Il giardino ritrovato - Der wiedergefundene Garten oder Bramantes Erben

vorgelegt von
Diplom-Ingenieur
Kerstin Wagenschwanz
aus Berlin

Von der Fakultät VI
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Ingenieurwissenschaften
- **Dr.- Ing. -**

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:
Vorsitzender: Prof. Kühn
Berichter 1: Prof. Hallmann
Berichter 2: Prof. Giseke

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 09.05.2006

Berlin 2006
D 83

Inhaltsverzeichnis

Seite

1. Einführung 5

1.1. Anlass der Arbeit

1. 2. Ziel der Arbeit

1. 3. Methode

2. Der Belvederehof von Donato Bramante im Vatikan, Rom 9

2.1. Aspekte der Gestaltung des italienischen Gartens der Frührenaissance bis 1500

2.1.1. Der mittelalterliche Garten als Vorbild in Gesamtform und Details

2.1.2. Der Einfluss der soziokulturellen Prozesse auf die Erneuerung der Gartenkunst

2.2. Die Manifestierung einer neuen Denkweise und Architekturauffassung im Aussenraum am Beispiel des Belvederehofes im Vatikan

2.2.1 Der Hof als Ausdruck des gesellschaftlichen Wandels

2.2.2. Die gestalterische Idee und ihre formale Umsetzung

2.2.3. Die funktionale Gliederung des Hofes

2.2.4. Prinzipielle gestalterische Ansätze

2.2.5. Gestalterische Mittel zur Umsetzung der prinzipiellen Ansätze, die Bedeutung der Elemente für die Raumbildung und Gesamtwirkung

2.3. Die Bedeutung der Konzeption des Belvederehofes für die folgende Entwicklung der Gartenkunst

2.3.1. Der Garten als Ort der Widerspiegelung der sozialkulturellen Prozesse und Ideologien

2.3.2. Die Übernahme und Weiterentwicklung der Gestaltungsprinzipien des Belvederehofes

2.3.4 Die Mittel und Elemente für die Umsetzung der gestalterischen Prinzipien

2.3.5 Beispiele für dem Belvederehof zeitlich nachfolgende Gärten in und um Rom

Anmerkungen 34

Gesprächsverzeichnis

Verzeichnis der besichtigten Gärten und Anlagen

Verzeichnis der Abbildungen

3. Die Betrachtung der Arbeit Pietro Porcinais in Hinblick auf Aufnahme und Weiterentwicklung von Gestaltungsprinzipien des Belvederehofes 37

3.1. Die theoretischen Grundlagen der Arbeit Porcinais

3.1.1. Porcinai's Position zum Umgang mit dem historischen Erbe Gartenkunst

3.1.2. Gegenüberstellung der Arbeitsweise Porcinais und der Arbeits- und Denkweise Bramantes am Beispiel des Belvederehofes im Vatikan in Rom
3.1.3. Die Arbeits- und Vorgehensweise Porcinais im Kontext der zeitgenössischen Gartenarchitektur
3.1.3.1. Aspekte zur Entwicklung der Grünplanung und Gartenkunst der 30er bis 80er Jahre in Italien und im deutschsprachigen Raum
3.1.3.2 Der Bezug der Arbeit Porcinais zu den gesellschaftlichen Prozessen seiner Zeit
3.1.3.3. Porcinais Arbeitsweise im öffentlichen Raum
3.2. Die Aufnahme des Bramanteschen Erbes in den Gestaltungsansätzen Porcinais
3.3. Die gestalterischen Mittel zur Umsetzung der Prinzipien
3.4. Projekte und ausgeführte Arbeiten

Anmerkungen 69
Gesprächsverzeichnis
Verzeichnis der besichtigten Gärten und Anlagen
Verzeichnis der Abbildungen

4. Die Betrachtung der Arbeit Dieter Kienasts in Hinblick auf Aufnahme und Weiterentwicklung von Gestaltungsprinzipien des Belvederehofes 72
4. 1. Die theoretischen Grundlagen der Arbeit Dieter Kienasts
4.1.1 Kienasts Position zum Umgang mit dem historischen Erbe Gartenkunst
4.1.2. Gegenüberstellung der Arbeitsweise Kienasts zu der Arbeits- und Denkweise Bramantes am Beispiel des Belvederehofes im Vatikan
4.1.3. Die Arbeits- und Denkweise Dieter Kienasts im Kontext der zeitgenössischen Landschaftsarchitektur
4.1.3.1. Aspekte zur Entwicklung der Gartenarchitektur aus der Sicht Dieter Kienasts und die Betrachtung seiner eigenen Arbeit unter diesen Aspekten
4.1.4. Prinzipielle gestalterische Ansätze in der Arbeit Dieter Kienasts als Weiterführung der Bramanteschen Prinzipien
4.1.4.1. Die theoretisch-philosophischen Grundlagen, ihr Vergleich mit Bramantes Vorgehensweise am Belvederehof
4.1.4.2 Die physisch - räumlichen Prinzipien Kienastscher Arbeiten
4.2. Die gestalterischen Mittel zur Umsetzung der Prinzipien
4.3. Projekte und ausgeführte Arbeiten

Anmerkungen 109
Gesprächsverzeichnis
Verzeichnis der besichtigten Gärten und Anlagen

Verzeichnis der Abbildungen

5. Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick 114

Verzeichnis verwendeter Literatur und sonstiger Quellen sowie Abbildungsverzeichnis

6. Anhang Bildteil 127

1. Einführung

1.1. Anlass der Arbeit

Die italienischen Gärten der Renaissance waren für nachfolgende Gartengestaltungen in Italien und Europa bedeutende Vorbilder. Ausgehend von den klassischen Gartenmodellen des antiken Roms wendeten sich gegen Ende des 15. Jh. und zu Beginn des 16. Jh. Architekten wie Bramante vom mittelalterlichen Konzept des Gartens als hortus conclusus ab. Statt dessen wurde ein neuer Ansatz gewählt, der mit der Entwicklung der humanistischen Ideale einherging. So wurden in dieser Zeit neue Konzepte inhaltlicher, d.h. philosophisch-weltanschaulicher als auch formaler Art entwickelt und in den Bauten und Gärten umgesetzt. Architekten wie Bramante, de Ligorio, da Vignola, Bildhauer wie Tribolo und Ammanati schufen in und um Rom, Florenz, im Veneto beeindruckende Zeugnisse dieses Denkens (1). Die daraus resultierenden Grundsätze und Lehren, basierend auf einem neuen Gesellschaftsmodell, dem neuen Verständnis des Raumes, mit bestimmten Formen, Proportionen, Elementen und Pflanzenarten haben die folgende Gartengestaltung in Europa, besonders auch in Deutschland entscheidend beeinflusst.
Durch meine Arbeit als Gartenarchitektin in Italien und Deutschland habe ich mich intensiver mit der Geschichte der Gartenkunst in beiden Ländern beschäftigt. Beim Betrachten der historischen Beispiele stellte sich für mich immer die Frage, ob es angesichts dieses bedeutenden Erbes in Italien vergleichbare neue Gärten gibt, die Bezug auf diese historischen Vorbilder nehmen. Anlass dieser Arbeit ist deshalb die Suche nach der historischen Kontinuität, nach Wurzeln, Identität, Stil in der Entwicklung der italienischen und deutschen Gartenkunst sowie deren gegenseitigem Einfluss.

1. 2. Ziel der Arbeit:

Ziel der Arbeit ist

• der Versuch eines Aufspürens einer historischen Kontinuität in der Geschichte der Gartenkunst, d.h. die Untersuchung der Gültigkeit der Lehren der Renaissance-Gartenkunst für die heutige Entwicklung der Gartenarchitektur am Beispiel der Arbeit dreier ausgewählter Protagonisten: *Donato Bramante, Pietro Porcinai und Dieter Kienast*

• Herauszufinden, ob in dieser Entwicklung dem Werk von Bramante als Ausgangspunkt eine entscheidende Bedeutung zukommt

• die Untersuchung der gegenseitigen Beeinflussung der Gartenkunst Italiens und des deutschsprachigen Raumes ab Beginn der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts bis heute auf Grundlage der in der Renaissance aufgestellten Gesetzmäßigkeiten und Regeln anhand der Arbeit dieser drei für ihre Zeit signifikanten Freiraumarchitekten

Ausgehend von der Vermutung, dass besonders Donato Bramantes Belvederehof im Vatikan bedeutend für die weitere Entwicklung der europäischen Gartenkunst war und ist, soll die Bedeutung dieser Arbeit als Grundlage und Ausgangspunkt der folgenden Entwicklung sowohl formal als auch inhaltlich dargestellt werden. Anhand des Vergleichs dieses Beispieles mit Werken von Porcinai und Kienast wird untersucht, welchen Einfluss diese historische Anlage auf die Arbeit der beiden Gartenarchitekten hat, insbesondere ob und wie sich die Gestaltungsansätze der Renaissance in den von Porcinai und Kienast geschaffenen Gärten in Italien und Deutschland wiederfinden, d.h. wie die historischen Traditionen von den beiden Vertretern aufgenommen, weiterentwickelt und mit den neuen Ideen und Ansprüchen verbunden werden.

Anhand der Arbeit der beiden Protagonisten soll dargestellt werden, ob und wie sich die Aufnahme und der Umgang mit den historischen Gestaltungsprinzipien in der heutigen Zeit in der Arbeit dieser Gartenarchitekten äußert, welche Methoden, Prinzipien und Mittel angewendet werden, um Geschichte und moderne Zeit im Sinne einer historischen Kontinuität miteinander zu verbinden. Die Untersuchung wird dabei nicht als umfassender Nachweis für die Allgemeingültigkeit der Annahmen gesehen, sie stellt jedoch einen ersten Baustein für diesen Nachweis dar, da es sich bei den ausgewählten Vertretern um bedeutende Protagonisten ihrer Zeit handelt.

1. 3. Zur Methode:

Zur Beweisführung der Grundthese einer historischen Kontinuität in der Gartenkunst / der Garten- und Landschaftsarchitektur in Italien und im deutschsprachigen Kulturraum seit der Renaissance bis heute werden Werke von drei ausgewählten Vertretern verglichen, die signifikant für die jeweilige Periode stehen und bei denen eine Verbindung zur Arbeits- und Denkweise der Frührenaissance vermutet werden kann.

Der ***Belvederehof*** *im Vatikan* in Rom, von ***Donato Bramante*** (1444-1514), bildet den Ausgangspunkt. Der Belvederehof kann als signifikantes Beispiel für einen Aussenraum gelten, welches alle wichtigen geistigen und formalen Ansätze enthält, die für künftige Gärten eine Vorbildwirkung haben. Von grundlegender Bedeutung sind hierbei vorallem das neue Verständnis des Raumes und dessen erstmalige Umsetzung in einem Aussenraum / Garten, in Verbindung mit der Anwendung der Perspektive, die Manifestierung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse in einer neuen Architektursprache und die Weiterentwicklung historischer Vorlagen, i.S. einer geistigen Erneuerung der Gartenkunst.

Meine Hypothese ist, dass die beiden ausgewählten Gartenarchitekten in besonderer Weise die gestalterischen Kriterien des Belvederehofes aufgenommen und weiterentwickelt haben, so dass die vergleichende Untersuchung des Hofes mit Porcinai und Kienast berechtigt erscheint. Dementsprechend wird dieses *eine* Beispiel Belvederehof als Basis für die

Betrachtung zweier Gartenarchitekten mit unterschiedlichen Projekten, vor allem unter dem Aspekt der „historischen Kontinuität“ herangezogen, d.h. die Hypothese durch den Vergleich mit der Arbeit der zwei Protagonisten überprüft.
Hierbei ist sowohl die generelle Vorbildwirkung Bramantes als auch die des von ihm geschaffenen Hofes für die Entwicklung der Gartenkunst durch verschiedene Quellen nachgewiesen (2).
Die zur Arbeit von Porcinai und Kienast gezogenen Vergleiche bzw. die Bezugnahme dieser beiden auf den Belvederehof werden erstmals durch die Verfasserin gezogen. Durch die Auseinandersetzung mit den Werken anhand von ***Kriterien*** werden Gemeinsamkeiten und darüber hinausgehende Unterschiede herausgearbeitet. Hierbei geht es jedoch nicht um den Nachweis des direkten Eingehens auf Bramante i.S. eines unmittelbaren Zitierens, sondern um das Herausarbeiten, das abstrakte Übertragen von Parallelen und grundsätzlichen Prinzipien.

