten hier keinen Bezug zum Haus erkennen. Sie bestanden aus rechteckigen Feldern, waren hierarchisch aufgebaut und zumeist an zwei oder drei Seiten durch Gebäude begrenzt. Ein Novum waren die parterres de pièces coupées, in Muster zusammengefasste Ensembles von Beeten, in denen exotische Pflanzen zur Schau gestellt wurden.¹⁶ Zweifellos inspirierte Vredeman de Vries die visuelle Vorstellungskraft seiner Epoche und sorgte dafür, dass sich die Idee des Renaissance-Gartens jenseits der Alpen verbreitete. Möglicherweise wurden sogar Gärten in Nordeuropa nach seinen Modellen angelegt.

Auch Joseph Furttentbach d. Ä. bemühte sich um einen Ideen- und Kulturtransfer. Der Spezialist für Festungsbau, Ingenieurs- und Artilleriewesen, Feuerwerks- und Bühnenkunst hatte in Florenz studiert und später in Ulm gelebt. Er war der erste deutschsprachige Autor, der Gärten in die Architekturtheorie integrierte. Mit seinem dreibändigen Werk adressierte er sowohl adelige als auch bürgerliche Leserkreise. Seine Ideen waren nicht innovativ, doch indem er Gestaltungselemente aufgriff, die er in Italien kennengelernt hatte, machte er sein deutsches Publikum mit der dortigen Gartenkunst vertraut. Im Gegensatz zu den italienischen Anlagen konzipierte er seine kreuzförmigen Gärten über ebenes Gelände und stellte keine Bezüge zur umliegenden Natur her. Größte

◀ vier Rosen von Meeresgewächsen: „Faue di mare / orechie collar di Argento / Porcellette colorate / Bouoletti lunghi“, Kupferstich, aus: Joseph Furttentbach: *Architectura civilis*, Ulm, 1628



▲ *Fritillaria vulgaris* / *Narcissus indicus*, Kupferstich, aus: Johann Theodor de Bry: *Florilegium renovatum*, Druck von Mathäus Merian, Frankfurt am Main, 1641

Aufmerksamkeit schenkte Furttentbach Grotten und Muschelwerken: Elemente, die im Manierismus populär waren.¹⁷

Die Vertreter der Gartenkunst und die der mathematischen Wissenschaften teilten während der wissenschaftlichen Revolution des 17. Jahrhundert die Überzeugung, dass die Natur beherrschbar und mathematisierbar sei. Die Autoren der Gartenliteratur bekräftigten sogar die Bedeutung der mathematischen Wissenschaften (Geometrie, Optik, Astrologie) für die Gartenkunst und erhoben sie zur Leit-



▲ „Abriss einer Grotten / in welcher eine Kugel / so durch das Wasser in die Höhe getrieben“; Wasserspiel mit Brunnen, Tierfiguren etc., Kupferstich, aus: „Von gewaltsamen Bewegungen / Beschreibung etlicher, so wol / nützlichen als lustigen Machiner / beneben / Unterschiedlichen abriessen etlicher / Höllen od. Grotten und Lust-Brunnen / Durch / Salomon de Caus / Churfürstlicher Pfälzischer Ingenieur / und Bauwmeister Erstlich in Frans / zösischer Jetzundt aber in unser / Deutscher Sprach an tag geben“, 1615

instanz.¹⁸ Unter dem Aspekt der Gartengestaltung illustrierte etwa der Ingenieur Salomon de Caus 1615 in seinem dreibändigen Werk „Von gewaltsamen Bewegungen“ die Prinzipien der Hydraulik. Es ist reich versehen mit Entwürfen für Automaten, die in Grotten und Orgeln zur Anwendungen kommen sollten. Auf den von De Caus dargestellten Prinzipien grün-



◀ Muster für ein Broderie-Parterre, Kupferstich, aus: Jacques Boyceau: „Traité du jardinage selon les raisons de la Nature et de l' Art“, Paris, 1638

Johannes Schwindt, von dessen Garten ein Stich vorangestellt ist.

In Frankreich entstanden besonders im Umfeld der königlichen Gärten einflussreiche Publikationen zur Gartenkunst. Jacques Boyceau de la Barauderie etwa, der in Fontainebleau und in den Tuileries arbeitete, die Parterres im Jardin du Luxembourg gestaltete und die Grundstruktur für Versailles legte, lenkte in seinem 1638 erschienenen „Traité du iardinage selon les raisons de la nature et de l'art“ den Blick von der Nützlichkeit des Gartens auf den Genuss, den er zu bieten vermag. Sein Traktat wurde in ganz Europa breit rezipiert und gilt als Wegbereiter des klassischen französischen Gartens.²⁰ Dessen Regeln und Gesetze formulierte schließlich Antoine Joseph Dézallier D'Argenville. Sein Traktat „La théorie et la pratique du jardinage“ beschäftigte sich erstmals ausschließlich mit Lust- und Ziergärten. Seit 1709 wurde er sechszehnmals aufgelegt und auf Englisch und Deutsch übersetzt. Der „Traité du iardinage“ avancierte so zur „Gartenbibel“ – wenngleich die Gartenkunst des Barock bereits bei der Erstveröffentlichung ihren Höhepunkt überschritten hatte.²¹

Auch zur Gartenbautheorie leisteten Wissenschaftler, die am französischen Hof beschäftigt waren, wichtige Beiträge. So veröffentlichte der Agrarwissenschaftler, Botaniker und Direktor verschiedener königlicher Gärten Jean de La Quintinie, der die Obstzucht in die Gartenkunst integriert und Veredlungsverfahren verbessert hatte, 1690 das Lehrbuch „Instruction Pour Les Jardins Fruitiers Et Potagers“,

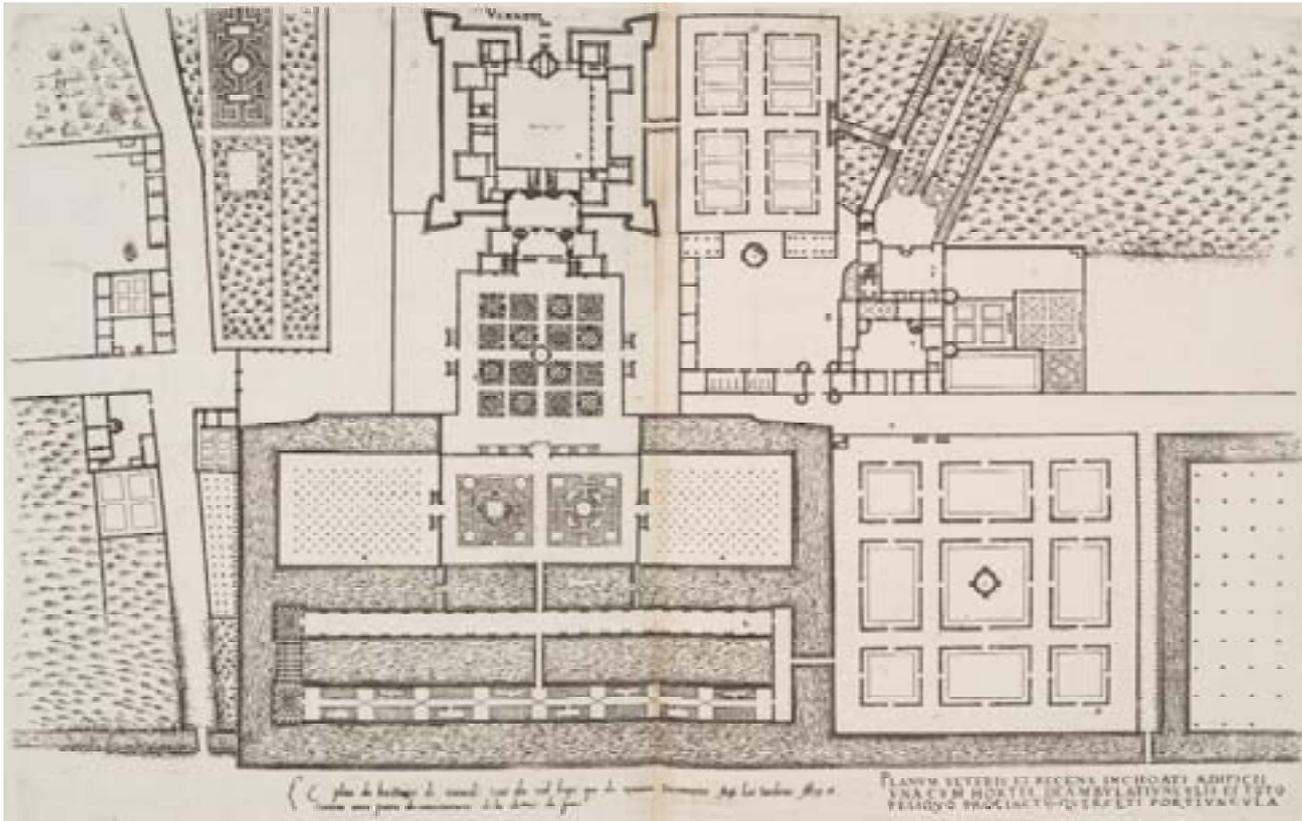
das auch in Deutschland zum Standardwerk des Obstbaus avancierte.²²

Die Hausväterliteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts trug zur großen Verbreitung des Gartenwissens bei. Sie richtete sich an vermögende Landbesitzer und den Landadel ebenso wie an Städter mit Gutshöfen, Pfarrer, Apotheker, Kaufleute, Gärtner und Handwerker und deckte das gesamte Feld der agrarökonomischen Haushaltung ab. Dabei behandelte sie verschiedenste Themen wie soziale Beziehungen, religiöse und moralische Verpflichtungen, Wirtschafts- und Wetterregeln, Hauswirtschaft, Acker-, Wein- und Gartenbau, Tierhaltung und Medizin. Gärten wurden umfassend thematisiert, von der Kultivierung und Veredelung von Pflanzen über die Gartengestaltung bis zu seinen Nutzungsmöglichkeiten. Die Traktate hatten damit den Charakter von Kompendien und fungierten als praktische Ratgeber.²³

Der Niederländer Jan van der Groen, der für die Gärten in Rijswijk, Honselaarsdijk und Huis ten Bosch verantwortlich war, verfasste mit „Den Nederlandtsen Hovenier“ ein international erfolgreiches Hausvätertraktat (Abb. S. 17). Es erschien zwischen 1669 und 1721 in neun Auflagen und wurde auf Französisch und Deutsch übersetzt. Zum Erfolg des Buches trugen vermutlich auch die Illustrationen bei, überwiegend Entwürfe für Broderie- und Blumenparterres, Bosketts, Sonnen- und Blumenuhren. Wenngleich die Entwürfe für Broderieparterres weitgehend den Modellen der französischen Gartentheoretiker Jacques Boyceau und André Mollet folgen, förderte „Den Nederlandtsen Hovenier“ die Popularität des holländischen Stils in Nordeuropa.²⁴

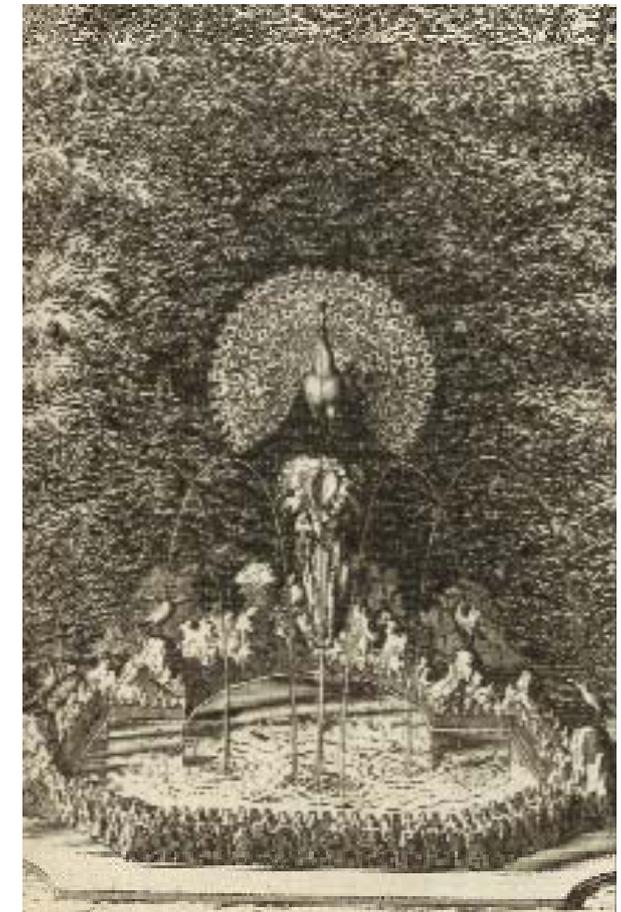
deten die Wasserspiele in den Gärten des 17. Jahrhunderts.¹⁹

Mit der wissenschaftlichen Revolution wurde auch die Botanik im Gartenbau bedeutsam. Von der botanischen Sammelkultur zeugt das 1641 von Johann Theodor de Bry in Frankfurt verlegte Buch „Florilegium Renovatum et Auctum“, das Blumenstiche seines Schwiegersohns Mattheaus Merian versammelt. Das Blumenbuch präsentiert offenbar die botanische Sammlung des Frankfurter Bürgermeisters



frühen 16. Jahrhundert entstanden, als die Gärten ihre mittelalterlichen Einfassungen überwandern und größer wurden. Zur Zeit der Publikation zu den „vortrefflichsten Gebäuden“ hatte die Gartenkunst sich jedoch bereits weiterentwickelt. Dennoch markiert die Stichsammlung, die die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen für die Gartenkunst schärfte, einen Umschlagpunkt.²⁵

Pfau, Situation im Labyrinth von Versailles, Kupferstich von Sébastien le Clerc, aus: Charles Perrault: Labyrinthe de Versailles, Titelblatt, Paris, 1679 ▼



Gartenkunst und Repräsentation

Eine zunehmend wichtige Rolle in der Verbreitung von Gartenbildern spielten seit dem 16. Jahrhundert Stichserien. Sie dienten der Repräsentation und sollten die Bekanntheit der immobilien Anlagen und damit den Ruhm ihrer Auftraggeber steigern. Im Verlauf der Zeit erschienen zahlreiche Werke, die in durchdachten Bildsprachen die von ihnen dargestellten Gärten porträtierten und dabei eine starke visuelle Kraft entwickelten.

