



"Die Magie der Form"

a&k Studienreise: Der französische Architekturgarten um Paris

24.6.14-28.6.14 | Der französische Architekturgarten um Paris

Organisation

Thomas Meyer-Wieser, dipl. Arch. ETH/SIA/BSA

„Der Garten als Kritik der Stadt“

Die These, dass der Garten als eine Kritik der Stadt und darum als Modell der Stadt zu verstehen sei, gehört zum festen Repertoire der Stadtbaugeschichte. Stadt und Garten organisieren gleichermaßen den konkreten physischen Lebensraum des Menschen, mit dem Unterschied, dass der Garten dabei nicht die komplexen funktionalen und nutzungsspezifischen Anforderungen der Stadt zu berücksichtigen braucht.

Dass diese Einsicht nicht bloss eine nachträgliche Interpretation der Kunstgeschichte ist, belegen unter anderem die Schriften Abbe Laugier's, der - Versailles vor Augen - vorschlägt, das Design der Gärten als Vorlage für die Planung der Städte zu verwenden. Der Theoretiker, träumte von Paris als einem enormen Wald, den er gerne nach Belieben durchschneiden und zurechtstutzen würde. Diese Gleichsetzung von Stadt und Wald ist nicht nur eine poetische Umschreibung geblieben, das zeigt die weitere Stadtentwicklung von Paris. Hundert Jahre nach den Tagträumen Laugiers nimmt es das Tandem Napoleon III und Haussmann in Angriff, die Hauptstadt endgültig im barocken Sinne von Versailles umzubauen. Es werden gerade Schneisen in den Pariser »Wald« geschlagen, baumbestandene Boulevards nach dem Vorbild der Boulevards in Versailles angelegt. Das ganze war freilich nicht als die grosse achsensymmetrische Anlage von Versailles konzipiert - dies war mit der behäbigen alten Metropole doch nicht zu leisten. Aber auf eine ordentliche Achse hat man dennoch nicht ganz verzichtet. An der Achse Champs-Elysees, Place L'Etoile, La Defense hat man bis in unsere Zeit hinein weiter gebaut. Der Garten also als Modell, als Lehrstück, gar als Experimentierfeld des Städtebaus? Diese offenbar weit verbreitete und akzeptierte These ist Ausgangspunkt unserer Reise und soll an den Arbeiten von André Le Nôtre und seinen Schüler überprüft werden.



Dienstag, 24. Juni Jenseits der Architektur

Treffpunkt	09.00	Anreise Zürich HB nach Paris-Gare de Lyon
	09.34	Zürich HB am Treffpunkt unter der Grossen Uhr
	10:34	Zürich HB (TGV Lyria 9210)
	13.37	Basel SBB ab (TGV Lyria 9210) Paris-Gare de Lyon

Mittagessen individuell „Le Train Bleu“, Gare de Lyon

Reise im TGV 9210, 1. Klasse von Zürich HB nach Paris-Gare de Lyon. Mittagessen im „Le Train Bleu“, dem wohl schönsten Bahnhofsrestaurant der Welt.

15.00 Besichtigung der Bibliothèque national de France

Besichtigung der Bibliothèque nationale de France von Dominique Perrault. Die vier riesigen Ecktürme aus Glas und Stahl sollen offene Bücher darstellen. Im Zentrum des Vorplatzes befindet sich ein grosser Garten mit Waldkiefern. Diese grüne Insel ist der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Der Garten ist dank einer Verglasung vom Inneren der Anlage zu sehen und unterstreicht somit den ruhigen und ausgeglichenen Charakter des Ortes.

16:30 Abfahrt mit Reisebus über Sceaux nach Fontainebleau, Treffpunkt Quai François Mauriac, Paris

Weiterfahrt über den Jardin du Luxembourg und den Parc de Sceaux nach Fontainebleau, wo wir im Hôtel Napoléon übernachten.

17:00 Besichtigung des Parc de Sceaux (Anfahrt 0.5 h)

Der Parc de Sceaux wurde von André Le Nôtre für Jean-Baptiste Colbert und dessen ältesten Sohn gestaltet. Während der Französischen Revolution wurde er in eine landwirtschaftliche Schule umgewandelt.

19.00 Check-In Hôtel Napoléon, 9, rue grande - Fontainebleau

20.00 Gemeinsames Abendessen

Übernachtung Hôtel Napoléon, Fontainebleau (1)



Le Train Bleu, Marius Toudoire, 190,1 Paris

In Paris gibt es kein schöneres Restaurant als das im Gare de Lyon. schreibt Louise de Vilmorin. [. . .]

Die üppige Pracht der Inneneinrichtung lässt den Ehrgeiz und die Opulenz der mächtigen Gesellschaft Paris-Lyon Miterranee (PLM) erkennen, die zu Beginn des Jahrhunderts alle Eisenbahngesellschaften beherrscht und über 9.000 Kilometer Bahnstrecke verwaltet. Die Weltausstellung von 1900 erfordert gewaltige Installationen, die die Macht dieses Unternehmens unterstreichen und seine Fähigkeit unter Beweis stellen, die vielen tausend Besucher, die in Paris erwartet werden, zu empfangen.

Zu den Zielen der PLM gehört auch, »für die Annehmlichkeiten der Reisenden zu sorgen« und die Bürger für grosse Reisen zu begeistern. Marius Toudoire, der Architekt der Gare Saint-Jean de Bordeaux, wird damit beauftragt, die Pläne für einen neuen, geräumigeren Bahnhof zu entwerfen. Er skizziert eine lange Fassade mit allegorischen weiblichen Skulpturen, die am äussersten Ende mit einem Glockenturm abschliesst, der an die nordfranzösischen Rathaustürme erinnert, und in dem vier Turmuhren angebracht sind. Le Train Bleu ist monumental und wunderbar. Der Name der Brasserie ist dem schnellsten und luxuriösesten Schnellzug zwischen Paris und der Cote d'Azur entlehnt. Sie ist ein Symbol für Eleganz und Raffinement und zeugt von einer Lebensart, die es heute nicht mehr gibt.

Le Train Bleu befindet sich im Zwischengeschoss, zu dem man von aussen über die Turmtreppe gelangt und von innen über eine grosse Wendeltreppe. Es gibt zwei Säle, den goldenen Saal, der seinen Namen dem vergoldeten Stuck verdankt, und den grossen, viel geräumigeren Saal. Beide Räume sind durch quadratische Durchgänge miteinander verbunden.

Die Malereien, Schmuckelemente und Stuckarbeiten reichen der Eisenbahngesellschaft zum Ruhm. Dreissig Maler, darunter auch Berühmtheiten wie Maignan, Buffet und Flameng, die von Marius Toudoire beauftragt wurden, malen die Landschaften und Städte, durch die der Zug kommt.

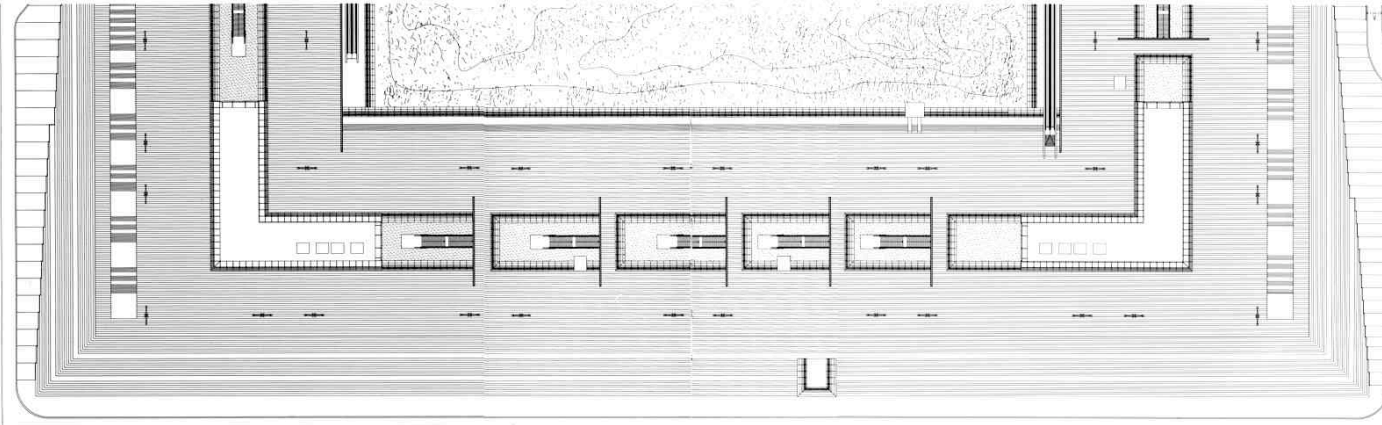
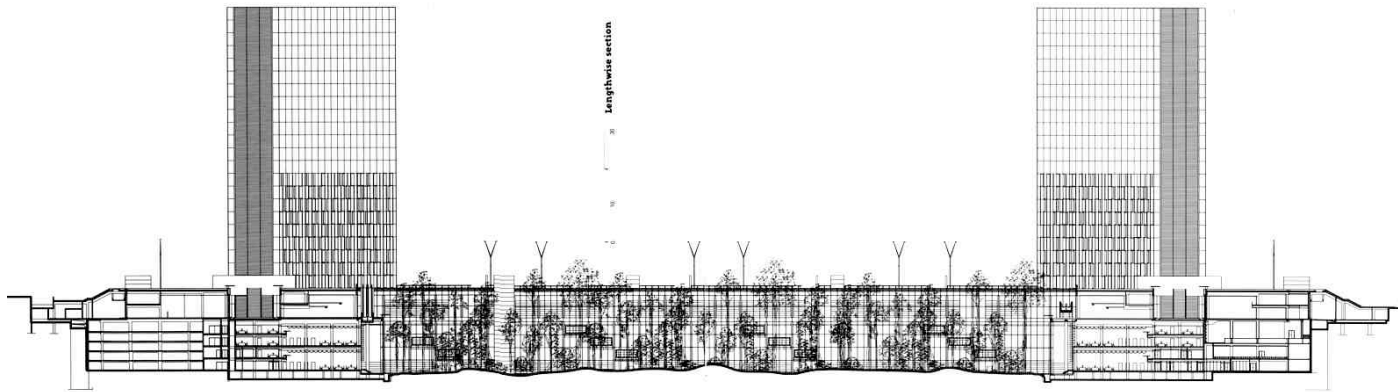
Am 7. April 1901 eröffnet der Präsident der Republik, Emile Loubet, das Restaurant im Gare de Lyon. Es ist im Stil der Belle Epoque gehalten und wird zu einem beliebten Treffpunkt für die Pariser, die gerne ausgehen, essen und sich amüsieren.

Der Weltkrieg verändert das Leben, doch Le Train Bleu findet zu seinem alten Glanz zurück. Während der Besatzung wird das Lokal beschlagnahmt, und nach Kriegsende nimmt es Flüchtlinge und Heimkehrer auf. 1947 öffnet das Lokal wieder seine Pforten, trotz sich schuppender Holzvertäfelungen, abbröckelnder Malereien und Gipsarbeiten.

Nach der Übernahme durch Albert Chazal im Jahr 1963 erhält die Brasserie ihre ursprüngliche Schönheit wieder. Er macht die fehlenden Elemente des Mobiliars ausfindig und lässt einige Stücke originalgetreu erneuern.

Durch Vermittlung des Regisseurs Rene Clair und des ehemaligen Präsidenten der SNCF (Französische Eisenbahngesellschaft) wird Le Train Bleu 1972 unter Denkmalschutz gestellt.

(Quelle: <http://www.paris.de.com/brasseries-in-paris/le-train-bleu.htm>)



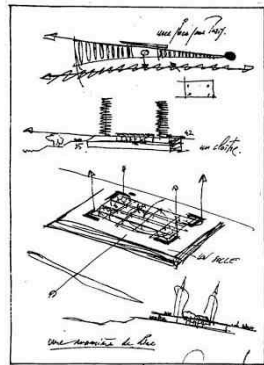
Bibliothèque nationale de France, Dominique Perrault, 1995

Städtebauliches Kunstwerk, minimalistische Einrichtung, in welcher die Gegenstände und ihre Materialien nichts sind ohne die transzendierende Wirkung des Lichts. Versetzte Natur, ritueller Umgang, sanfte Protektion, Düfte, Rascheln, transparentes Licht Innen, flutendes Licht aussen. Die Gabe der Verwandlung, sogar der Verklärung scheint dieser Bibliothek gegeben zu sein, die sich auflöst und verschwimmt, wenn man sie betritt.

Die Architektur wird zugunsten von Grosseinstellungen auf die Stadt zurückgenommen, zugunsten des Einzugs der Natur in das, was wir allgemein das Gebäude nennen.

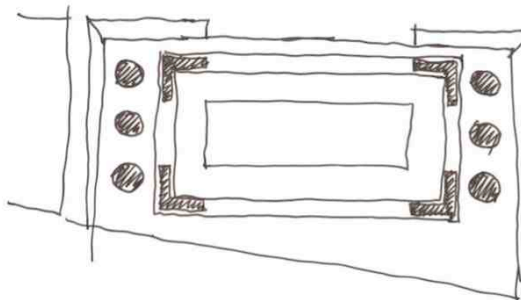
Die Gefühle gründen auf Paradoxien zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen monumental und menschlich, zwischen undurchsichtig und leuchtend, ohne ganz die Frage anzusprechen, ob man nun in Paris ist oder nicht.

(Quelle: Dominique Perrault, Des Natures, Au-dela de l'Architecture)



3/10

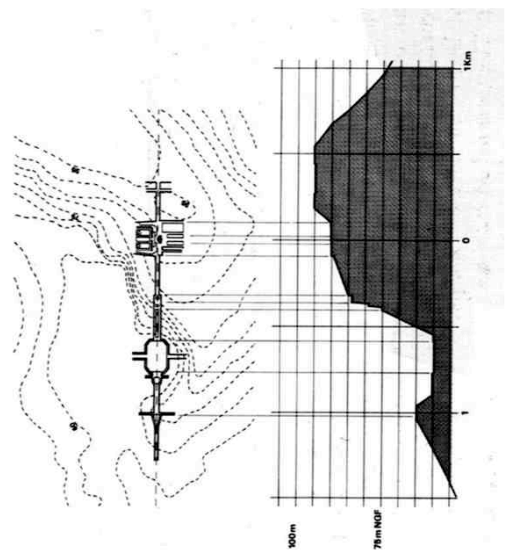
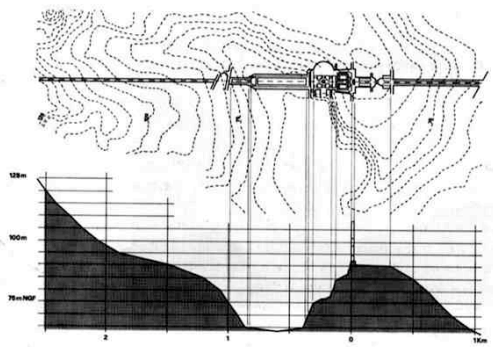
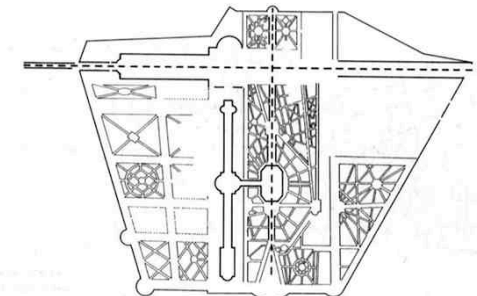
dominique perrault



sur l'EST

• Silvan's laje →

1/18/91



Parc de Sceaux, Intervention d'André Le Nôtre, 1673 à 1691

Parc de Sceaux, Intervention d'André Le Nôtre, 1673 à 1691

Le Grand Canal, le Tapis Vert et le bassin de l'Octogone font du parc de Sceaux une oeuvre majeure de la maturité d'André Le Nôtre. Désormais, partie de la banlieue parisienne, cette composition offre, au terme d'une histoire mouvementée, les agréments d'un espace urbain et les vastes perspectives d'un paysage ordonnancé.

Dans la périphérie urbanisée de Paris, le parc de Sceaux est aujourd'hui un espace public majeur pour les communes qui l'entourent. Dans ses bois et sur ses plaines se pratiquent sports collectifs, jogging, promenade, pêche ou baignade. Des concerts de rock y rassemblent les foules et en perpétuent la vocation festive.

Du tracé de Le Nôtre, subsistent les trois axes majeurs du bassin de l'Octogone, du Tapis Vert et du Grand Canal.

En trois siècles, et sans avoir perdu ses structures principales, ce parc est passé du statut d'élément architecturé isolé en pleine campagne à celui d'espace paysager au coeur d'une zone très urbanisée.

À côté du village de Sceaux, le domaine acquis par Colbert s'étend à la fois sur une éminence où se trouve le château et sur une dépression en amphithéâtre renfermant un étang appelé "mer morte". Celui-ci communiquait avec les ruisseaux d'Aulnay et de Châtenay qui s'écoulaient au-delà dans un vallon marécageux. Le bassin dit de l'Octogone a naturellement été réalisé à l'emplacement de la mare et, par la suite, le tracé du grand canal a occupé le lit des ruisseaux sur plus d'un kilomètre.

Le vallon est à cette occasion drainé et planté de dix alignements d'ormes le long du Grand Canal.