Als erstes wird die Arbeit von ***Pietro Porcinai*** (1910-1986) mit dieser Basis verglichen. Er war der bedeutendste Gartenarchitekt Italiens des 20. Jh., ein Initiator und Reformator der italienischen Gartenkunst, der die italienische Tradition mit einer neuen Anschauungsweise verband und weiterentwickelte.
Als zweites wird die Arbeit von ***Dieter Kienast*** (1945-1998) untersucht. Er gilt als theoretischer Vorreiter, als Aufbereiter einer Gartenkunst-Sprache, die sich formal und inhaltlich auf die Tradition der italienischen Renaissance bezieht, jedoch einen starken Bezug zu den modernen gesellschaftlichen Prozessen sucht und darstellt.
Durch das Aufstellen grundlegender inhaltlicher Prinzipien lieferte er das Fundament für die Arbeit von Generationen nachfolgender Gartenarchitekten.

Die zu vergleichenden *Kriterien* werden im wesentlichen durch bildhafte Belege von Projekten aufgezeigt, von denen die noch im Originalzustand erhaltenen Objekte von der Verfasserin vor Ort erkundet und erfasst wurden.
Die für den Vergleich herangezogenen Kriterien sind im Text blau / kursiv gedruckt, die für diesen Vergleich wichtige Namen und Zitate werden kursiv hervorgehoben.
Da die Entwicklung des Renaissancegartens und dessen Eigenschaften durch umfangreiche Literatur allgemein bekannt ist, befasst sich diese Arbeit ausschließlich mit Aspekten, die für den oben angesprochenen Vergleich mit den nachfolgenden Arbeiten von Bedeutung sind.
Hierzu wurden als Quellen neben literarischen, v.a. Biografien, insbesondere für die Arbeiten Porcinais und Kienasts örtliche Begehungen, Bestandserfassungen und veröffentlichte Projektbeschreibungen von und über Porcinai und Kienast herangezogen. Ausserdem wurden, insbesondere für Kienast, Interviews als Quellen für die Analyse und die Schlussfolgerungen aus dem Vergleich mit dem Belvederehof von Bramante genutzt.

Anmerkungen

(1) Vgl. Hobhouse 1999: 91 f. und Küchler 2003

(2) Vgl. Azzi Visenti, 1997: 88 f., 93 f., 100 ff., 154 f., 159 ff., 189 ff., 195 ff. , Frommel 2004 und Besichtigungen Villa Chigi, Villa Madama, Villa Giulia - Rom, Villa Farnese - Caprarola, Villa Lante

2. Der Belvederehof von Donato Bramante im Vatikan, Rom

Donato d' Angelo Lazzari, genannt Bramante, geboren bei Urbino, lebte von 1444 – 1514 als Maler und Architekt. Als Maler erlernte er die Verwendung der Linearperspektive in der Malerei. Er wendete diese bei seinem langen Aufenthalt bis Ende des 15. Jh.s in Mailand an, wobei er seine Kenntnisse verfeinerte und erweiterte. Die Begegnung mit Architekten, Künstlern und Architekturtheoretikern wie z.B. Leonardo da Vinci, dessen Architekturstudien und Luca Pacioli, Theoretiker der architektonischen Perspektive, beeinflussten ihn nachhaltig. Ca. 1500 ging er nach Rom und widmete sich ganz der Baukunst (1).

Der von ihm ab 1503 geschaffene Belvederehof im Vatikan (Il cortile del Belvedere) baute auf vorhergehende Gartenmodelle und Architekturvorstellungen auf, die aus diesem Grund im folgenden betrachtet werden.

2.2. Aspekte der Gestaltung des italienischen Gartens der Frührenaissance bis 1500

2.2.1. Der mittelalterliche Garten als Vorbild in Gesamtform und Details

Der italienische Garten der Frührenaissance ging aus dem mittelalterlichen Garten hervor, indem dessen Gestaltungsprinzipien als Grundlage übernommen wurden. Für diesen Gartentyp war der Verteidigungscharakter aus dem Mittelalter stark prägend, daher war er binnenorientiert, introvertiert, geschlossen, ohne Verbindung zum Umland. Er lag oft auf Anhöhen, terrassenartig strukturiert, dem Gelände angepasst, unauffällig. Zuweilen resultierte diese Form auch aus der mediterranen landwirtschaftlichen Terrassenkultur (2).

Als ein privater oder halbprivater, der Architektur zugeordneter Bereich, aus einem oder mehreren Räumen, lag er abgeschirmt und generell auf der Rückseite des Hauses. Er besaß Türen an den Aussenmauern für Gärtner und Service und war entsprechend des Standes unterschiedlich in Grösse, Ausstattung und Lebensdauer (3). Nach aussen vollständig mit Mauern gefasst, war er innen geometrisch-architektonisch gestaltet, meist mit rechteckigem Grundriss. Als „Aussenzimmer" genutzt, war er der Wohnung zugeordnet, ein essentieller Bestandteil des Hauses, der zum Dinieren und für verschiedene Aktivitäten diente. Er enthielt deshalb immer einen Portikus, eine Loggia oder eine Holzpergola, mit Wein und Spalieren oder Bäumen bepflanzt (4).

Er wurde durch Haupt- und Nebenachsen, d.h. eine orthogonale Raumstruktur gegliedert, die als Grundmuster geometrische Figuren und Formen gleich der Architektur enthielt. Diese Felder wurden von geschnittenen Gehölzen gefasst und von geradlinigen Wegen mit definierten Anfangs- und Endpunkten erschlossen. Grundprinzip der Gestaltung war die *Vierteilung.* Die Beetbepflanzung erfolgte in Gevierten von Blumen, Obstbäumen, Wein, die von Hecken eingefasst waren. Zur Raumbildung und –teilung wurden Pergolen, Mauern,

Bäume und Spaliere verwendet. Das Spalier galt als wichtiges Gestaltungsmittel und wurde wie andere Konstruktionen mit Bäumen, Sträuchern, Weinstöcken bepflanzt (5).

Besonders in Rom im 15.Jh. waren die Gärten klein, ummauert, oft formal geometrisch, mit Bäumen wie Lorbeer und Zypressen gefasst, in den Gevierten Blumenbeete und Bitterorangenbäume. Aufgrund des Wassermangels, der bis zum 16.Jh. herrschte, wurden Fontänen und Brunnen nur vereinzelt, oft mittig in den giardini segreti angelegt. Waren diese Gärten aus mehreren Gartenräumen gebildet, dann wurden die einzelnen Aussenräume additiv aneinandergereiht, ohne räumliche Verbindung, d.h. die einzelnen Räume waren räumlich und funktional getrennt, nach dem Vorbild der Architektur (6).

Die grossen Gärten unterteilte man in private und öffentlich zugängige Bereiche. Es gab das Recht des „*Lex hortorum*“, aus der Antike kommend, die Verpflichtung des Eigentümers, den Garten für das Publikum zu öffnen, was vom Besitzer oft im Sinne einer Erhöhung seines Ansehens genutzt wurde. Neben den geöffneten, zugänglichen Bereichen gab es jedoch immer einen abgeschirmten privaten Bereich, den *hortus conclusus,* also einen eingefriedeten Küchengarten oder einen *giardino segreto,* den Privatgarten in Hausnähe. Beide waren immer geometrisch und umfriedet, mit Ähnlichkeit zum hortus conclusus im übrigen Europa (7).

Viele Architekten beschäftigten sich mit der Gestaltung der Gärten, zum Bsp. *Leon Battista Alberti*. Er benannte 1452 ein „*Kompendium von Elementen des 'italienischen Prachtgartens“*, welches entsprechend der Antikerezeption in keinem Garten fehlen sollte. Es enthielt Elemente wie Grotten aus Tuffstein, einen Portikus als Schattenplatz, einen freien Platz (*area*), Vexierwasser (8), immergrüne Alleen von Buchsbaum, Myrthe, Lorbeer, Zypressen, mit Efeu bekleidet, die einzelnen Felder in geometrischen Formen, von Hecken begrenzt. Aus dem Altertum kamen korinthische Säulen als Stützen der Weinlauben, Inschriften in Beeten von Buchsbaum, in „Quincunx- Anordnung (9) gepflanzte Baumreihen, Rosen für Hecken hinzu .

Bis zum 15. Jh. finden sich keine Hinweise auf Skulpturen in römischen Gärten. Deren Sammlung erfolgte im Inneren des Hauses. Das Einfügen von antiken Fragmenten und Skulpturen erfolgte erstmals ab Beginn des 15. Jh. z.B. durch Cardinal Giuliano della Rovere, später Papst Julius II.. Die Statuensammlung in seinem Gartenhof des Palastes galt als Vorbild und Anregung für spätere Gärten. Erst ab dem 16.Jh. wurden Skulpturen im Sinne der Antikerezeption als Gestaltungsmittel wiederentdeckt (10).

Wichtigstes Gestaltungsmittel war die Pflanze, sie wurde entsprechend dem vorherrschenden Naturverständnis und den künstlerischen Konventionen, jedoch ohne räumliche Funktion eingesetzt. Die räumliche Wirkung der Pflanze ergab sich nur in Zusammenhang mit baulichen Elementen wie Spalieren, Mauern, Pergolen und Treillagen. Viele Pflanzenarten wurden aus den Kloster- und Kirchengärten übernommen, wo man sie für Küche und Medizin (Küchengärten) verwendete, vorwiegend Blumen, Kräuter (*semplici*),

die in Beeten gepflanzt wurden. Die Beete wurden mit niedrigen Hecken z.B. durch Buchsbaum gefasst, andere Hecken bestanden aus Rosmarin, Myrthe u.a. .
Obstbäume wurden vorallem in Küchengärten verwendet. Platanen, Feigen, Olivenbäume gab es wenig, dafür schon sehr früh Bitterorangenbäume (11).

Zusammenfassend waren folgende Aspekte für die folgenden Gärten, so auch den Belvederehof von Bramante, von Bedeutung und wurden übernommen bzw. bildeten die Basis für eine Erweiterung für die folgende Entwicklung:

- Geometrische Grundform und orthogonale Grundstruktur
- Zuordnung zur Architektur und entsprechende Gliederung und Nutzung
- Geschlossene Begrenzung und Binnenorientierung
- Additive Aneinanderreihung der Gartenräume, ohne räumliche und funktionale Verbindung
- Unterteilung in private und öffentliche Bereiche, Abschirmung eines *hortus conclusus* oder eines *giardino segreto* in Gebäudenähe,
- Vierteilung als Prinzip der Unterteilung der Beete
- Antikerezeption als Impuls für Konzeption und Auswahl der Elemente, jedoch keine Aufstellung von Skulpturen

Eines der ersten Beispiel für einen Garten der Frührenaissance in Italien ist die Medici-Villa **Il Trebbio,** ab 1427, in der Toskana. Die Abbildungen zeigen eine grosse, ummauerte Rasenterrasse, die dem Gebäude zugeordnet und mit Bäumen bepflanzt ist. Die Anlage war binnenorientiert, jedoch mit Ausblicken in die Appennin-Landschaft versehen. Abseits der Hauptanlage und unabhängig vom Gebäude ordnete man einen kleinen, umfriedeten Garten an. Dieser war rechteckig, in acht Gevierte unterteilt, von zwei massiven gemauerten Pergolen begrenzt, jedoch ohne Bezug zur Architektur, eher zur Landschaft ausgerichtet (12).
Abb. 1

Fast zeitgleich entstand die **Villa Cafaggiolo,** Ende 14./ Mitte 15.Jh.. Sie zeigte noch stark den mittelalterlichen Befestigungscharakter und ein einfaches Kompositionsprinzip. Das Gelände wurde von einer Mauer und einem Zaun eingefasst. Ein Mittelweg unterteilte den Garten in Beetgevierte und endete an einer Grottennische, flankiert von zwei Pergolaplätzen. Diese Strukturen zeigten schon Ansätze der nachfolgenden Gartenkunst der Renaissance (13). Abb. 2

In der **Villa Medici in Careggi,** 1465 öffnete sich das Gebäude in Form von Flügel-Bauten nach aussen. Dem Gebäude wurde axial ein rechteckiger Garten zugeordnet, mit Stütz-mauern in Waage gehalten und umfriedet. Im Ganzen war dieser binnenorientiert, die

Mauern öffneten sich jedoch in Längsrichtung in Form eines Gitters und ermöglichten damit einen Ausblick zur Landschaft. An der Südseite fanden sich weitere Gärten in geometrischer Form, mit geschnittenen Pflanzenkörpern, bepflanzten Konstruktionen und Brunnen (14).