Den Startschuss gab gleichsam Jacques Androuet du Cerceau mit „Les Plus Excellents Bastiments de France“. Der französische Architekt, Zeichner und Leiter einer Kupferstichwerkstatt hatte in den 1560er

▲ „Verneul. Plan de bastiments de verneul tant du viel logis que du nouveau Encommance avec Les Jardins Allés et contenu aussi partie du commencement de la closture du parc“, Kupferstich, aus: Jacques Androuet Du Cerceau: „Le premier volume des plus excellents Bastiments de France“, Bd. 1, Paris, 1576

Jahren begonnen, die schönsten Schlösser im Königreich zu illustrieren. Dabei stellte er erstmals Gärten als wichtige Teile von Anlagen dar. Das Erscheinen der zwei Bände (1576, 1579) war „das verlegerische Ereignis am Ende des Jahrhunderts“. Du Cerceau entwickelte eine einzigartige Aufnahmetechnik, indem er in 120 großformatigen Stichen von der Gesamtheit ins Detail der einzelnen Prachtbauten ging. Die von ihm gezeichneten Parterres waren im



▲ Ansicht von einem Fest mit Dekoration auf der Terrasse des Schlosses von Versailles, „Vue perspective de la decoration elevée sur la terrasse du chateau de Versailles pour l'illumination et le feu d'artifice qui a été tiré à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Duc de Bourgogne le XXX. decembre 1751“, Kupferstich von Martin Marvie, nach Zeichnung von Charles Nicolas Cochin, nach 1751

Mit dem von Salomon de Caus verfassten Buch „Hortus Palatinus“ erschien 1620 zum ersten Mal ein Werk, das sich ausschließlich einer Gartenanlage widmete. Friedrich von der Pfalz hatte in seiner Heidelberger Residenz keinen Neubau schaffen, jedoch mit Hilfe des Ingenieurs und Gartenarchitekten De Caus dem wehrhaften Schloss einen manieristischen Garten nach italienischem Vorbild vorlagern lassen. Mit Bildern dieses spektakulär ausgestalteten locus amoenus konnte er vor der internationa-

len Öffentlichkeit reüssieren. Er beauftragte den flämischen Maler Jacques Fouquières, den Garten zu porträtieren. Dessen Gesamtschau eines vorweggenommenen vollendeten Zustandes kombiniert Elemente der Gartenansicht, die für die Anlagen der italienischen Medici-Familie typisch waren, mit einem flämischen Landschaftsstil. Auf Basis dieses Gemäldes, das Schloss und Garten in einer dramatischen Gebirgs- und Tallandschaft zeigt, schuf Matthäus Merian einen Stich, der seinerzeit zu den impo-

santesten Gartendrucke zählte (Abb. S. 118).²⁶ Nachdem Friedrich 1619 als neu gewählter Böhmischer König seine Heidelberger Residenz verlassen hatte und die Arbeit am Garten einstellen ließ, vollendete De Caus die Anlage auf dem Papier. Er wollte Friedrich so zur Fortführung der Arbeiten bewegen. Merians Stich stand am Anfang der Bildserie. Die darauf folgenden Tafeln stammten von Merians Schwiegervater Johann Theodor de Bry, der das Werk auch verlegte. De Caus' Rechnung ging nicht auf: Nachdem Friedrich die Schlacht am Weißen Berg verloren hatte und ins Exil gegangen war, war eine Vollendung des Hortus Palatinus ausgeschlossen. De Caus

trat nun als „königlicher Ingenieur“ in den Dienst des Königs Ludwig XIII. von Frankreich.²⁷

Wurden nördlich der Alpen zunächst nur vereinzelt Stichwerke produziert, in denen Gärten viel Raum erhielten, begannen Kunstschaaffende in Italien bald, die Entwicklung des Genres und seiner Konventionen voranzutreiben. Sie konnten dabei an etablierte Praktiken anknüpfen. Bereits im Mittelalter hatte in Rom eine Guidenliteratur existiert, die auf sakrale Bauwerke und Gnadenmittel hinwies. Daneben traten im 16. Jahrhundert Darstellungen antiker Bauten. Im Zusammenhang mit dem neuen römischen Wassernetz, das nicht nur die Versorgung der Bevölkerung, sondern auch die Bewässerung der Gärten sicherstellte, erschienen im 17. Jahrhundert mehrere Serien mit Ansichten aus Rom und seiner Umgebung, die große Popularität erlangten. Das vierbändige Werk „Le Fontane di Roma“, ab 1675 von Giovanni Battista Falda publiziert, gilt als das erfolgreichste von ihnen. Das zweite Buch widmete sich der Villa Aldobrandini, das vierte Buch enthielt Stiche der Villa d'Este von Giovanni Francesco Venturini.²⁸

Zwei bedeutende Werke entstanden seit den späten 1640er Jahren in Zusammenhang mit Camillo Pamphilj, Nepot des Papstes Innozenz X. und zeitweilig selbst Kardinal. Beide Werke konzentrierten sich auf einzelne Besitztümer und dienten der familiären Selbstdarstellung. Die Villa Aldobrandini gehörte Pamphilis Gattin Olimpia Aldobrandini. Ihr Anwesen porträtierte Dominique Barrière, ein französischer Zeichner und Stecher, der den größten Teil seines Lebens in Rom verbrachte. Seine Bildfolge war innovativ, indem sie sich auf einen einzigen Garten konzentrierte. Barrière ordnete die Veduten dabei so an,

dass der Weg von der Umgebung zum Haus führte. Der Künstler widmete die Serie dem jungen Ludwig XIV. und konstruierte in der Vorrede eine allegorische Verbindung zwischen der italienischen Villa und dem französischen Monarchen. In Frankreich folgten Stecher Barrières Beispiel und schufen ähnliche Folgen für dortige Gärten.²⁹

Camillo Pamphilj bestellte etwa zeitgleich bei Giovanni Giacomo de Rossi, der damals den römischen Markt für Stichwerke weitgehend beherrschte, eine Stichsammlung mit Ansichten der Villa Doria Pamphilia. Diese war 1644 bis 1648 direkt nach der Wahl seines Onkels Kardinal Giovanni Battista Pamphilj

zum Papst (Innozenz X.) erbaut und mit einem Garten ausgestattet worden, der bald den Ruf erlangte, der großartigste seiner Zeit zu sein. Auch für dieses Werk schuf Dominique Barrière Tafeln, die diesmal Objekte der in der Villa aufbewahrten Antikensammlung zeigten. Giovanni Battista Falda ergänzte die Serie um zehn Prospekte von Gebäuden und Gärten. Durch den ausgeprägten Romtourismus erlangten die Stiche große Verbreitung und wurden europaweit zum Vorbild für entsprechende Werke.³⁰

Brunnen mit Treppen, Kupferstich, aus: Dominique Barrière: „Villa Aldobrandina Tusculana sine varii illius Hortorum et Fontium prospectus“, Rom, 1647 ▼



Die zum Ruhm des Auftraggebers praktizierte Stichwerkproduktion wurde in Frankreich unter König Ludwig XIV. mit ihrer inhaltlichen und organisatorischen Zentralisierung auf die Spitze getrieben. Die königliche Druckerei zu Paris fertigte unter anderem eine illustrierte Beschreibung des Labyrinths von Versailles. Die Arbeit an diesem Labyrinth hatte sich von 1661 bis 1684 hingezogen. Das dabei errichtete Ensemble von 39 Brunnen hatte André Le Nôtre nach den Fabeln von Äsop umgesetzt. Vermutlich sollte das handliche Stichwerk als Reisevorbereitung bzw. Reiseführer durch das Labyrinth dienen. 1677 erstmals erschienen, wurde es 1682 bereits zum dritten Mal aufgelegt und 1682 in Amsterdam, 1690 in Augsburg sowie 1726 in London nachgedruckt. Die Übersetzungen konnten auch ausländische Besucherinnen und Besucher dabei unterstützen, das Labyrinthsystem zu verstehen.³¹

In den Niederlanden wurde keine andere Anlage derart häufig und detailreich wiedergegeben wie der Garten von Het Loo. Prinz William III. hatte dort in den 1680er und 1690er Jahren ein Jagdschloss mit einem geometrischen Garten ausführen lassen, in dem sich Elemente von Renaissance und Barock, niederländischer und französischer Gartenkunst verbanden. Die große Zahl zeitgenössischer Illustrationen trugen sehr zur Berühmtheit von Het Loo bei.³²

In den Niederlanden ließ nicht nur der Adel, sondern auch das wohlhabende Bürgertum zum Zweck der Repräsentation Gärten anlegen. So hatte der aus einer Utrechter Patrizierfamilie stammende Diederik van Veldhuysen 1680 in Heemstede ein Anwesen gekauft und dort einen Barockgarten gestalten lassen. Er beauftragte Isaac de Moucheron, der



▲ „Prospectus Fontis in area ubi sunt scalae et aquarum decidentium effluvia a littera e indicata“, Kupferstich, aus: Giovanni Francesco Guerniero: „Plans et Dessesins des Batiments, Cascades et Fontaines dont Charles Landgrave de Hesse“, Kassel, 1749

während eines Italienaufenthalts einen starken Bezug zur römischen Antike und eine Expertise für arkadische Landschaftsmalerei entwickelt hatte, mit der Ausführung von Wandmalereien und schließlich auch mit einer Serie von Gartenbildern. Diese erschienen 1700 in Amsterdam bei Nicolaes Visscher, ergänzt um eine Vogelschau und einen Plan von Daniel Stoopendaal.³³

Dass auch Gartenarchitekten die Möglichkeit entdeckten, mittels Stichwerken ihre Reputation zu steigern, beweist Giovanni Francesco Guernieros „Delineatio montis a metropoli Hasso-Cassellana“.

Guerniero hatte 1701 am Kasseler Hof den Auftrag erhalten, am Karlsberg die Untergeschosse des Oktogons und die Grotten zu errichten. Zudem wurde er auf die Anlage der Kaskaden verpflichtet. 1705 ließ er in Rom eine Kupferstichsammlung drucken, die keinen Bauplan enthält, sondern einen Idealplan. Er sollte das Können des Architekten demonstrieren. Das Werk, das zunächst auf Lateinisch und Italienisch, 1706 erweitert um französische und deutsche Texte erschien, war vermutlich ausschließlich im Hochadel verbreitet.³⁴

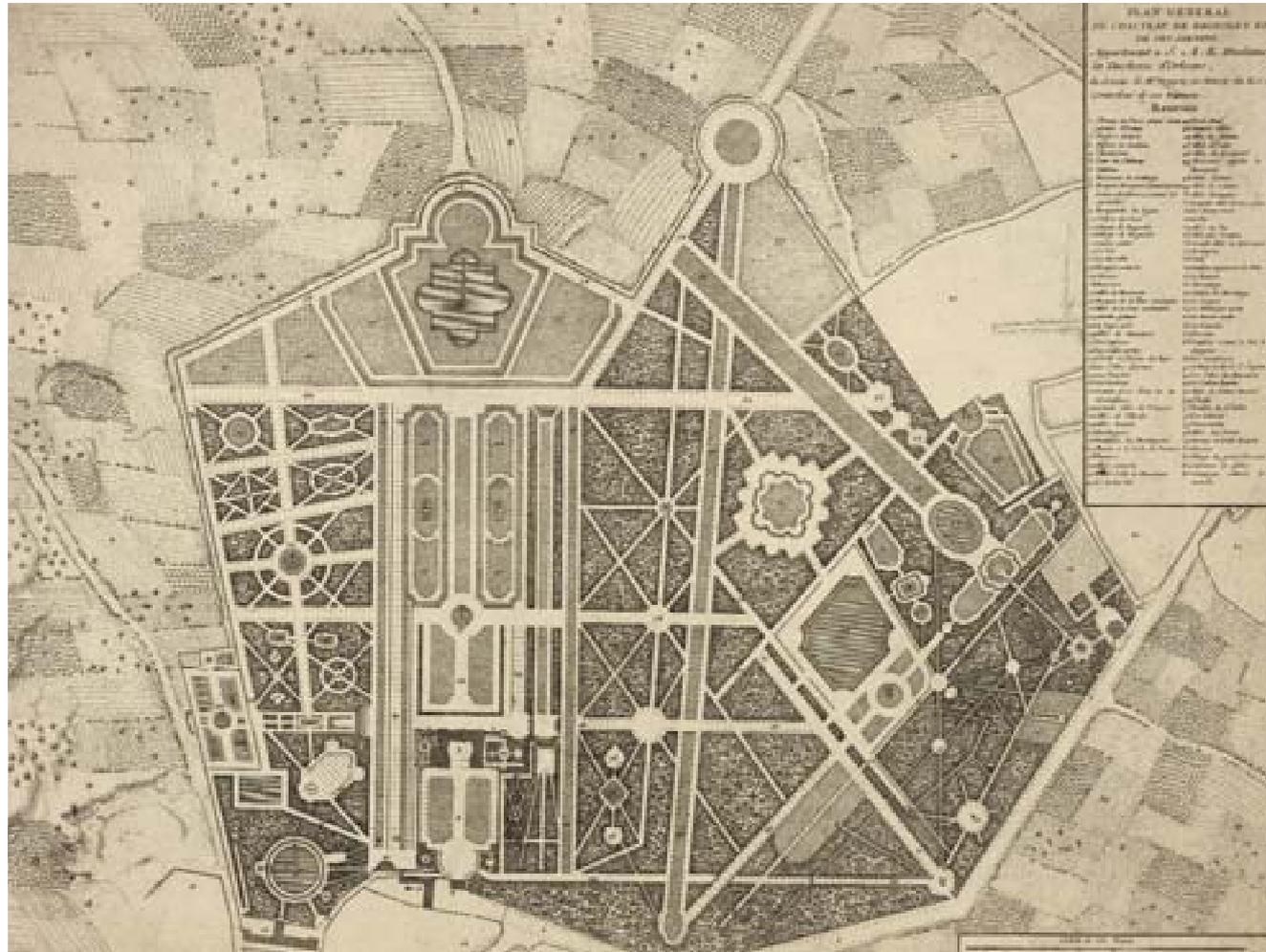
Plan des Gartens Bagnolet, Kupferstich eines unbekanntes Künstlers, gedruckt bei Jean Mariette, Paris, 1702-1742 ▶

Ansichtssache

Mögen die Gartenbilder der Frühen Neuzeit noch so realistisch wirken, ist doch Vorsicht geboten: Die meisten Mitarbeiter der Kupferstichwerkstätten hatten die Gärten, die sie stachen, nie selbst gesehen. Und selbst wenn sie sie kennengelernt hatten, veränderten oder übertrieben sie Darstellungen, erfanden Details indem sie etwa Elemente aufnahmen, die noch nicht umgesetzt waren.³⁵

Die jeweiligen Darstellungsformen prägten die Bilder von den Gärten, je nachdem, ob sie den Blick auf die gesamte Anlage oder auf Details lenkten. Auch die Entwicklung von Perspektiven, das Spiel mit Größenverhältnissen und die Inszenierung von Staffagefiguren sorgten dafür, dass Gärten auf spezifische Weise in Szene gesetzt wurden.