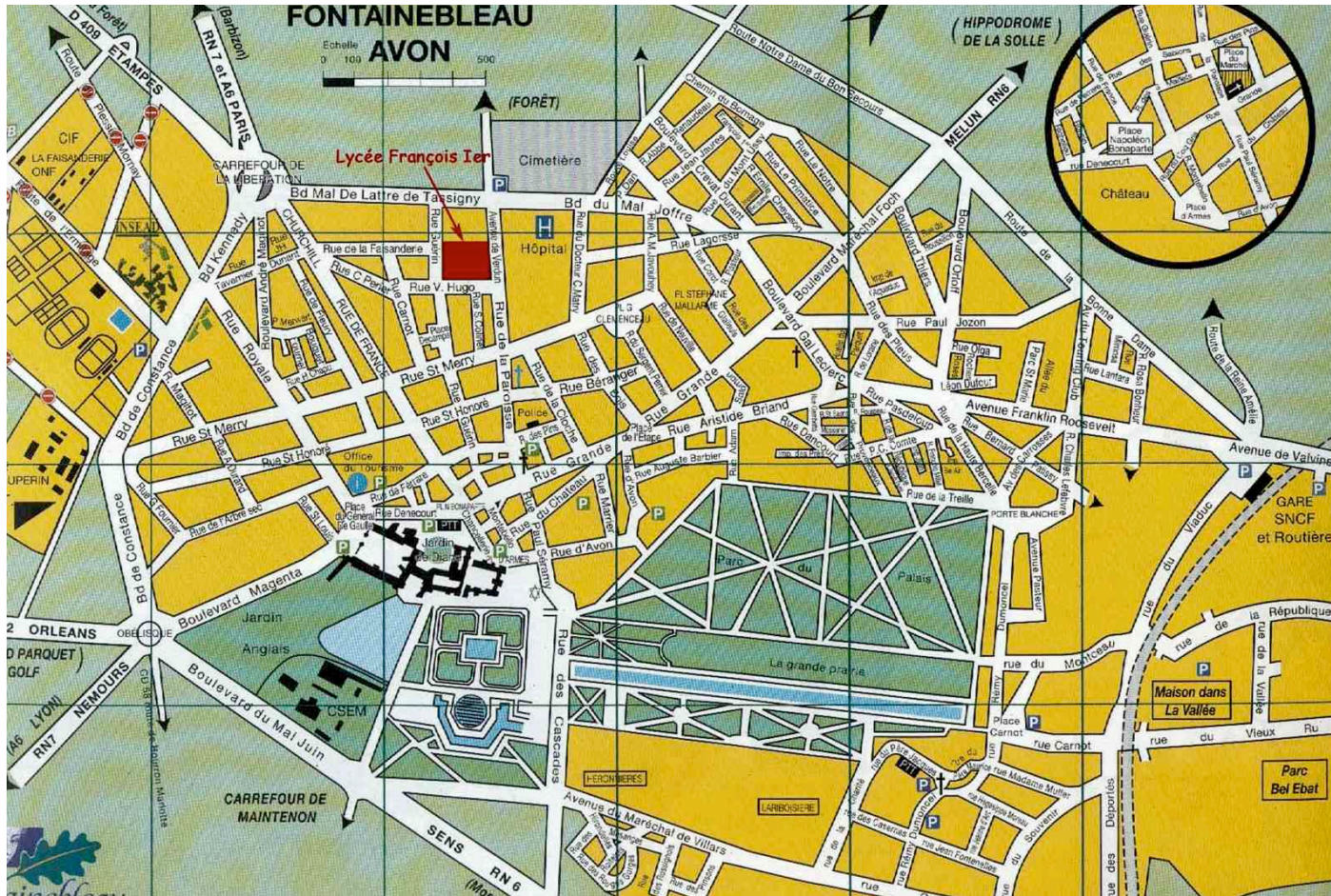
Les deux axes de l'Octogone et du Grand Canal, ne s'alignent pas sur l'axe majeur de la demeure. Ils le recoupent transversalement. Loin d'être une exception, ce type d'agencement est caractéristique de certaines compositions de Le Nôtre qui, comme ses contemporains, s'adapte au contexte (relief, hydrographie, foncier).

Le domaine de Sceaux se situe au croisement de deux grandes routes.

Au sud, la route de Choisy à Versailles (actuelle RN186-A86) permettait à Colbert de se rendre à Versailles en une demi-heure de carrosse. A l'est, la route d'Orléans à Paris (actuelle RN20) était l'une des principales voies d'accès à la capitale depuis le Midi et le Centre ; Colbert y a installé un marché d'importance régionale.

Ces routes ont pesé sur le choix du lieu et fixé les limites d'extension du domaine, tout comme le relief et les ressources hydrauliques ont orienté la composition.

Routes départementales, nationale, autoroute, RER ou coulée verte (en couverture du TGV Atlantique) pour piétons et cyclistes intègrent aujourd'hui le parc dans l'espace métropolitain.



Mittwoch, 25. Juni Die Magie der Form

Treffpunkt 09.00 vor dem Château de Fontainebleau
09:30 Besichtigung Fontainebleau Schloss und Park, audioguide en allemand - temps d'écoute 1h30 à 2h

Am Morgen Besichtigung Schloss und Park Fontainebleau, dem Stammhaus der französischen Könige. Für die Gestaltung der Innenräume engagierte man italienische Künstler wie Rosso Fiorentino oder Francesco Primaticcio, die unter der Bezeichnung »Schule von Fontainebleau« für eine Spielart des Manierismus stehen. In der Regierungszeit Ludwigs XIV. entwickelte sich der französische Architekturgarten zu einem imposanten Kunstwerk, das in seinem Glanz alle bisherigen Gartenanlagen überstrahlte.

Mittagessen individuelle in Fontainebleau

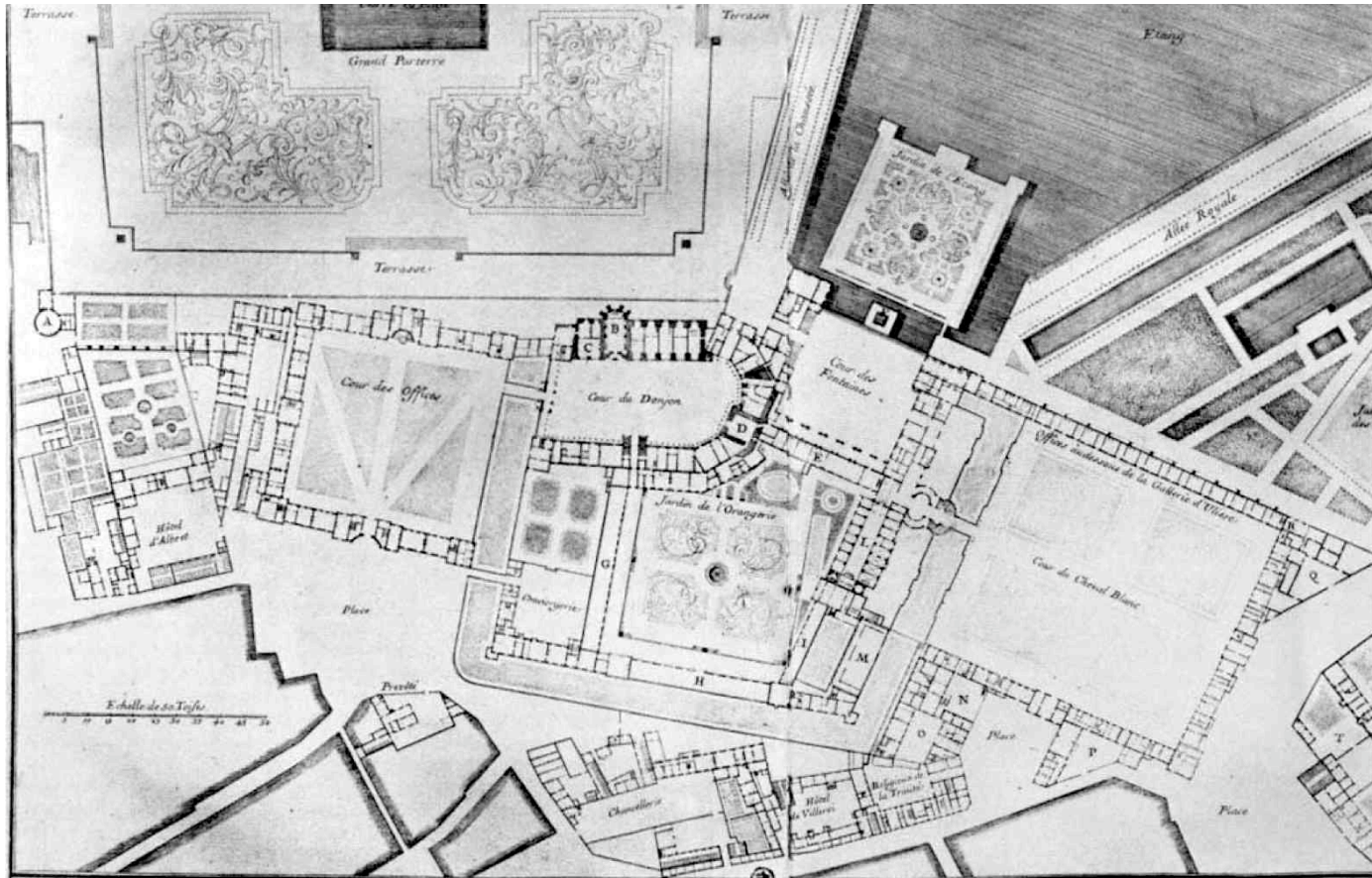
13:30 Treffpunkt Lobby Hôtel Napoléon, Abfahrt mit dem Bus nach Veaux-le-Vicompte (Anfahrt 0.5h)
14:00 Besichtigung Veaux-le-Vicompte Schloss und Park

Der bedeutsamste Gartenarchitekt dieser Zeit war André Le Nôtre. Sein erstes Meisterwerk, das wir nach dem Mittagessen besuchen, entstand in Veaux-le-Vicompte und ist mit einer der spektakulärsten politischen Affären der Neuzeit verbunden. Der Finanzminister Ludwigs XIV., Nicolas Fouquet, hatte es gewagt, mit dem Schloss und Garten von Veaux-le-Vicompte alle Residenzen des Sonnenkönigs in den Schatten zu stellen.

18.30 Fahrt von Veaux-le-Vicomte nach Versailles (Anfahrt 1.5 h)
19.30 Check-In Hôtel la Résidence du Berry, Versailles

Abendessen individuell Versailles

Übernachtung Hôtel la Résidence du Berry, Versailles (1)



A Pavillon de Chambellan.
 B Chapelle basse du Donjon.
 C Salle du Conseil.

D Pavillon de St Louis.
 E Logement des Bains.
 F Fontaine de Beauté.

G Galerie des Cèdre.
 H Orangerie.
 I Galerie de Chauxville.

PLAN DU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU.
 L Principale Chapelle.
 M Jeu de Plume.

O Logement de M^{de} Seignelay.
 P Logement de M^{de} Louvois.
 Q Logement de M^{de} Coiffé.

R Grotte du Jardin des P.
 S Pavillon de Pomone.
 T Ancien Hôtel de Guise.

Palais et parc de Fontainebleau, 1528-1540

Utilisée par les rois de France dès le XIIe siècle, la résidence de chasse de Fontainebleau, au cœur d'une grande forêt de l'Île-de-France, fut transformée, agrandie et embellie au XVIe siècle par François Ier qui voulait en faire une « nouvelle Rome ». Entouré d'un vaste parc, le château, inspiré de modèles italiens, fut un lieu de rencontre entre l'art de la Renaissance et les traditions françaises.

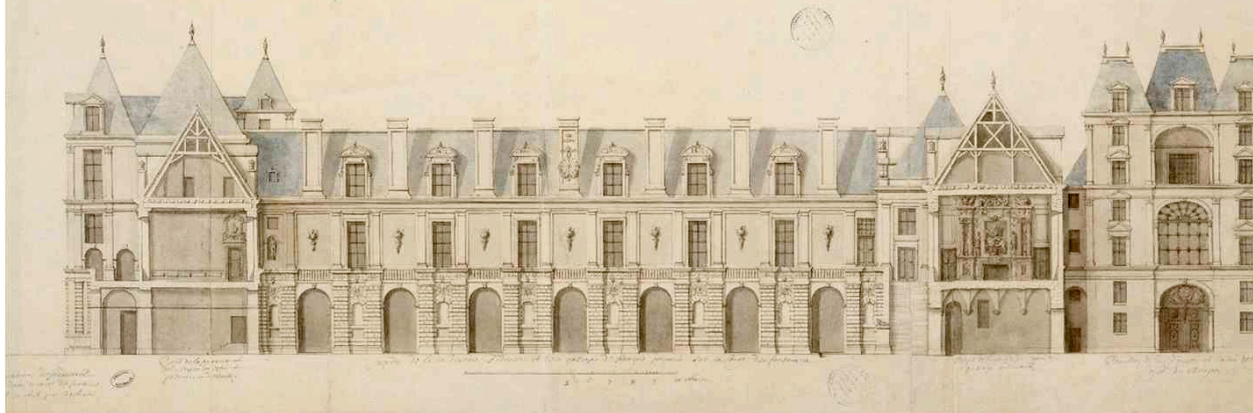
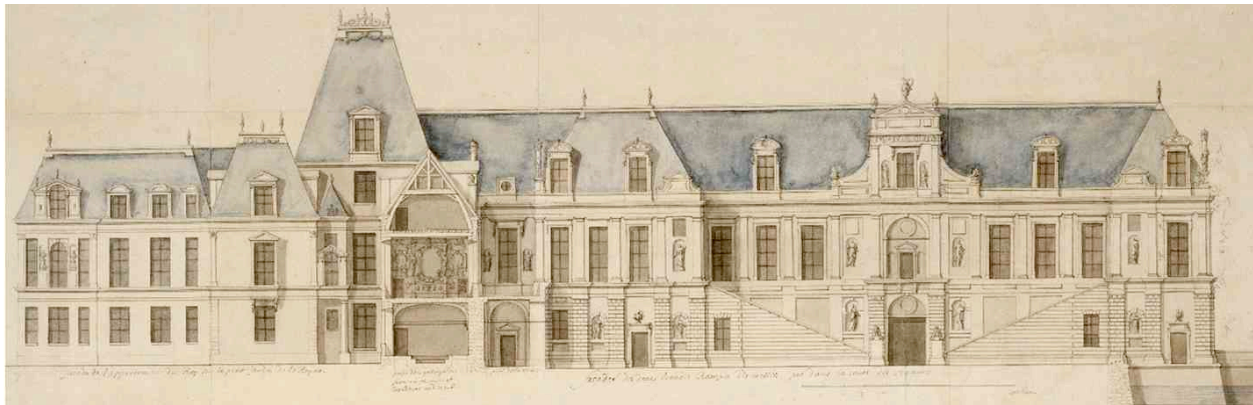
Utilisée par les rois de France dès le XIIe siècle, la résidence de chasse de Fontainebleau, au cœur d'une grande forêt de l'Île-de-France, fut transformée, agrandie et embellie au XVIe siècle par François Ier qui voulait en faire une « nouvelle Rome ». Entouré d'un vaste parc, le château, inspiré de modèles italiens, fut un lieu de rencontre entre l'art de la Renaissance et les traditions françaises.

L'architecture et le décor du palais de Fontainebleau ont exercé une influence considérable sur l'histoire de l'art, non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe. François Ier entendait faire de sa résidence royale une nouvelle Rome. C'est dans cet esprit qu'il fit venir d'Italie des artistes célèbres dont l'intervention marqua une étape décisive dans l'introduction du langage artistique de la Renaissance en France.

Utilisé par les rois de France dès le XIIe siècle, le pavillon de chasse royal de Fontainebleau, situé au cœur d'une vaste forêt de l'Île-de-France, a été transformé, agrandi et embellie par François Ier dans le courant du XVIe siècle. Ce fut dès lors l'une des plus importantes et des plus prestigieuses résidences de la Cour de France. La construction du palais royal commença en 1528, lorsque ce souverain entreprit une ambitieuse campagne de démolition et d'agrandissement de l'ancienne résidence royale. Différentes modifications ultérieures entreprises par ses successeurs et menées à des échelles diverses jusqu'au XIXe siècle ont forgé la physionomie actuelle du complexe, qui se compose aujourd'hui de cinq cours disposées de manière irrégulière et entourées de corps de bâtiment et de jardins.

Le premier bâtiment a été construit entre 1528 et 1540 sous la direction de Gilles Le Breton, l'auteur de la Cour ovale qui se trouve aujourd'hui dans la partie orientale du complexe, et repose sur des fondations plus anciennes.

De 1533 à 1540, Rosso Fiorentino travailla sur le décor peint et sur les stucs de la galerie de François Ier, et réalisa un ambitieux programme iconographique de style maniériste dans lequel les thèmes de la propagande monarchiste étaient véhiculés par les fables et les mythes du monde gréco-romain. Francesco Primaticcio fut l'auteur des moulages des plus célèbres bronzes de la Rome antique : ceux de la cour du Belvédère et du palazzo della Valle à Rome. Le Primaticcio consacra la phase la plus féconde de sa carrière à Fontainebleau où il travailla aux fresques de la salle de Bal, à la suite de la duchesse d'Étampes et à la galerie d'Ulysse. Très peu des salles qu'il a décorées ont survécu, mais on conserve le souvenir de ses créations esquissées et raffinées grâce à un certain nombre de dessins et de gravures qui ont exercé une influence considérable sur le goût de son temps. Nicolo dell'Abate collabora avec lui sur plusieurs de ces chantiers.



Fontainebleau est étroitement associé au souvenir d'autres artistes célèbres : un Hercule de Michel-Ange se dressait sur une base de la cour de la Fontaine ; Benvenuto Cellini conçut sa nymphe de Fontainebleau pour la porte Dorée ; Serlio dessina les plans de différentes parties du palais, et conçut l'entrée de la fontaine Belle-Eau avec sa grotte rustique reposant sur des télamons.