Abb.3

2.1.2. Der Einfluss der soziokulturellen Prozesse auf die Erneuerung der Gartenkunst

Ausgangspunkt für die Entwicklung und Veränderung der Gartenkonzeptionen war der kulturell-gesellschaftliche, politische Kontext: Ende des 14. Jh. wurden vom Bürgertum Forderungen zur Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen initiiert. Der Prozess begann in Florenz, wo zuerst die Entwicklung neuer Gesellschaftsmodelle gefordert und politische Visionen entwickelt wurden. In Florenz hatte man „*zuerst das Gefühl, dass die grosse Kunst des 13.+14.Jh ihre Kraft aufgebraucht habe und etwas Neues kommen muss*“, wie L. B. Alberti es 1435 formulierte (15). Die neuen Visionen und Machtbestrebungen des florentinischen Bürgertums, der Borghese-Familien wurden in der Architektur ausgedrückt. *Brunelleschi, Donatello, Masaccio* galten als Vertreter des neuen Denkens. *Filarete* formulierte es so: „*...denn wenn unser Stil nicht schöner und zweckmäßiger wäre, würde man ihn in Florenz nicht brauchen*“ (16). Es war das Bewusstsein, mit der Tradition zu brechen, welches „*Freiheit, Anspannung aller Kräfte und höchster Ruhm als Bestimmung*“ (17) ansah. Die Ideologien dieser neuen „Elite“ bildeten die Grundlage für neue Gesellschaftsmodelle. Diese stellte Rationalität, wissenschaftliche und naturwissenschaftliche Methoden und Umsetzungen in den Vordergrund, brach mit den alten Konventionen und war aufgeschlossen für Veränderungen und Neuerungen. Auf Basis der Antike wurde ein neues Gesellschaftsmodell kreiert, mit dem Ziel der Naturbeherrschung zum Nutzen des Menschen, welches die Kunst, Kultur und Architektur beeinflusste. Diese Lehren wurden auf die Bauten, später auch auf die Gartenarchitektur übertragen.

Einer der führenden Vertreter der neuen Architekturauffassung war *Leon Battista Alberti*. Er war in erster Linie Architekt, aber auch ein Sozialreformer, der alle Aspekte der Gesellschaft einschließlich der Architektur nach dem klassischen antiken Modell zu formen wünschte, wie seine Schriften demonstrieren. Er entwickelte Theorien zur Raumwirkung und – bildung. Im „*De re aedificatoria*“ schrieb er: „*Gebäude sind nicht mehr nur eine Zeichnung von Flächen, sondern ein dreidimensionales Gebilde des Raumes, eine steinerne gemauerte Organisation der Dreidimensionalität des Raumes, ein Organismus“* (18).

Ein anderer der Initiatoren der „Revolution“ in der Kunst und Architektur wie der Entwicklung der Architekturtheorie war *Brunelleschi (*1377-1466). Er gilt als Begründer einer neuen wissenschaftlich-rationalen Architektursprache, als Verfechter einer neuen architektonischen Ordnung. Er propagierte die Nutzung gleicher determinierter Elemente und Proportionen als Basis für jedes Gebäude sowie die Anwendung der Dreidimensionalität und Perspektive des

Raumes, Grundlagen, die auch die folgende Gestaltung des architektonischen Gartens prägten. Als bahnbrechende Innovation, ästhetische und technische Höchstleistung gilt seine Kuppel des Doms zu Florenz (19).

Als wegbereitende Gattungen des neuen Stiles galten Malerei, Bildhauerei, Literatur. So wurde in der „*Hypnerotomachia poliphili*" (*F. Colonna 1499*) das Altertum, d.h. das „*Alte Rom als Erinnerung der Nation*" als Ideal favorisiert (20).

Die Wiederbelebung der Antike wurde als Gesellschafts- und philosophisches Modell propagiert, zuerst in Florenz, ab Mitte des 15.Jh. in Rom. Besonders *Vitruv* (ca. 27 v. Chr.) hatte grossen Einfluss als Vorbild und Lehrer, seine Lehren, die er u.a. in „*Zehn Bücher über Architektur*" veröffentlichte, bildeten die theoretische Basis der Arbeit der „Vitruvianer" zu Beginn des 15. Jh.s. (21). In Folge wurden diese jedoch weiterentwickelt und von neuen, eigenen Theorien von Zeitgenossen wie L.B. Alberti übertroffen. Antike Regeln bezog man in zeitgemässe Kompositionen ein, aber übernahm diese nicht unreflektiert. In dem Masse wie sich die eigenen Regeln erweiterten, verringerte sich der Einfluss der Antike (22). Der Begriff Renaissance, abgeleitet aus dem italienischen *rinascita* bedeutet *„Wiedergeburt".* Er wurde das erste mal bei *Vasari* (1511 – 1574) in einem anderen Zusammenhang verwendet und seitdem gebraucht (23). Er gab jedoch nur einseitig den neuen Stil wieder, denn dieser betonte sowohl den Bezug zur Antike als auch die freie Originalität, womit das Altertum aufgenommen und verarbeitet wurde im Sinne einer Modernität / Neuartigkeit. Die Details, Konstruktions- und Ordnungsprinzipien der römischen Antike wurden in der Frührenaissance stets in einem freien Sinne verwendet, nie wurden einzelne Bauten einfach nachgeahmt oder nachgebaut, sondern bildeten die Basis des Neuen, wie z.B. die Konzepte für die „Idealstadt" zeigen (24). Abb. 4,5

Die neue Weltanschauung, die neue Sicht auf das Verhältnis von Mensch zu Kunst und Natur, beeinflusste auch die Gartenkunst. Hier wurde die Abhängigkeit der Kunst von der Natur bzw. seine gegenseitige Beeinflussung dargestellt. Der Garten wurde als „Dritte Natur" bezeichnet und als Ort gestaltet, der diese Anschauungen – den Dialog von Kunst und Natur vereinte (25). „Andere Natur" und „Zweite Natur" wurden als Begriffe aus der Antike übernommen und in der Renaissance-Gartenkunst verwendet, um den menschlichen Einfluss der Umformung der Natur zu beschreiben. Sebastian Münster formulierte es so: „Die Erde wurde umgeformt von ihrem Original (Anm. d. V. = Erste Natur), so dass wir eine „andere", „neue Erde" sagen können"(26). Der Garten galt als Versuch, sowohl die philosophischen Systeme der Antike wiederherzustellen als auch die naturmythologischen Vorstellungen zu erneuern und zu inszenieren. Zugleich war er ein Feld für die Naturwissenschaften mit dem Ziel größtmöglicher Naturbeherrschung, was sich in der formalen Gestaltung widerspiegelte. Entsprechend des Verständnisses der *Architektur als dreidimensionales Gebilde* wurde nach deren Vorlage eine räumliche Gestaltung des Gartens propagiert. Die neuen, in der Architektur geltenden Ordnungs- und Proportions-

prinzipien wurden auf die Gärten übertragen und damit die Basis für den architektonischen Garten geschaffen. Gleichzeitig verwendete man auf Basis der Architektur antike Maß- und Proportionssysteme, jedoch später als in der Architektur (27).
Die Öffnung des Gartens und der Architektur zur umgebenden Landschaft veranschaulichte das neue Verhältnis des Menschen gegenüber der Natur, ebenso wie die Abkehr von der Zurückgezogenheit und Verteidigungsposition des Mittelalters.

Ende des 14.Jh. näherte sich die Gestaltung der italienischen Villen dem Konzept des architektonischen Gartens an. Die theoretischen Grundsätze wie die räumliche und formale Verbindung mit der Architektur, erste Öffnungen zur Landschaft, die Aufnahme antiker Inhalte sowie die Darstellung des Dialoges von Kunst und Natur wurden in ihnen erstmals sichtbar.

Eines der frühesten Beispiele, welches das mittelalterliche Konzept der Festungsarchitektur aufhob, ist die **Villa Medici** in Fiesole, 1451. In Anlehnung an antike Villenkonzepte erfolgte ein massiver Eingriff in die Geländestruktur. Die Villa gliederte sich entsprechend der Hanglage in eine zweiteilige Terrassenstruktur, die erstmals nach aussen orientiert war. Auf dieser befanden sich Dachgärten. Die Idee des Dachgartens oder „*giardino pensile“* wurde aus der Antike übernommen. Starke Stützmauern hielten die Gartenebenen. Die Terrassen orientierten sich zur unterhalb gelegenen Landschaft. Das Gebäude wurde mit einer Loggia in drei Arkaden, als Element der Verbindung von Gebäude und Garten konzipiert, mit Sicht auf das Panorama der Umgebung und damit Architektur, Garten und Landschaft visuell verbunden. Auch die Gebäudefenster öffneten sich auf den Aussenbereich (28) . Abb. 6, 7

Die Villa **Poggio Reale** bei Neapel, ca. 1460, ist ein weiteres Beispiel für eine der frühesten dreiteiligen Terrassenanlagen. Das Gebäude umgab eine zentrale zweigeschossige Loggia mit je fünf Öffnungen an allen vier Ansichtsseiten. Im Zentrum lag ein Hof, der als Empfangssaal im Freien diente (29). Abb. 8,9

Eines der prägnantesten Beispiele für die Öffnung des Gebäudes über den Garten zur Landschaft ist der **Palazzo Piccolomini** in Pienza, 1460, von Bernardo Rossellino. Der Palazzo wurde als dreigeschossiges Gebäude konstruiert. Er erhielt zur Landschaft und zum Garten hin orientierte, dreigeschossige Loggien, die als Motiv sehr deutlich hervortraten. Abb. 10 Sie öffneten den Blick über Garten in die Landschaft, ein Motiv, welches seit diesem Bauwerk immer wieder verwendet wurde. Den Garten konzipierte man nach der antiken Vorlage des *giardino pensile*, d.h. als eine mit massiven Stützmauern gehaltene Ebene, die weit über das Gelände hinausragt. Abb. 11 Darunter legte man Weinkeller und Stallungen an. Der Garten war rundum mit hohen Umfassungsmauern geschlossen, die mit gebogenen,

fensterartigen Öffnungen versehen waren und so den Blick auf die Landschaft freigaben (31). Abb.12,13

Der **Garten des Cardinals Domenico de Rovere**, genannt *Palazzo dei Penitenzieri,* im „Borgo“ (32) des römischen Vatikans, ca. 1478, ist ein weiteres Beispiel für die Verbindung von Architektur und Garten: Das U-förmige Gebäude enthielt einen rückseitig gelegenen Hof, der mit einer Mauer von einer hohen Gartenterrasse getrennt war. Diese Terrasse befand sich auf dem Niveau des *piano nobile,* d.h. des herrschaftlichen Geschosses und war nur von diesem erreichbar, abgetrennt von einer Mauer zur Strasse, ohne Eingang im Erdgeschoss oder vom Hof aus, ein giardino segreto. Garten und Hof waren scheinbar axial verbunden, betont durch einen Brunnen an der Mauer zwischen Hof und Garten. Diese Organisation entlang einer Achse kann als Vorläufer der folgenden Gartengestaltungen gesehen werden, sie blieb jedoch ohne wirkliche räumliche und funktionale Verbindung, die beiden Terrassen blieben unabhängig voneinander und ohne direkten Zugang zueinander, d.h. ohne eine zusammenhängende Raumwirkung. Möglicherweise bestand ein Einfluss auf die folgende Planung Bramante’s für den Belvederehof (33). Abb.14

Auch die **Villa von Poggio a Caiano,** 1485 war weniger binnenorientiert als die Vorgänger. Der Aussenraum wurde entlang einer Mittelachse konzipiert, Teile des Gartens symmetrisch daran ausgerichtet. Sie orientierte sich am Konzept der antiken Villa, an den baulichen Regeln des Vitruv und übernahm antike Motive mit symbolischer Bedeutung. Das Gebäude erhielt im Erdgeschoss auf allen vier Seiten umlaufende Loggien mit einer darüberliegenden Terrasse, „Garten und Belvedere in Einem“ (34), mit der es auf den Garten und die Landschaft ausgerichtet war. Man hat das Motiv der arkadengetragenen Plattform als eine zeitgemässe Version der antiken *basis villae* mit *cryptoporticus* bezeichnet (35). Abb.15

2.2. Die Manifestierung einer neuen Denkweise und Architekturauffassung im Aussenraum am Beispiel des Belvederehofes im Vatikan

2.2.1 Der Hof als Ausdruck des gesellschaftlichen Wandels

Ende 15./ Beginn 16. Jh. begann der Prozess der Hinwendung der Kirche und des Papsttums zum Humanismus und zur Aufnahme der Renaissance-Ideologien. Damit reagierte und beteiligte sich der Papst an den beginnenden gesellschaftlichen Veränderungen mit dem Ziel der Sicherung des Fortbestandes seiner Macht. Weltliche Kultur wurde als Zeichen seines neuen Selbstbewusstseins gefördert, als Vertreter kirchlicher und weltlicher Macht zeigte der Papst seine Aufgeschlossenheit für die weltliche Kultur, zur Stärkung des eigenen Selbstbewusstseins und der Macht, er begriff die Architektur als dauerndes Sinnbild der Macht und von hohem Wert für die Fortdauer einer Dynastie oder ihre Wiederkehr. Die Antikerezeption diente dafür als Ausdrucksform (36).