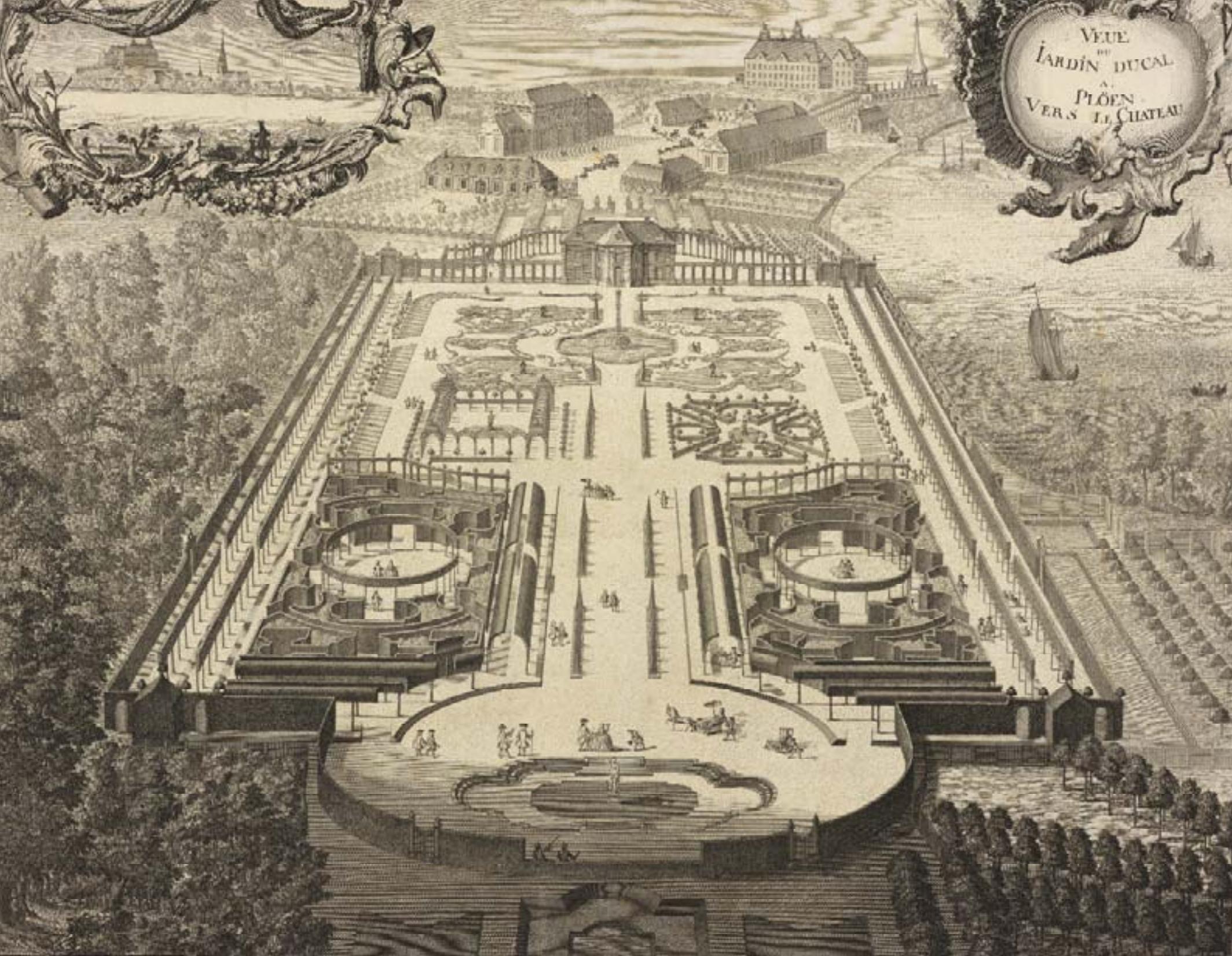
In der Barockzeit wurden Gärten häufig als Vogelschauen dargestellt. Der barocke Garten sollte in seinen Dimensionen verblüffend und ohne Maß erscheinen. Er verlor sich in der Landschaft, seine Sichtachsen, so schien es, führten bis zum Horizont. Zur Darstellung dieser Unermesslichkeit eignete sich die Vogelschau besonders gut. Bereits die Gärten der Spätrenaissance waren von imaginierten erhöhten Aussichtspunkten porträtiert worden. Im Barock erfreuten sich Vogelschauen vor allem in Frankreich und England großer Beliebtheit. Von einem imaginären



Punkt – gleichsam vom Himmel aus – ließ sich die gesamte Anlage überblicken, dabei betonte das Bild die Weite. Die Perspektive wurde an einem zentralen Fixpunkt festgemacht. Menschen konnten dabei nicht oder nur andeutungsweise dargestellt werden.³⁶ Tauchen sie auf, erscheinen sie oft unverhältnismäßig klein. Der Garten wirkte so in seinen Ausmaßen noch gewaltiger.

Ein weiterer wichtiger Darstellungsmodus war die kartografische Erfassung und Repräsentation von Gärten. Karten waren direktes Ergebnis der praktischen Anwendung der neuen Leitwissenschaften Mathematik und Geometrie. Daraus bezogen sie ihre Popularität. Die „kartographische Repräsentation der vom Menschen durchmessenen Welt“ war in den Niederlanden vorangetrieben worden und hat-

VEUE
DU
JARDIN DUCAL
A
PLOËN
VERS LE CHATEAU





◀ Frontispiz, aus: Isaac Moucheron: „Plusieurs Belles et Plaisantes Veues et la cour de Heemstede dans la Province d'Utrecht“, Amsterdam, 1700

te sich in Europa am Ende des 16. Jahrhunderts als bedeutsame Kulturtechnik neuzeitlicher Herrschaft etabliert. Künstler nutzten diese „Technik zur bildlichen Inszenierung von Gärten, mal demonstrativ machtpolitisch [...], mal als grafisch-räumliches Ordnungsmuster [...], mal als perspektivisch verlebendigttes Schaustück [...]“.³⁷

◀ „Veüe de Jardin Ducal a Plöen vers le Chateau“, Schloss- und Gartenanlage in Plön, Kupferstich von Christian Fritsch, nach Zeichnung von Georg Diederich Tschierscke, 1749

Mitte des 17. Jahrhunderts entstand mit der Gartenvedute eine neue Bildform, die Darstellungsmodi der Landschaftsmalerei, Architekturzeichnung und (Theater-)Szenografie verband. „Dabei wird der hauptsächliche Gegenstand des Bildes, das Gebäude, so im Bildmittelgrund platziert, daß der Blick schräg seitlich darauf gerichtet ist. Im Vordergrund erzeugen rahmende Bäume und Staffagefiguren eine zusätzliche Tiefenwirkung.“ Auf diese Weise entsteht eine „streng perspektivisch konstruierte Bildform“.³⁸

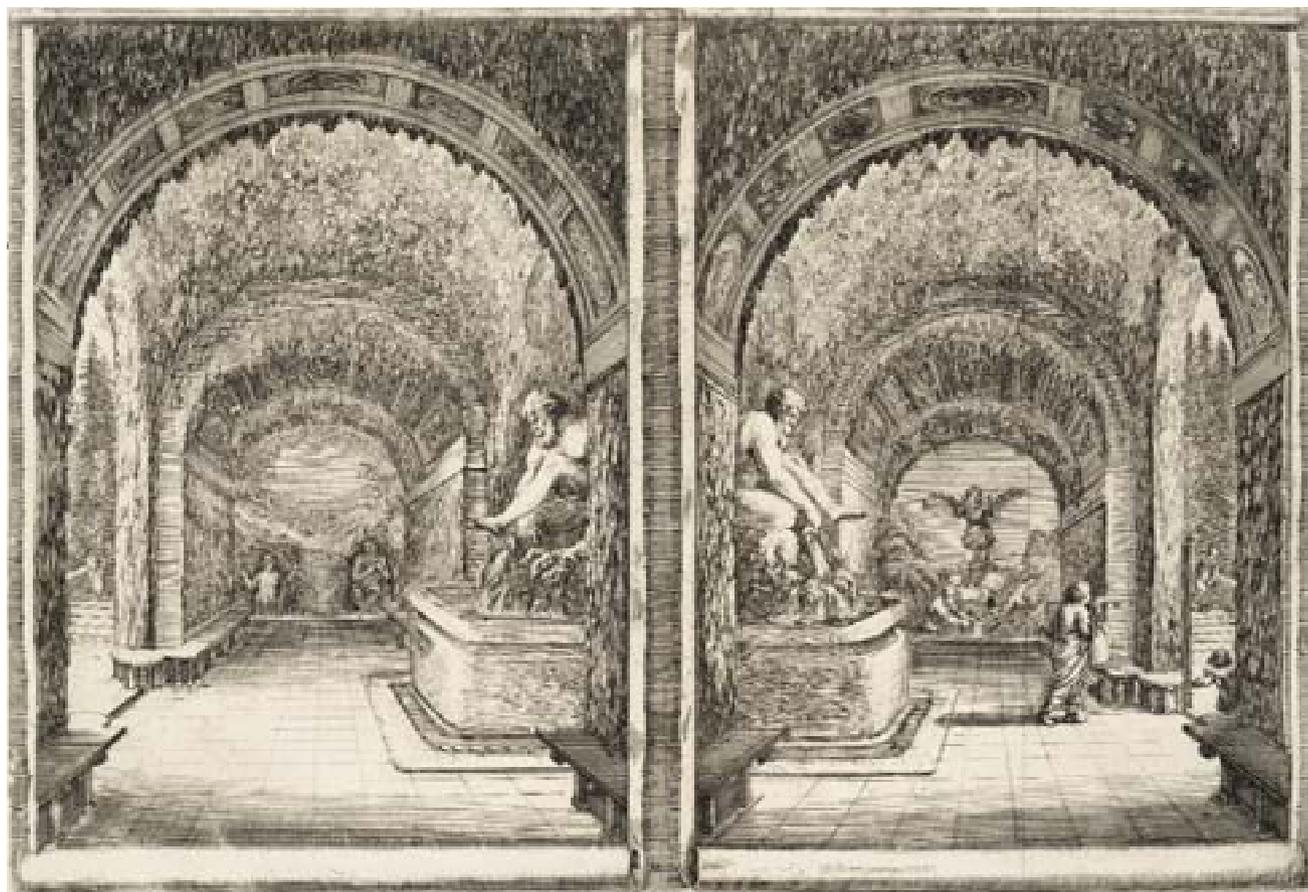
Die ersten Gartenveduten werden Johann Wilhelm Baur zugeschrieben, der aus Straßburg kam und zeitweilig in Italien, dann in Wien lebte. Seine kleinen Radierungen italienischer Gärten fokussieren auf Teile im Inneren der Anlagen, die er vor Ort zeichnete. Er verzichtete dabei auf eine bis dahin von Auftraggebern verlangte Großartigkeit in der Darstellung. Stattdessen wirken seine Bilder persönlich, unpräzise und mitunter humorvoll (Abb. S. xx). In Rom entwickelte sich das über Jahrzehnte dominierende Schema der repräsentativen Gartenvedute im Kreis internationaler Künstler rasch weiter. Vor allem Dominique Barrière, Giovanni Battista Falda und Israël Silvestre taten sich dabei hervor. Silvestre entwarf Bildfolgen, die wie ein Spaziergang durch den Garten führten, belebt durch lustwandelnde Paare, Reiter zu Pferde und Kutschen. Er führte das Darstellungsschema der Gartenvedute in Frankreich ein, wo es schließlich auch von den für das „Cabinett du Roi“ tätigen Künstlern angewendet wurde.⁴⁰

Eine besondere Rolle spielten Darstellungen von Festen, die in Gärten ausgerichtet wurden. Für den Hof in Versailles, dessen Festkultur auch die anderen Höfe in Europa beeinflusste, waren sie sehr bedeutsam. Unter Ludwig XIV. dienten Feste der Repräsentation und Legitimation seines königlichen Herrschaftsanspruchs. Die von ihm veranlassten Feste waren mitunter mehrtägige Ereignisse mit Turnieren, Theater- und Opernaufführungen, aufwändiger Dekoration und musikalischer Untermalung, Banketten und Feuerwerken. Diese Ereignisse sollten

durch ihre Großartigkeit und besonders durch ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit die Allmacht des Königs ausweisen. Es galt, sie nicht nur den geladenen Gästen zu illustrieren. Stichwerke, die Fest- szenen festhielten, sollten auch über Landesgrenzen hinweg von ihr künden.⁴¹ Festdarstellungen etablierten sich über die Regierungszeit Ludwig XIV. und Frankreich hinaus als beliebter Bildmodus.



▲ Frontispiz, aus: Dominicus Barrière: „Villa Aldobrandina Tusculana sine varii illius Hortorum et Fontium prospectus“, Rom, 1647



▲ Blick in die Grotte unter dem Palazzo, Radierung von Stefano della Bella (um 1653/58), aus: Bernardo Sansone Sgrilli (Zeichnung und Kupferstich): „Descrizione della Regia Villa, Fontane, e Fabbriche di Pratolino“, Florenz, 1742

Szenen

Galt das Interesse der Grafiken den Gärten, so setzten sie in starkem Maße auch Menschen in Szene. Dabei wurden in der Regel keine realen Personen dargestellt. Die Grafiken wurden vielmehr mit imaginativen Figuren belebt, anhand derer sich spezifische Bildaussagen herstellen oder bekräftigen ließen.

Die Zahl der dargestellten Personen variierte stark. Beschränkten sich die Darstellungen auf zwei oder

drei Personen, wirkten die Szenen intim. Der Garten erschien als Rückzugsort. Mit der Abbildung zahlreicher Besucher reagierten die Künstler sicher auf die große Popularität der von ihnen aufgenommenen Gärten. Vor allem ließ sich dadurch aber deren repräsentativer Charakter betonen.

Die Grafiken veranschaulichten häufig sowohl Gartennutzung als auch Gartenarbeit. Bereits im Mittel-



▲ Het Labyrinthe oft Doolhof met de Schoone Fonteyn van Amphitrite / Le Labyrinthe avec la magnifique Fontaine d'Amphitrite (Engnien), Kupferstich von Romeyn de Hooghe, gedruckt und verlegt bei Visscher, Amsterdam, um 1685

alter hatten Bilder Gärtner bei der Arbeit gezeigt und dabei stets einen moralischen Unterton anklingen lassen. Die in den Stundenbüchern enthaltenen Kalender illustrierten häufig die Geschäftigkeit im Frühling. In der Renaissance wurde das Thema variiert. Nun traten Eigentümerin oder Eigentümer beim Spaziergang durch die Anlage hinzu, so etwa in allegorischen Darstellungen der zwölf Monate bzw. vier Jahreszeiten, die damals sehr populär waren.⁴²

Auch in der Barockzeit wurden regelmäßig Menschen abgebildet, die der Gartenarbeit nachgingen: Sie schoben Schubkarren, trugen Kübel, reichten Beete. Zwar tauchten Gärtner nur vereinzelt und eher am Bildrand auf. Doch ihre Präsenz war bedeutsam: Sie verwiesen darauf, dass Gärten arbeits- und kostenintensiv waren.