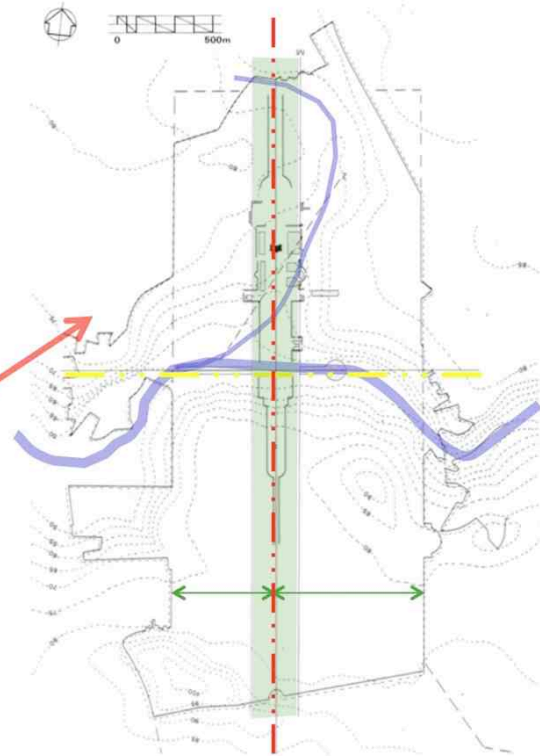
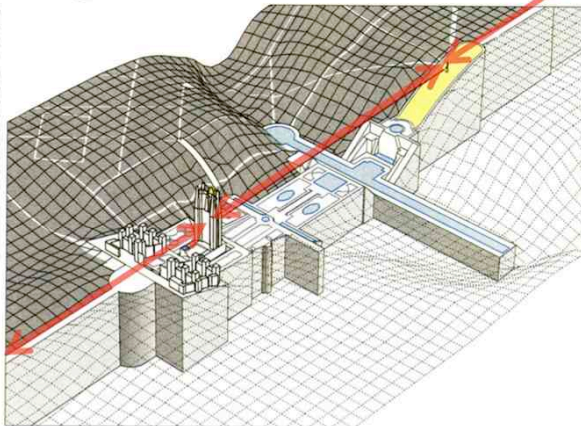
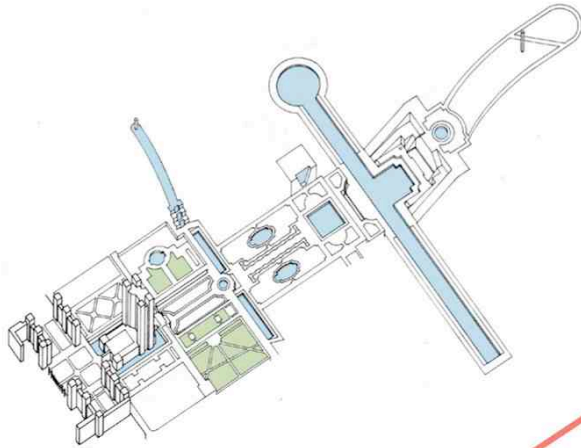
Ce contact avec des architectes, peintres et sculpteurs italiens poussa les artistes français à transformer radicalement leur propre pratique. Si Gilles Le Breton, au début des travaux, paraît avoir échappé à leur influence, Fontainebleau fut une véritable révélation pour Philibert de l'Orme, puis pour Jacques Androuet du Cerceau. La leçon des peintres italiens inspira encore une autre génération d'artistes, celle de la seconde école de Fontainebleau, avec des personnalités telles que Toussaint Dubreuilh, Ambroise Dubois et Martin Fréminet. Le besoin d'agrandir et de décorer cet immense palais créa les conditions idéales à l'existence d'un milieu artistique actif dans le courant du XVIIe siècle.

Comme les bâtiments, les jardins de Fontainebleau ont connu des transformations importantes au fil des siècles. À l'est, le Grand Jardin était à l'origine composé d'une série de parterres de fleurs carrés, séparés par un canal. Il fut ensuite transformé en parterre du Tibre, puis redessiné par Le Nôtre et peu à peu simplifié avant de prendre sa physionomie actuelle, avec ses quatre parterres de pelouse délimités par des fleurs.

Résidence royale, « maison des siècles », Fontainebleau a conservé la marque de chaque règne et de chaque style : Henri IV, Louis XIII, Louis XV et Louis XVI n'ont pas épargné leurs efforts pour embellir ce palais royal, que Napoléon Ier préférait à tout autre.

(Quelle: UNESCO » Culture » Centre du patrimoine mondial » La Liste » La Liste du Patrimoine mondial)





Die Geometrie des Plans

Château Vaux-le-Vicomte, Louis Le Vau, André Le Nôtre, Charles Lebrun, 1657–1661

Am 17. August 1661, reist der König Louis XIV., begleitet von mehreren Hofdamen in der Kutsche von Fontainebleau nach Vaux-le-Vicomte. Nicolas Fouquet, sein junger ambitionöser Finanzminister und glühendem Mäzen vieler Künstler, lud über 6'000 Gäste zu einer glänzenden Party ein, um zusammen mit dem König sein neues Schloss in Vax einzuweihen. Rund fünf Jahre früher hat Fouquet ein hochbegabtes Trio zusammengestellt: den Architekten Louis II. Le Vau (1612-70), den Landschaftsarchitekten André le Nôtre (1613-1700) und den Maler und Innenarchitekten Charles Lebrun (1619-1690).

Auf einem Grundstück, das mehrere 100 Hektaren umfasst, darunter auch ein paar Siedlungen und das Dorf Vau, erhielten die drei Künstler den Auftrag, ein Landhaus für den Schatzmeister zu bauen, das den Vorstellungen der kulturellen und intellektuellen Elite entsprach. Eine Aktennotiz von Fouquet vom 21. November 1660, verzeichnet eine grosse Zahl von Arbeitern, 1'800, die mit dem Erstellen von Haus und Garten beschäftigt waren. Bauten wurden gerichtet, Hügel abgetragen und Flüsse umgeleitet. Im nahe gelegenen Maincy, liess Fouquet Unterkünfte und ein Spital für die Handwerker bauen wie auch eine Manufaktur und ein Weberei um Lebrun's Kolossale Entwürfe zu realisieren.

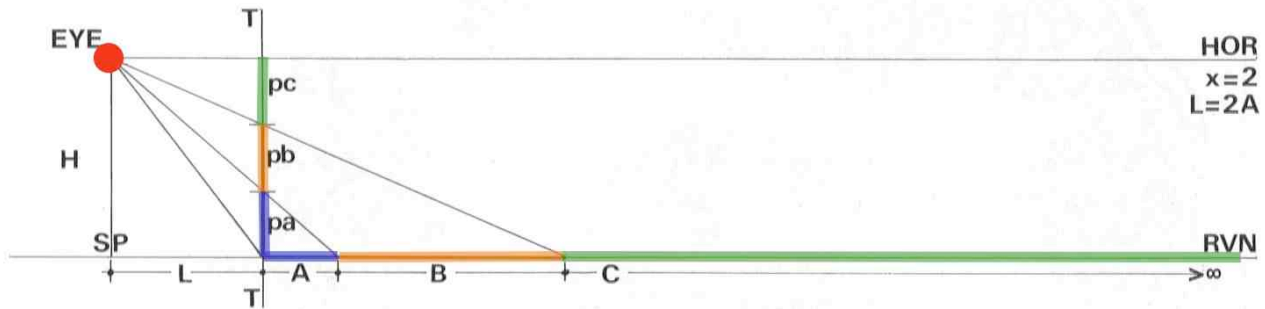
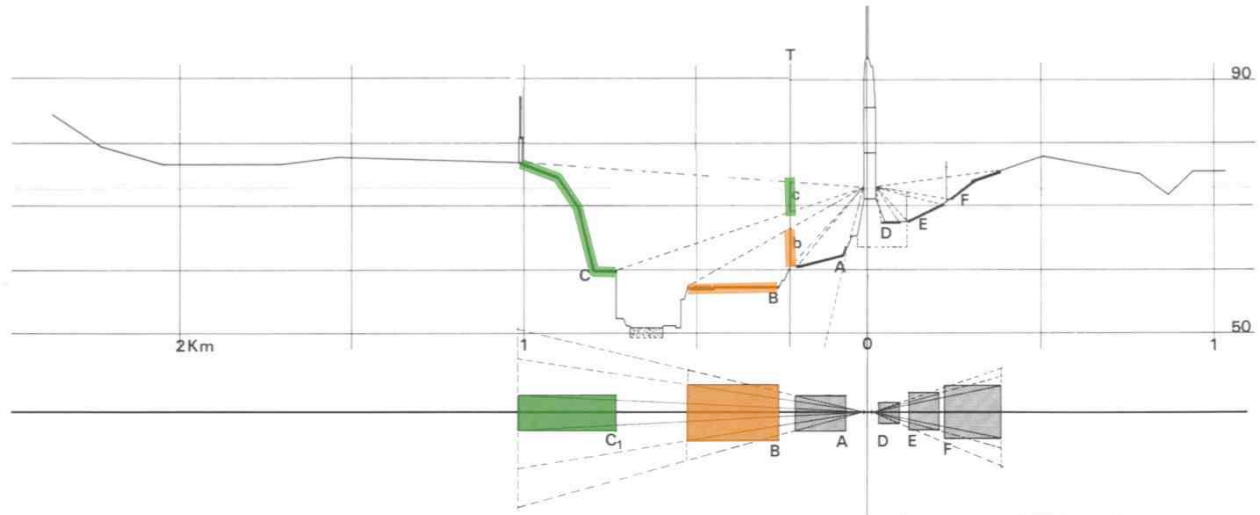
Trotz seiner Aufrichtigkeit, ordnete der kurz entschlossene Minister Vorsichtsmassnahmen an, als er vernahm, dass sein Feind und Erzrivale, Jean Baptiste Colbert, eben falls Minister Louis' XIV. heimlich in Vau war, um das viel diskutierte Bauvorhaben auszuspionieren. „...halt die Baumeisterarbeiten am Kanal zurück, damit so wenig Arbeiter wie möglich zu sehen sind“.

Vielleicht hörte er die witzige Antwort, die Colbert dem König gab, als dieser sich beklagte, dass die Arbeiten am Louvre aus Geldmangel nicht vorangetrieben werden konnten: „Sire, Sie müssten nur ein Jahr Finanzminister sein, um nach Herzenslust bauen zu können.“

Fouquet empfing seine königlichen Gäste äusserst galant. Zuerst ging der neugierig gespannte Trupp auf einen Rundgang in den Garten, wo sie mit Wasserdarbietungen unterhalten wurden. Jean de la Fontaine, einer der besten Freunde Fouquet's, sang ihnen sein „Songe de Vau“, Nymphen in glitzernden Gondeln luden die Gäste zu Kahnfahrten ein, während hinter Bäumen und Büschen versteckt Musiker, sie in die Labyrinth, Grotten, Marmorzelte und anderen verborgenen Plätzen lockten.

Dann besichtigten die Gäste das château, wo sie Lebruns Ausstattung bewunderten. Der bereits leicht betupfte König war sichtlich irritiert, als er Fouquet's Wappen sah, ein Eichhörnchen mit dem stolzen aber unklugen Wahlspruch: „Quo non ascendam?“ (Wohin kann ich nicht aufsteigen?). Böse Zungen berichten auch, dass ein allegorisches Bild dem König die Laune verdarb, auf dem, diejenigen die es gesehen hatten, meinten, die junge Königin erkannt zu haben. Eine schriftliche Warnung die Madame du Plessis-Bellièvre, eine Spionin des Ministers, Fouquet schnell in die Hand schob, konnte es nicht verhindern.

Der Sonnenkönig kehrte nach Fontainebleau zurück. Drei Wochen später, am 05. September 1661, wurde Nicolas Fouquet in Nantes verhaftet und gefangen genommen. Trotz Druck von Colbert und Rachsucht des Königs, ging der dreijährige Prozess,



Vaux-le-Vicomte, Manipulation des Horizontes

in dem Fouquet wegen Verschleuderung von Staatsgelder angeklagt wurde zu seinen Gunsten aus. Der König hob das Urteil auf und erhöhte das Strafmass auf lebenslängliche Haft. Der Besitz Fouquet's wurde beschlagnahmt und Colbert erhielt seinen Ministerposten.

Auf Colberts Rat, beauftragte der König die drei Designer Vaux's, ihm eine neue, passende Residenz in Versailles zu gestalten. Fouquet blieb bis zu seinem Tod im Gefängnis. Viele glaubten, dass er ein Dieb war und das Land und die Leute um Geld und Gold für seine Kaprizen betrog. Andere, viele Künstler, hielten selbst im Gefängnis loyal zu ihm, darunter Jean de la Fontaine, der jahrelang in seinen Gedichten den König um Gnade ersuchte.

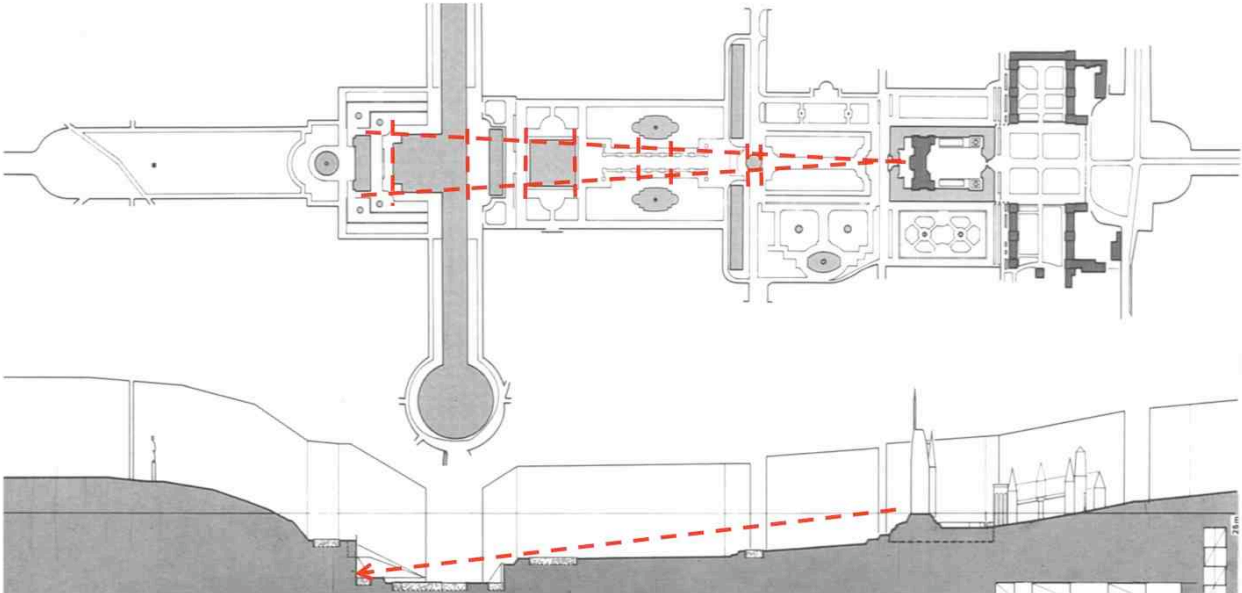
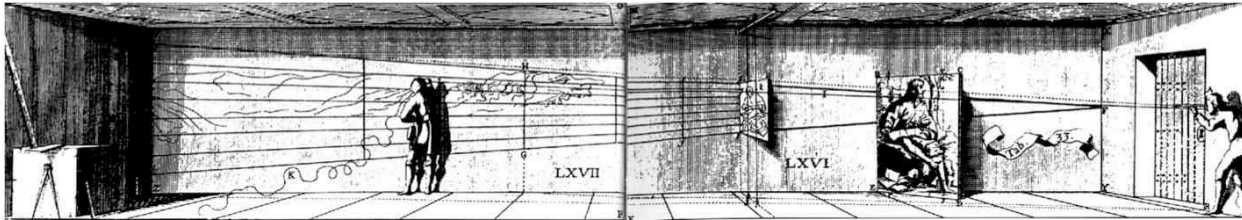
Nach Fouquet's Gefangennahme, wurden die schönsten Möbel, Teppiche, Bilder, Skulpturen und sogar Bäume von Vaux abtransportiert und im Louvre und Versailles verwendet. 12 Jahre später, 1673 wurde die Liegenschaft Madame Fouquet zurückgegeben. Als ihr ältester Sohn, 1705, kinderlos starb, verkaufte sie das Anwesen dem Feldmarschall Villars. Sein Sohn erwies sich unfähig, das Gut zu verwalten, unter anderem liess er das Wassersystem im Garten ausgraben, um das Blei zu verkaufen.

1764 wurde das Grundstück dem Herzog von Choiseul-Praslin verkauft. Seine Familie besass die Liegenschaft während sechs Generationen und trotz dem Mottó des Nationalkongresses alle Symbole der Monarchie zu zerstören hat es die Revolution unbeschadet überstanden.

Nach 1850 verwahrloste der Garten und wurde 1875 öffentlich versteigert. Der neue Besitzer, ein Pariser Industrieller, Alfred Sommier liess zusammen mit seinem Sohn viele Restaurationen ausführen. Um 1910 war die Restauration des Gartens, die auf den vorhandenen Zeichnungen und Skizzen basierte abgeschlossen. Dabei spielten die Landschaftsarchitekten Henry und Achille Duchène eine wichtige Rolle. Ein Grossneffe Alfred Sommier's, Conte Patrice de Vogüé, ist der heutige Besitzer der Anlage.

In Vaux-le-Vicomte ist es extrem schwierig, von blosserem Auge, die Position des Horizontes im Gelände abzuschätzen. Mit Hilfe eines Theodoliten gemessen liegt der Schnittpunkt der Hauptachse mit der Augenhöhe vom „grand salon“ aus gesehen, etwa in der Hälfte des „tapis vert“, also ca. 850 m vom „château“ entfernt. Das heisst, der Horizont liegt innerhalb der Grenzen des Grundstücks. Hinter dem Horizont steigt der „tapis vert“ ins Unendliche. Die gemessene, tatsächliche Raumtiefe beträgt ein Kilometer, was nicht der subjektiven Wahrnehmung entspricht. Die Lage des Horizontes und die tatsächliche Tiefe des Gartens wird durch die architektonische Organisation der Achse manipuliert.