Der Belvederehof im Vatikan (Cortile del Belvedere) wurde von Donato Bramante ab 1504 bis zu seinem Tod 1514 geschaffen und von Ligorio 1559-65 vollendet. Er eröffnete eine neues Kapitel in der Geschichte der Gartenkunst. In der Planung des Hofes verband sich die monumentale Baugesinnung des Papstes Giulio II., seine Aufgeschlossenheit für die neue weltliche Kultur zur Stärkung des eigenen Selbstbewusstseins, zur Manifestierung der Macht und der Fortdauer seiner Dynastie, mit den Ideen, Fähigkeiten von Donato Bramante und der neuen Ideologie des Bürgertums (37). Die Bauform des Hofes war Ausdruck des neuen Gesellschaftsmodells, Sinnbild des vom Bürgertum initiierten Gesinnungswandels, gleichzeitig der Abkehrung vom Klerus, bzw. einer beginnenden Öffnung und Hinwendung der Kirche zum Weltlichen im Sinne:

- der Neuerung in den sozialen Raumcharakteren durch die funktionelle Aufteilung des Hofes und dessen partiellen Öffnung für ein breiteres, bürgerliches Publikum,
- der räumlichen Öffnung des Hofes durch die Anwendung einer neuen grossmasstäblichen Dimensionierung der Bauform sowie durch bauliche Öffnungen in den Arkaden – siehe Kap. 2.2.4,
- der Anwendung einer neuen Architektursprache und Dreidimensionalität als Widerspiegelung der veränderten Architekturauffassung der Renaissance – siehe 2.2.4.

Entsprechend der neuen Auffassung - der Favorisierung der Antike als Gesellschaftsform - wurden die antiken Vorbilder, ihre Architekturvorstellungen in Form eines *giardino all' antica*, eines „antikisierenden" Gartens umgesetzt. Bramante war derjenige, der die neuen Architekturauffassungen weiterentwickelte, neue theoretische Erkenntnisse wie die zur Perspektive in der Malerei (*Linearperspektive)* einbezog, vervollkommnete und diese in den Aussenraum übertrug. Wie u.a. durch C.L. Frommel nachgewiesen, studierte er die antiken Bauten wie die Hadrians Villa, das Colosseum, das Marcellus-Theater, den Cäsarspalast auf dem Palatin, das Heiligtum von Palestrina - wegen der gigantischen Treppen - und besonders das „Stadion des Domitian", ein langer Gartenhof, begrenzt von Arkadenportiken (38). Diese Vorbilder wurden als Inspirations- und Bezugsquellen genutzt und bildeten die Basis bei der Gestaltung des Hofes und der Auswahl der Elemente. Abb. 16-20

2.2.2. Die gestalterische Idee und ihre formale Umsetzung

Der Hof stellte die architektonische und funktionale Neuordnung des gigantischen Aussenraumes zwischen zwei weit auseinander liegenden Gebäuden, dem Papstpalast und der Belvedere-Villa, dar. Bramante schuf eine dreiteilige stufenförmige Terrassenanlage als *perspektivisch gestaltete Einheit* von neuartiger funktionaler und räumlicher Bedeutung, die weit über die Wirkung der Einzelteile hinausgeht. Frommel fasst dessen Bedeutung in „Funktion und Bild" und „Gang – Dreiteiligkeit und Perspektive" zusammen (39).

Der rechteckige Hof stieg am Hang zwischen der Nordseite des Vatikanspalastes und der Innocenz-Villa auf. Seine Längsausdehnung betrug 298 m, die lichte Breite 75 m, die Wandhöhe auf dem Niveau der unteren Ebene 28 m bis zur Oberkante der obersten Loggia. Bramante unterteilte ihn in drei unterschiedliche, dem Gelände folgenden Höhenebenen: einen Hof und zwei gartenartige Bereiche. Der natürliche Höhenverlauf des Geländes wurde durch die Gliederung in drei unterschiedlich hohe Terrassenebenen aufgenommen, mit einer Höhendifferenz von gesamt 12,00 m von der unteren zur mittleren und ca. 8 m von der mittleren zu oberen Ebene. Abb.21, 22, 23

Die Anlage war vierseitig räumlich gefasst und begrenzt: an den Längsseiten (Ost- und Westseite) durch lange Korridore / Arkadenloggien, zum Hof hin offen und in ihrer Ausformung hierarchisch gegliedert. Das Nordende markierte eine einstöckige Mauer mit einer gewaltigen Exedra am Endpunkt der Mittelachse. Abb.24 Vor dieser diente eine „Doppelacht-Treppe“ Abb.25 in Form von acht Stufen, die unteren vier halbkonvex, die oberen vier konkav, zur Überwindung der Höhendifferenz zum Statuenhof, zur Verbindung dieses Hofes mit der Hauptanlage. Durch die Arkaden wurde diese visuell mit dem dahinterliegenden Hof verbunden. Die leicht abgewinkelt zur Hauptachse des Hofes liegende Villa Belvedere wurde durch einen „architektonischen Kunstgriff“, die Ausbildung der Nordwand integriert und kaschiert. Das südliche Ende des Hofes bildete ein grosser Halbbogen / Nische (40). Abb.26

Die unterste Terrasse bildete funktional den Bereich des Theaters / der Arena, ein offener leerer Raum, mit einer antiken Schale im Schnittpunkt zweier Achsen. Mit der Schaffung eines Freiluft-Theaters nahm Bramante eine Idee von Papst Nikolaus V. aus dem 15. Jh. auf (41).

Den mittleren Bereich bestand aus einer Zuschauertribüne aus Sitz- und Gehstufen, mit einer Mitteltreppe und einem traditionellen Gartenbereich auf der mittleren Höhenebene, symmetrisch flankiert von zwei Turmhäusern.

Die obere Terrasse war als ein privater, formaler, „traditioneller“ Garten ausgebildet, mit von Buchsbaum begrenzten Beeten und Fontänen. Neu daran war die räumliche Zusammenfassung und Verbindung der drei Teilbereiche, im Gegensatz zur additiven Aneinanderreihung der Teile früherer Gärten. Die Räume richteten sich symmetrisch- perspektivisch entlang einer Mittelachse aus. Die Achse fungierte als zentrales Element zur Führung und räumlichen Verbindung der Teile. Sie wurde durch eine Folge von mittig oder symmetrisch angeordneten Architekturelementen definiert, betont und rhythmisiert: Anfangs- und Endpunkt der Achse waren die Exedra bzw. die grosse Nische, gefolgt von der Mitteltreppe, der symmetrischen Doppeltreppe mit dem Nymphaeum, flankiert von zwei symmetrisch angelegten Turmbauten und traditionell angelegten Gartenparterres (42).

2.2.3. Die funktionale Gliederung des Hofes

Der geplante Hof sollte vorzugsweise auf primären Wunsch des Papstes als Fussweg / Gang, d.h. als Verbindung der zwei weit auseinander liegenden Gebäude Papstpalast und Belvedere fungieren. Frommel definierte eine „Dreiteiligkeit und Hierarchie der Funktionen: Theater – Bühne – Garten/ Statuenmuseum“ (43).

Vorbild und Anregung waren antike Bauten wie die „Domus Transitoria“ des Kaisers Nero, als Verbindung des Palastes auf dem Palatin mit der „Domus aurea mediante“. Dieses Vorhaben wurde auf die Ausbildung von drei unterschiedlich nutzbaren Zonen erweitert: die untere Ebene wurde als öffentlich zugängiger Theaterhof für Aufführungen, Spektakel etc. gestaltet, sie galt als erstes öffentliches Freilichttheater der Neuzeit (44). Abb. 27

Der mittlere Hof fungierte als halböffentliches Auditorium für die Zuschauer und gleichzeitig als Übergangszone zwischen dem unteren öffentlichen und dem oberen privaten Bereich. Der oberste Hof war der private giardino segreto für den Papst. An diesen wurde ein separater, neu geschaffener und dem Gebäude zugeordneter Aussenraum, der Statuenhof (Cortile delle statue) angegliedert. Abb.28 Er nahm die vorhandene Statuensammlung des Papstes auf und ordnete sie in die Gesamtanlage ein. Abb. 29 - 31 Als ein dem Publikum zugänglicher Bereich war er über eine Wendeltreppe an der Ostseite der Villa zu erreichen, die einen separaten Zugang zum Statuenhof ermöglicht ohne den grossen Hof betreten zu müssen (45).

2.2.4. Prinzipielle gestalterische Ansätze

Der Cortile del Belvedere kann als *erster architektonischer Garten der Neuzeit* angesehen werden (46). Er stellte die Verbindung zweier Gebäude und des Aussenraumes innerhalb einer geometrisch – architektonischen Gesamtform dar. Er war auf die Architektur ausgerichtet und dieser durch die Wahl einer *architektonisch-geometrischen Grundform und geometrischer Einzelelemente* zugeordnet. Primäres ästhetisches Ziel war die *Raumbildung* in Form einer dreidimensionalen Anlage. Diese wurde durch die Architektur in Proportionen, Formgebung, Auswahl der Elemente als auch der räumlichen Wirkung determiniert und durch die Schaffung einer *Raumfolge,* d.h. ein nach künstlerischen Gesichtspunkten geordnetes Neben- und Nacheinander von Räumen umgesetzt (47). Die Einzelräume wurden räumlich und visuell zu einer Gesamtheit zusammengeführt, unter Beibehaltung deren Autonomie. Dies geschah durch den Einsatz raumkünstlerisch wirksamer Mittel wie der Anwendung der Perspektive, der Zentralsymmetrie in Form einer Mittelachse und an ihr ausgerichteter architektonischer Elemente. Erstmalig in der Geschichte der Gartenkunst wurde die *Dreidimensionalität* in dieser Grössenordnung in einem Aussenraum umgesetzt und die *Perspektive als verbindendes raumkünstlerische Mittel* angewandt (48).

Die funktionale Gliederung des Hofes erfolgte nach einem *hierarchischen Prinzip*: in öffentlich, halböffentlich und privat. Dieses wurde räumlich durch die höhenmässige

Staffelung umgesetzt und formal durch die hierarchische Anordnung der Elemente erfasst. Durch diese Gliederung und die Anpassung an das vorhandene Terrain wurde ein starker *Bezug zum Ort,* geografisch als auch funktional, im Sinne der Position des Bauherrn und seiner Haltung zum Bürgertum erzeugt (49). Die funktionale Teilung stellte, zusammen mit der Raumbildung und der Dimensionierung, eine Öffnung des Hofes im eigentlichen Sinne dar. Mit dem neuen Ausmass der Dimensionierung wurde erstmals seit der Antike ein Aussenraum in diesem grossen Masstab räumlich organisiert.

Die Anlage war in ihrer Gesamtheit hermetisch und introvertiert, gemäss ihrer mittelalterlichen Vorbilder. Vermutlich wurden die oberen Seitenloggien jedoch mit Öffnungen zur äusseren Umgebung, zu den Vatikanischen Gärten hin geplant. Auch von den Terrassen, die die Loggien nach oben hin abschlossen, hatte man eine Sicht auf die Umgebung (50).

Die Anwendung neuer, in der Renaissance entwickelter Gestaltungsprinzipien, wie der Einführung der Dreidimensionalität im Aussenraum, der Verwendung der Linearperspektive zur Raumbildung brachte den *Zeitbezug* Bramante's zum Ausdruck. Der Hof wurde als ein *giardino all' antica* geschaffen, welcher die klassischen Proportionslehren aufnahm und mit den neuen Vorstellungen von Raum und Funktion verband. Es wurden antike Proportionsverhältnisse, Formen und Symboliken angewendet. So wirkte möglicherweise der *Crypto-porticus* der antiken Villa des Plinius, ein verdeckter Zugang, der das Hippodrom seines toskanischen Villen-Gartens begrenzte, als funktionales und formales Vorbild für die Kolonnadengänge des Hofes (51).

Die Verwendung dieser Vorbilder als Vorlage wurde von Bramante weiterentwickelt und durch neue Stilmittel und Elemente, innerhalb einer neuen Raumkonzeption, in eine zeitgemässe Sprache umgesetzt. Er erweiterte diese durch die Nutzung der in der Renaissancemalerei, später –architektur, gefundenen Linearperspektive, zur Schaffung eines grossen architektonischen Raumes. Es wurde ein Gesamtbild in Form einer Linearperspektive wie ein Renaissance-Gemälde konzipiert, gesehen von einem einzigen Blickpunkt, aus dem Fenster des Papstpalastes (52).