Das auf den Grafiken dargestellte Gartenpublikum erscheint stets sehr heterogen. Es entstammt oft unterschiedlichen sozialen Milieus. Für italienische Darstellungen des 17. Jahrhunderts etwa lassen sich vier Gruppen ausmachen: Menschen, die Gartenarbeit verrichten; ein breites Publikum, das Entspannung sucht; elegant gekleidete Besucher, die den Garten bestaunen; und Adelige, die in Kutschen anreisen. Auch Frauen und sie begleitende Kinder – in anderen gartenhistorischen Quellen sonst auffallend abwesend – bevölkern die Gartengrafiken. Wenngleich außerhalb Italiens Gärten in der Barockzeit weniger öffentlich waren, ist diese Beobachtung auch auf Veduten übertragbar, die Anlagen anderer europäischer Länder zeigen. Die Bilder konstruierten Gärten als soziale Räume, in denen Menschen unterschiedlicher Milieus und beide Geschlechter miteinander interagierten.⁴³



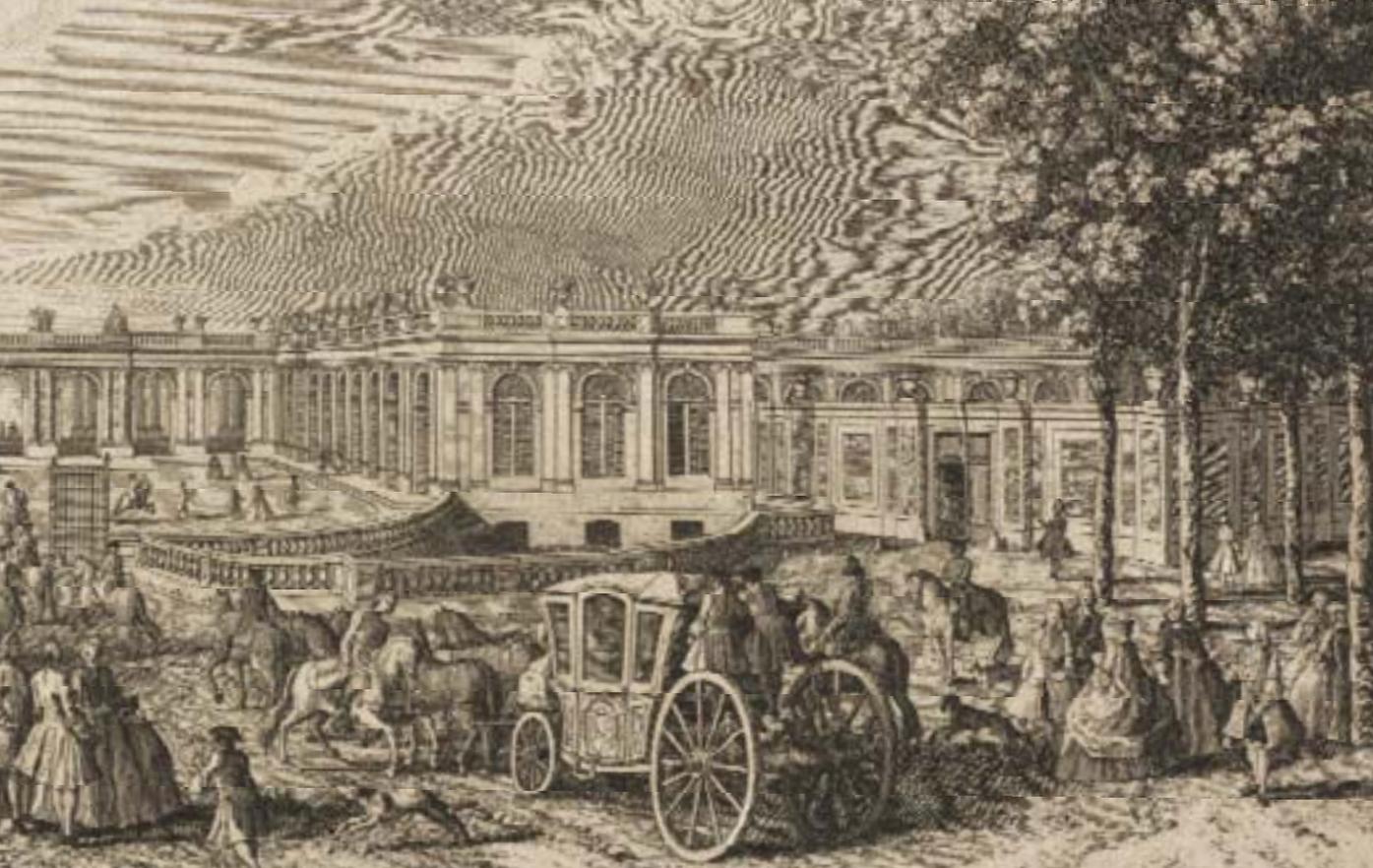
▲ „Vüe de Trianon dans le Parc de Versailles du coté de l' Avenue“, Kupferstich von Jacques Rigaud, um 1730

Die Szenen zeigen, wie das Publikum die Anlagen erleben konnte: auf sonnigen Wegen schreitend oder im Schatten dösend, Wasserkünste bewundernd oder vor Wasserscherzen Reißaus nehmend, mit Angehörigen mitgebrachte Speisen verzehrend oder mit Gleichgesinnten Gespräche führend. Die Grafiken regten so zu Aktivitäten an, denen sich in den dargestellten Gärten nachgehen ließe. In manchen Fällen setzte sich der zeichnende Peintre-Graveur auch selbst ins Bild.

Kaum eine Grafik verzichtete auf eine Figur, die eine zeigende Geste ausführt. Die Gesten waren zwar an die Begleiterinnen und Begleiter adressiert. Gemeint waren jedoch die Betrachterinnen und Betrachter der

Grafiken. Auf diese Weise verdeutlichten die Bilder, welche Elemente das Interesse auf sich ziehen und in Staunen versetzen sollten. Sie schlugen dabei zugleich vor, von welchen Punkten aus etwa Kaskaden, Fontänen oder Skulpturen zu betrachten seien.

Die Bilder führen uns vor Augen, dass historische Gärten Werke sind, „denen wir auf eine vermittelte Art und Weise begegnen“⁴⁴: Was wir über die europäische Gartenkunst vergangener Epochen wissen, wissen wir durch Medien. Und sie prägen unsere Vorstellung davon, wie die Gärten aussahen, wie sie angelegt und genutzt wurden. Und so wirken die Gartengrafiken der Frühen Neuzeit mit ihren Bildsujets und Darstellungskonventionen bis in unsere Gegenwart. ■



- 1 www.pepysdiary.com/letters/1669/08/21/evelyn-to-pepys; Übersetzung durch die Autorin
- 2 Christof Baier: „graver en taille douce“. Die Gartenkunst André Le Nôtres im Medium der Druckgraphik, in: Ders. / Stefan Schweizer (Hg.): Illusion und Imagination. André Le Nôtres Gärten im Spiegel barocker Druckgraphik, Düsseldorf 2013, S. 17-26, S. 22.
- 3 s. Betsy G. Fryberger: The Artist and the Changing Garden, in: Dies. (Hg.): The Changing Garden. Four Centuries of European and American Art, Berkley u.a. 2003, S. 1-27.
- 4 Ausführlich dazu Ad Stijnman: Engraving and Etching 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes, London u.a. 2012.
- 5 Eckhard Leuschner: Einleitung, in: Ders. (Hg.): Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630, München 2012, S. 9-20, S. 16.
- 6 Baier 2013, S. 19; s. Stijnman 2012, S. 77.
- 7 s. Leuschner 2012, S. 9-18, Zitate S. 16; Michaela Völkel: Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturserien 1600-1800, München u.a. 2001, S. 51-65, Zitat S. 65.
- 8 Michael Philipp: Kunst in der Krise, in: Ders. / Ortrud Westheider (Hg.): Rubens, van Dyck, Jordaens. Barock aus Antwerpen, München 2010, S. 10-22, S. 17; Nadine Orenstein: Prints, printmaking, and printmakers (ca. 1500-ca. 1900), in: Sheila D. Muller (Hg.): Dutch Art. An Encyclopedia, New York u.a. 1997, S. 298-300, S. 298 f.
- 9 s. Stijnman 2012, S. 79 f.
- 10 s. Völkel 2001, S. 70-73, Zitat S. 72, Hervorh. i.O.
- 11 Harald Keller: Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute, Darmstadt 1983, S. 45.

- 12 s. Sabine Frommel / Eckhard Leuschner: Einleitung / Introduction, in: Dies. (Hg.): Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa, Rom 2014, S. 7-10, S. 9; Völkel 2001, S. 73.
- 13 s. Fryberger 2013, S. 8.
- 14 Stefan Schweizer: Gartenkunsttheorien, Gartenbautheorien, in: Ders. / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 28; s. Ders.: Architekturtheorien, in: ebenda, S. 78.
- 15 Erik A. de Jong: Gärten auf Papier. Hans Vredeman de Vries und sein «Hortorum viridariumque elegantes & multiplices formae» von 1583, in: Ursula Alice Härtling / Thomas Fusenig (Hg.): Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2000, S. 37-47, S. 38.
- 16 s. Ulbe Martin Mehrrens: Die „Hortorum Formae“ von Johan Vredeman de Vries, in: Monique Mosser / Georges Teyssot (Hg.): Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 99-101.
- 17 s. Dorothee Nehring: Die Gartenentwürfe Joseph Furttensbachs d. Ä., in: Monique Mosser / Georges Teyssot (Hg.): Die Gartenkunst des Abendlandes, Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 156-158.
- 18 s. Volker R. Remmert: „Il faut être un peu Geometre“. Die mathematischen Wissenschaften in der Gartenkunst der Frühen Neuzeit, in: Stiftung Schloss und Park Benrath in Kooperation mit dem Seminar für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Hg.): Wunder und Wissenschaft. Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600, Düsseldorf 2008, S. 51-58, S. 53 f.
- 19 s. Kenneth Woodbridge: Caus, in: Geoffrey Jellicoe u.a. (Hg.): The Oxford Companion to Gardens, Oxford u.a. 1986, S. 101.

- 20 s. Joseph Dispenzio: Versailles in the Rear View. The Große Garten of Herrenhausen and Design of a Ducal Landscape, in: Sigrid Thielking (Hg.): Herrenhausen im internationalen Vergleich. Eine kritische Betrachtung, München 2013, S. 43-56, S. 50 f.
- 21 s. Henrike von Werder: Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, in: Stefan Schweizer / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 34-37.
- 22 s. Nassim Negahban Shams: Jean de la Quintinie, in: Stefan Schweizer / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 32 f.
- 23 s. Ruth Quenter: Hausväterliteratur, Agrikulturtheorien, in: Stefan Schweizer / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 52 f.
- 24 s. Stefan Schweizer: Jan van der Groen, in: Ders. / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 64-66.
- 25 s. Françoise Boudon: Gartenbilder im 16. Jahrhundert: «die vortrefflichsten Gebäude Frankreichs», in: Monique Mosser / Georges Teyssot (Hg.): Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 96-98, Zitat S. 96.
- 26 s. Elizabeth S. Eustis: The Garden Print as Propaganda, 1573-1683, in: Betsy G. Fryberger (Hg.): The Changing Garden. Four Centuries of European and American Art, Berkley u.a. 2003, S. 41-51, S. 45.
- 27 s. Völkel 2001, S. 37-41.
- 28 s. ebd., S. 53; Claudia Lazzaro: Representing the Social and Cultural Experience of Italian Gardens in Prints, in: Betsy G. Fryberger (Hg.): The Changing Garden. Four Centuries of European and American Art, Berkley u.a. 2003, S. 29-39, S. 32 f.
- 29 s. Eustis 2003, S. 47; Völkel 2001, S. 61 f.
- 30 s. Völkel 2001, S. 60-62; Katja Knicker: Giovanni Giacomo de Rossi (Hg.), in: Stefan Schweizer / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 99-101.
- 31 s. Angela Everts: Charles Perrault, in: Stefan Schweizer / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 96-98; Baier 2013, Fn. 16.
- 32 s. Erik de Jong: Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740, Philadelphia u.a. 2000, S. 41 f.
- 33 s. ebd., S. 67-76.
- 34 s. Urte Stobbe: Kassel-Wilhelmshöhe. Ein hochadeliger Lustgarten im 18. Jahrhundert, Berlin u.a. 2009, S. 28-30.
- 35 s. Fryberger 2003, S. 5.
- 36 s. Filippo Pizzoni: Kunst und Geschichte des Gartens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1999, S. 130.
- 37 Baier 2013, S. 18.
- 38 Ebd., S. 21.
- 39 s. Ursula Röhlig: Baur, Johann Wilhelm, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 672, online: www.deutsche-biographie.de/pnd100000231.html#ndbcontent
- 40 s. Eustis 2003, S. 47; Baier 2013, S. 21.
- 41 s. Agnes Derda: Feste in Versailles, in: Christof Baier / Stefan Schweizer (Hg.): Illusion und Imagination. André Le Nôtres Gärten im Spiegel barocker Druckgraphik, Düsseldorf 2013, S. 286 f.
- 42 s. Malgorzata Szafranska: Visual Representations, in: Elizabeth Hyde (Hg.): A Cultural History of Gardens in the Renaissance, London u.a. 2013, S. 161-185, S. 174 f.
- 43 s. Lazzaro 2003, S. 35 f.
- 44 Stefan Schweizer: Gärten wie sie im Buche stehen, oder: Wie und mit welchem Ziel systematisiert man gartenkunsthistorische Literatur?, in: Ders. / Irmgard Siebert / Carola Spies (Hg.): Gärten wie sie im Buche stehen. Gartenkunsthistorische Publikationen des 16. bis 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 2011, S. 10-19, S. 14.