Das Gefälle des Terrains vor dem „grand canal“ schiebt den Horizont der Perspektive nach hinten, womit er die Perspektive beschleunigt, so dass der Raum tiefer erscheint. Hinter dem „grand canal“, wird durch das Ansteigen des Geländes, die Vergrößerung der Formen (Grotto / Herkules) und dem Zusammenlaufen des Waldesaums, der Horizont wieder verändert. Aufgrund dieser perspektivischen Tricks ist die tatsächliche Tiefe der Achse nicht erfassbar. So gesehen ist die „Unendlichkeit“ des natürlichen Panoramas mit architektonischen Mitteln „konstruiert“.



Vaux-le-Vicomte, Die Illusion der perfekten Ordnung

Die Masstabsverschiebung ermöglicht es, extrem breite Räume bei zunehmender Sichtdistanz visuell zu kontrollieren. Der Besitzer sah nicht nur einen „unendlichen“ Raum, sondern konnte ihn auch kontrollieren. Im Schloss befand er sich am „Okular“ eines Teleskops, das auf die Landschaft gerichtet war und mit dem er den unendlichen Raum in Reichweite seiner Augen bringen konnte.

Auch die Detaillierung der Form und die Dimensionierung - zum Beispiel der Wasserbecken und der Parterres - entsprechen dieser „Korrektur“. Sie bewirkt, neben der Kontrollierbarkeit grosser Distanzen, einen weiteren Effekt: Je perfekter die perspektivische Verzerrung durch die Anpassungen des Grundrisses korrigiert wird, um so weniger erscheinen die Oberflächen und Formen rein geometrisch, rund, quadratisch oder gleich gross, sondern gleichen sich in der perspektivischen Bildebene an. So dass die Ordnung und Bedeutung des Gartens nicht im geometrischen Schema des Grundrisses zu finden ist, sondern in ihrer imaginären perspektivischen Abbildung.

Die Raumachse ist als „Anamorphose“ ausgebildet, die in der Landschaft konstruiert und deren verborgene Bedeutung nur vom Blickpunkt im Zentrum der „Bühne“ entdeckt werden kann: in der Perspektive der Spiegel des „grand salon“, enthüllt sich die Illusion der perfekten Ordnung in dem sie die Position des Besitzers, als Vermittler des Plan Gottes, in der menschlichen Gesellschaft bestätigt.

Wenn wir eine Renaissance Villa mit einem barocken Garten vergleichen, sehen wir Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede. Die Villa Medici zum Beispiel liegt hoch über dem Arnotal (200 m), mit weitem Blick über ein breites Tal (15 km). In Vaux-le-Vicomte ist das Tal viel kleiner (1 km) und das Haus liegt viel tiefer (20 m über Grund). Trotz der enormen Grösse des Grundstücks, stattliche 455 Hektaren gegenüber 0.8 Hektaren der Medici Villa ist der Raum und der Masstab verkleinert. Anstatt in die Landschaft integriert (wie die Villa Medici) ist Vaux-le-Vicomte von ihr abgeschlossen. Hier bildet das visuelle System, das in der Villa Medici rudimentär vorhanden ist ein universelles Bild der Natur. Die gerasterte Anlage bildet ein hierarchisches, symmetrisches System. Der Horizont, der bei Villa Medici weit ausserhalb der Grenzen liegt, liegt in Vaux-le-Vicomte innerhalb des Grundstücks. Durch die Beeinflussung der Perspektive wird die Raumtiefe wahrnehmbar und visuell kontrollierbar. Die visuelle Ordnung wird von der Wirklichkeit in eine imaginäre Bildebene verschoben. In Vaux-le-Vicomte wie in der Villa Medici werden es dieselben Themen der Landschaftsarchitektur grundsätzlich anders behandelt.



Donnerstag 26. Juni Der Garten als Kritik der die Stadt

Treffpunkt 09.00 Lobby Hôtel la Résidence du Berry (mit Gepäck)
Transfer zum Cour d'honneur
Stadtspaziergang und Besichtigung Garten und Park von Versailles

Versailles ist nicht wegen seiner königlichen Pracht wichtig, sondern da es die Lösung für eine neue Lebensform darstellt. Schon früher wurde die Natur durch den Willen der Menschen gemeistert; niemals aber vorher geschah es, dass so viele Funktionen - Wohnen, gesellschaftliches Leben, Verwaltung - in einem einzigen Komplex unter einem Dach und im offenen Land, abseits jeder grossen Stadt zusammengefasst wurde.

Mittagessen individuell Versailles

15.00 Check-In Hôtel des Royes, 14, avenue de Paris, Versailles

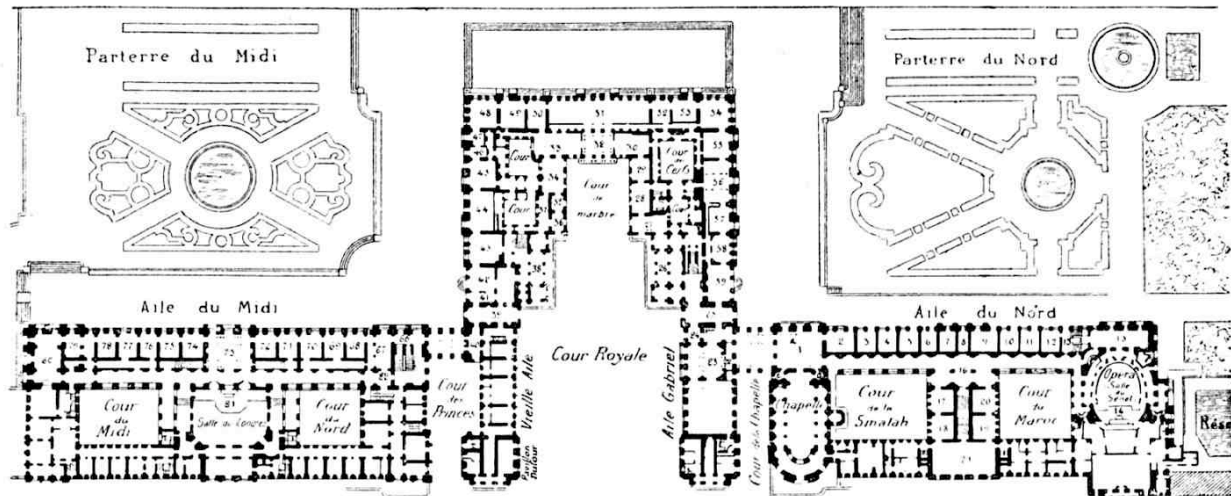
14.00 Abfahrt nach Ermenonville (ca.1.5 h)

16.00 Check-In Château d'Ermenonville

16.30 Geführte Besichtigung Parc d'Ermenonville

Der englischen Landschaftsgarten von Ermenonville verfolgt im Gegensatz zum französischen Architekturgarten, ein mediales Konzept, wie es in den Gemälden Claude Lorrains und Nicolas Poussins abgebildet wird. Für seine Gestaltung trat eine weitere Idee hinzu, die dem Roman Julie ou La Nouvelle Héloïse entstammt. Jean-Jacques Rousseau entwirft in diesem Buch einen Garten, der ausschliesslich der Natur verpflichtet ist. Er war sich der Künstlichkeit der Gestaltung des „Natürlichen“ bewusst: Auch bei einem Garten im englischen Stil handelt es sich immer um eine Landschaftsinszenierung. Über die Gartengestaltung hinaus stellte der Entwurf von René Louis de Girardin ein politisches Zeichen gegen die Monarchie, für mehr bürgerliche Freiheitsrechte dar: Freiheit und Gleichheit als dem Menschen von der Natur verliehene Eigenschaften.

Abendessen
Übernachtung Gemeinsam Château d'Ermenonville
Château d'Ermenonville (1)



Château de Versailles, Louis le Veau, Jules Harduin-Mansart, André le Nôtre

Der entscheidende Einfluss auf die Entwicklung in Frankreich, das gerade zum führenden Land Europas wurde, war die Vorherrschaft einer weltlichen Regierung. Absolutismus war im Sattel und hatte zur Folge, dass das persönliche Leben des Monarchen zum Mittelpunkt des ganzen gesellschaftlichen Lebens wurde.

Dazu machte sich noch eine weitere Macht spürbar, ein Einfluss von grösster Wichtigkeit, der den römischen Barock nicht berührt hatte: der weibliche Einfluss. Die zunehmende Forderung für eine bessere Organisation der menschlichen Behausung, für grösseren Komfort, „commodité“, wurde durch die gesteigerte Bedeutung der Frau in der französischen Gesellschaft intensiviert. Diese beiden Faktoren wirkten zusammen.

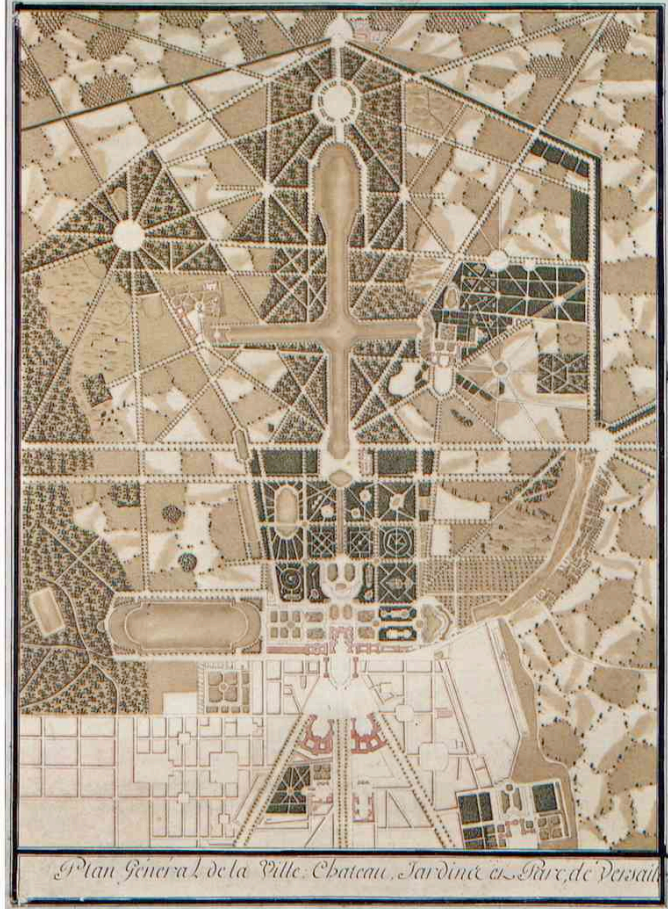
1665 hatte Ludwig XIV. den Papst gebeten, seinem grössten Architekten, Lorenzo Bernini, zu erlauben nach Paris zu reisen und dort Pläne für den neuen Louvre zu entwerfen. Berninis Vorschläge wurden jedoch mit aller Höflichkeit zurückgewiesen, aber nicht weil sie zu theatralisch waren, wie es gewöhnlich heisst. Ein Architekt des 17. Jahrhunderts nennt uns den wahren Grund: „Bernini ne pouvait se prêter à entrer dans tous les détails de ces distributions, de ces commodités qui rendent le service d'un palais commode“. Mit anderen Worten, Bernini vermochte nicht die komplizierten Probleme erfassen, die ein französischer Palast bot, bei dem Frauen eine wichtige Rolle spielten. Ihm ging das Verständnis dafür ab. Die Rolle der Frau in der Entwicklung der französischen Architektur seit dieser Zeit darf nicht übersehen werden.

Die Vielfältigkeit des höfischen Zeremoniells ist ein anderer massgebender Umstand. Die Wandlung im französischen gesellschaftlichen Leben verlangten nach einer komplizierten Anordnung der Räume in grossen Häusern.

Eine neue Differenzierung und Verfeinerung erscheint in der Behandlung der Grundrisse. Gleichzeitig vollziehen sich Änderungen im Entwurf von Möbeln, besonders der Sitz- und Liegemöbel: diese werden besser dem Charakter der Frau, sowie den Angelegenheiten des Liebesspiels angepasst.

In dieser Zeit in Frankreich wird der allgemeine Typ der Behausung transformiert; das Château ersetzt die Villa italienischen Stils. Das Stadthaus des Adels und der hohen Staatsbeamten, wie das Hotel Lambert in Paris von Louis Le Veau, zeigt die hoch entwickelte Wohnkultur, die den besonderen Forderungen des franz. Lebens entsprang.

1661 unmittelbar nach dem Sturz von Fouquet, entschloss sich Ludwig XIV. Versailles mit den Architekten von Vaux-le-Vicomte zu erweitern. Le Nôtre, der verantwortliche Landschaftsarchitekt, sah sich gezwungen, an dieser Lage mit geomorphologischen Kräften auseinanderzusetzen, die selbst sein Können herausforderten. Anders als in Vaux wurde die endgültige Anlage nicht in einem Geniestreich in wenigen Jahren ausgeführt, sondern wurde schrittweise in einer Periode von über 25 Jahren entwickelt. Gleichzeitig evozierte der gleiche Plan mehrmals etwas verschiedenes.

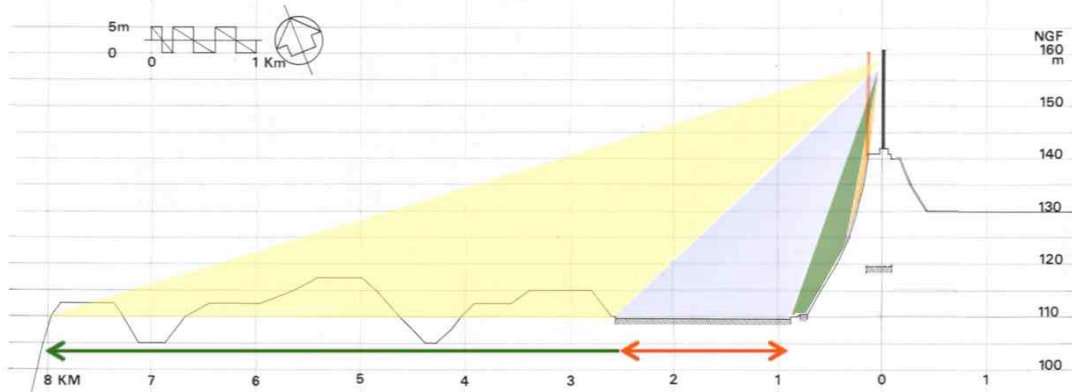
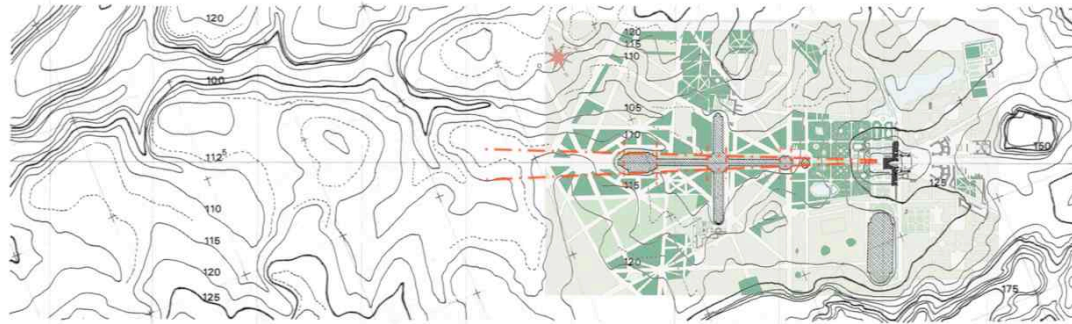


Plan Général de la Ville, Château, Jardin et Parc de Versailles

Der noch nie da gewesene Masstab, den Le Nôtre über die Landschaft legte, bedeutete für das Gleichgewicht des ganzen Ensembles, dass es von den Architekten Louis le Veau und Jules Harsouin-Mansart ständig vergrössert werden musste und vice versa. Mehr noch, Louis XIV. sah so viele seiner Sehnsüchte in Le Nôtres Ideen und Vorschlägen verkörpert und pflegte ein so intimes Verhältnis mit ihm, dass Colbert fürchtete, der König sei dem Zauber des grossen Designers hoffnungslos ausgeliefert: „Ihre Majestät wird sicher verstehen, dass sie in den Händen zweier Personen ist (Le Nôtre und Le Veau), die ihre Majestät von einem Projekt zum anderen ziehen“. Aber Colbert predigte vergeblich. Unter der persönlichen Aufsicht des Sonnenkönigs und mit Hilfe eines Heers von Arbeitern wurden das sumpfige, dunkle Gebiet und das unbedeutende château zum non plus ultra der formalen räumlichen Kunst transformiert.

Das Schloss von Versailles versinnbildlicht die Ablösung der kirchlichen Autorität des Papstes durch den weltlichen Absolutismus eines Königs .Ludwig XIV. brauchte nahezu ein halbes Jahrhundert, um Versailles in seiner ganzen Grösse zu errichten. Er begann den Bau als er 22 war, indem er die Vorschläge seines Ministers Colbert zurückwies, die Residenz seiner Vorfahren, den Louvre in Paris, zu vollenden.

Da er einer anderen Generation als Colbert angehörte, hatte er für den alten Palast oder seine Hauptstadt Paris wenig übrig. Der damals fast 70 Jahre alte Bernini wurde von Rom nach Paris geholt, wo ihm Colbert eine vollständige Liste aller Erfordernisse für eine königliche Residenz vorlegte. Doch all dies war umsonst; Ludwig hatte andere Ideen.