Traditionelle Räume und Raumformen wie der *giardino segreto* und der vorhandene Binnenhof der Innocenz-Villa wurden in das neue Raumkonzept *integriert*, unter Beibehaltung der Eigenständigkeit der Teile und ihres traditionellen Charakters. Durch die Umwandlung des Innenhofes der Innocenz-Villa in den Statuenhof (Cortile delle Statue) wurde eine neue Ausstellungsform im Freien, das erste Freilichtmuseum für eine Skulpturensammlung der Neuzeit geschaffen (53) . Seitdem wurden Skulpturen als Bestandteil des italienischen Gartens eingesetzt und mit einem Ikonografischen Programm inhaltlich fundiert (54).

2.2.5. Gestalterische Mittel zur Umsetzung der prinzipiellen Ansätze, die Bedeutung der Elemente für die Raumbildung und Gesamtwirkung

Als primäres architektonisch-künstlerisches Mittel setzte Bramante die *Raumfolge* ein, d.h. die Verknüpfung klar definierter Einzelräume zu einer räumlich-funktionalen Einheit. Dazu wurde die Gesamtanlage *räumlich gefasst*, in Form einer vertikalen architektonisch-geometrischen Begrenzung durch dreigeschossige Arkadenloggien und geschlossene Stirnwände. Mit Wahl der *Dimensionierung* und der Proportionen stellte Bramante einen Bezug zu den Maßen der Architektur her und setzte diese als raumkünstlerisches Mittel zur maximalen Ausdehnung des Raumes ein. Durch die Veränderung der *Topografie* d.h. die Aufteilung des Geländes in drei geometrisch geformte Terrassenebenen, differenzierte und definierte er höhenmässig die drei Einzelräume Theaterhof, Auditorium und Privatgarten. Damit stellte er einen räumlichen Bezug zu den Proportionen der Architektur her. Die Topografie diente somit als Mittel zur Klärung und Gliederung des Raumes (55).

Die Verbindung der definierten Einzelräume erfolgte mittels der *Linearperspektive,* d.h. der visuellen Zusammenführung an einer Mittelachse ausgerichteter Linien, symmetrisch gespiegelter Elemente und den Brennpunkt fokussierender „Höhepunkte“. Die *Mittelachse* bildete das Hauptmerkmal und –mittel zur deren Umsetzung. Die Architekturelemente wurden entlang dieser geführt, rhythmisch aneinandergereiht und / oder symmetrisch gespiegelt. *Symmetrie, Proportion und Rhythmus* wurden eingesetzt, um eine Ordnung und Regularität nach dem Vorbild der Antike zu schaffen, den Blick zu führen und die perspektivische Wirkung zu verstärken. Dies geschah z.B. in Form der rhythmischen, symmetrischen und hierarchischen Gliederung der Kolonnaden und Säulen auf drei Höhenniveaus. Die Elemente Exedra und Grosse Nische bildeten als Anfangs- und Endpunkt der zentralen Achse die *Fokuspunkte* der linear ausgerichteten Strukturen und Elemente. *Die Exedra* war ein wiederentdecktes antikes Element, welches neu interpretiert und in perspektivischer Weise genutzt, zu einem Element der Renaissance wurde (56).

Durch das symmetrische Einfügen flankierender *Turmhäuser* wurde der Blick „eingeengt“ und auf die mittigen Elemente Treppe, Nymphaeum, Exedra gelenkt.

Das *Motiv der Treppe* wurde als bedeutendes Stilmittel neu entdeckt (57). Abb. 32

Die einfache Mitteltreppe bildete als Bestandteil der Achse einen „Blickfang“ und führte die ersten Ebenen und die Sitzstufen der Tribüne zusammen. Die *symmetrische Doppeltreppe* wurde als dreidimensionales Element in Form zweier doppelter auseinander laufender und zur Mitte wieder zusammengehender Treppenrampen konstruiert. Sie diente der Fokussierung des Blickes, der Akzentuierung der langen Mittelachse und funktional der Verbindung der mittleren und oberen Gartenebene. Ihre räumliche / dreidimensionale Wirkung wurde verstärkt durch die als Gestaltungsmotiv wiederentdeckte *Grotte/ Nymphaeum*, eine tiefe Nische, axialmittig integriert in die Wand zwischen den Treppen, zur

Fixierung des Blickes entlang der Achse. Die *Doppelacht-Treppe* an der Ostwand verstärkte die Fokuswirkung und Plastizität der Exedra und diente zur Überwindung des Höhenunterschiedes zum angrenzenden Gartenraum, dem *Cortile delle Statue* und damit dessen Integration in den Gesamthof (58).

Die im Statuenhof und den Loggien angeordneten *Skulpturen* fanden erstmals als Gestaltungsmittel im Aussenraum Einsatz und bildeten seitdem einen prägenden Bestandteil des Gartens. Sie wurden inhaltlich durch ein ikonografisches Programm zusammengefasst, welches durch die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Objekte die Ideenwelt der Antike symbolisierten und damit den Garten definierten.

Die Verwendung der *Pflanze* erfolgte traditionell entsprechend der mittelalterlichen Vorgänger, als Blumen, Kräuter innerhalb geometrisch angelegter Beete, akzentuiert durch Kleinbäume wie Orangen, ohne räumliche Wirkung.

2.3. Die Bedeutung der Konzeption des Belvederehofes für die folgende Entwicklung der Gartenkunst

2.3.1. Der Garten als Ort der Widerspiegelung der sozialkulturellen Prozesse und Ideologien

Nach dem Vorbild des Belvederehofes wurde die Position des Gartens als Ort der Darstellung der gesellschaftlichen Veränderungen und des neuen Weltbildes ab Mitte des 16. Jh. weiter ausgebaut. Im Garten spiegelte sich die neue Offenheit des Menschen für die Nutzung von Wissenschaft, Technik, der Beherrschung der Natur und der Auseinandersetzung mit dieser in Form des *Dialoges von Kunst und Natur* wieder, gleichzeitig fand das favorisierte Gesellschaftsmodell der Antike, in Analogie zum Hof, Niederschlag in der Auswahl der Elemente (59).

Der Exkurs zu diesem Aspekt ist für die Betrachtung der beiden nachfolgend zu untersuchenden Gartenarchitekten Pietro Porcinai und Dieter Kienast von Bedeutung, da er dort in neuer veränderter, d.h. den gesellschaftlichen Bedingungen angepasster Form aufgenommen wurde.

Das zentrale Thema der Renaissance, die *Darstellung der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Natur* fand sich inhaltlich und formal am stärksten in der Gestaltung der Gärten wieder. Der Garten war die Metapher für ein geschlossenes enzyklopädisches System, eine geordnete Darstellung der natürlichen Welt, des geordneten Systems der Natur. Er war aber auch Ausdruck der Beeinflussung der Natur, erneut war die Antike Vorbild für die Lehren der Renaissance. Im Unterschied zu früheren Gärten reflektierte und reproduzierte die Gartenordnung die kosmische Ordnung, sichtbar gemacht durch *Ordnungsprinzipien und Regularität* (60). Die Natur zu imitieren, hiess auch ihre innere Ordnung zu imitieren. Es wurde gezeigt, wie die Kunst diese natürliche Ordnung darstellen kann. Als „Dritte Natur“ (61)

manifestierte der Garten die Rivalität und Symbiose von der beiden Pole und zeigte, wie die Kunst die Natur formt und die Natur eine Herausforderung für die Kunst liefert. Damit definierte sich die Nähe zu den anderen Künsten und zur Architektur. Der Garten war Ausdruck der Beeinflussung der Natur durch den Menschen, der Umwandlung der natürlichen Güter durch den menschlichen Gestaltungswillen / die Kunst, dargestellt durch die *geometrische Formgebung*. Diese wurde von der Architektur übernommen und entsprechend dieser dreidimensional angewendet. Die Fülle der von der Natur gegebenen Materialien wurde geformt, umgewandelt, geschnitten, ausgewählt und organisiert durch das menschliche Handeln (62).

Die Darstellung der technischen Fähigkeiten „zelebrierte" man in den Gärten z.B. in Form von technischen Apparaten, Wasserspielen auf höchstem Niveau, Automaten. Der Anspruch der Renaissance, alles zu erforschen und Kenntnis von allem zu erlangen, schloss die Kenntnis der Natur ein und war ein Teil der zeitgenössischen Kultur und Bildung. Er spiegelte sich im Interesse für die Gärten und deren Gestaltung. Die neue Offenheit der Gesellschaft wurde, wie im Belvederehof, in der Dimensionierung der Gärten und deren *Öffnung nach aussen*, zur Natur, zur Landschaft demonstriert (63).

Gleichzeitig wurde die in der Frührenaissance einsetzende Favorisierung der Antike, des „Goldenen Zeitalters" als Denk- und Gesellschaftsmodell verstärkt. Dies schlug sich, besonders unter dem Vorbild des Belvederehofes, in den Gärten nieder, d.h. die Antike fungierte wie in diesem als Vorbild und Anregung. Die Kenntnis der antiken Gärten war obligatorisch. Die Quellen der Architektur, Literatur, Kunst, wie Plinius, Varro, die Villen der Imperatoren wie Nero, Hadrian in Tivoli wurden studiert und interpretiert.

Aus der Antike kam die Inspiration Bäume in geometrischen Reihen zu pflanzen, begrünt mit Weinranken und Kletterpflanzen, daran Gehäuse für Vögel zu befestigen, Baumhäuser, Grotten, Wassertische für die Kühlung, terrassierte Hügelspitzen. Viele Gartenideen wurden von der antiken Literatur übernommen (64).

Das historische Erbe wurde mit den Ideen und den in der Renaissance gefundenen neuen Gestaltungsprinzipien verbunden. Dazu zählte z.B. die Schaffung öffentlicher Freiluftheater nach dem Vorbild des Hofes, als Ausdruck des Bezuges zum Weltlichen, des Einbeziehens eines breiteren Publikums. Antike Skulpturen und deren Nachbildungen sowie klassische Architekturformen bildeten fortan die Charakteristika des Gartens, gepaart mit dem Nachbilden des terrassierten Architekturkomplexes nach dem Vorbild von Bramante's Belvederehof. Im Verlaufe der Entwicklung wurde das antike Weltbild jedoch immer mehr um die neuen Ideen und Vorstellungen von Gesellschaft, Architektur und Natur erweitert, ergänzt und deren Darstellung in den Gärten somit zu einem zeitgemässen Bild der Neuzeit (65).

Die Öffnung der privaten Gärten für ein öffentliches Publikum, die Praktizierung der „*Lex hortorum*" demonstrierte Weltzugewandtheit, Ansehen, Reichtum und „Modernität" des

Besitzers und wurde daher übernommen und ausgebaut. Die Dreiteilung der Anlagen in öffentlich, halböffentlich, privat wurde fortgeführt und lange beibehalten. Wie in Bramante´s Belvederehof existierte neben der partiellen Öffnung immer ein geschützter privater oder halbprivater Rückzugsraum, ein giardino segreto oder hortus conclusus (66).

2.3.2. Die Übername und Weiterentwicklung der Gestaltungsprinzipien des Belvedere-hofes

Der Cortile del Belvedere im römischen Vatikan leitete ein neues Kapitel in der Geschichte der Gartenkunst ein. Er war ideelles und formales Vorbild für die nachfolgenden Garten-gestaltungen. Die Auffassung des Gartens als *architektonischer Raum* wurde entsprechend des Modells des „giardino all´antica" vom Belvederehof übernommen. Da von den Architekten generell die Formensprache des zeitgenössischen Renaissancearchitektur-Modells auch für die Gestaltung der Gärten gefordert wurde, konzipierte man von nun an nach dem Beispiel des Hofes die Gärten in einer *architektonisch-geometrischen Gesamtform*, nach den Ordnungsprinzipien der Architektur. Man übernahm die Gestaltung des Hofes in der Gesamtstruktur, in Rhythmus, Proportionen, Auswahl der Elemente und ordnete sie in ihrer räumlichen Ausrichtung, Linienführung und Dimensionierung der Architektur zu. *L.B. Alberti* forderte: „*Die architektonische Ordnung des Gebäudes muss der im Garten entsprechen.*"(67) und *Soderini* formulierte: „*Das Verhältnis der Gartenproportionen zu denen der Fassade muss harmonisch sein*" (68).

Das äusserliche Kompositionsprinzip eines Gebäudes, wie z.B. die biaxiale Komposition des Raumes wurde im Garten wiedergegeben und bildete die Basis der Gestaltung. Die unterschiedlich gestalteten einzelnen Gartenräume, Raumstrukturen und Elemente wurden in *geometrische Grundformen* gebracht und gleich Zimmern eines Hauses aneinander -gereiht, eine Symmetrie zwischen Haus und Garten geschaffen.