Ulrike Hähler, Wiebke Rauschenplat, Georg Dietz

SPUREN LESEN – GESCHICHTE(N) *ERHALTEN*

*Konservierungswissenschaftliche
Untersuchungen und Erhaltungs-
maßnahmen*



„Sie wissen, daß Papier die Rolle eines Speichers und eines Leiters spielt; es leitet nicht nur von einem Menschen zum anderen, sondern auch von einer Zeit in die andere, ein sehr vielseitiger Auftrag der Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit.“ Paul Valéry¹

Einführung und Vorstellung zu untersuchender Grafiken und Zeichnung

Zwei Druckgrafiken des Bestandes der Grafischen Einzelblätter der Sammlung Albrecht Haupt und eine Zeichnung des Bestandes der Architektonischen Reiseskizzen und Studienblätter Albrecht Haupt der Technischen Informationsbibliothek (TIB)² wurden an der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/ Holzminden/ Göttingen unter einer besonderen Aufgabenstellung untersucht. Das Ziel war die Darstellung charakteristischer äußerer Merkmale – Spuren und Zeichen – ihrer Herstellung sowie ihrer Geschichte als Gebrauchsgegenstand und als Archivgut. Sie sind an die jeweilige Materialität gebunden und ein vornehmlicher Wissenszug originaler Objekte.³ Der ca. 6.800 Blätter umfassende Teilbestand Grafische Einzelblätter ist bisher teilweise durch einen handschriftlichen Katalog erschlossen und 72 gartenkünstlerische Einzelblätter besitzen einen Kurzeintrag im Portal „Kulturerbe Niedersachsen“.⁴ Nicht für alle Blätter stehen Inhalte, Herkunft, Datierung sowie grafische Techniken fest. Eine Digitalisierung soll zukünftig helfen, Wissenslücken durch interdisziplinäre Zusammenarbeit zu schließen. Die Erfassung und Interpretation äußerer Mate-

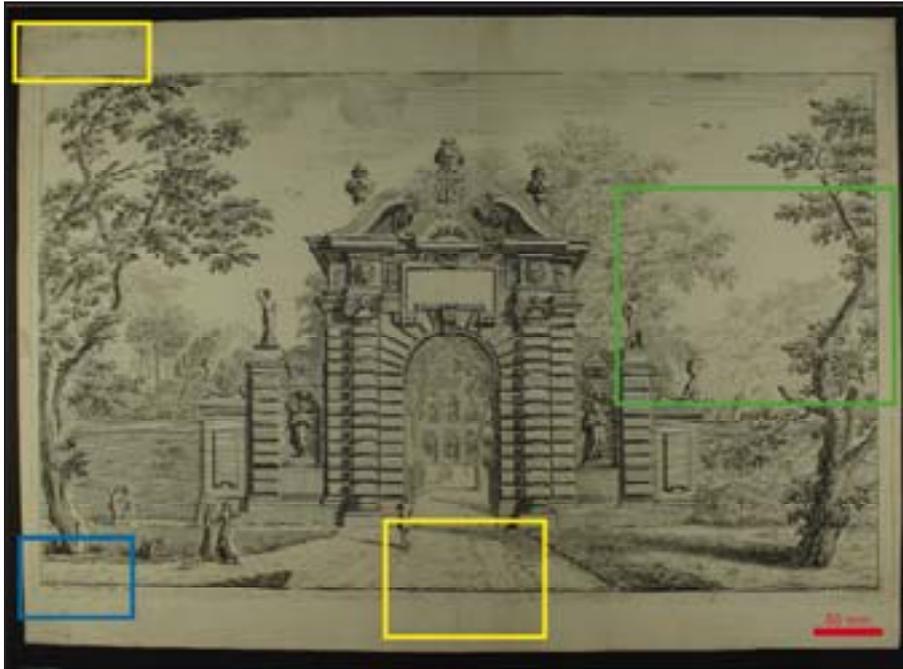
rialmerkmale, dies zeigen die vorliegenden Untersuchungsergebnisse bereits, können Zuordnungen und Datierungen unterstützen, Vergleiche ermöglichen und Gemeinsamkeiten erkennen lassen.

Die Aufgabe einer Bachelorabschlussarbeit war es, Methoden des Spurenlesens zu entwickeln.⁵ Um sich ihnen anzunähern, bedarf es neben fachspezifischen Kenntnissen eines gemeinsamen Ausgangspunktes. Als ein solcher bietet sich der Träger der grafischen Abbildungen an, Papier. Auf ihm bilden sich alle Herstellungsmerkmale ab, die des Trägermaterials selbst sowie der abgebildeten Darstellungen; auf ihm sieht man die Spuren des Gebrauchs, der Archivierung und die Materialveränderungen infolge der Alterung. Das Material Papier steht folglich im Mittelpunkt.

Die untersuchten Objekte wurden auf sehr unterschiedlichen Papieren gedruckt und gezeichnet. Ihre Entstehung umfasst den Zeitraum von der ersten Hälfte des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts. Sie stammen aus einer für die europäische Papier- und Drucktechnologie bedeutenden Zeitspanne. Innerhalb dieses Intervalls lag zum einen der allmähliche Übergang von der handwerklichen zur industriellen Papierherstellung und zum anderen veränderten sich

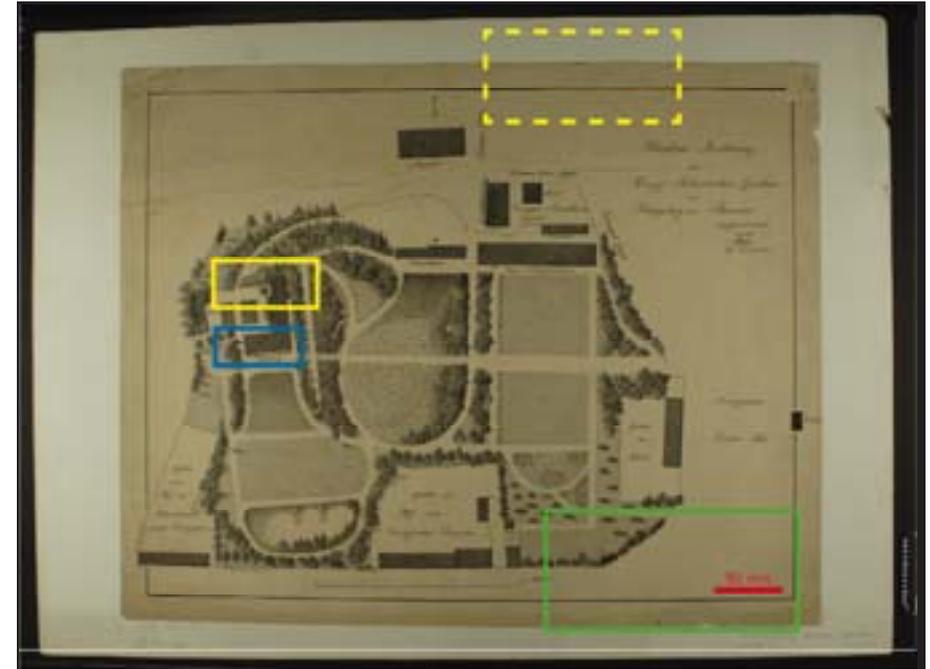
die Rohstoffe. Dieser Wandel hat Auswirkungen auf die Regelmäßigkeit der Blattstrukturen, auf die Beschreib- und Bedruckbarkeit der Papiere sowie auf die langfristige Blattfestigkeit. In diesem Zeitraum liegen auch Veränderungen der Grafikerstellung von überwiegend handwerklich mechanischen Technologien (Hoch- und Tiefdruck) zu einer Technologie, welche auf chemischen Vorgängen basiert (Flachdruck) und die zur Grundlage für die industrielle Fortentwicklung des Bilddrucks wurde. Die Spuren bilden folglich auch spannende Aspekte der Material- und Technikgeschichte ab.

Gegenstände werden durch den Gebrauch, sowie die Art und Weise der Ablage und Aufbewahrung verändert. Ein häufiges Zur-Hand-Nehmen von Papierobjekten und nicht geschützte Lagerungsorte hinterlassen Abdrücke. Diese Spuren besitzen Informationen, die sich von den Inhalten der grafischen Darstellungen und den technologischen Herstellungsmerkmalen unterscheiden. Sie bilden die Gebrauchs- und Archivierungsgeschichte der Objekte ab und zwar ab dem Zeitpunkt nach ihrer Entstehung bis in die Gegenwart.



▲ Abb. 1: Ansicht der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“, Maße: 640 x 468 mm, TIB: m.l.GR.A.10:5. Gekennzeichnet sind die Untersuchungsbereiche mit historischen Spuren zur Papierherstellung (grün), Druckherstellung (blau), Gebrauch und Archivierung (gelb).

Die beiden Druckgrafiken und die Zeichnung, die in der Ausstellung zu sehen sind, werden nachfolgend anhand von Abbildungen vorgestellt. Die Bereiche mit markanten Spuren, zu denen Erklärungen erfolgen, sind farblich in der Abbildung gekennzeichnet: Grün für Papiermerkmale, Blau für Druckmerkmale und Gelb für Gebrauchs- und Archivierungsmerkmale. Es folgt eine kurze Beschreibung der Untersuchungsmethoden, mit deren Hilfe die Spuren sichtbar gemacht wurden. Die Kapitel „Spuren der Papierherstellung“ und „Spuren der Druckherstellung“ vermitteln jeweils auch Sachverhalte, die für die Interpretation der Merkmale bedeutend sind. Für die im Kapitel „Spuren des Gebrauchs und der Archivierung“ ausgewählten Merkmale wird der Versuch unternommen, ihre Entstehung und Bedeutung zu interpretieren. Dieser Versuch belegt gut die schwierige Aufgabe zwischen historischen Spuren, Schadenspotentialen und Beschädigungen zu unterscheiden.



▲ Abb. 2: Ansicht der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Gartens zu Königsberg in Preussen“, Maße: 642 x 482 mm, TIB: m. D. A. 12. Gekennzeichnet sind die Untersuchungsbereiche mit historischen Spuren zur Papierherstellung (grün), Druckherstellung (blau) sowie Gebrauch und Archivierung (gelb).

Vorstellung der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“

Die ältere der beiden Grafiken (Abb. 1) besitzt keinen Titel. Sie wird mit „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“ bezeichnet, Filippo Vasconi (1688-1730) als Urheber genannt und auf 1721 datiert.⁶ Die Zuschreibung des Urhebers und Datierung basieren auf einem Eintrag links direkt unterhalb der Abbildung.

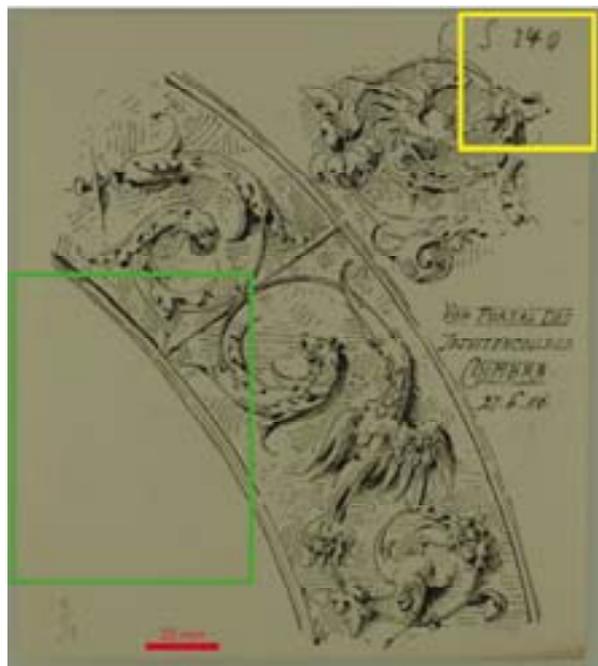
Vorstellung der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“

Der Titel der zweiten Grafik (Abb. 2) ist identisch mit der Beschriftung auf ihrer rechten Seite „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen aufgenommen durch Peter Reg. Bauconducteur“. Die Grafik ist nicht genau datiert: „1809 (geschätzt) bis 1899“.⁷

Vorstellung der Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra 27.6.86“

Die Zeichnung (Abb. 3) stammt vom Sammler selbst, dem Architekten, Bauforscher und Hochschullehrer an der Technischen Hochschule in Hannover, Albrecht Haupt (1852-1932). Titel und Datierung sind sehr genau auf dem Blatt vermerkt: „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra 27.6.86“ [1886]. Da Urheber und Datierung bekannt sind, wird lediglich auf den grundlegenden Charakterzug einer Zeichnung verwiesen, welcher auf der Abbildung gut zu erkennen

Abb. 3: Ansicht der Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra 27.6.86“, Maße: 158 x 182 mm, TIB: 33RePo/52. Gekennzeichnet sind die Untersuchungsbereiche mit historischen Spuren zur Papierherstellung (grün) sowie Gebrauch und Archivierung (gelb). Da es sich um eine Zeichnung handelt, entfallen die Untersuchungen zu Spuren der Druckherstellung. ▼



ist. Der Kunsthistoriker Walter Koschatzky (1921-2003) setzt die Technik des Zeichnens und die Technik des Schreibens in einen Beziehungszusammenhang: „Zeichnen hat viel mit Schreiben zu tun, vom Instrument her und vom freien Zug der Hand über die Papieroberfläche, im Verdichten von wiederum wahrnehmbar werdenden Gedanken und im Charakter des individuellen Duktus.“⁸

Untersuchungsmethoden

Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen die Materialoberflächen und Strukturen der Papiere, da sich auf ihnen die unterschiedlichen Spuren abbilden. Wichtige Eigenschaften eines Papierblattes und seiner Informationen können bereits durch sichtbares Licht im Bereich der Wellenlänge zwischen 380 und 760 nm erkennbar werden. Die Beleuchtungsart ist für die Sichtbarkeit und Wiedergabe bestimmter Objektdetails entscheidend. Im Zusammenhang mit der Dokumentationsfotografie erfolgt daher die Beleuchtung von Papierobjekten durch Auflicht (von oben), Streiflicht (von der Seite) und Durchlicht (von unten). Nichtsichtbare Wellenlängen, Infrarot(IR)- und Ultraviolett(UV)-Bereiche, werden u. a. zum Erkennen von Vorzeichnungen oder Informationen in der Gemälde-⁹ und Schriftgutuntersuchung¹⁰ sowie zur Materialdifferenzierung und -charakterisierung angewendet. Für die Untersuchungen der drei Objekte wurde die UV-Fotografie eingesetzt, um fluoreszierende Spuren zu erkennen.