Versailles, Grundriss und Schnitt durch die Längsachse

Jardin de Versailles, Louis le Veau, Jules Harduin-Mansart, André le Nôtre

In Vaux-le-Vicomte dehnt der abfallende Hang und der ansteigende Hügel hinter dem „grand canal“ die Sichtachse aus, da die perspektivische Verkürzung manipuliert wird. Auch in Versailles befand sich am Ende der „allée royale“ ein Hügel, der den Blick ins Tal verhinderte, aber Le Nôtre fand wohl, dass es zu einfach wäre, ihn als Ende der Sichtachse zu benutzen. Er schlug dem König vor, den Hügel abzutragen, das Tal trockenenzulegen und einen grossen Kanal längs der Hauptachsen zu bauen. Das war selbst für Ludwig XIV. zu radikal, dass er zuerst die Akademie der Wissenschaften konsultierte, die das Projekt wohlwollend beurteilten. Nach drei Jahren war der Kanal fertig gestellt.

Louis le Veau passte 1671 das alte Schloss an den neuen Masstab an indem er einen Hülle darum errichtete, mit einem grossen offenen Balkon, der später als Spiegelsaal ausgebaut wurde. Von diesem erhöhten Standpunkt war der Kanal aus perspektivischer Sicht aber zu kurz. Er wurde verbreitert und über die ganze Länge des Plateaus ausgedehnt, so dass die ungewöhnliche Länge des Kanals die perspektivische Verkürzung ausgleicht, die aus der grossen Distanz zwischen dem Schloss und dem Beginn des Kanals resultiert. Das reflektierende Wasser garantiert dass es als leuchtende Fläche zwischen der Baumlichtung der „allée royal“ wahrgenommen werden kann. Um diesen Lichteffect noch zu verstärken wurde am Ende des Kanals ein halbrunder Erdhügel, ein „vertugadin“ als Reflektor verwendet. Die Achse geht danach als „avenue“ mehrere Kilometer weiter bis zum Horizont.

Von der Spiegelgalerie öffnet sich in einer ununterbrochenen Folge der Blick auf Wasser, Luft und Licht über die „miroirs d'eau“, den „tapis vert“ und den „grand canal“ bis zum Horizont. Die Hauptachse und die zwei wichtigsten Seitenachsen übertrumpfen die natürlichen Gegebenheiten des Geländes, da sie sich über die ganze Länge und Breite des schüsselartigen Plateaus erstrecken. Aufgrund der perspektivischen Verschiebung in der Längsachse wird das Gelände mittels einer maximalen optischen Tiefe visuell kontrolliert. Der Horizont, der innerhalb der konstruierten Landschaft liegt, wird zum Blickpunkt des Betrachters verschoben, wie wenn man durch ein Teleskop blicken würde. Im „claire-obscur“ der Hauptachse verschwindet der Raum in einer atmosphärische Perspektive, hinter Reichweite der Augen. Von diesem Blickpunkt aus, verbindet ein System von diagonalen Achsen das Schloss mit dem Gelände und der umgebenden Landschaft.

Versailles, eine Perspektive aus Wasser, Luft und Licht, 1684



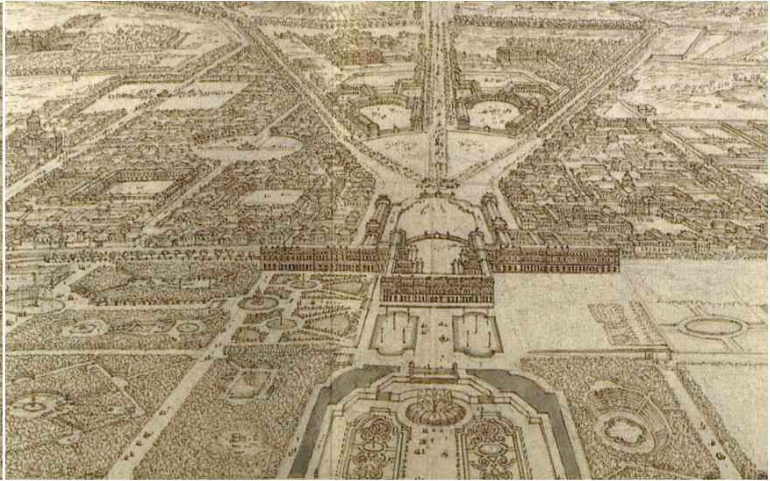
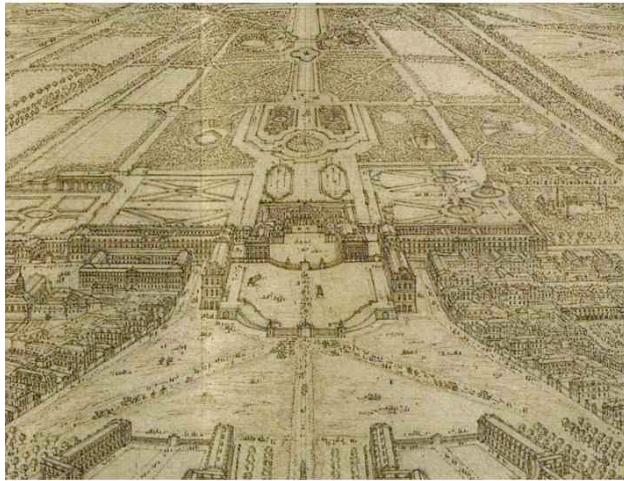
Die architektonischen Erfindungen, die wir in Vaux-le-Vicomte gefunden haben, sind auch in Versailles angewendet worden. Trotzdem kann man eine Entwicklung feststellen. In Versailles ist die Raumachse klarer artikuliert. Wie in einem Theater ist der Vordergrund vom Hintergrund durch Kulissen (in Form des Waldes) getrennt. Im Inneren bildet diese Waldkulisse bis ins Detail ausgebildete „bosquets“.

Der wichtigste Blickpunkt in Vaux-le-Vicomte ist vom „grand salon“ mit seinen Spiegeln im Erdgeschoss des château. In Versailles ist es die „salle de glace“ im ersten Obergeschoss.

Aufgrund der abfallenden Position der abschliessenden Ebene konnte in Vaux-le-Vicomte der Hauptaussicht mit einer relativ kleinen Längsausdehnung abgeschlossen werden. In Versailles benötigte man, aufgrund des ebenen, horizontalen Geländes, eine enorme Ausdehnung, die sich bis an die äussersten Ränder des Plateaus ausstreckten und gebrauchte man reflektierendes Wasser, um das letzte Segment der Hauptansicht visuell unter Kontrolle zu bringen.

Nicht wie in Vaux-le-Vicomte, ist es Herkules, der die Ansicht abschliesst und den Horizont anhebt wie ein vertikaler Riese. In Versailles erscheint der „grand canal“ sich bis an den Horizont auszudehnen und den Himmel zu berühren. Je nach Sonnenstand, ist er gerade noch zu erkennen, vom Horizont getrennt durch einen amphitheaterartigen Wall (vertugadin), der am Ende des Kanals ansteigt, und der Fortsetzung der Hauptachse dahinter als Avenue. Hier löst sich die geometrische Perspektive in einen atmosphärischen Nebel auf. In Versailles ist die räumliche Tiefe des natürlichen Panoramas künstlich vorgeführt. Es wird als optische Konstruktion in den Garten gebracht.

Aufgrund der schieren Grösse, funktioniert die Konstruktion, anders als in Vaux-le-Vicomte, in die andere Richtung nicht. Wenn man am Ende der Hauptachse zum Palast zurückschaut, spielt der Palast in der Ansicht keine Rolle mehr. Jetzt wirkt die Anlage wie ein umgekehrter Feldstecher. Einzig beim „bassin d'Apollon“, von dem aus der Mittelteil, Seitenflügel und Geschosse sichtbar sind, bildet der Palast eine interessante Komponente.



Israël Silvestre, Versailles, Schloss und Gartenanlagen, um 1700

Ville de Versailles, Jules Harduin-Mansart

1671 beschloss Ludwig XIV. Versailles zum Hauptsitz der Verwaltung auszubauen. Bereits hatte man im Auftrag der Krone viel Land in der Umgebung, darunter auch das Dorf Versailles aufgekauft. So konnte der regierende Monarch nicht nur den Hof sondern auch den ganzen Regierungsapparat und zivile Dienerschaft um sich scharen. Seine Residenz wurde zur Landeshauptstadt.

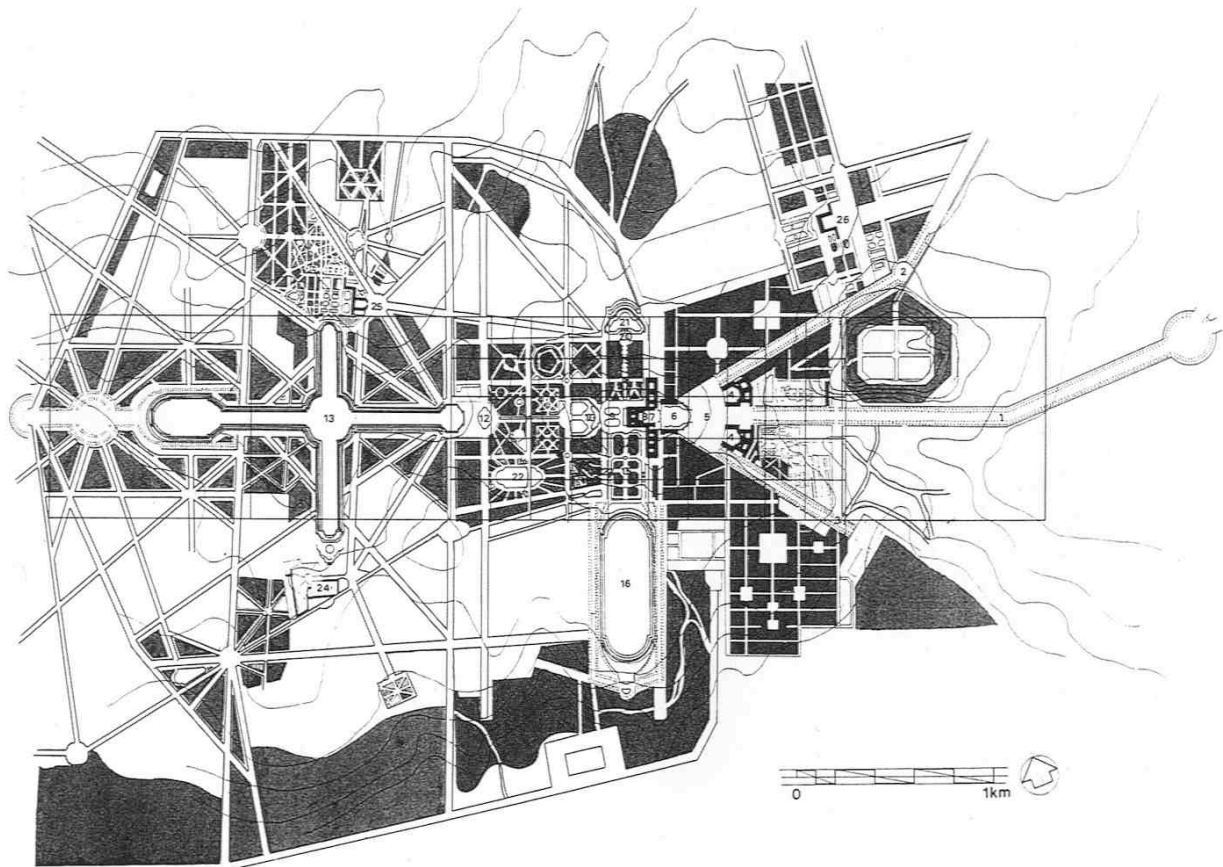
Jules Harduin-Mansart erhielt den Auftrag die architektonischen und planerischen Probleme, die dieser Wechsel mit sich brachte zu studieren. Das Gelände vor dem Schloss wurde, wie das hintere, komplett neu organisiert. 1673 wurde das landwirtschaftliche Muster, das bestehende Strassensystem und das alte Dorf Versailles abgebrochen, während man wahrscheinlich das Gelände ausebnete und der Platz vor dem château angehoben wurde.

Die Ähnlichkeit und Gleichzeitigkeit von Planung und Ausführung des Parks und der Stadt Versailles fällt auf. (Park: André Le Nôtre ab 1662; Stadt: Jules Harduin-Mansart ab 1671). In Versailles ist die Stadt Bestandteil der räumlichen Konstruktion: Die Landschaft und die Stadt stehen einander gegenüber an einer Spiegelachse. Beide sind nach dem gleichen Prinzip entworfen. Die wichtigste formale Struktur, die sowohl im Garten wie auch in der Stadt verwendet wurde, ist der (masstäbliche) Raster, die Achse und die Symmetrie. Das Resultat davon ist, dass die Anlage der Landschaft und der Stadt in einem grossen künstlichen Ensemble vereint werden.

Nicht wie die Achse auf der Gartenseite, welche die Landschaft visuell via perspektivische Manipulation unter Kontrolle bringt, ist die Hauptachse nach der „place d'armes“ perspektivisch nicht manipuliert. Die Länge der Achse ist von der Distanz von der aus das Schloss lesbar wird bestimmt. Nach der Zufahrt, auf den Plätzen, place d'armes, cour des Ministres, cour Royale und cour de marbre, kulminiert die Enthüllung in einer Serie von hierarchischen Räumen. Aufgrund der beschleunigten Perspektive, erscheint der Raum sich zu vergrössern und die relativ bescheidenen Proportionen des alten Schlosses werden in den Masstab des neuen Layouts integriert. Es ist der letzte Akt auf dem zeremoniellen Weg zum perspektivischen Zentrum eines Weltreichs.

Abbé Laugier schlägt Mitte des 18. Jahrhunderts, Versailles vor Augen, vor, das Design der Gärten als Vorlage für den Plan der Städte zu verwenden, und wörtlich: „Wer einen Park wohl zu zeichnen versteht, wird auch ohne Mühe den Plan zeichnen, nach dem eine Stadt nach Ausdehnung und Lage gebaut werden soll. Man braucht Plätze, Kreuzungen und Strassen. Man braucht Regelmässiges und Bizarres, Entsprechungen und Gegensätze, Zufälligkeiten, die Abwechslung ins Bild bringen, eine grosse Ordnung in den Einzelheiten, im Ganzen aber Verwirrung, Durcheinander, Tumult.«

Dass diese metaphorische Gleichsetzung von Stadt und Wald nicht nur eine poetische Umschreibung geblieben ist, zeigt die

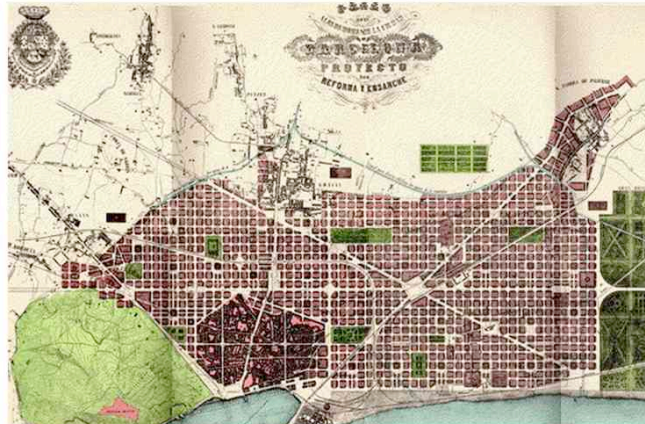


weitere Stadtentwicklung von Paris. Hundert Jahre nach den Tagträumen Laugiers, in einer völlig veränderten gesellschaftspolitischen Situation, nach dem Revolutionsjahr 1848, nimmt es das Tandem Napoleon III und Haussmann in Angriff, die Hauptstadt endgültig im barocken Sinne von Versailles umzubauen. Es werden gerade Schneisen in den Pariser »Wald« geschlagen, baumbestandene Boulevards nach dem Vorbild der ersten Boulevards in Versailles angelegt. Sie verbinden wichtige Stellen der Stadt, die oft als geometrische Gelenkplätze ausgebildet sind. Das ganze war freilich nicht als die grosse achsensymmetrische Anlage von Versailles konzipiert - dies war mit der behäbigen alten Metropole doch nicht zu leisten.

Washington D.C., ab 1791, von dem am Hofe in Versailles aufgewachsenen Charles L'Enfant entworfen, sind die überzeugendsten Beispiele, mit denen die These vom Garten als Modell der Stadt immer schon abgestützt wurde. Und wirkt nicht der von Idelfonso Cerda 1859 vorgelegten Plan für die Erweiterung von Barcelona wie ein überdimensioniertes Gartenparterre mit quadratischen Beeten, runden Plätzen und dem obligaten Netz von Diagonalen? Zumindest sind einzelne Anleihen bei Versailles festzustellen.

Die barocken Raumplanungsprinzipien, lagen gewissermassen in der Luft. Es ist spannend, hierzu die gleichzeitig mit Versailles nach dem grossen Feuer im Jahre 1666 - entstandenen Pläne für den Wiederaufbau der City of London zu studieren. Der erste Plan von John Evelyn erinnert in frappierender Weise an die komplexe Struktur von Versailles, und auch der Vorschlag von Christopher Wren enthält viele Elemente, die uns aus dem französischen Barockgarten vertraut sind.

(Quelle: Th. Meyer-Wieser, *Der Garten als Kritik der Stadt*)





"Parc Jean-Jaques Rousseau", René de Girardin, Ermenonville, 1765

Der Park von Ermenonville kann als entscheidender Schritt zur Einführung des englischen Gartenstils auf dem Kontinent angesehen werden. Das Vorbild für diese neue Art der Gartengestaltung findet sich im Landschaftspark von Stourhead, mit dessen Bau 1741 begonnen wurde. Ihm liegt, im Gegensatz zum Barockgarten, ein mediales Konzept zugrunde, das die Verwirklichung einer Ideallandschaft, wie sie in den Gemälden Claude Lorrains und Nicolas Poussins (*Et in Arcadia ego*) abgebildet wird, zum Ziel hat.