Als primäres Gestaltungsziel galten *Raumbildung und Raumkomposition*. Dies bedeutete die Fortsetzung der Denkweise Bramante's, den Garten als ein Gebilde mit räumlicher / dreidimensionaler Wirkung zu konzipieren. Wie im Belvederehof strebte man die Verbindung dieser Räume zu einer Gesamtheit durch das Prinzip der *Raumfolge* an. Die Aussenräume wurden aneinandergereiht und miteinander verknüpft. Die *perspektivische Wirkung der Gesamt-anlage* und damit die visuelle *axiale* Verbindung der Räume zu einer Gesamtheit wurde übernommen.

Nach dem Prinzip von Bramantes Hof wurde von einem vorrangig oberhalb gelegenen Punkt, z.B. einem Pavillon auf einem Hügel, dem Fenster des Palazzo, die Gesamt-organisation des Gartens in ihrer perspektivisch-räumlichen Wirkung sichtbar (69).

Die *zentrale Achse* war durchgängiges Hauptgestaltungsmerkmal in allen Anlagen, visuelles oder funktionales Verbindungsglied der Räume und Träger und Vermittler der Perspektiv-wirkung. Die zweiseitige Symmetrie entsprechend des Hofes war das meistverwendete

System der Gestaltung. Entlang der Achse spiegelten sich die Bereiche symmetrisch, unterstützt durch ein Repertoire von Elementen, der eine reflektierte den anderen Bereich (70).
Beispiele dafür sind die *Villa Giulia in Rom, 1551*, von da *Vignola* und *Ammanati* (Skulpturen) und die *Villa Lante in Bagnaia*, um 1560, von *de Ligorio*.

In der Folgezeit löste ein *System von mehreren Achsen* das einachsige Konzept ab, erweiterte es auf ein Netz von Haupt- und Nebenachsen innerhalb einer Anlage, die den Garten strukturierten. Der eindeutige Bezug zum Gebäude erweiterte sich auf Raumfolgen mit Bezügen zu Nebengebäuden oder besonders attraktiv gestalteten Objekten. In Folge ersetzte das Konzept der Raumfolge auch die Zentralsymmetrie und löste sie als Gestaltungsprinzip auf, wie am Beispiel der *Villa d´Este, Tivoli*, 1560, von *Piero de Ligorio* zu sehen ist.

Das Konzept des Belvederehofes leitete die Auflösung der Dominanz der Architektur zugunsten einer Gesamtheit, d.h. die Tendenz zur *Einheit von Architektur und Aussenraum* ein, welche ca. ab Ende des 16.Jh als prägendes Gestaltungsprinzip die folgenden Jahrhunderte herrschte. Der Hof war Ausdruck des Prinzips der Einheit und Unterteilung, der Dominanz des Gesamteindruckes über die Wirkung der Einzelelemente und -räume, wobei die Eigenständigkeit und Autonomie dieser Teile beibehalten und die einzelnen Elemente zur Unterstützung und Verstärkung des Gesamteindruckes genutzt wurden (71).

Das Prinzip der *Terrassierung* und der *Drei-Teilung* nach dem Beispiel der Terrassenfolge des Belvederehofes bildete das grundlegende Gestaltungsprinzip der Gärten der folgenden Jahrhunderte. Die Arbeit mit dem Terrain, nach dem Vorbild des Hofes, prägte in der Folgezeit als einer der bedeutendsten Aspekte für die Anlage von Gärten zunehmend deren Charakter, sowohl im italienischen als auch europäischen Raum (72). Diese wurden durch grosse Aufschüttungen in eine Horizontale gebracht, die Geländesprünge als Ebenen gestaltet und verknüpft. Die Nutzung der raumkünstlerischen Möglichkeiten dieser Geländeformung führte zu markanteren Eingriffen in die vorhandene Topografie. Den Gartenseiten der Villen wurden breite Terrassen vorgelagert, die Gärten in grosszügige, terrassierte Ebenen gegliedert, deren unterste Stützmauer sich hart in die Landschaft hinausschob. Die Dreiteiligkeit wurde um zusätzliche Terrassen als Ebenen oder geneigte Flächen erweitert, darunter wurden oft Stallungen, Kantinen, gleichsam Gebäuden eingegliedert, so dass die Anlagen unterbauten Dachgärten (giardini pensili) glichen. Diese Massnahmen hoben die Gärten über das natürliche topographische Niveau hinaus und stellten sie in einen neuen Raumzusammenhang. Das ursprünglich verfolgte Prinzip der

Anpassung an das Terrain ersetzte oder erweiterte man durch die Inszenierung von visuellen Bezügen zur umgebenden Landschaft (73).
Beispiele dafür sind die *Villa Madama*, *Villa d'Este in Tivoli, Villa Farnese in Caprarola*.

Mit dem Prozess der *Öffnung nach aussen*, d.h. der visuellen Einbeziehung der umgebenden Landschaft in die Raumfolge lösten sich die Gärten von der Introvertiertheit und Binnenorientierung ihrer Vorbilder des Mittelalters / der Frührenaissance. Dieser Prozess war vom Konzept des Belvederehofes aufgrund seiner Dimensionierung, Funktionsteilung und Terrassierung eingeleitet worden und kann als eine der bedeutendsten Neuerungen bewertet werden. Die im Garten geltenden Prinzipien wie Axialität, Raumfolge und die Anwendung der Perspektive erweiterten sich auf den umgebenden Kontext und verbanden die Gärten mit dem Landschaftsraum, der Umgebung. Dies geschah über die visuelle perspektivische Verbindung mittels Sichtachsen, die Fokussierung prägnanter Elemente im Landschaftsraum anhand dieser Achsen. Durch die Begrenzung des Blickes durch Sichtfenster wurden Ausblicke inszeniert. An exponierten, erhöhten Stellen des Gartens führte man das „Belvedere" und die „Bella vista" als Ausdruck des neuen Naturgefühls, der Weltzugewandtheit ein, dem die Landschaft als Bezugsrahmen diente. Dabei öffnete sich der Garten zwar visuell zur Landschaft, blieb aber durch Mauern, Hecken von ihr immer noch deutlich abgegrenzt (74).
Als Folge der visuelle Erweiterung der Raumfolge in die Landschaft wurde diese immer stärker gestalterisch einbezogen, die Gärten selbst auf grosse Dimensionen erweitert. Dem formalen Bereich am Gebäude schloss sich ein „wilder", landschaftlicher Bereich an, auf den man die Gestaltungsprinzipien der Gärten übertrug. Dies leitete ein neue Form des Umgangs mit dem Garten, ein „in sich selbst auflösen" ein.

Ein Beispiel dafür ist die *Villa Aldobrandini in Frascati*: durch ihre perfekte Harmonie zwischen Architektur, Garten und Landschaft stellte sie die letzte Steigerung dieser Vorgehensweise i.S. der Renaissance dar, die im folgenden Zeitalter des Barock zu einem neuen Gartentypus führte. Durch die Schaffung immer grösserer komplexerer Areale wurde die Ausdehnung des Gartens immer grösser, überproportional und ohne Bezug zum Gebäude, über das menschlich fassbare, begehbare Maß hinauswachsend. (75)

Die *Umsetzung der Raumbildung durch die Pflanze* kann als weitere bedeutende Neuerung im Vergleich zu den Vorbildern der Frührenaissance gesehen werden. Während im Belvederehof die Pflanze nur im traditionellen Sinne, innerhalb der Beete des giardino segreto verwendet wurde, gewann sie ab Mitte des 16.Jh. als Hauptgestaltungsmittel und architektonisch-geometrisches Instrument zur Raumbildung immer grössere Bedeutung, welches das Gesamtbild der Anlagen entscheidend veränderte. Durch die Verwendung von

Bäumen, Sträuchern und durch die Einbeziehung des Waldes als raumkünstlerisches Mittel wurde eine Ausdehnung der Raumfolge und die harmonische Verknüpfung der Gärten mit dem Umland möglich.

Die Sammlung und Konzentrierung von *Skulpturen* auf einem begrenzten, fassbaren Areal, wie dem Cortile delle Statue (Statuenhof) im Belvederehof, definierte den Beginn einer langen Tradition der Villen- und Gartendekoration, des Sammelns von Skulpturen im Aussenraum. In Folge wurden alle bedeutenden Gärten mit einem Ikonografischen Programm versehen und damit ein inhaltlicher Zusammenhang im Sinne der *Antikerezeption* inszeniert, der die Teile des Gartens verband.
Als bedeutend gelten die bereits angesprochenen Beispiele *Villa Lante in Bagnaia, die Villa Farnese in Caprarola, die Villa D´Este in Tivoli und die Villa Aldobrandini in Frascati* (76).

2.3.4. Die Mittel und Elemente für die Umsetzung der gestalterischen Prinzipien

Die Einheit von Architektur und Aussenraum und die Betrachtung des Gartens als architektonischer Raum drückte sich durch die Wahl *geometrischer Grundformen* wie Quadrat, Kreis, Halbkreis aus. Diese ordneten sich in Form, Proportion, Material der Architektur zu und wurden dreidimensional wirksam eingesetzt. Entsprechend des Bramante´schen Vorbildes inszenierte man die Gärten als dreidimensionale / räumliche Gebilde. Die wichtigsten Mittel zur Raumbildung waren Hecken, Mauern, Baumreihen. Mauern wurden oft künstlerisch gestaltet, oft mit Nischen und darin enthaltenen Skulpturen, Wasserspielen, Pflanzgefässen. *Alleen* wurden als häufigste Art der Raumbildung angewendet, Baumreihen pflanzte man auch kreisrund als Rondell, als halbrunde Exedra oder gestutzt wie Wände, mit Toren und Öffnungen (77).
Die *Raumfolge* war das grundlegende Mittel zur Verbindung der Einzelräume innerhalb der Gärten und ihrer Verknüpfung mit dem Umland. Wie im Belvederehof wurden die Gärten und die einzelnen Räume in ihrer Ausdehnung immer durch Mauern, Brüstungen und neu durch geschnittene Hecken (ca. 1,68 bis – 2,30 hoch), durch Konstruktionen ähnlich den zeitlich nachfolgenden Treillages (78) definiert. Im umgebenden Landschaftsraum setzte man dafür die Pflanze in Form von Baumreihen, Alleen, Wald, freiwachsenden und geschnittenen Hecken ein.
Beispiele dafür sind ebenfalls die *Villa d´Este, Tivoli* und die *Villa Lante in Bagnaia* (79) .
Die *Perspektive* diente als Mittel Umsetzung der Raumfolge und deren herausgehobener Wahrnehmbarkeit. Die perspektivische Verbindung und Überleitung geschah über *Achsen und Achsensysteme*, die durch die Linienführung / Anordnung der Details und Fokussierung der Brennpunkte durch monumentale attraktive Elemente in die folgenden Räume führten

und überleiteten. Diese Blickführung und Fokussierung von Elementen wurde besonders in Beziehung zur ausserhalb liegenden Landschaft und den immer grossräumigeren Arealen praktiziert, in denen es unmöglich war, die gesamt Achse über Einzelelemente zu definieren, es wurden gewaltige Sichtachsen in vorhandene Wald- und Vegetationsbestände geschlagen oder freiliegende Areale durch Waldstreifen, Hecken, Mauern gerahmt, um dann den Blick überraschend auf einen Pavillon, eine Fontäne, eine Skulptur oder Exedra am Ende der Sichtachse freizugeben.
Beispiele dafür sind ebenfalls die *Villa Aldobrandini, Villa Lante,* in Deutschland *Hannover-Herrenhausen.*
Dabei trennte ein „vertikalen Rahmen" den formalen Gartenraum immer klar von der umgebenden Landschaft. Die zur *Fassung* des Gartenraumes errichteten Mauern waren oft als Stützmauern ausgebildet, um die in Italien häufig vorherrschende Situation des Hanges zu überwinden und die Gärten oder Teile in eine Ebene zu bringen. Diese Arbeit mit dem Terrain wurde in Folge in grossem Masstab eingesetzt und bedeutete die Fortsetzung der Terrassierung der Anlagen, der räumlichen Gliederung und Präzisierung verschiedener Höhenniveaus entsprechend des Bramante´schen Hofes, bei gleichzeitiger Verknüpfung mit der Architektur (80). Ein Beispiel dafür ist die *Villa Madama in Rom.*

Ein aus dem Konzept des Belvedere-Hofes übernommenes *Repertoire von Elementen* unterstützte und betonte die Einheit und gleichzeitig die „Antikisierung" der Anlagen. Die Elemente markierten, rhythmisierten und akzentuierten die Räume und definierten wichtige Punkte der Achse. Sie wurden entlang der Achse aneinandergereiht oder symmetrisch an dieser gespiegelt. Als dreidimensionales Verbindungsglied zwischen den Räumen, zur Verstärkung der Fokuswirkung und Plastizität wurde die Treppe eingesetzt. In früheren Gärten platzierte man Treppen eher unauffällig, sie waren schmal ohne besondere gestalterische Aufmerksamkeit. Bramante ersann das für die Entwicklung der Gartenkunst entscheidende Gestaltungselement, das *Motiv der Treppe* wurde in Form der symmetrischen Doppeltreppe und der „Doppelacht"-Treppe des Belvederehofes vielfach kopiert und modifiziert. Die symmetrisch ansteigende Doppeltreppe wurde in allen nur denkbaren Formen variiert und auch im Barock weiter verwendet. Treppe und Terrasse hatten eine ordnende Wirkung auf den Garten, der Raum wurde fassbar und überschaubar gemacht. Durch die Treppe verlor die Achse als Leitlinie ihre Starrheit und der Bewegungsablauf wurde abwechslungsreicher.
Beispiele für doppelläufige Treppenrampen finden sich in der *Villa d´Este Tivoli, Villa Torlonia in Frascati, Villa Torrigiani bei Casigliano, Villa Bettoni in Bogliaco*, für die Doppelacht-Treppe in *Castello di Uzzano bei Greve, Villa Lante* (81).