Spuren der Papierherstellung

Einführende Sachverhalte der Papiertechnologie

Papier ist ein universeller Flächenwerkstoff – es gibt ihn in einer Vielzahl von Qualitäten, Formaten, Blattstärken und für ganz unterschiedliche Verwendungszwecke – der mehrheitlich aus Fasern auf Cellulosebasis besteht. In der Anfangszeit der europäischen Papierherstellung wurden Textilabfälle (Haltern) zur Herstellung verwendet und zu Fasersuspensionen aufbereitet. Dieses „Recyclingverfahren“ fand vom 13. bis 19. Jahrhundert Anwendung. Nach vielen Versuchen, wegen Lumpenmangels Ersatzrohstoffe zu finden, gelang es 1843 dem Webermeister Friedrich Gottlob Keller (1816-1895) Holz mit Hilfe eines Schleifsteins zu Holzschliff zu verarbeiten. Der Erfinder und Papierfabrikant Heinrich Völter (1817-1887) entwickelte aufbauend mit dem Schlosser Johann Matthäus Voith (1803-1874) die für die Holzschliffabrikation¹¹ notwendigen Maschinen, die 1861 ihren wirtschaftlichen Durchbruch feiern konnten. Fasern aus Holzschliff sind „verholzt“, d.h. sie enthalten die Harz- und Ligninanteile des Holzes. Aus ihnen hergestellte Papiere vergilben nach kurzer Zeit und verlieren an Festigkeit. Trotzdem wurde Holz zum wichtigsten Faserrohstoff für die Papierherstellung, da einmal die Ausbeute hoch ist und zum anderen ab 1874 die chemische Aufbereitung zu Zellstoff (Entfernung der Harz- und Ligninanteile) gelang.¹² Wegen der gelblich bis braunen Färbung wird Zellstoff gebleicht. Bis zum Beginn des 19. Jahrhun-

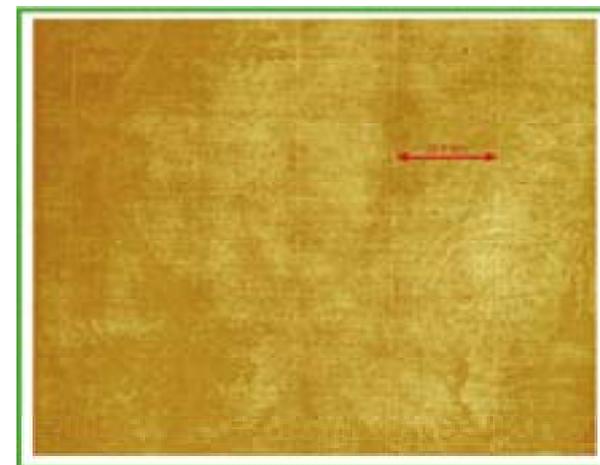
derts entsprachen selbst Papiere bester Qualität nicht unserem heutigen Verständnis von „weißem“ Papier. Erst mit der Entdeckung des Chlors 1774 und der Entwicklung der Chlorbleiche ab 1792 in Amerika, angewendet seit 1803 in Deutschland, gelang es „weiße“ Papiere herzustellen.¹³

Handgeschöpftes Papier – Spurensuche Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“

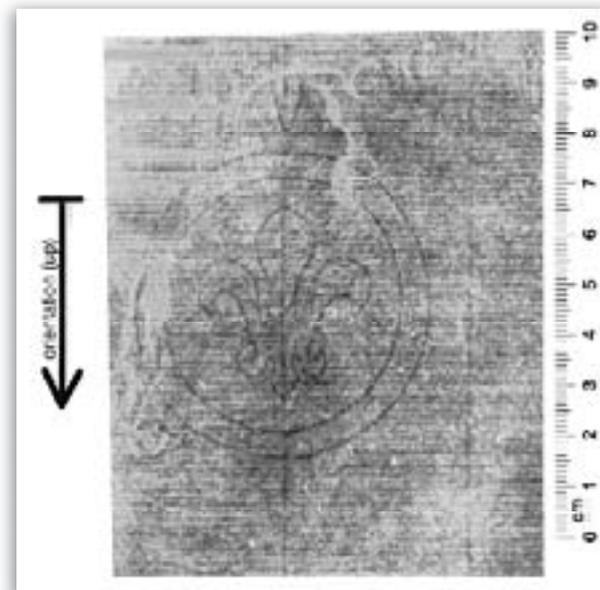
Für alle Papiere, die in Europa bis Mitte des 18. Jahrhunderts handwerklich hergestellt wurden, sind im Durchlicht erkennbare Siebstrukturen, sogenannte Kett- und Ripplinien, charakteristisch. Sie stammen von feinen Messingstäben, die mit dünnem Draht zu einem Sieb, dem Schöpfesieb, verbunden wurden. Auf das Sieb konnten auch bildliche Darstellungen, gebogen aus Draht, aufgenäht werden. Im Papierblatt sind diese äußerst präzisen Siebstrukturen, betrachtet man es unter Durchlicht, als feine helle und klare Linien erkennbar. Das Papierblatt ist an diesen Stellen dünner, weil sich auf dem Sieb während des Schöpfens weniger Papierfasern anlagern konnten. Diese Struktur kann ertastet werden. Die Seite des Papiers, die auf dem Sieb lag (Siebseite), besitzt eine rauere Oberfläche. Die bildlichen Darstellungen, die Wasserzeichen, zählen zu den bekanntesten Papierstrukturen. Es handelt sich um vielgestaltige Gebilde im Papier, „die als Herkunfts- und Geschäftszeichen oder Meistermarken, als Kennzeichen von Sorte und Format oder auch zum Schutz gegen Missbrauch, seltener zum Schmuck des Papiers dienen“.¹⁴ Auf einen

Zusammenhang zwischen Wasserzeichenmotiv und einer abgegrenzten Schaffensperiode eines Künstlers wurde bereits 1827 im Zusammenhang mit Untersuchungen von Zeichnungen Albrecht Dürers (1471-1528) hingewiesen.¹⁵ Die Methodik der Wasserzeichenanalyse wird zur Beantwortung von (kunst-)historischen Fragestellungen zur Authentizität/Fälschung herangezogen.

Die in der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“ zu sehenden Papierstrukturen verweisen auf ein handgeschöpftes Papier. Gut sichtbar ist zudem ein Merkmal, das den typischen Verschleiß der auf einem Holzrahmen fest montierten Siebe abbildet. Durch ihre ständige Verwendung und Reinigung kommt es zu Beschädigungen, es verändern sich z. B. die Abstände zwischen den senkrecht verlaufenden Kettdrähten oder es verbeulen Wasserzeichenmotive. Sie bilden sich im Papierblatt ebenso ab wie Unregelmäßigkeiten in der Faserverteilung als Folge der Handarbeit (Abb. 4). Zum identifizierten Wasserzeichenmotiv „Lilie im Doppelkreis“ (Abb. 5) gibt es Hinweise auf weitere ähnliche – jedoch nicht identische – Wasserzeichenbelege in italienischen Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts. Bisher gibt es jedoch keine genauen Indizien, welcher Papiermühle dieses Papier zuzuordnen wäre. Die Wasserzeichenanalyse liefert folglich nicht immer einen belastbaren (= identischen) Beleg für eine Datierung und regionale Einordnung.



▲ Abb. 4: Durchlichtaufnahme. Detail der Papierstruktur ohne grafische Darstellung. Senkrecht die Kett-, waagrecht die Ripplinien, rechts das Wasserzeichen. Abstände der Kettlinien (roter Pfeil) sind unterschiedlich und variieren um bis zu 3mm. Erkennbar sind Unregelmäßigkeiten der Faserverteilung.



▲ Abb. 5: Wasserzeichen der Druckgrafik. Es handelt sich um die „Lilie im Doppelkreis“ mit den Buchstaben „V“ darüber. Die Abbildung wurde digital invertiert um das Wasserzeichen seitenrichtig zu erkennen.

Velinpapier - Spurensuche Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden erstmals handgeschöpfte Papiere angefertigt, die vom bisherigen Typus abwichen, ohne die typische Kett- und Ripplinienstruktur. Sie wurden auf einer Schöpfform hergestellt, die ein gewebtes Sieb bespannte. Die Bezeichnung Velinpapier, von lateinisch „Vellum“, verweist auf die Ähnlichkeit zu Pergament. Die Art der Siebbespannung wurde Ende des 18. Jahrhunderts auch für die Blattbildung auf der Papiermaschine aufgegriffen.¹⁶ Die Forschung geht heute davon aus, dass James Whatman (1702-1759), Englands bedeutendster Papiermacher des 18. Jahrhunderts, oder sein gleichnamiger Sohn (1741-1798) die Erfinder sind.¹⁷ Das „strukturlose“ Velinpapier mit seiner sehr ebenen und gleichmäßigen Oberfläche ermöglichte einen qualitativ hochwertigeren (Ab)druck von Schriftzeichen. 1757 verwendete der englische Typograf John Baskerville (1706-1775) erstmals Velinpapier für eine Ausgabe der Werke Vergils.¹⁸

Die Struktur des Papiers der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“ ist die eines Velinpapiers (Abb. 6). Das identifizierte Wasserzeichen am unteren rechten Blattrand trägt den berühmten Namenszug „J. WHATMAN“ mit Ergänzung „TURKEY MILL 1831“. 1831 sind Vater und Sohn Whatman bereits nicht mehr am Leben. Die Papiermühle wurde jedoch weiterbetrieben, zu der Zeit wohl von den Hollingworth Brothers, welche den Zusatz „TURKEY MILL“ führten.¹⁹ 1831 waren bereits erste Papiermaschinen sowie Vor-

druckwalzen zum Einprägen von Wasserzeichen in Betrieb. Die Unterscheidung von handgeschöpften Velinpapieren und frühen velinen Maschinenpapieren ist nicht einfach zu erbringen. Hinweise können die Faserverteilung und Blattdicke, die bei Handpapieren nicht an allen Stellen gleich ist, und ggf. die äußeren Konturen der Wasserzeichen geben. Das in der Grafik vorgefundene Wasserzeichen mit der Jahreszahl 1831 gibt für die Entstehung der Druckgrafik einen wichtigen Hinweis zu Datierung. Der bisherige Datierungszeitraum „1809 (geschätzt) bis 1899“ kann auf „1831 bis 1899“ präzisiert werden.



▲ **Abb. 6: Durchlichtaufnahme.** Detail der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“. Zu sehen sind das Wasserzeichen mit dem Schriftzug „J. WHATMAN TURKEY MILL 1831“ am unteren Blattrand und die Struktur des Blattes ohne Kett- und Ripplinien.

Maschinenpapier – Spurensuche Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra“

Am 18. Januar 1799 wurde in Paris dem Erfinder Nicolas Louis Robert (1761-1828) das Patent auf den ersten Papiermaschinentyp der Welt, eine Langsiebmaschine, erteilt, auf welcher wahrscheinlich ab 1808 die ersten Maschinenpapiere hergestellt werden konnten.²⁰ Um 1819/1820 waren die ersten Papiermaschinen in Deutschland in Betrieb. Frühe Maschi-

nenpapiere weisen im Vergleich zu handwerklich hergestellten Papieren weniger individuelle Merkmale auf. Papiere von Langsiebmaschinen waren zunächst auch Velinpapiere. Erst ab 1827 konnten mit einer in London entwickelten und entsprechend ausgestatteten Vordruckwalze der Papiermaschine (genannt „Dandyroll“ oder „Egoutteur“) in die Papierbahn Kett- und Ripplinien, später auch Wasserzeichen eingepreßt werden.

Das Papier, auf welchem Albrecht Haupt die Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra 27.6.86“ anfertigte, ist ein Velinpapier ohne Wasserzeichen. Wegen der überaus gleichmäßigen, sich offensichtlich überlagernden, leinwandbindigen Struktur kann es den auf einer Langsiebmaschine hergestellten Papieren zugeordnet werden (Abb. 7). Ein weiteres Merkmal ist der weiße Farbton des Papiers. Ob es sich um ein gebleichtes Zellstoffpapier handelt, kann allerdings nur durch eine materialanalytische Untersuchung geklärt werden.



◀ **Abb. 7: Durchlichtaufnahme.** Detail der Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra 27.6.86“: Zu sehen ist ein Velinpapier mit einer auffallend gleichmäßigen, sich offensichtlich überlagernden, leinwandbindigen Siebstruktur und einer sehr gleichmäßigen Faserverteilung.

Spuren der Druckherstellung

Einführende Sachverhalte in die Druckgrafik und drei Drucktechnologien

Die Bezeichnung Druckgrafik vereint in einem Wort zwei handwerkliche Arbeitsweisen. Zum einen der Bild- und Schriftvervielfältigung, in dem eine Druckform mit Farbe beschichtet und auf Papier abgedruckt wird, zum anderen der künstlerischen und handwerklichen Tätigkeiten, die mit der Erstellung der Druckform verbunden sind. Die früheste europäische Grafiktechnologie, der Hochdruck, entwickelte sich um 1400 mit dem Verfahren des Holzschnitts. Um 1420 folgte bereits die zweite Grafiktechnologie, der Tiefdruck, dessen erstes Verfahren der Kupferstich war. Für beide Technologien gilt: Von einer Druckform kann eine Vielzahl von Abzügen entstehen, von einer Kupferstichplatte z. B. zwischen 300 und 500 Blätter.²¹ Die Papierherstellung war folglich eine wichtige Voraussetzung für die sich schnell ausbreitenden Druckverfahren. Die dritte Technologie, der Flachdruck, entwickelte sich erst mehr als 300 Jahre später. 1798 erfand Aloys Senefelder (1771-1834) das erste Verfahren, die Lithografie. Im Gegensatz zu den beiden ersten Technologien, die an eine überwiegend mechanische Bearbeitung der Druckformen gebunden sind, beruhte die Lithografie auf chemischen Prinzipien. Druckende und nicht druckende Bereiche lagen auf einer Ebene.²² Die Qualität der Druckwiedergabe war an eine gleichmäßige Papieroberfläche gebunden. Die seit 1757 verfügbaren Velinpapiere und ab 1820 zunehmend erhältlichen Maschinenpapiere begünstigten die Entwicklung und ermöglichten auch die sehr hohen Auflagen, die Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Offsetdruck realisierbar wurden.

Mechanische Drucktechnologien – Spurensuche Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“

Während beim Holzschnitt aus der Druckform Holz die zu druckenden Linien und Flächen mittels Schnitzmessern herausgearbeitet werden und diese erhöht liegen, ist dies beim Kupferstich genau umgekehrt. In die Druckform aus Metall werden die zu druckenden Linien äußerst präzise mit einem Grabstichel eingraviert. Weil sie in der Kupferplatte vertieft liegen, wird die Druckform nach dem Einfärben – im Unterschied zum Holzschnitt – abgewischt. Auf diese Weise verbleibt die Farbe nur in den eingravierten Linien. Der Andruck des Papiers mittels Presse ist aus diesem Grund sehr hoch, das Papier muss die in den Vertiefungen sitzende Farbe aufnehmen können. Der äußere Rand der Druckplatte hinterlässt dabei einen tiefen Abdruck im Papier, den Plattenrand. Kennzeichnend sind darüber hinaus an- sowie abschwellende Linien und „dass er [der Kupferstich] nach regelmäßigen, ruhig und langgeschwungenen Linien und einem sorgfältig angelegten System von Kreuzlagen drängt“.²³

Auf dem handgeschöpften Papier der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“ bilden sich die Spuren des Kupferstichs deutlich ab: Plattenrand und Linienführung sind gut zu erkennen (Abb. 8). Innerhalb des Plattenrandes gibt es den Vermerk „Philip. Vasconi Architectus sculp. 1721“. Grafiken besitzen oftmals eingravierte Schriftzüge, welche die an der Herstellung beteiligten Personen benennen. Abkürzungen wie sculp. (sculpsit/gestochen von), del. (delineavit/gezeichnet von) und ex. (excidit/erschieden bei) verdeutlichen die Arbeitsteilung.²⁴ Filippo Vasconi (1688-1730) war Architekt und Kupferste-

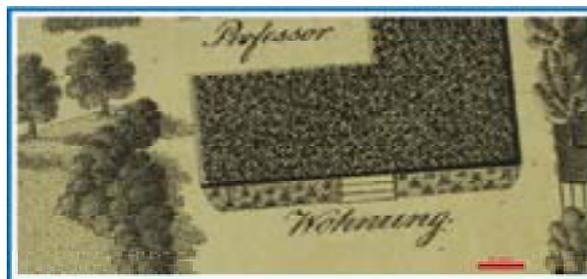
cher. Ob er die Vorlage auch gezeichnet hat, deren Urheber ist, geht aus der Nennung mit dem Zusatz „sculp.“ nicht hervor. Die mitgedruckte Jahresangabe 1721 sagt zudem aus, wann die Druckform hergestellt wurde; sie sagt nicht aus, wann der Druck auf Papier erfolgte. Der vorliegende Abdruck auf Papier kann auch später als 1721 erfolgt sein, da die Druckformen häufig bei den Druckern blieben.