Für die Gestaltung des Gartens von Ermenonville trat eine weitere Idee hinzu, die dem Roman *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes* („Briefe zweier Liebender, die in einem kleinen Ort am Fuss der Alpen leben“) von Jean-Jacques Rousseau entstammt. Rousseau entwirft in seinem Buch einen Garten, der ausschliesslich der Natur verpflichtet ist, im bewussten Gegensatz zum rational konstruierten Barockgarten. Konsequenterweise integrierte Girardin Elemente, die die romantische Stimmung steigern sollten (Grotte, Ruine), was bereits im Widerspruch zur Rousseau'schen Idee stand. Rousseau war sich der Künstlichkeit der Gestaltung des „Natürlichen“ bewusst: Auch bei einem Garten im englischen Stil handelt es sich immer um eine Landschaftsinszenierung.

Die Landschaft um das alte Schloss und die ausgedehnte formale Gärten der angrenzenden Ländereien verwandelte der Marquis de Girardin in eine zweiteilige Parklandschaft, die sich vom Château aus in zwei Gesamtpanoramen mit unterschiedlichen Stimmungscharakteren öffnet. Zum Süden (midi) hin, eine arkadische Ideallandschaft im Stile von Claude Lorraine, mit aufgestautem Fluss, Wasserfall, Najaden Grotte und jenseits des Sees der klassischem Tempel der Philosophie. Im Norden die eher nordische Flachlandschaft im Stil von Jacob van Ruisdael oder Jan van Goyen, beide namentlich im Gartenführer von Girardin erwähnt.

Zu einem Wallfahrtsort wurde im 18. Jahrhundert die Pappelinsel im südlichen See mit Rousseaus Grab, die gleichfalls auf Anregung des Malers Roberts gestaltet ist. Bis zur Überführung der Gebeine Rousseaus ins Pantheon - auf Wunsch Robespierre - war die Pappelinsel eines der wenigen echten Grabmäler im Landschaftsgarten. Der simple Sarkophag trägt die Aufschrift: „Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité“.

Im Mai 1778 folgte Jean-Jacques Rousseau einer Einladung des Marquis de Girardin auf dessen Schloss Ermenonville, wo er seine letzten Lebenswoche verbrachte und kurz danach starb. Er wurde auf der „Île des peupliers“ (Insel der Pappeln) im Schlosspark begraben. 1794 liess der jakobinische Wohlfahrtsausschuss seine Gebeine triumphal ins Pariser Panthéon überführen. Rousseaus gilt als einer der wichtigsten geistigen Wegbereiter der Französischen Revolution. Einen grossen Einfluss hatte er auch auf die politischen Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Rousseau-Insel wurde zum beliebten Versatzstück auch deutscher Landschaftsgärten, Wörlitz, Burgsteinfurt, Berlin-Tiergarten.



GRANDE VUE DU COTÉ DU MIDI

N.º 0.



VUE DU COTÉ DU NORD.

N.º 1.

Eine Ermitage, ein Köhlerhaus und ein rustikaler Tempel aus rohen Baumstämmen - der an die von Abbé Laugier in seinem Traktat: „Essai sur l'architecture“ wieder propagierte Urhütte und damit an den Ursprung der Antike aus der Natur erinnern sollte, vervollständigt das Parkprogramm. Laugiers Theorie der ‚Urhütte‘ („la petite cabane rustique“) übte auf die klassizistische Architekturtheorie und die Moderne eine nicht zu unterschätzende Wirkung aus. Im Essai sur l'architecture (1753) und der Osservatione sur l'architecture (1756) forderte er, dass das neue Kunstprinzip aus der Natur anstatt aus antiken Architekturen und der Vitruvianischen Lehre gewonnen werden müsse.

Die Natur ist die einzige Autorität, die Laugier anerkennt. Die elementarste Form des Bauens erkennt Laugier in vier freistehenden Rundsäulen, die durch ein Gebälk verbunden sind, auf dem ein Satteldach sitzt. Diese primitive Konstruktion bildet das architektonische Grundmuster. Laugier sah das Vorbild für die Architektur nicht in Vitruv und der Tradition, sondern in der Natur, wobei sie sich sogar auf Vitruv selbst berufen konnten. In gewisser Weise war Laugiers aprioristisches Kunstprinzip mit dem Naturbegriff des 18. Jahrhundert identisch: „Il en est de l'architecture comme de tous les autres Arts: ses principes sont fondés sur la simple nature, & dans les procédés de celle-ci se trouvent clairement marquées les règles de celle-là.“

(Quelle: Th. Meyer-Wieser, Die Geometrie des Pittoresken, Le jardin anglo-chinoise)



Freitag 27. Juni Im Gehen Verstehen

Treffpunkt 08:30 Lobby Château d'Ermenonville
Fahrt mit dem Reisebus nach Poissy (Anfahrt ca.1.5 h)
10.00 Geführte Besichtigung des Désert de Retz

„Le Désert de Retz“ wurde als privater „pleasure garden“ von François Nicolas Henri Racine de Monville am Vorabend der Revolution geschaffen und wenig Jahre später aufgegeben. Aber innerhalb von 15 Jahren und innerhalb von 100 Aaren realisierte der Besitzer eine komplette Miniaturwelt. Monsieur de Monville's Welt ist in zwei Hinsichten bemerkenswert: als seine eigene und als Reflexion über seine Gesellschaft. Er versuchte „in einem einzigen Garten alle Zeiten und Orte zu vereinen“ mit den Kontinenten Afrika, Asien und Amerika, die durch ihre Pflanzen und Geschichte in der Weltarchitektur in siebzehn „follies“ repräsentiert sind.

Mittagessen individuell in Poissy

Treffpunkt 13.00 Besichtigung Villa Savoye Poissy

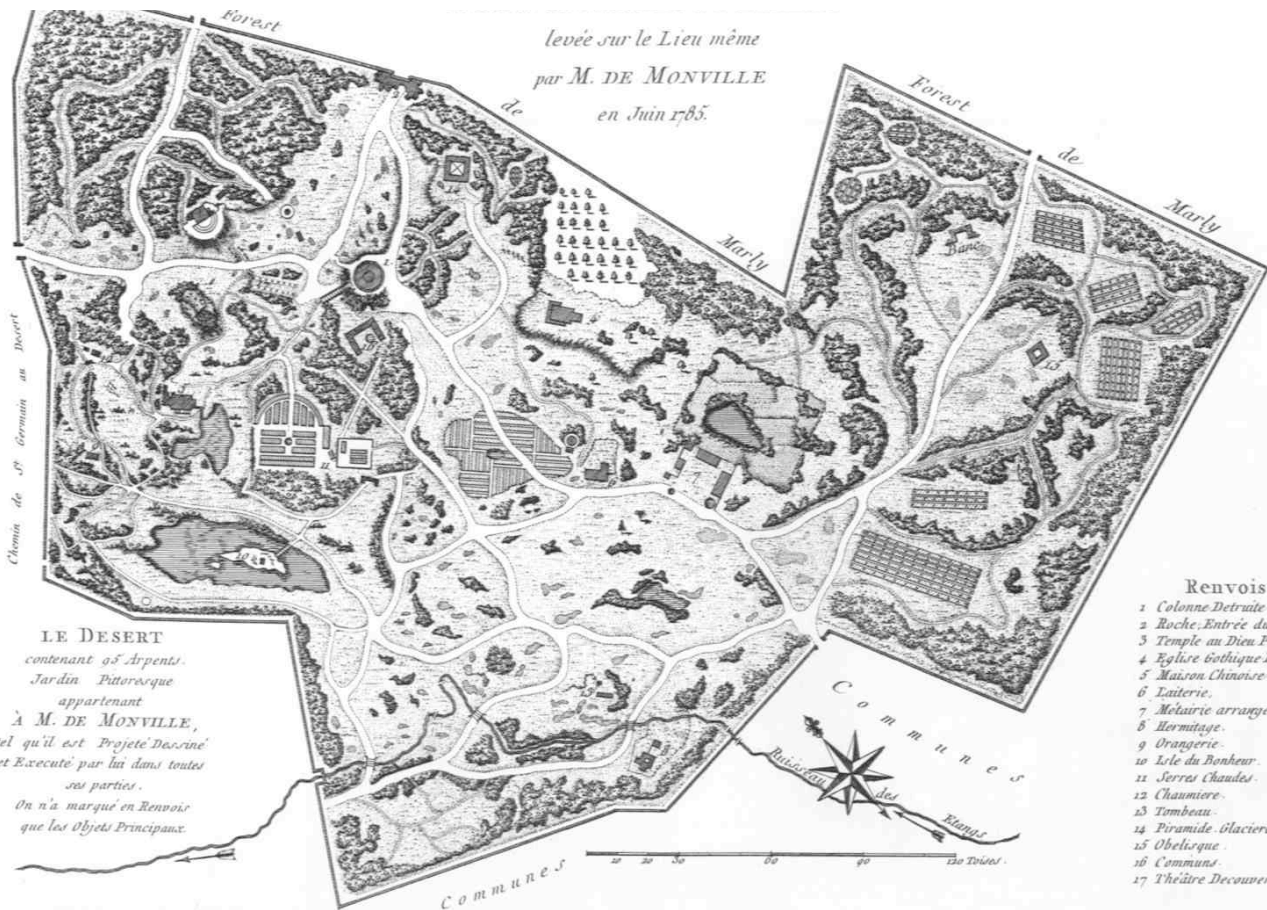
Die Villa Savoye ist eine der bedeutendsten Architekturplastiken des 20. Jahrhunderts. Le Corbusier selbst nannte sie eine „Promenade architecturale“, einen architektonischen Spaziergang. Dem Besucher werden im Wechsel unterschiedliche, oft überraschende Ausblicke vermittelt, er erlebt ein „wunderbares Gefühl räumlicher Freiheit“. Seit ihrer Einrichtung in den Jahren 1928 - 31 ist die Villa Savoye in Poissy ein klassisches Beispiel für die funktionalistische Architektur gewesen. Le Corbusier hat hier seine 5 Points deutlich gemacht und ein Bauwerk von unvergleichlicher Strenge und poetischer Qualität geschaffen.

15.30 Fahrt über St Germain-en-Laye nach Ermenonville (ca. 2.0 h)

Nach einem Kafee auf der „grande terrasse“ in St Germain-en-Laye, die le Nôtre wie ein über der Seine aufgehängter gigantischer Balkon entwarf, fahren wir durch die barocke Stadterweiterung von Paris nach Ermenonville.

Abendessen individuell in Ermenonville
Übernachtung Château d'Ermenonville (2)

levé sur le Lieu même
par M. DE MONVILLE
en Juin 1785.



Chemin de St Germain au Desert

LE DESERT
contenant 95 Arpents.
Jardin Pittoresque
appartenant
à M. DE MONVILLE,
tel qu'il est Projeté, Dessiné
et Exécuté par lui dans toutes
ses parties.
On n'a marqué en Renvois
que les Objets Principaux.

Renvois.

- 1 Colonne Detruite.
- 2 Roche, Entrée du Jardin.
- 3 Temple au Dieu Pan.
- 4 Eglise gothique Ruinée.
- 5 Maison Chinoise.
- 6 Laiterie.
- 7 Melairie arragée.
- 8 Hermitage.
- 9 Orangerie.
- 10 Isle du Bonheur.
- 11 Serres Chaudes.
- 12 Chaumiere.
- 13 Timbeau.
- 14 Pyramide Glaciere.
- 15 Obelisque.
- 16 Communs.
- 17 Theâtre Decouvert.

„Le Désert de Retz“, François Nicolas Henri Racine de Monville, 1774 - 1789

Zwölf Kilometer vor Paris liegt ein - fast 200 Jahre - vergessenes Juwel der phantastischen Architektur: „Le Désert de Retz“. Gebaut als privater „pleasure garden“ von François Nicolas Henri Racine de Monville, ein bekannter Gentleman in Regierungszeit Ludwigs XV. / Ludwigs XVI. Am Vorabend der Revolution geschaffen, zwischen 1774 und 1789, wenig Jahre später aufgegeben, aber innerhalb von 15 Jahren und innerhalb von 100 Jahren realisierte der Besitzer eine komplette Miniaturwelt.

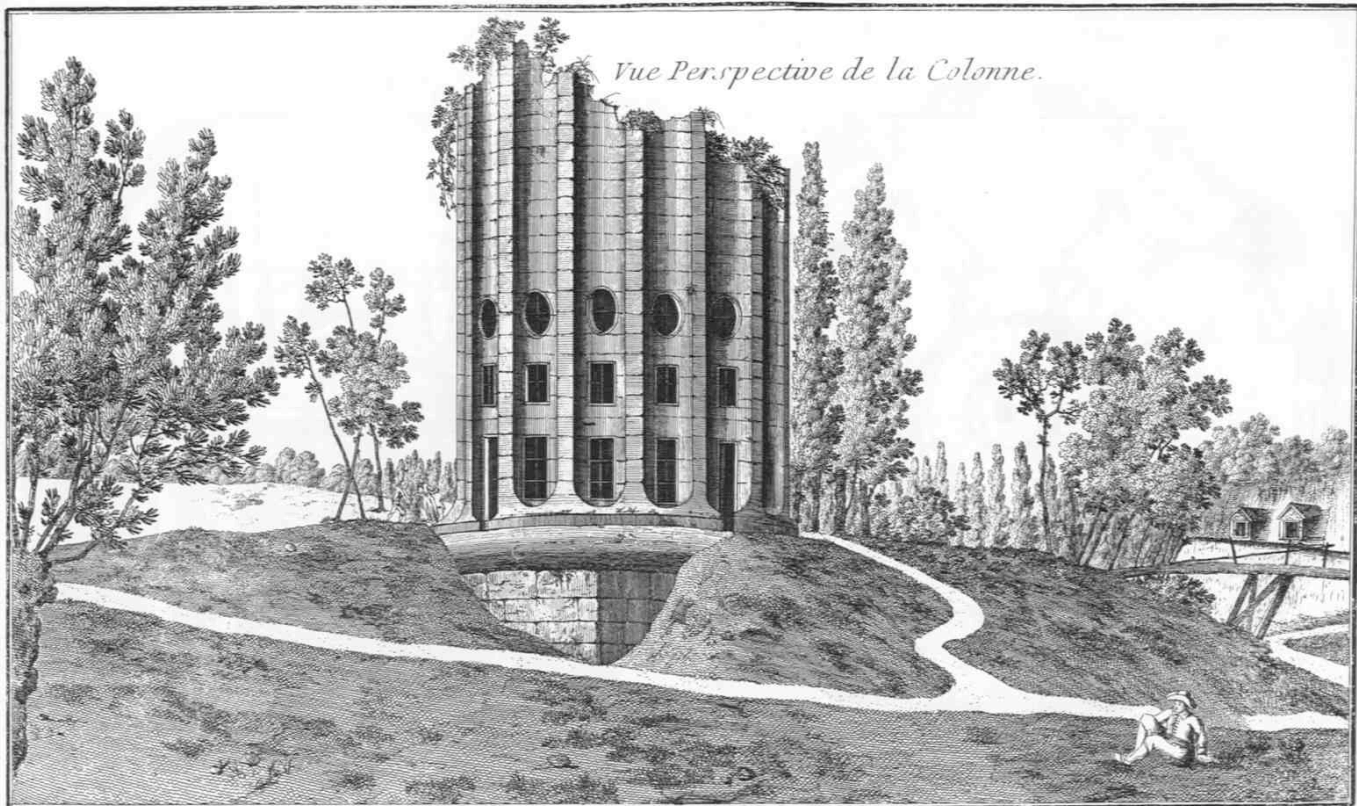
Monsieur de Monville's Welt ist in zwei Hinsichten bemerkenswert: Als seine eigene und als Reflexion über seine Gesellschaft. Er versuchte „in einem einzigen Garten alle Zeiten und Orte zu vereinen“ mit den Kontinenten Afrika, Asien und Amerika, die durch ihre Pflanzen und Geschichte in der Weltarchitektur in siebzehn „folies“ repräsentiert sind.

Monville imitierte andere malerische Gärten als er einen Musterbetrieb, eine Molkerei und eine Baumschule innerhalb eines natürlich aussehenden Parks einrichtete. Er folgte einer Modeströmung als er sein Gut mit einem klassischen Pantempel, einem orientalischen pavillon chinoise, einem mongolischen tent tartare, einer ägyptischen Eispiramide und gotischen Bauten schmückte. Aber Monville bestückte seinen Entwurf mit einem so imaginativen Zeichen, das ihn radikal ausserhalb jegliche Konvention stellt: „La Colonne tronquée“! Die verrückteste „folie“ Europas, ein viergeschossiges Wohnhaus in Form einer monumentalen, ruinös abgebrochenen, dorischen Säule von mehr als fünfzehn Metern Durchmesser mit Rissen in den Wänden und gezackter Dachlinie. Mit ihrem überwältigendem Masstab und der angedeuteter Gewalt weckt Monville's Säule beim Betrachter die Assoziation an die schreckliche Geschichte des Turms von Babel.

In seiner Glanzzeit zog Monville's Garten Gäste wie Thomas Jefferson an, der Elemente des Grundrisses für seinen Entwurf der Universität von Virginia verwendete, König Gustav von Schweden, der dorthin pilgerte als er seinen Garten in Haga begann, Le Désert de Retz war auch der bevorzugte Rückzugsort des Duc d'Orléans und der Königin Marie Antoinette, die hier Inspiration für ihr Petit Trianon fand. Der Maler Hubert Robert inspizierte Monvilles Wunder, wie auch zahlreiche Bürger, denen der Besitzer Eintrittskarten am Eingang verkaufte und einzig verlangte, dass die Besucher dezent gekleidet sind. Rund 100 Jahre später zieht Le Désert de Retz die Aufmerksamkeit der Surrealisten auf sich. André Breton und seine Gruppe klettern über die Mauer und posieren für Fotografien.