Der mittlere Absatz dieser Treppenform verlangte nach einer besonderen Aufmerksamkeit und wurde entsprechend des Vorbildes mit Brunnen und Grotten ausgestattet. *Nymphaeum und Grotte* dienten der Fixierung des Blickes entlang der Achse oder deren Endpunkt (82).

Die *Exedra* markierte und fokussierte als wiederentdecktes, neu interpretiertes Element den axialen Brennpunkt, in Folge gewann das *Rondell* diesbezüglich stärkere Bedeutung. Säulen, Kolonnaden, Arkadengänge dienten der Rhythmisierung und Symmetriebildung, der Schaffung einer Ordnung und Regularität nach dem Vorbild der Antike. Sie verstärkten die perspektivischen Wirkung und Führung des Blickes.

Als transparentes Verbindungselement zwischen Gebäude und Aussenraum, als Fortsetzung des Hauses in den Garten fungierte weiterhin die *Loggia*. Nach dem Beispiel der flankierenden Turmhäuser des Belvederehofes verstärkten symmetrisch angeordnete Pavillons oder architektonische Strukturen die perspektivische Wirkung der Achse und engten den Blick Richtung Achse ein.

Ein Beispiel dafür ist die *Villa Chigi, genannt „La Farnesina", in Rom* (ca.1520) von Baldassare Peruzzi.

Technische Neuheiten wie Wasserspiele, mechanische Apparate, Automaten ergänzten das Repertoire der Elemente. Das Element *Wasser* wurde zum attraktivsten Gestaltungselement des 16./17. Jh.. Bedeutendstes Beispiel dafür ist die *Villa d´ Este in Tivoli*.

Statuen, Skulpturen bildeten fortan unverzichtbare Bestandteile des Gartens, definierten diesen und stellten durch die Auswahl antiker Elemente wie Pavillons (diaeta), von Formen wie Hippodrome, Symbole einen Bezug zur Antike her.

Die *Pflanze* bildete als geometrisch-architektonisches Element das Hauptgestaltungsmittel zur Umsetzung der Raumkompositionen. Man setzte sie im grossen, räumlich wirksamen Stil, jedoch erst nach völliger Ausbildung der Gärten nach architektonischen Prinzipien ein (83). Innerhalb der Gärten inszenierte man die Raumfolgen vorallem durch Alleen, Baumreihen, geschnittene Hecken. Einzelne Räume markierte und akzentuierte man durch Blickpunkte in Form geschnittener Pflanzenkörper (*ars topiaria*). Der Formschnitt sowohl von Einzelpflanzen als auch von Hecken, Baumwänden galt als Ausdruck der Natur-beherrschung und wurde bis ins 18.Jh. zur höchsten Blüte getrieben. Die Öffnung der Gärten ins Umland und die räumliche Verbindung mit der Landschaft wurde vorwiegend durch die Pflanze realisiert. Der *Wald* wurde zum Bestandteil der Gesamtkonzeption des Gartens und als ein Stück wilde idealisierte unveränderte Natur, im Gegensatz zur gebändigten Natur des formalen Bereiches inszeniert (84).

Grosskronige Baumarten, hohe Sträucher verwendete man als Baumwände oder als in Form geschnittene Einzelkörper (ars topiaria). Ihre Anordnung erfolgte in geometrischer Form wie Kreis, Halbkreis, Raster oder als antikisierende „*Quincunx*" (85). Oft wurden Zypressen als Baumart für Alleen verwendet, auch kreisrund als Rondell, als halbrunde Exedra oder geschnitten wie Wände mit Toren und Öffnungen. Als Wald pflanzte man vor

allem heimische Arten, Steineichen, Stieleichen, Zypressen, Wacholder, Ahorn, Ulmen, oft Pinien, Esskastanien, Magnolien (*M. grandiflora*), Zeder, im Süden die Palme, verbunden mit Efeu und Weinreben, Platanen, bekannt aus der Antike. Im Zuge der Antikerezeption fanden oft auch Bäume aus dem „goldenen Zeitalter“ wie Lärche, Erdbeerbaum, Tamariske, Kornelkirsche, Esche, Olive, Stechpalme Verwendung, ausserdem eine spezielle Zeder, die heute nicht mehr verwendet wird, Libanonzeder, Sicomoro (*Melia az.*), Bergahorn, Maulbeere. Die oberste Terrasse der *Villa Madama in Rom* bildet ein Wald aus Esskastanien, auf der mittleren wurden Orangenbäume, auf der unteren Blumen und Kräuter in Beeten gepflanzt (86).

Bei den *Hecken* dominierten immergrüne Arten wie Zypressen, Steineichen, Eiben, Buchsbaum, akzentuiert durch viele Farben der anderen Arten, immer in Form geschnitten, ausserdem Myrthe, Mittelmeer-Schneeball (*Viburnum tinus)*, Lorbeer. Buchsbaum wurde nur für niedrige Hecken verwendet, da der Geruch nicht gut war, es wurde empfohlen, ihn gemischt mit Myrthe und anderen Sträuchern zu verwenden. Als Sträucher pflanzte man ausserdem Eibe, Wacholder, Ruskus, Myrthe, Rosmarin, Lorbeer, Kirschlorbeer, oft geschnitten, Flieder, Jasmin, Oleander u.a. (87).

Obstbäume wurden als „natürliche“ Elemente in den traditionellen Gartenbereichen des giardino segreto am Gebäude oder im Obstgarten, dem hortus conclusus gepflanzt, es gab sehr viele Arten, alle orientalischer Herkunft: Bitterorange, Pfirsich, Birne, Quitte, Kirsche, Aprikose, Granatapfel, Pflaume, Mispel, Feigen, Nüsse, Mandel. Orangen- und Zitronenbäume waren bereits in Antike bekannt und z.B. durch Beschreibungen des Plinius überliefert. Man kannte jedoch nur die dickschalige Zitronat-Zitrone und die Pomeranze (*Citrus medica, Malum medicum*). Süsse Orangen und Zitronen gab es erst ab Mitte des 16.Jh., sie wurden aus Arabien eingeführt. Der Privatgarten des Papstes im Belvederehof galt als vollendetes nachahmenswertes Beispiel für die Ausschmückung des Gartens mit Orangen- und Zitronenbäumen, diese wurde nach dessen Vorbild zum festen Bestandteil des Gartens. Man hielt sie in Terracottagefässen, im Parterre oder auf Balustraden. Erwähnenswert ist ihr symbolischer Gebrauch im Sinne der Antikerezeption z.B. in der Nachbildung der *Hesperidengärten* (88).

Heilpflanzen, Kräuter, Blumen, Gräser wurden in sehr vielen Arten innerhalb der Beete gepflanzt: Nigella damascena, Primel, Malve, Madonnenlilie (Lilium candidum), Veilchen, Stiefmütterchen, Akelei, Maiglöckchen, Nelke, Alpenveilchen, Schwertlilie, Tausendschönchen, Vergissmeinnicht (89).

2.3.5 Beispiele für dem Belvederehof zeitlich nachfolgende Gärten in und um Rom

Die **Villa Madama, in Rom** (1518) schufen Raffaello u.a. als eine der ersten, bedeutenden Villen nach dem Vorbild des Belvederehofes. Sie maßen dem Aussenraum in Verbindung mit der Villa starke Bedeutung zu, wobei der Schwerpunkt jedoch noch auf der Architektur lag. Abb. 33 Nach dem Prinzip der Raumfolge des Hofes bildeten die Gärten eine Terrassenfolge, in Verbindung mit einer monumentalen Treppe. Architektur und Garten zeichneten sich durch eine klassische antike Formensprache aus. Neben einem Terrassengarten auf der Südost-Seite des Palastes (Abb.34,35), in dessen Hauptachse, entstanden drei verschiedene geometrische Höfe in architektonischen Grundformen: quadratisch, rund, halbkreisförmig. Sie waren in Proportionen und Ausdehnung aufeinander abgestimmt und mit grossen Treppenanlagen verbunden. Die visuelle Einheit des Ganzen bei gleichzeitiger Eigenständigkeit jeder Terrasse wurde inspiriert von Bramante und seiner Antikerezeption. Der Unterschied bestand in der Ausbildung der Treppenanlagen, diese wurden nach einem Auftakt durch eine zentrale Treppe nicht zentral sondern seitlich angelegt. Unter Ausnutzung der besonders günstigen freien Lage zur Einbindung in die Landschaft verbanden sich in neuartiger Weise Gebäude und Umgebung miteinander, sowohl durch die Anpassung an das Terrain, als auch visuell (90). Abb. 36

Die Villa Chigi, „La Farnesina“, **in Rom,** ca.1520, von Baldassare Peruzzi, einem Anhänger Bramante’s, wurde mittels eines U-förmigen Gebäudegrundriss mit der Gartenanlage verbunden. Die Flügel des Gebäudes öffneten sich zur Tiber-Seite hin, der Mittelteil erhielt eine grosszügig angelegte Arkadienloggia. Es wurde der Gebäudetypus Portikusvilla aus der Spätantike übernommen, der im 15. Jh. in Italien stark verbreitet war. Die Loggien dienten der Verbindung des Gebäudes mit dem Garten. Dieser unterteilte sich in regelmässige, in den Proportionen auf das Gebäude ausgerichtete Bereiche. Die Loggia an der Nordseite war mit einigen vorgelagerten Stufen versehen und nahm als *frons scenae* (Ort für Darbietungen) eine Funktion des Bramante’schen Belvederehofes auf. Als ein weiteres aus dem Hof aufgegriffenes Element fand sich eine *Grotte* am Tiber, die über Stufen von einer darüberliegenden Loggia zu erreichen war (91). Abb.37-39

Der Aussenraum der **Villa Giulia in Rom,** 1551 ist das Werk von da Vignola und Ammanati (Skulpturen) geschaffen. Es entstand eine dreiteilige Raumfolge von baulich gefassten Garten- bzw. Innenhöfen (Abb.40). Ein mit einem halbrunden Säulengang umstandener hufeisenförmiger Garten schloss sich an das Gebäude an, von diesem erschlossen sich seitlich grosse rechteckige Höfe mit hohen Pinien. Im Zentrum folgte ein kleiner Innenhof, der um ein Geschoss abgesenkt und durch eine symmetrische Treppe als dreidimensionales Element erschlossen wurde. Abb.41,42 Der folgende dritte Hof wurde als

traditioneller *giardino segreto* angelegt. Durch eine Sichtachse und axialmittige Öffnungen innerhalb der Begrenzungsmauern in Form von Kolonnaden verbanden sich die Höfe miteinander, d.h. der dritte Hof war über den „Luftraum“ und die Kolonnaden des tiefer gelegenen zweiten Hofes vom ersten Hof aus sichtbar. Abb.43,44 Im Zentrum folgte ein kleiner Innenhof, der um ein Geschoss abgesenkt und unten mit einem kleinen schattigen Grottengarten und Seerosenbecken als „Nymphaeum“ gestaltet wurde. Dieses Nymphaeum wurde als zentrales Element mit antikisierenden Skulpturen versehen (92). Abb.45,46
Dem formalen Teil der Villa, d.h. der dreiteiligen architektonischen Hofanlage schlossen sich verschiedene Waldareale und ein Weinberg an. Die Positionierung und Konstruktion der Gebäude stimmte man in Harmonie mit dem „schönen und anmutigen Tal“ ab (93).