▲ Abb. 8: Streiflichtaufnahme. Detail der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“, linker unterer Plattenrand. Zu sehen sind der tiefe Abdruck des Plattenrandes, die charakteristische Linienführung sowie der innerhalb des Plattenrandes abgedruckte Schriftzug.

Chemische Drucktechnologie – Spurensuche Grafik „Situations-Zeichnung des Königl.

Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“
Für die Lithografie wurde als Druckform bevorzugt ein Kalkstein aus Solnhofen (Bayern) verwendet. Die Steinplatten sind mit bis zu 15 cm ausreichend dick, um unter dem Druck der Presse nicht zu zerbrechen. Auf den Stein wird mit fetthaltiger Farbe die Darstellung seitenverkehrt aufgezeichnet und geschrieben (die Lithografie hatte 1800 ihren Durchbruch mit der Vervielfältigung von Notenhandschriften²⁵). Der Stein wird im Anschluss chemisch so behandelt, dass sich die Fettanteile der Farbe fest mit ihm verbinden. Die wasserlöslichen Farbanteile werden dabei herausgelöst. Vor dem Auftragen der Druckfarbe wird der Stein mit Wasser benetzt, dieser Vorgang wird vor jedem Abdruck wiederholt. Nur die fettigen Bereiche nehmen Druckfarbe auf und die Abbildung auf dem Stein wird somit auch wieder sichtbar. Durch die zeichnerischen Möglichkeiten bei der Herstellung besitzen Lithografien Ähnlichkeiten mit Originalzeichnungen, die zu Verwechslungen führen können. Erkennungsmerkmale entstehen durch den Druckvorgang und den Farbauftrag auf dem Papier. Es handelt sich dabei – je nach Beschaffenheit des Steins – um eine ihm eigene flächige, körnige und fettig wirkende Struktur.²⁶ Sie ist auf dem Velinpapier der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“ zu erkennen; zudem ist auch geschriebener Text vorhanden (siehe Abb. 9).



▲ **Abb 9: Auflichtaufnahme.** Detail der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischer Gartens zu Königsberg in Preussen“, linke, mittlere Blatthälfte. Zu sehen ist die charakteristische flächige, etwas körnige und leicht glänzende Struktur.

Spuren des Gebrauchs und der Archivierung

Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“

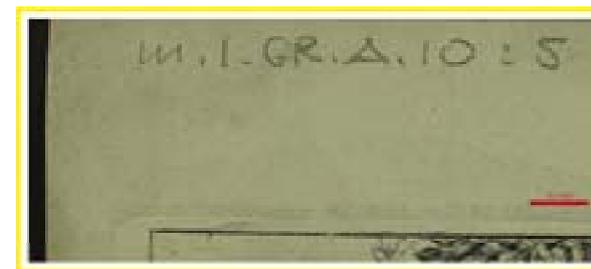
Im 18. Jahrhundert war der Kupferstich ein wichtiges Illustrationsverfahren für gedruckte Bücher. Kupferstiche (Tiefdruck) wurden verfahrensbedingt getrennt vom Text (Hochdruck) gedruckt und als Tafeln in die Bücher eingefügt. Für Abbildungen wurde auch häufig die doppelte Breite des Buches benutzt und die Tafeln dafür vor dem Einbinden vertikal gefaltet.²⁷ Die Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“ besitzt eine Faltung (Abb. 10), welche vertikal über das gesamte Blatt verläuft. Sie könnte ein Hinweis sein, dass die Grafik einem großformatigen Tafelwerk entnommen wurde.

Für die grafischen Einzelblätter der Sammlung Albrecht Haupt hat es in der Vergangenheit immer wieder Versuche gegeben, sie neu zu ordnen und zu erschließen. Verschiedene Eintragungen von Signaturen mit Bleistift auf den Vorder- und Rückseiten der Grafiken und den zugehörigen Unterlagekartons bezeugen diese Vorhaben. Ihre Erhaltung ist wichtig,

denn sie sind Spuren der Sammlungs- und Archivierungsgeschichte. Auf der Vorderseite der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“ sind zwei unterschiedliche Signaturen zu sehen, eine Signatur lässt sich in ihrer Bedeutung entschlüsseln (Abb. 11).



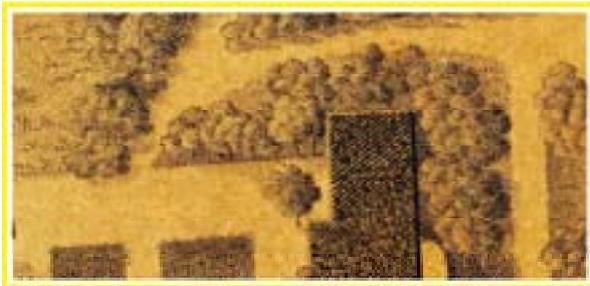
▲ **Abb. 10: Streiflichtaufnahme.** Detail der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“. Unterer Blattrand, Blattmitte. Zu sehen sind markante Knicke/Faltungen, von denen eine Faltung vertikal exakt über das gesamte Blatt verläuft (roter Pfeil). Sie ist ein Hinweis darauf, dass das Blatt gefaltet war.



▲ **Abb. 11: Streiflichtaufnahme.** Detail der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“. Linke obere Blattecke. Die Signatur m. l. GR. A. 10:5 bedeutet: m = mittleres Format (Maße der Grafik: 640 x 468 mm), l = Italien, Gr = Grafik, A = Architektur, 10 : 5 verweist auf die Ordnung innerhalb der Sammelmappe.

Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“

Spuren des Gebrauchs können auch auf Funktionen eines Blattes hinweisen, beispielsweise als Vorlage. Die Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“ besitzt entlang der Wegführungen und Gebäudeflächen in nahezu regelmäßigen Abständen feine Lochungen, die nur im Durchlicht zu erkennen sind. Hierbei könnte es sich um eine Übertragungstechnik handeln, bei der mittels Nadelstichen die Konturen auf ein darunterliegendes Blatt übertragen wurden (Abb. 12). Die Grafik ist, wie sehr viele Grafiken des Bestands, auf einen Unterlagekarton montiert. Die Qualität des Kartons und die Art der Montage sind sehr einheitlich; Informationen wann und aus welchem Grund die Montierung nicht für alle Blätter erfolgte, gibt es bisher nicht. Charakteristisch ist die Befestigung der Grafiken durch Fälze aus Papier deren Kanten, wie bei Briefmarken, gezahnt sind (Abb. 13).



▲ Abb. 12: Durchlichtaufnahme. Detail der Grafik „Königl. Botanischer Garten zu Königsberg in Preussen“. Linke, obere Blatthälfte. Zu sehen sind feine Lochungen in nahezu regelmäßigen Abständen entlang der Wegführung und Gebäudeumrisse.



▲ Abb. 13: Auflichtaufnahme. Detail der Grafik „Situations-Zeichnung des Königl. Botanischen Gartens zu Königsberg in Preussen“. Rückseite obere Blattkante. Zu sehen sind die Montagefälze aus Papier mit den gezahnten Kanten.

Zeichnung „vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra 27.6.86“

Albrecht Haupt benutzte seine Skizzen für Lehrveranstaltungen als Anschauungsmaterial. Im Papier der Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra“ sind an allen vier Blattecken jeweils feine Löcher zu erkennen. Diese Spuren sind auch an einigen anderen Blättern der Sammlung vorhanden, z.B. auch an der Grafik „Zufahrt zu einem Garten mit Portal“. Die wiederkehrenden Löcher könnten auf eine Aufhängung hinweisen (Abb. 14). Unter UV-Licht sind zudem auf der Rückseite fluoreszierende Linien im Papier zu erkennen. Sie stammen von Bestandteilen des Farbmittels der Zeichnung Haupts „Grundriss des Carmo zu Coimbra“. Beide Zeichnungen lagen ohne Zwischenschichtpapier leicht verkantet über längere Zeit in einer Mappe. Diese Spuren sind ein Hinweis, dass sich das Papier auf stofflicher Ebene verändert hat. Gleichzeitig sind sie ein Zeitzeugnis eines Archivierungs- und Arbeitszusammenhangs.²⁸ (Abb. 15).

Abb. 15: UV-Lichtaufnahme. Rückseite der Tuschezeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra“. Zu sehen sind fluoreszierende Linien. Sie bilden die Zeichnung „Grundriss des Carmo zu Coimbra“, TIB: 33RePo/53, ab. Bestandteile des Bindemittels sind in das Papier migriert. ▶



▲ Abb. 14: Durchlichtaufnahme. Detail der Zeichnung „Vom Portal des Jesuitencollegs Coimbra“. Zu erkennen ist die kleine Lochung unterhalb der oberen rechten Blattkante.



Spuren erhalten - Konservatorische Behandlung

Das Arbeitsgebiet der Konservierung umfasst (Vorsorge-)Maßnahmen für Kulturgut, mit denen eine langfristige Erhaltung des vorgefundenen Objektzustandes erreicht werden kann und die dazu beitragen, materielle Alterungsprozesse zu verlangsamen sowie Schädigungen durch äußere Einwirkungen zu vermeiden. Sie dienen der Originalerhaltung. Historische Dokumente, so auch die Grafischen Einzelblätter der Sammlung Albrecht Haupt, sind in der Regel durch Verunreinigungen der Oberflächen belastet. Ursachen sind oftmals Unachtsamkeit während der Benutzung und fehlender Schutz vor atmosphärischen Einwirkungen an den Aufbewahrungsorten. Auf den Objekten lose aufliegende (Fein-)Stäube und Partikel schädigen die Oberflächen durch Abrieb und sie können den Abbau von Papier beschleunigen. Sie können auch gesundheitsgefährdend sein, wenn die Partikel toxisch, einatembar und lungen-gängig sind. Die Qualität der Verunreinigungen, die Partikelgrößen und die Möglichkeit einer mikrobiologischen Kontamination wurden für den Grafikbestand untersucht. Die Ergebnisse bestätigten anorganische und organische Feinstaubablagerungen. Ihre Quantität lag für das einzelne Blatt allerdings unter den bestehenden Arbeitsschutzgrenzwerten. Aus Gründen ihrer unterschiedlichen Herkunft und damit verbunden unterschiedlichen Verunreinigungen, den Vorteilen für eine langfristige Objekterhaltung sowie den zukünftigen Handhabungen während der bibliothekarischen Erfassung und Digitalisierung, wurden eine Oberflächenreinigung und Optimierung der Schutzverpackung beschlossen. Zur Reini-

gung des großen, sehr heterogenen Bestandes wurde eine an der HAWK vorhandene Mengentechnologie eingesetzt, die durch elektrostatische Anziehung Feinstaubpartikel von den Oberflächen abhebt.²⁹ Masterstudierende erarbeiteten einen Workflow, welcher alle Arbeitsschritte – Annahme der Behandlungschargen, Begutachtung, Reinigung mit der Reinigungsanlage, Qualitätskontrolle, Umverpackung und Rückgabe – umfasste. Von Juni 2017 bis Juli 2018 konnte die Behandlung und erste Stufe der Umverpackung für 4.061 kleinformatige und 825 mittelformatige Einzelblätter an der Hochschule abgeschlossen werden.³⁰

Bei heterogenen, nicht erschlossenen Massenbeständen haben Konservierungsmaßnahmen die vorrangige Aufgabe, den Istzustand der Objekte zu sichern und zu erhalten. Dieser Anspruch ist für die Zusammenarbeit mit den Bereichen der Konservierung und Restaurierung längst etabliert. Die Einbeziehung von konservierungswissenschaftlichen Untersuchungen in Erschließungsaufgaben zum Erkennen und Interpretieren der unterschiedlichen Merkmale und Spuren, die sich auf dem Träger Papier abbilden können, ist noch nicht üblich. Ihr Vorteil konnte anhand der drei Untersuchungen herausgearbeitet werden. Sie unterstützen Forschungen zur Herkunft, Datierung und Sammlungsgeschichte. ■

LITERATUR

- 1 Valéry, Paul: Werke. Bd. 7. Zur Zeitgeschichte und Politik. 1. Aufl., Frankfurt am Main und Leipzig, 1995, S. 98.
- 2 Sammlung Albrecht Haupt: www.tib.eu/de/recherchieren-entdecken/sondersammlungen/sammlung-albrecht-haupt/ (11.1.2019)
- 3 Hähner, Ulrike: Nachdenken über Originalerhaltung von Archiv- und Bibliotheksgut. In: Menne-Haritz, Angelika; Hofmann, Rainer: Archive im Kontext. Düsseldorf, 2010, S. 373-382.
- 4 Portal „Kulturerbe Niedersachsen“: <http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/> (12.1.19)