Was heute überrascht ist, dass Monvilles Désert überlebt hat. Es ist der einzige französische „jardins des folies“ des späten 18. Jahrhunderts, der mehr oder weniger im ursprünglichen Zustand erhalten ist. Monvilles Désert ist ein Schulbeispiel des

Vue Perspective de la Colonne.



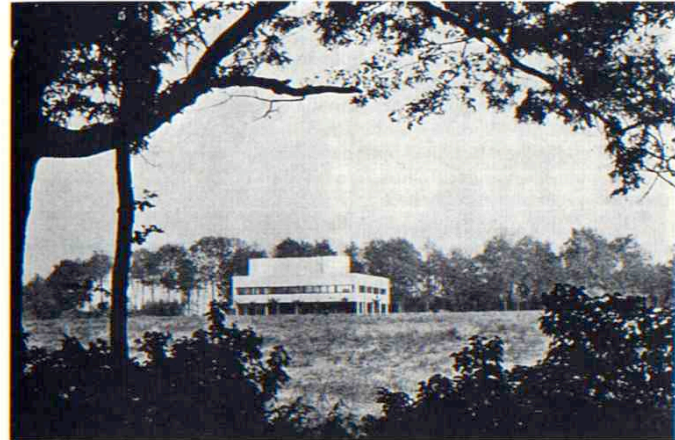
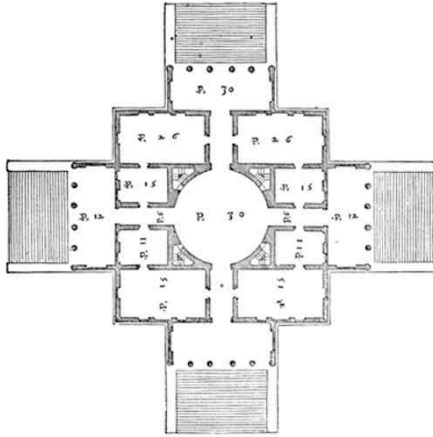
„jardin anglo-chinoise“: Charakterisiert durch unregelmässige Landschaftsbehandlung und Präsenz von Kleinbauten, „follies“, wie sie üblicherweise in Frankreich genannt wurden. Der Begriff bezeichnete ursprünglich jede Art von Gebäude in einem Landschaftsbild. Später wurde er zum Fokus einer komponierten „Vista“, deren literarische und historische Anklänge beim Betrachter Gefühle wie Melancholie, Freude oder Terror auslösten.

Racine de Monville entwarf seinen Garten selbst. Für die Ausführung engagierte er einen jungen Architekten, François Barbier, der, als er zu Recht das Urheberrecht der Pyramide für sich beanspruchte und mehr Lohn forderte, gefeuert wurde. Als architektonisches Zentrum seines Gartens wählte de Moneville das Bild der falschen Säule bis zum surrealem Extrem. Ein Werk der „architecture parelante“ wie sie auch für Revolutionsarchitekten charakteristisch ist. Zirka zwanzig Meter hoch, erscheint sie aus der Distanz, wie die Basis einer Säule, die einen klassischen Tempel bildete. Aber ein Tempel, der von wem gebaut wurde? Sicher von keinem Menschen. Die Proportionen drängen auf, dass wir Liliputener sind, Bewohner eines Landes, das von Riesen überrannt wurde. Sie waren es auch, die möglicherweise den Tempel zerstörten, wie Swift es vorgemacht hat. Solche Masstabsspielereien schaffen die unheimliche Atmosphäre der Märchen und des Terrors.

Monville lebte in seinen Follies: zuerst im chinesischen Pavillon, nach 1781 in der Säule. Das rohe und phantastische Äussere verbirgt das raffinierte Innere, das alle Annehmlichkeiten eines aristokratischen Landlebens bot. Jefferson besuchte 1786 das Haus und war beeindruckt von der Anordnung der Fenster: rechteckig, quadratisch und oval, die obersten hinter Rissen verborgen, von der Art wie Monville gebogene Linien verwendet, um die Innenräume zu unterteilen. Runde, halbrunde und ovale Räume sind um die zentrale Wendeltreppe angeordnet, „die runde Treppe war ebenfalls sehr schön“ durch ein Oberlicht belichtet und verbindet die drei Geschosse mit ihren fünfzehn Wohnräumen, Nebenräumen, Werkstätten und Laboratorien. Der aufgeklärte Monville war Freimaurer und an traditionellen chemischen Experimenten interessiert. Der „Stein der Weisen“ war im 18. Jahrhundert immer noch ein Rätsel und zugleich philosophische Metapher. Falls man Jefferson Monvilles Schlafzimmer gezeigt hat, hätte er die handgemachten Tapeten gesehen und von hier aus seinen Blick durch die ovalen Fenster, die die Pyramide und die gotische Ruine rahmen, auf die andere Seite des Tals, zum kleinen Altar und Tempel des Pan gelenkt, zu einem Panorama, das sich in den ovalen Spiegeln der Rückwand widerspiegelte. Und dann, wie heute den Blick über die Baumwipfel, der nicht nur einheimische Platanen, Kastanien und Linden in den Zedern und andere seltene Bäumen ruhen lassen.

Das Ensemble ist mit grösster Sorgfalt zusammengefügt. Die Harmonie zwischen den Bauten, der Natur. Die Perspektive und der Zugang ist so geplant, dass man von einem Ort aus grundsätzlich nur ein Gebäude sieht, was beim Besucher den Eindruck sukzessiver Enthüllung erweckt und den Raum viel weiter erscheinen lässt als er tatsächlich ist.

(Quelle: Th. Meyer-Wieser, Die Geometrie des Pittoresken, Le jardin anglo-chinoise)



Villa Capra-Rotonda, Vicenza, Andrea Palladio, um 1550

Villa Savoie, Poissy, Le Corbusier, 1929 - 31

Villa Savoie, Poissy, Le Corbusier, 1929 - 31

Als schlechthin der ideale Typ eines Zentralbaus hat sich Palladios Villa Capra-Rotonda stärker als jedes andere Gebäude in das allgemeine Bewusstsein eingepägt. Weil sie mathematisch gedacht ist, abstrakt, quadratisch und ohne erkennbare Funktion sowie ganz und gar unvergesslich. Wenn Palladio schreibt, wird er poetisch: „*Die Lage gehört zu den anmutigsten und schönsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht zu besteigenden Hügel, der auf der einen Seite vom Bacchiglione, einem schiffbaren Fluss begrenzt wird und auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügel umgeben ist, die wie ein grosses Theater wirken und alle bestellt werden, reichlich Früchte sowie ausgezeichnete und gute Weinreben tragen. Da man von jeder Seite schöne Ausblicke geniesst, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man auf allen vier Seiten Loggien errichtet.*“

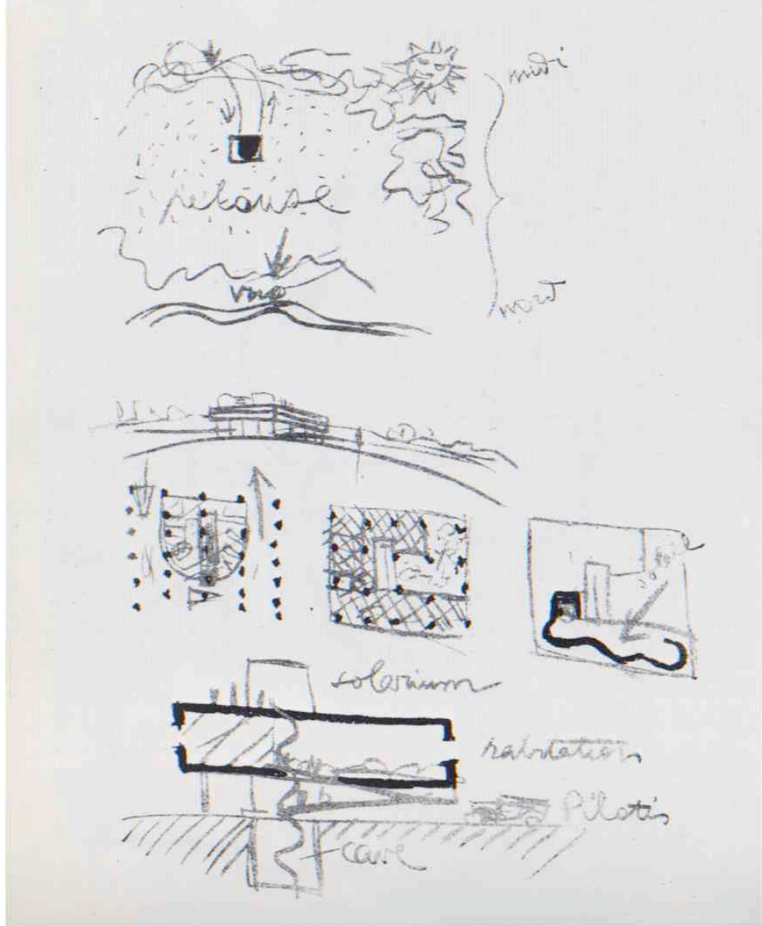
Wenn man auf einen Vergleich eingestimmt ist, fühlt man sich bei dieser Lektüre fast unausweichlich an eine bestimmte Passage aus Le Corbusiers Précision erinnert. Le Corbusier beschreibt ein bisschen weniger lyrisch, dafür recht explosiv, die Lage seiner Villa in Poissy: „*Das Grundstück: eine ausgedehnte Wiese auf einer abgeflachten Hügelkuppe. ... Das Haus eine Kiste in der Luft ... Inmitten von Wiesen über dem Obstgarten. ... Der Entwurf ist einfach ... Er hat zu recht seinen Platz in der Ländlichen Gegend von Poissy. ... Die Bewohner, die hierher gekommen sind, weil dieser Landstrich mit seiner „vie de campagne“ so schön ist, werden ihn in Musse betrachten, so unversehrt, wie er geblieben ist, von der Höhe ihres hängenden Gartens herab oder von den vier Seiten der Fensterbänder. Ihr häusliches Leben wird eingebettet in einen Vergilischen Traum.*“

Die Villa Savoie ist auf verschiedene Weisen interpretiert worden. Sie ist möglicherweise tatsächlich eine Wohnmaschine, ein System einander durchdringender Räume, die Verkörperung von Raum-Zeit. Die vielsagende Anspielung auf die Träume Vergils aber erinnern durchaus an den Abschnitt in dem Palladio die Villa Rotonda beschreibt. Palladios Landschaft ist bäuerlicher und bukolischer, er ruft weniger ein Gefühl des ungezähmten Ländlichen hervor und sein Masstab ist auch grösser, aber die Wirkung beider Textstellen ist auf gewisse Art dieselbe.

Vielleicht sahen so die Träume Vergils aus. Sie haben jedenfalls etwas freier interpretiert, im Lauf der Zeit all jene Vorstellungen von römischen Tugenden, Grossartigkeit, imperialer Pracht und auch von Verfall, aus dem sich unser allgemein übliches Bild der Antike speist, um sich herum angereichert. Palladio hätte sich sicherlich in den Landschaften Poussins mit ihren fabelartigen antikischen Erscheinungen zu Hause gefühlt, und vielleicht sind es auch die wesentlichen Eigenheiten dieser Landschaft, die Eindringlichkeit des Kontrastes zwischen dem frei schwebenden Kubus und seiner Lage in dieser „paysage agreste“, zwischen dem geometrisch klaren Volumen und der Erscheinung unberührter Natur, die hinter Le Corbusiers römischen Anspielungen stehen.

Wenn im Fall der Rotonda die Architektur den Rahmen für genussreiches Leben schafft, dann stellt sie in Poissy sicher die Grundlage für eine poetisch inspirierte Existenz dar, und falls unser zeitgenössischer Arkadier noch nicht ganz von der Macht der Gewohnheit erdrückt worden ist, dann ist die Virgilische Sehnsucht mit Sicherheit noch zugegen.

Die Erinnerung an Georgica kommt ihm zweifellos in den Sinn, während er, von den hygienisch ausgestatteten boudoirs aus die Rampe hinaufgeht, sich Zeit für eine Gedankenpause lässt, und sie regt seine Phantasien wieder an, wenn er im Auto nach Paris entschwindet.



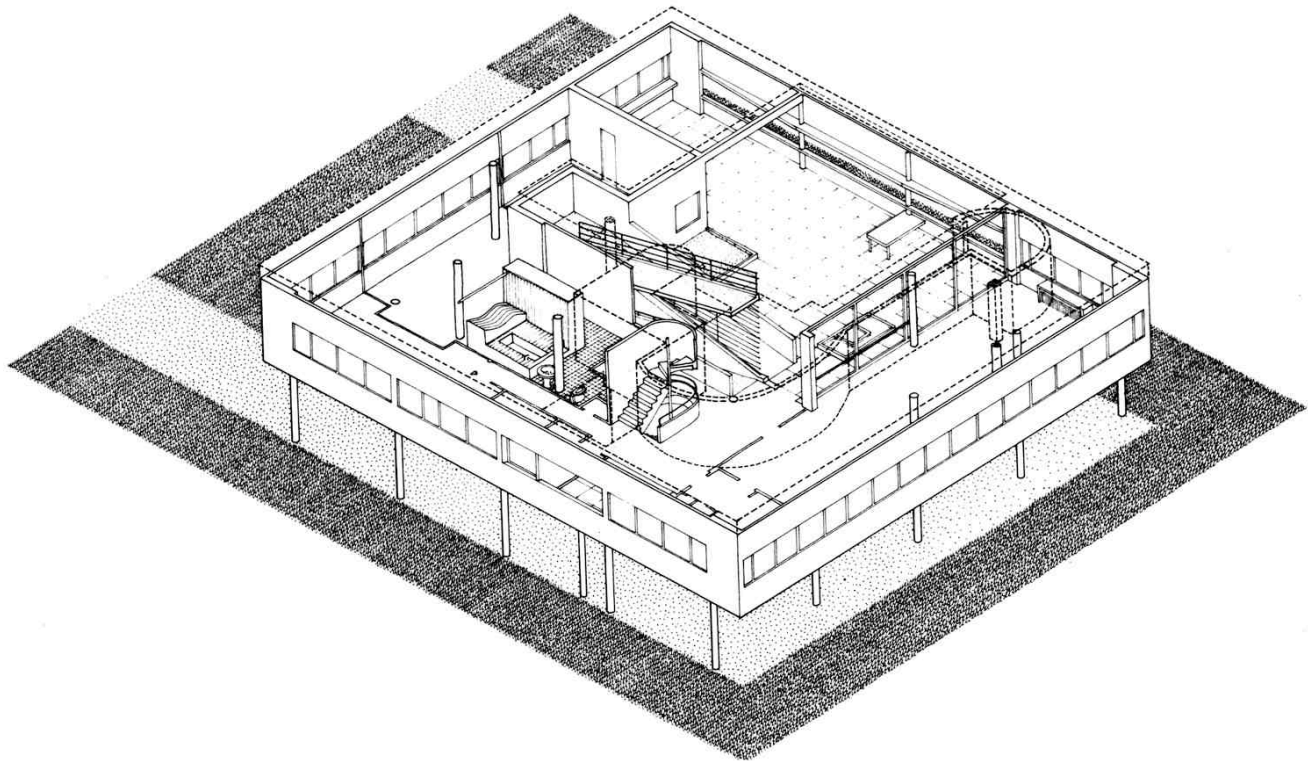
Le Corbusier, Villa Savoye“, Poissy, 1928 - 31

Seit ihrer Einrichtung in den Jahren 1928 - 31 ist die Villa Savoye in Poissy ein klassisches Beispiel für die funktionalistische Architektur gewesen. Le Corbusier hat hier seine 5 Points deutlich gemacht und ein Bauwerk von unvergleichlicher Strenge und poetischer Qualität geschaffen. Den Text, den er der Darstellung in Oeuvre Complète beigegeben hat, zeigt dass seine Absichten und Mittel ganz bewusst gewählt waren.

Ganz allgemein entsprach der Entwurf dem Wunsch des Architekten , strukturelle Strenge mit räumlicher Freiheit zu verbinden, und ausserdem mussten die besonderen Bedingungen des Bauplatzes beachtet und eine Zufahrtsmöglichkeit für Autos vorgesehen werden. Um eine bessere Aussicht zu erzielen und die Bodenfeuchtigkeit zu meiden, setzte er das Hauptgeschoss auf Stelzen. Auf diese Weise konnte man das Erdgeschoss als Zufahrt benutzen, die rund um die Eingangshalle und die Dienstleistungsräume verläuft. Die einfache Bewegung des Wagens bestimmte die allgemeine Symmetrie des Bauplans. Der Eingang ist auf der Längsachse in die Mitte der gekrümmten Glaswand gelegt, die neben der Auffahrt herläuft und einen gewissen repräsentativen Charakter aufweist. Das alles bereitet auf die grosse Rampe vor, die sich genau in der Mitte des Gebäudes erhebt und alle drei Ebenen miteinander verbindet. Le Corbusier gibt hier eine überzeugende moderne Interpretation der Funktion der Ankunft und integriert gleichzeitig die vertikale Dimension im Grundriss.

Bis dahin hatte man den offenen Raum in Form einer allgemeinen Transparenz oder als freie Bewegung auf horizontaler Ebene verwirklicht. In der Villa Savoye erlebt man nun die Inbesitznahme des dreidimensionalen Raums und damit eine neue symbolische Freiheit. Doch dieses Erlebnis ereignet sich innerhalb der ebenso symbolischen Ordnung der Wissenschaft und der Technologie; man könnte sagen gerade aufgrund dieser Ordnung. So schreibt Le Corbusier: "In diesem Haus wird uns ein wahrhaft architektonischer Spaziergang geboten, der unablässig wechselnde und unerwartete, ja überraschende Ausblicke bietet. Es ist interessant, dass eine solche Vielfalt erreicht worden ist, wo vom Design her ein strenges Schema aus Pfeilern und Trägern verwendet wurde." Die Rampe führt hinauf ins Hauptgeschoss, das ein Musterbeispiel der Anpassung von Raum an verschiedene Funktionen darstellt, und von dort weiter zum „Solarium“ auf dem Dach, wo gekrümmte Wände eine Synthese aus Zwanglosigkeit, Ungestörtheit und Wechselwirkung mit der umliegenden Landschaft zum Ausdruck bringen. Ein besonders bezeichnendes Detail ist eine Öffnung in der Wand des Solariums, die dem Eintretenden gegenüberliegt. Das bedeutet, dass die Rampe nicht nur auf das Dach führt, sondern auch in den offenen Raum. Das architektonische Thema vom Weg wird dadurch zur lebendigen Wirklichkeit.

Die Raumfülle und Dynamik der Villa Savoye ist in einem annähernd quadratischen Volumen enthalten, das Le Corbusier ermöglicht, seinen beiden Grundanliegen genüge zu tun: dem Verlangen nach räumlicher Freiheit und dem Verlangen nach elementaren Formen. Lange, durchlaufende Öffnungen zeigen den freien Grundriss im Inneren an, aber die allgemeine



Villa Savoye, Axonometrie W. Turnbull

äußere Erscheinung ist durch klassische Reinheit charakterisiert. In „Vers une architecture“ nannte er Kubus, Kegel, Kugel, Zylinder und Pyramide „die grossen Primärformen“ und bezeichnete die Architektur als das „meisterliche, korrekte und herrliche Spiel von Volumina, die in Licht vereint worden sind“. Die Villa Savoye drückt so das Verlangen des aufgeklärten Menschen aus, zur reinen Wahrheit zurückzukehren. Als archetypische Abstraktion beziehen sich die platonischen Volumina auf allgemeine Eigenschaften der Natur, und ihr Sinngehalt ist höchst öffentlich. Das schlichte Hauptvolumen der Villa Savoye hat den Zweck, das Haus in einen weiteren natürlichen und urbanen Zusammenhang einzubeziehen, während das Innere die topologischen Verhältnisse des privaten Bereichs konkret werden lässt. Der Sinngehalt der Villa liegt in der Verbindung dieser Charaktere, und darauf weist Venturi hin, wenn er sagt: „Ihr strenges, fast quadratisches Äußere umgibt eine komplizierte innere Struktur, die durch Öffnungen und von Vorsprüngen im Obergeschoss aus sichtbar wird ... Ihre innere Ordnung steht mit den vielfältigen Funktionen eines Hauses in Einklang, sowohl was das häusliche Leben betrifft, wie auch das partielle Geheimnis, das in einem Gefühl der Ungestörtheit liegt. Ihre äussere Ordnung gibt der Einheitlichkeit der Idee Haus so ungezwungen Ausdruck, wie es der Grünfläche angemessen ist, die von der Villa beherrscht wird, und gegebenenfalls auch der Stadt, in die sie eines Tages einbezogen sein wird.“

(Quelle: Christian Norberg-Schultz: Vom Sinn des Bauens)



Samstag 28. Juni „Die Haussmannisierung von Paris“

Treffpunkt 09.00 Lobby Château d'Ermenonville (mit Gepäck)
Fahrt zum-Parc des Buttes-Chaumont (Anfahrt ca.1.5 h)

10.00 Geführte Besichtigung Parc d'Ermenonville

Der „Parc des Buttes-Chaumont,“ ein Stadtpark im englischen Stil, 1867 zur Weltausstellung unter Napoleon III. eröffnet, wurde von Jean-Charles Alphand konzipiert, der massgeblich an der umwälzenden Stadtsanierung von Paris beteiligt war. Gebaut wurde der Park als Kunstlandschaft auf dem steilen Gelände eines Steinbruchs am Rande der ehemaligen Müllkippe von Paris. Er integriert die Geschichte seines Ortes in ein Bezugssystem von Technik, Kultur und Naturwahrnehmung und wird deshalb zur Avantgarde der Landschaftsarchitektur seiner Zeit gezählt.

Mittagessen individuell Buttes-Chaumont

13.30 Fahrt zum Parc de la Villette (Anfahrt ca. 0.15 h)

Die ehemaligen Schlachthäuser La Villette, die zwischen dem 19. Arrondissement in Paris und dem Département Seine Saint-Denis liegen, sind heute ein weltweit einzigartiger Kulturkomplex, in dem Natur, Architektur, Freizeit und Kultur zusammenfinden. Mit seinen 35 ha ist der Parc de la Villette die größte Grünanlage in Paris. Die Tendenzen seines Programms zielen darauf ab, die Populärkunst wieder aufleben zu lassen, zur Anerkennung neuer Ausdrucksformen, wie zum Beispiel des Hip-Hops, beizutragen sowie andere Kulturen über ihre Kunst- und Kulturschaffenden aus den Bereichen der Bildenden Kunst, der Musik, des Theaters... bekannt zu machen.

Treffpunkt 15.15 Fahrt zum Gare de Lyon (Anfahrt ca. 0.5 h)
16.23 ab Paris-Gare de Lyon,1. Klasse (TGV Lyria 9219, Wagen 12)
19:26 Basel SBB an
20.20 an Zürich HB

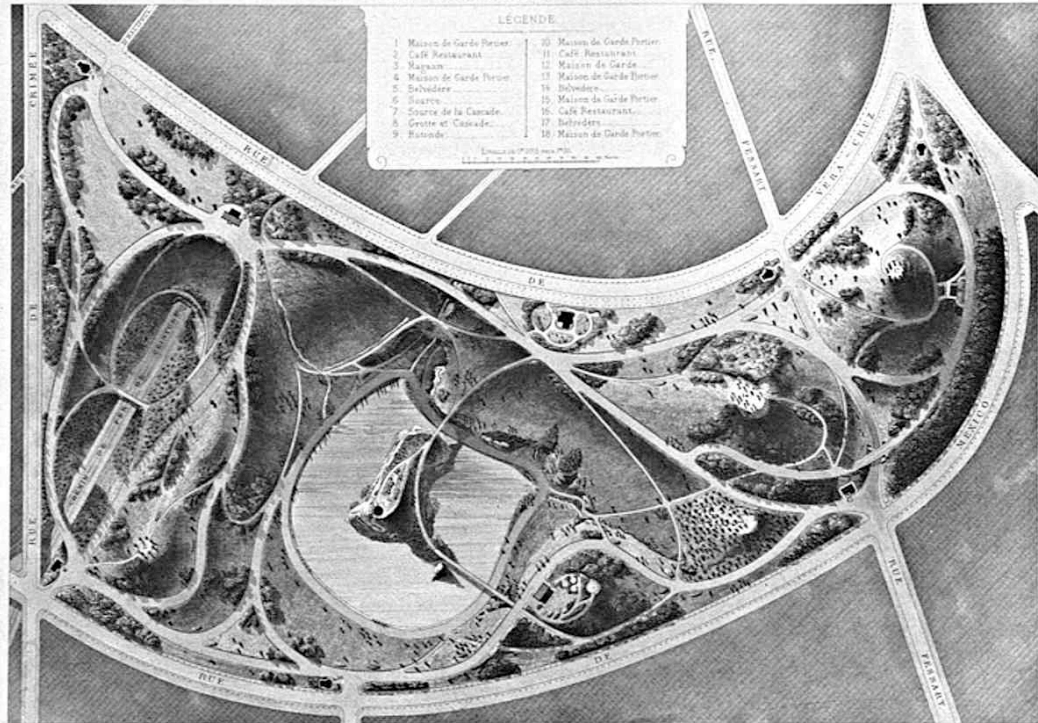
LES PROMENADES DE PARIS

LÉGENDE

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| 1 Maison de Garde Portier | 20 Maison de Garde Portier |
| 2 Café Restaurant | 21 Café Restaurant |
| 3 Vaseau | 22 Maison de Garde |
| 4 Maison de Garde Portier | 23 Maison de Garde Portier |
| 5 Balvédère | 24 Balvédère |
| 6 Source | 25 Maison de Garde Portier |
| 7 Source et Cascade | 26 Café Restaurant |
| 8 Grotte et Cascade | 27 Balvédère |
| 9 Rotonde | 28 Maison de Garde Portier |

Échelle de 1:100 000

Édition de 1902



PARC DES BUTTES CHAUMONT - PLAN

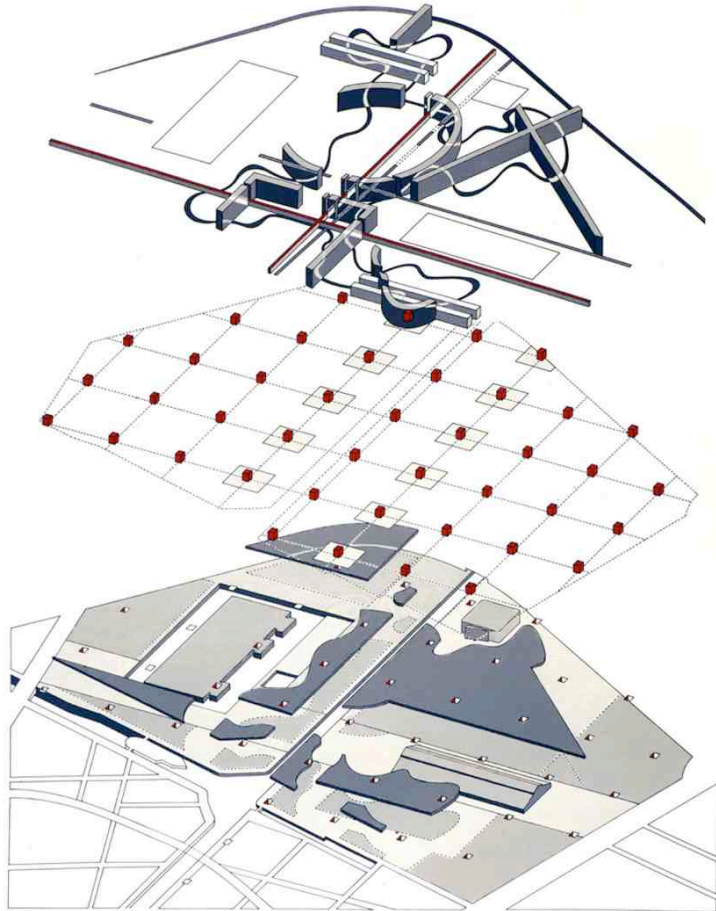
Buttes-Chaumont, Jean-Charles Alphand, 1867

Der Parc des Buttes-Chaumont ist ein Landschaftsgarten englischen Stils im 19. Arrondissement von Paris. 1867 zur Weltausstellung unter Napoleon III. eröffnet, zählt der von Jean-Charles Alphand konzipierte jardin public heute mit knapp 25 Hektar zu den großen Parks der Stadt. Gebaut wurde der Park als Kunstlandschaft auf das steile Gelände eines Steinbruchs am Rande der ehemaligen Müllkippe von Paris. Er integriert die Geschichte seines Ortes in ein Bezugssystem von Technik, Kultur und Naturwahrnehmung und wird deshalb zur Avantgarde der Landschaftsarchitektur seiner Zeit gezählt. Seine Konzeption gilt als paradigmatisch für den Pariser Stadtumbau unter Baron Haussmann. Mit der Konzeption betraute Haussmann den Landschaftsarchitekten Jean-Charles Alphand, der bereits den Bois de Boulogne und den Parc Monceau gestaltet hatte. Unterstützt wurde Alphand vom Landschaftsarchitekten Jean-Pierre Barillet-Deschamps (!), dem Ingenieuren Jean Darcel für die Felskonstruktionen und Eugène Belgrand für den Wasserbau sowie dem Generalinspektor der Pariser Architekten Gabriel Davioud, der die Bauwerke entwarf. Hauptakteur bei der Durchführung der Pläne war der Jardinier principal von Paris Édouard François André.

Alphands Schöpfung aus dem Geist des Historismus nützt die gegebene Situation geschickt aus. Der Blick aus der hochgelegenen Felsengrotte bildet ein Gegenstück zur Grotte von Stourhead. Aber er ist nicht auf ein ländliches Arkadien gerichtet, sondern auf die moderne Metropole Paris. Der Park ist sozusagen ein Klassiker und wirklich ein Meisterwerk der Parkkultur. Buttes-Chaumont, im 19. Arrondissement, wurde unter Napoleon III. eröffnet und ist, wie oft bei so tollen Anlagen, Teil der Weltausstellung und zwar der „Exposition Universelle du Champs-Du-Mars“ von 1867.

Ein wunderschöner Park im englischen Stil mit Grotten, Wasserfällen, ein Dekor voller Überraschungen mit Bistro, Spielplatz und verschiedenen Animationen. Gebaut wurde der Park als Kunstlandschaft auf das steile Gelände eines Steinbruchs am Rande der ehemaligen Müllkippe von Paris. Er integriert die Geschichte des Ortes in ein Bezugssystem von Technik, Kultur und Naturwahrnehmung und wird deshalb zur Avantgarde der Landschaftsarchitektur seiner Zeit gezählt. Buttes-Chaumont gilt als paradigmatisch für den Pariser Stadtumbau unter Baron Haussmann. Mit der Konzeption betraute Haussmann den Landschaftsarchitekten Jean-Charles Alphand, der bereits den Bois de Boulogne und den Parc Monceau gestaltet hatte. Unterstützt wurde Alphand vom Landschaftsarchitekten Jean-Pierre Barillet-Deschamps (!), dem Ingenieuren Jean Darcel für die Felskonstruktionen und Eugène Belgrand für den Wasserbau sowie dem Generalinspektor der Pariser Architekten Gabriel Davioud, der die Bauwerke entwarf. Hauptakteur bei der Durchführung der Pläne war der Jardinier principal von Paris Édouard François André.

(Quelle: Th. Meyer-Wieser, Die Geometrie des Pittoresken, Le jardin anglo-chinoise)



Parc de la Villette, Bernhard Tschumi, 1984

Parc de la Villette, Bernhard Tschumi, 1984

Tschumi ist begeistert von bestimmten Montagetechniken des Films, vor allem von Eisensteins dialektischer Montage. So experimentiert er mit filmisch-ästhetischen Mitteln wie der Montage, um daraus neue architektonische Konzepte abzuleiten. Seiner Meinung nach gehören zur Definition von Architektur nicht nur die Assemblage solider Bauteile sondern auch Personen, Bewegung und Ereignisse.

Als erstes entwirft Tschumi Anfang der 80er den Parc de la Villette nach dem beschriebenen Konzept. Die Basis bilden hierfür drei unterschiedliche Raumsysteme – das System der Punkte, von Tschumi folies genannt, das System der Linien bzw. der Wege, und das System der Flächen oder auch prairies. Die Architektur des Parks entsteht durch die Kollision dieser unterschiedlichen, autonomen Systeme. Im Gegensatz zur üblichen Methodik, bei welcher das Design das Resultat verschiedener Transformationen ist, nimmt Tschumi das Design als Ausgangspunkt, um es dann über eine Reihe von Transformationen in die Realität zu überführen. Mit dem Projekt La Villette beweist Tschumi, dass es möglich ist, Architektur zu konstruieren, die nicht den traditionellen Regeln der Hierarchie, Komposition und Ordnung folgt. Tschumi stellt für das Konzept des Parc de la Villette die Analogie zur filmischen Montage her: „[...] the La Villette Project substitutes an idea comparable to montage (which presupposes autonomous parts or fragments)“. Für ihn ist vor allem die dialektische Montage Eisensteins von Interesse, da auch dort die Autonomie der einzelnen Elemente als Voraussetzung gilt. Diese Unabhängigkeit bietet wiederum eine Vielzahl an Kombinationsmöglichkeiten. „[...] the world of the cinema was the first to introduce discontinuity – a segmented world in which each fragment maintains its own independence, thereby permitting a multiplicity of combinations.“ Für Tschumi setzt sich der Park aus einer Reihe sog. cinograms zusammen; episodentartige angelegte, sich atmosphärisch unterscheidende Gärten, die auf architektonischen, räumlichen und programmatischen Transformationen beruhen und im Endeffekt eine cinematic promenade ergeben. Die Analogie zu filmischen frames liegt hier nahe. Die folies, auf welche sich die unterschiedlichsten Servicefunktion im Park verteilen, stellen strukturierende Knotenpunkte dar, die durch die Intensität ihrer roten Färbung aktivierende Wirkung auf Blickrichtung und Bewegung des Betrachters entfalten. Die Unabhängigkeit der drei sich überlagernden Strukturen eliminiert von vornherein eine Kausalität zwischen Programm, Architektur und Bedeutung, und generiert infolge dessen eine Vielzahl von Lesbarkeiten. Das Werk gibt also keine klare Intention, aber auch keine eindeutige Interpretation vor, diese Rolle fällt, wie bei Eisensteins Kollisionsmontage, dem Rezipienten zu. „Each observer will project his own interpretation, resulting in an account that will again be interpreted (according to psychoanalytic, sociological, or other methodologies) [...] there is no absolute truth to the architectural project, for whatever meaning it will may have is a function of interpretation.“ Die folies, Flächen und Wege sollen von vornherein keine Verweise und Assoziationen hervorrufen, sondern in erster Linie sinnlich wahrnehmbar sein, Stimmungen vermitteln und subjektive und somit vielfältige Bezugsetzungen ermöglichen.