- 5 Rauschenplat, Wiebke: Spuren lesen und darstellen. Beispiele für zerstörungsfreie Materialuntersuchungen an Grafiken der Sammlung Albrecht Haupt. Bachelorabschlussarbeit. Hildesheim, 2018.
- 6 Ebenda: http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/objekt/record_kuniweb_1291925/1/log_kuniweb_1291925_0/ (12.1.19)
- 7 Ebenda: http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/objekt/record_kuniweb_1291956/1/log_kuniweb_1291956_0/ (12.1.19)
- 8 Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung. 7. Aufl., München, 1991, S. 20.
- 9 Mairinger, Franz: Strahlenuntersuchung an Kunstwerken. 1. Aufl., Leipzig, 2003, S. 89-90.
- 10 Barkow, Carsten; Landgraf, Patricia; Wolf, Kathrin: Digitale Informationssicherung im Mengenbetrieb. Vorbereitung für die Multispektraldigitalisierung der brand- und löschwassergeschädigten Musikhandschriften. In: Weber, Jürgen; Hähner, Ulrike (Hg.): Restaurieren nach dem Brand. Petersberg, 2014, S. 139-143.
- 11 Keim, Karl: Das Papier. Stuttgart, 1951, S. 112-115.
- 12 Behr, Arno, Seidensticker, Thomas: Einführung in die Chemie nachwachsender Rohstoffe. Vom Holz zum Zellstoff. Springer-Spektrum, 2018, S. 144.
- 13 Dietz, Georg, Schmidt, Frieder: Paper Production in the Transition to the Industrial Revolution. In: Bull's Head and Mermaid. The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period. Stuttgart und Wien, 2009, S. 22-23.
- 14 Weiß, Karl, Theodor: Handbuch der Wasserzeichenkunde. Leipzig, 1962, S. 1.
- 15 Strauss, Walter, L.: The Complete Drawings of Albrecht Dürer. Watermarks. Bd. VI., New York, 1974, S.3273; Heller, Joseph; Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Bd. 2. Bamberg und Leipzig, 1827, S. 46.
- 16 Müller, Lothar: Weiße Magie. Die Epoche des Papiers. München, 2012, S. 116-117.
- 17 Schmidt, Frieder: Die Buchkultur im 19. Jahrhundert. Band 2. Papier. Hamburg, 2016, S. 405.
- 18 Publii Virgilio Maronis Bucolica, Georgica, et Æneis, Birmingham, Typis Johannes Baskerville, 1757.
- 19 Whatman watermarks – National Gallery of Australia: <https://nga.gov.au/whistler/details/whatman.cfm> (22.12.2018)
- 20 Kotte, Hans: Der 150.Geburtstag der Papiermaschine. In: Das Papier, Heft 3, 1949, S.15; Clapperton, R. H: The Paper-making-Machine. Oxford, 1967.
- 21 Schweidler, Max: Die Instandsetzung von Kupferstichen, Zeichnungen, Büchern usw., 2. erw. Aufl., Stuttgart, 1949, S. 153.
- 22 Rebel, Ernst: Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe. 2. Aufl., Stuttgart, 2009, S. 102.
- 23 Singer, Hans, W.: Der Kupferstichsammler. Hiersemanns Handbücher, Bd 9. Leipzig, 1922, S. 25.
- 24 Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. 10. Aufl., München, 1988, S.18.
- 25 Stadtmuseum Offenbach (Hg.): Alois Senefelder und die „Notenfabrique“ André. Offenbach, 1986, S. 61f.
- 26 Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. 10. Aufl., München, 1988, S. 172-177.
- 27 Funke, Fritz: Die Kupferstichillustrationen. In: Buchkunde. Leipzig, 1959, S. 240-250.
- 28 Haupt, Albrecht: Baukunst der Renaissance. Bd. 2, Frankfurt am Main, 1895, S. 84f.
- 29 Hähner, Ulrike; Petersen, Karin; Banik, Gerhard: Elektrostatische Reinigung von Oberflächen: Ein Verfahren für die schonende Mengenbehandlung historischer Oberflächen. In: Eipper, P.-B. (Hg.): Handbuch der Oberflächenreinigung, 6. erw. Aufl., München 2017, S. 18-35 und S. 357.
- 30 Hähner, Ulrike; Saemann, Hedda: Elektrostatische Reinigung: Erfolgreiche Mengenbehandlung von Druckgraphiken und Zeichnungen der Sammlung Albrecht Haupt. <https://blogs.tib.eu/wp/tib/2017/08/18/elektrostatische-reinigung-erfolgreiche-mengenbehandlung-von-druckgraphiken-und-zeichnungen-der-sammlung-albrecht-haupt/> (19.1.19)

FOTOGRAFIEN/ABBILDUNGEN

Abb. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15: Wiebke Rauschenplat
Abb. 4, 5: Georg Dietz

Druckgrafiken aus der Sammlung Albrecht Haupt der Technischen Informationsbibliothek (TIB)

Publikationen

- JACQUES ANDROUET DU CERCEAU: Le second volume des plus excellents Bastiments de France, Paris, Bd. 1, 1576; Bd. 2, 1579 (2 Haupt 32)
- SEBASTIAN SERLIO: Von der Architectur. Fünff Bücher: Darin die gantze lobliche und zierliche Baukunst / sampt den Grundlegungen und Aufzügen mannigerley Gebäuden / vollkomlich aus den Fundamenten gesehet / und mit vielfeltigen Exemplen und Kunststucken, Antiquen und Neuwen / gantz deutlich erklert wirdt / wie au? Des Authoris Vorzed weitleuffiger zuvernemen, Basel, 1609 (2 Haupt 1077)
- HANS VREDEMAN DE VRIES, Hortorum viridariorumque elegantes & multiplices formae ad architectonicae artis normam affabre, Köln, 1615 (Haupt 1247)
- SALOMON DE CAUS: Von gewaltsamen Bewegungen, 1615 (2 Haupt 224)
- SALOMON DE CAUS: Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae exstructus, Frankfurt am Main, 1620 (2 Haupt 223)
- JOSEPH FURTTENBACH: Architectura civilis: / Das ist: / Eigentliche / Beschreibung / wie man nach bester form, / von gerechter Regul, Für's Erste: Palläst, / mit dere Lust: und Thiergarten, darbey auch Grotten: / So dann Gemeine Wohnungen: Zum Andern, Kirchen, Ca- / pellen, Altär, Gotshäuser: Drittens, Spitäl, Laza- / reten und Gotsäcker aufführen unnd / erbawen soll, Ulm, 1628 (2 Haupt 419)
- JACQUES BOYCEAU: Traité du jardinage selon les raisons de la Nature et de l' Art, Paris, 1638 (2 Haupt 1694)
- JOHANN THEODOR DE BRY: Florilegium renovatum, Frankfurt am Main, 1641 (4 Haupt 180)

- PETER OVERADT: Hortorum Viridariorumque Nouiter in Europa / Der Vornehmste und berühmten Lustgarten in Europa nach dem Leben eigentliche Abrisz so vorhien nitt ihn druck ausgangen ietzo aber allen Liebhaberen zu nutz und dienst mitt vieler mühe und kosten zusammen getragen, Köln, 1655 (2 Haupt 810)
- DOMINICUS BARRIÈRE: Villa Aldobrandina Tusculana sine varii illius Hortorum et Fontium prospectus, Rom, 1647 (2 Haupt 71)
- GIOVANNI BATTISTA FALDA: Li Giardini di Roma, Rom, 1670 (2 Haupt 359)
- CHARLES PERRAULT: Labyrinthe de Versailles, Paris, 1679 (Haupt 843)
- JOHANN WILHELM BAUR: Underschiedliche Prospecten / welche er in dennen Landen Italiae, / und dan auf seiner Heimreis / Friaul, Karnten Steir / nach dem Leben gezeichnet / In das Kupfer gebracht / durch Melchioren Küssell zu Augspurg, 1681 (Haupt 89)
- GIOVANNI BATTISTA FALDA / GIOVANNI FRANCESCO VENTURINI: Le Fontane di Roma, Rom, 1691 (2 Haupt 357)
- JEAN-BAPTISTE DE LA QUINTINIE: Instruction pour les Jardins Fruitiers et Potagers avec un Traité des Orangers, Amsterdam 1692 (Haupt 614)
- ISAAC MOUCHERON: Plusieurs Belles et Plaisantes Veues et la cour de Heemstede dans la Province d'Utrecht, Amsterdam, 1700 (4 Haupt 769)
- JOHANN CHRISTOPH VOLKAMER: Continuation / der / Nürnbergischen / Hesperidum, / oder: / Fernere gründliche Beschreibung / der edlen Citronat-, Citronen- / und / Pomeranzen-Früchte / mit einem ausführlichen Bericht / wie solche am besten zu warten und zu erhalten seyn, Nürnberg, 1714 (2 Haupt 1648)
- JAN VAN DER GROEN: Den Nederlandtsen Hovenier, Amsterdam, 1721 (Haupt 609)

- DANIEL STOPENDAAL: Maison de Zeyst, Amsterdam, 1725 (Haupt 1653)
- GABRIEL PERELLE: Veue des belles maisons de France, Paris, um 1730 (2 Haupt 842)
- BERNARDO SANSONE SGRILLI: Descrizione della Regia Villa, Fontane, e Fabbriche di Pratolino, Florenz, 1742 (4 Haupt 1083)
- GIOVANNI FRANCESCO GUERNIERO: Plans et Desseins des Batiments, Cascades et Fontaines dont Charles Landgrave de Hesse, Kassel, 1749 (2 Haupt 478)

Einzelgrafiken

- S. 2: m N GR A 2, 89140498168; S. 5: m I GR A 10, 89140498176; S. 24: m I GR A 3, 89140481362; S. 24: kl F M 1; 89140525556; S. 25: 9Re/23; S. 26: 9Re/24; S. 28: 17Re/31; S. 28: 18Re/33; S. 29: 33RePo/52; S. 30: 23Na/70; S. 31: 23Na/24; S. 31: 23Na23; S. 32: 34RePo/18; S. 33: 33RePo/18; S. 33: 32RePo/3; S. 46: kl I GR A 15, 89140536299; S. 69: kl I GR A 15, 89140536280; S. 107: m N GR A 2, 89140493581; S. 121: m D A 11, 89140496416; S. 122: m D A 11, 89140496432; S. 128: kl I GR A 16, 89140535713; S. 129: m I GR A 10, 89140498184; S. 130: kl D A 11, 89140510192; S. 131: m F GR A 5, 89140497242; S. 138: 89140498109; S. 141: m F GR A 5, 89140497277; S. 142: 89140497870; S. 145: kl N GR A 5, 89140484140; S. 146/147: m F GR A 5, 89140497234

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

S. 123

Historisches Museum Hannover

S. 36: BD 12599; S. 39: BD 217; BD 208; BD 216; BD 210; BD 209; BD 218; BD 214; BD 212; BD 211

AUTOREN

Dr. Georg Dietz, Unternehmer, Japico Dietz GmbH (Japanpapier)

Prof. Ulrike Hähner, Prodekanin der Fakultät Bauen und Erhalten, Studienrichtung Konservierung und Restaurierung von Schriftgut, Buch und Graphik, Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst, Hildesheim, Holzminden, Göttingen (HAWK)

Dr. Gundela Lemke, ehemalige Fachreferentin Bauwesen / Sammlungsbetreuerin der Slg. Albrecht Haupt, Technische Informationsbibliothek (TIB)

Dr. Susanne Nicolai, Fachreferentin Sozialwissenschaften, Geschichte und Religionswissenschaft / Projektmitarbeiterin Slg. Albrecht Haupt, Technische Informationsbibliothek (TIB)

Wiebke Rauschenplat, Studentin an der HAWK, Studienrichtung Konservierung und Restaurierung von Schriftgut, Buch und Graphik

Dr. Hedda Saemann, Fachreferentin Bauwesen / Sammlungsbetreuerin der Slg. Albrecht Haupt, Technische Informationsbibliothek (TIB)

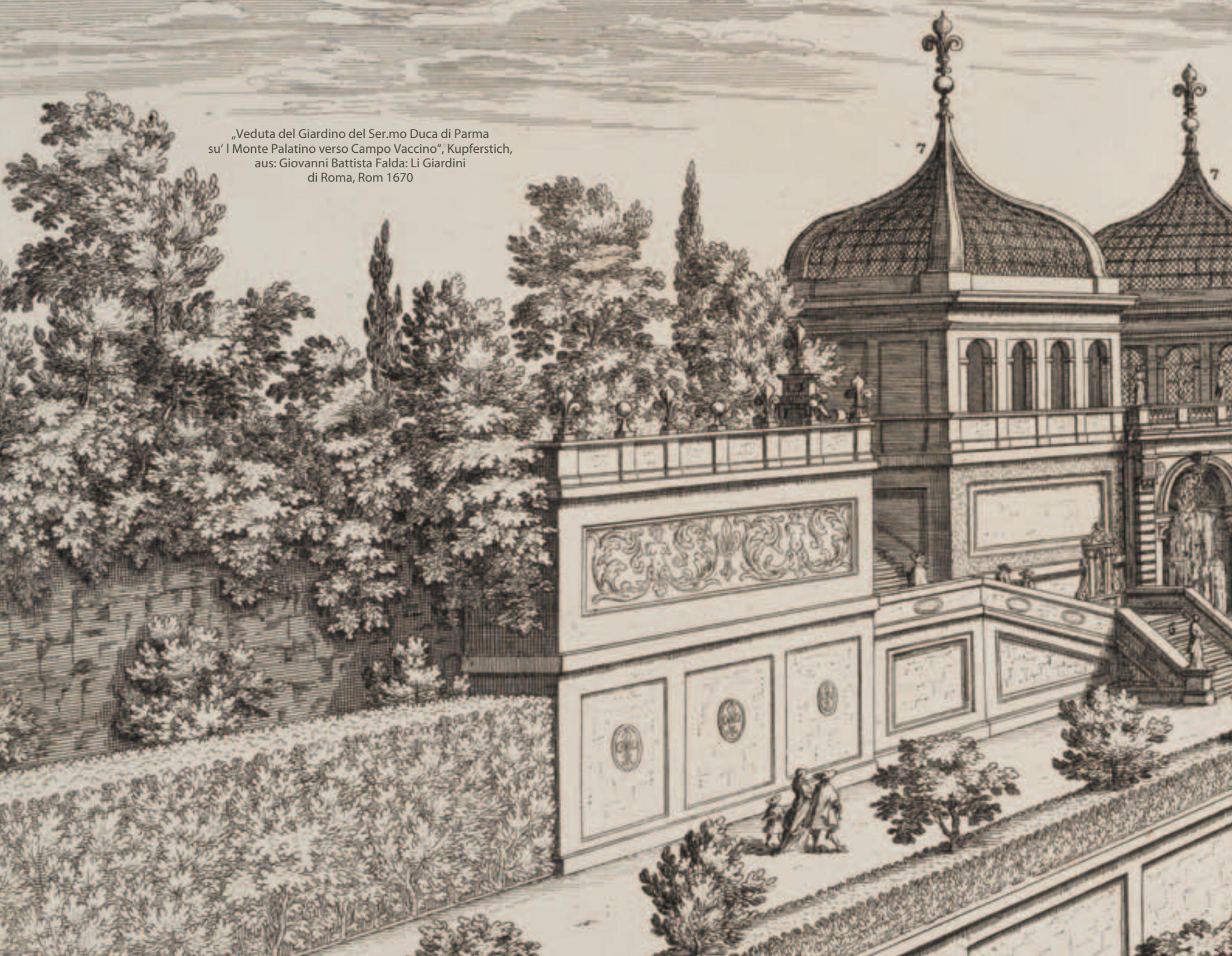
Dr. Andreas Urban, Ausstellungsleiter, Museen für Kulturgeschichte Hannover

D. Annika Wellmann-Stühning, Referentin für Bildung und Vermittlung, Zentrale Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen



▲ „Horti Publici Academiae Lugduno-Bataviae“ (Botanischer Garten Leiden), Kupferstich, aus: Peter Overadt: „Hortorum Viridariorumque Nouiter in Europa praecique adornatorum elegantes & multiplices formae ad vivum delineatae et aeri incisae“, „Der Vornehmste und berümsten Lustgarten in Europa“, Köln, 1655

„Veduta del Giardino del Ser.mo Duca di Parma
su' l Monte Palatino verso Campo Vaccino“, Kupferstich,
aus: Giovanni Battista Falda: Li Giardini
di Roma, Rom 1670





Museen für Kulturgeschichte Hannover
ISBN 978-3-910073-47-0

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.



© Landeshauptstadt Hannover – Der Oberbürgermeister –
Museum Schloss Herrenhausen 2019
GESTALTUNG: Rudolf Schwanke,
schwanke//raasch visuelle kommunikation
FOTOGRAFIE/REPRODUKTIONEN: Jekaterina Kredovica,
Museen für Kulturgeschichte Hannover



Dieses Buch unterliegt den Bestimmungen
der Creative Commons Namensnennung 3.0 Deutschland Lizenz
(<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/>)