Der Garten der **Villa d´Este, Tivoli,** 1560 von Piero de Ligorio, wurde als ein terrassierter Architekturkomplex geschaffen. Er gilt als bedeutendstes Beispiel für Formenreichtum und Grösse und zeichnet sich durch die *Einheit des Ganzen bei Eigenständigkeit der Teile* aus.
Der natürliche Hang unterteilt sich in drei Terrassenebenen. Der Bereich am Gebäude wurde als Böschung konzipiert, die übrigen Bereiche durch gewaltige Stützmauern in der Horizontalen gehalten, wobei ein Höhenunterschied von ca. vierzig Metern zum vorhandenen Gelände entstand. Die Einordnung von „Belvedere´s“, d.h. Aussichtspunkten, an verschiedenen Aussen- und Endpunkten der Achsen schuf eine visuelle Verbindung mit der weit unterhalb liegenden Umgebung. Abb.47
Die Gebäude ordnen sich als gleichwertige Bestandteile der Gesamtanlage, ohne dominierende Wirkung ein. Der Garten besteht aus einem geometrischen System separater, durch Hecken unterteilter „thematischer“ Gartenräume, miteinander verbunden durch Achsensysteme und attraktive Blickpunkte. Ein orthogonales System von zwei Haupt- und drei Nebenachsen verbindet die klar begrenzten und definierten Einzelräume miteinander. Die Perspektivwirkung wurde durch hohe geschnittene Hecken umgesetzt, die die Räume begrenzten, definierten und durch ihre Linienführung am Ende den Blick auf die in den Fokuspunkten liegenden „Höhepunkte“ freigaben. In den Räumen entstanden Wasserkünste auf höchstem Niveau wie Fontänen, die „Wasserorgel“ und Skulpturen, die in einem ikonografischen Programm zusammenhängend inszeniert wurden. Abb.48,49
Dreidimensionale architektonische Elemente wie Treppenanlagen nach Bramante´schem Vorbild, doppelt gekurvte Treppen, architektonische Fontänen, Wassertreppen verbanden sich mit den traditionellen geometrischen Gartenbereichen (94). Abb. 50,51

Der Garten der **Palazzina Farnese, Caprarola, 1584** schuf Vignola als eine Folge aus drei Terrassen in Ostrichtung und einer westlich des Casinos angelegten Terrasse. Er verknüpfte die geometrisch angelegten Gärten und das Gebäude durch eine durchgängige axiale Verbindung, welche eine Folge von Wasserspielen, Fontänen, Kaskaden darstellte.

Abb.52,53,54 Diese war von hohen Mauern gefasst. Die „Verlängerung des Gebäudes ins Freie“, d.h. seine Verbindung mit dem Garten und dem angrenzenden Wald erfolgte durch Loggien und Portiken (95).

Während diese Anlage stärker dem natürlichen Geländeverlauf folgt und sich nur durch die geometrisch-architektonische Formgebung und Begrenzung von diesem abhebt, stellten die **Gärten** des zentralen Palazzos, **der Villa Farnese in Caprarola**, (erbaut bis 1584 von *da Vignola)* einen wesentlich stärkeren Einschnitt in die vorhandene Hangsituation dar. Die Verbindung zum Gebäude wurde durch die Ausrichtung der jeweiligen Gartenachsen zu den Gebäudeachsen, die Wahl der Dimensionierung und Proportionierung der Gartenbereiche erzeugt. Die gesamtheitliche Wirkung von Gebäude und Garten realisierte man durch deren Positionierung in einer Folge von monumentalen Terrassen und die Arbeit mit dem Terrain. Abb.55,56 Die Gärten bildeten jeweils ein Quadrat von 60 m Seitenlänge und wurden durch ein orthogonales Wegenetz in Beetkompartimente unterteilt. Monumentale starke Stützmauern, die besonders an der Talseite einen wehrhaften Charakter erzeugen, hielten sie in der Horizontalen. Ihre räumliche Wirkung entstand durch die hohen Begrenzungsmauern, ihre innere räumliche Strukturierung durch Bäume und geschnittene Hecken. Als Folge der Palast- und Gartengestaltung wurde auch der spätmittelalterliche Ortskern von Caprarola in die Raumfolge einbezogen, durch eine auf die Hauptfassade gerichtete Mittelachse in Form einer leicht ansteigenden, durch den ganzen Ort führenden Strasse. Abb.57 Diese mündete an der vorgelagerten Terrasse der Hauptfassade und war durch monumentale Treppen mit dieser verbunden (96). Abb. 58

Die **Villa Lante in Bagnaia, um 1568** entstand aus zwei Teilbereichen: einem formalen und einem landschaftlichen, bewaldeten Bereich. Abb.59 Der formale Gartenteil stellt eine Folge von fünf Gartenräumen im Wechsel von drei Ebenen und zwei geneigten Bereichen dar. Die Räume wurden durch hohe geschnittene Hecken, Brüstungen, Mauern begrenzt. Die Anlage entstand in strenger Symmetrie entlang einer zentralen Mittelachse, an der sich die Elemente ausrichten. Durch die axialsymmetrische Linienführung der Hecken und die Anordnung einer Folge von Wasserspielen als Fokus- und Endpunkte entlang der Achse wurden die Räume rhythmisiert und visuell verbunden. Die räumliche und perspektivische Wirkung und Strukturierung entstand durch die Geländeformung, die Ausrichtung der Heckenkompartimente und zweier Gartengebäude *„palazzine*“. Diese Gebäude ordnen sich der Gesamtanlage unter, ohne dass die Elemente des Gartens auf diese ausgerichtet wurden. Abb.60 Die Gartenniveaus erhoben sich leicht über dem natürlichen Terrain, wodurch Sichtbeziehungen zur Umgebung und hügelabwärts zum Dorf unterhalb entstanden, unterstützt und verstärkt durch die perspektivische Ausrichtung der Einzelelemente. Vom freieren, bewaldeten Bereich wurde über Achsensysteme eine Verbindung zum formalen Garten hergestellt. Künstlerische Elemente wie Skulpturen, verschiedene

Brunnen wie der „Brunnen des Pegasus“ manifestierten den menschlichen Eingriff (97).

Die **Villa Aldobrandini in Frascati,** 1601, gilt als eine der letzten Villen der Spätrenaissance, mit ihr begann der Übergang zum Barock. Sie erstreckt sich als eine axiale Anlage über fünfhundert Meter entlang eines Hanges. Das Gelände gliedert sich in Terrassen, mit einem Höhenunterschied von gesamt einhundert Metern, von denen die ersten beiden dem Gebäude vorgelagert sind. Dadurch ergaben sich beeindruckende Ausblicke auf die unterhalb liegende Landschaft und den Ort Frascati. Abb. 61
Nach dem Beispiel des Belvederehofes erschlossen sich diese durch breite Treppenrampen, deren untere axialmittig mit einer grossen Nische versehen war. Seitlich der Gebäudeflügel legte man zwei symmetrische Terrassenebenen an. Im Anschluss daran liegt auf deren Rückseite der *cortile segreto*, den ein halbkreisförmiges „Wassertheater“ krönt. Abb. 62-64 Dieses schloss den Raum mit seinen Stützmauern zum Hang hin ab und fügte die Gesamtanlage gleichzeitig in diesen ein bzw. leitete in diesen über. Die Achse zieht sich von da als eine Folge von Becken und Wasserkaskaden den Hang hinauf und wird auf mittlerer Ebene von zwei symmetrisch angeordneten Elementen, den „Herkulessäulen“ akzentuiert, begrenzt von dichten Wänden aus geschnittenen Hecken. Abb.65 Diese Raumfolge erhielt ihren oberen Abschluss durch den Wald. Als Folge der harmonischen Gestaltung der Terrassen, Gebäude, axialen Räume in Proportion und Ausdehnung durchdrangen sich Architektur, Garten, Höfe und Landschaft wechselseitig zu einer vollkommenen Gesamtwirkung. Die perfekte Abstimmung der Villa auf die vorhandene landschaftliche Situation machte sie zu deren untrennbarem Bestandteil, bei Sichtbarmachung des Eingriffes durch artifizielle Formensprache und Monumentalität der Bauten und Terrassen (98).

Anmerkungen

(1) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 76
(2) Vgl. Mader / Mader 1987: 36
(3) Vgl. Coffin 1991: 3
(4) Vgl. Ders.: 12
(4) Vgl. Lazzarro 1990: 48 f.
(5) Vgl. Mader 1987: 30
(7) Vgl. Ders.: 20 f.
(8) Vexirwasser: Wasserscherze; durch unsichtbare Düsen wurden die Besucher des Gartens durchnässt; Dr. Claudia Gröschel, Residenzkommision der Akademie der Wissenschaften Göttingen, 2005
(9) Vgl. Burckhardt, 2000: 191
(10) Vgl. Coffin 1991: 12
(11) Vgl. Lazzarro 1990: 24 f.
(12) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 43
(13) Vgl. Ders. : 45 und Mader 1987: 17
(14) Vgl. Ders. : 49
(15) Burckhardt, 2000: 32 und Besichtigung Florenz, 2004 / 2005
(16) Burckhardt, 2000: 32
(17) Ders.: 32
(18) Vgl. Coffin, 1991: 58
(19) Vgl. Bruschi 1973: 3 ff.
(20) Vgl.Coffin1991: 58ff.
(21) Vgl. Burckhardt, 2000: 35 f.
(22) Vgl. Burckhardt, 2000: 22, 37
(23) Vgl. Lucentini: 624
(24) Vgl. 5 Burckhardt, 2000: 22, 37
(25) Vgl. Lazzarro 1990: 9 f.
(26) Vgl. Ders., 1990: 9
(27) Vgl. Ders.: 44 f.
(28) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 53 ff. und Besichtigung
(29) Vgl. Ders., 1997: 72 und Besichtigung, Anlage jedoch zerstört
(30) C.L. Frommel, Rom 2004
(31) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 57 f., Mader / Mader 1987: 38 und Besichtigung
(32) Borgo = die Burg, bezieht sich auf das ganze Viertel, es gibt aber auch einige Strassen, die so benannt sind, Vg. Lucentini 2000: 387
(33) Vgl. Coffin, 1991: 5
(34) Azzi Visentini, 1997: 62
(35) Vgl. Ders. 1997: 59 f.
(36) Vgl. Burckhardt, 2000: 3

(37) Vgl. Ders. 2000: 12 und Azzi Visentini, 1997: 73

(38) Vgl. Frommel, 1998: 30 ff., Burckhardt, 1997: 78 und Besichtigung der antiken Bauten, Rom und Umgebung, 2004 / 2005

(39) Vgl. Gespräch mit C.L. Frommel, 2004 und Besichtigung

(40) Vgl. Frommel 1998: 17 ff.

(41) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 78 f.

(42) Vgl. Frommel 1998: 17 ff.

(43) Vgl. Frommel, 2004

(44) Vgl. Frommel 1998: 23-28

(45) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 80 f.

(46) Die für den Vergleich mit nachfolgenden Gartengestaltungen heranzuziehenden Aspekte werden im Folgenden blau kursiv gekennzeichet

(47) Vgl. Mader / Mader 1987: 30

(48) Vgl. Frommel, 1998: 53

(49) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 83

(50) Vgl. Ders., 1997: 86

(51) Vgl. Appelshäuser, Rom, 2005

(52) Vgl. Coffin, 1991: 59

(53) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 83 und Coffin, 1991: 20 f.

(54) Ikonografie: (ikon – das Bild, graphein – beschreiben), Wissenschaft von der Identifikation, Beschreibung, Klassifizierung und Deutung**;** Ikonografisches Programm: Auswahl von Garten-Objekten mit bestimmter Symbolik unter Berücksichtigung literarischer Quellen z.B. der Philosophie, die auf die Darstellung und Anordnung dieser Einfluss haben und eine bestimmte Charakteristik des Gartens, meist eine Analogie zur Antike herstellen; zunehmende Bedeutung in zeitlich dem Belvederehof nachfolgende Epochen (Spätrenaissance, Barock)
Vgl. Lazzarro 1990: 9 f.

(55) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 78 ff.

(56) Vgl. Ders., 1997: 84

(57) Vgl. Mader 1987: 42 f.

(58) Vgl. 2, Azzi Visentini, 1997: 84

(59) Die Darstellung des Dialoges von Kunst und Natur trat bei Bramante nur ansatzweise in Erscheinung und wurde erst im Verlaufe der Renaissance ausgebaut. Er ist jedoch wichtig für die Vorgehensweise von Porcinai und Kienast im Sinne einer „Abgrenzung“ vom Garten zur Landschaft und wird deshalb hier ausführlich dargestellt.

(60) Vgl. Lazzarro 1990: 10 f.

(61) „Andere Natur“ und „Zweite Natur“ wurden als Begriffe aus der Antike übernommen und in der Renaissance-Gartenkunst verwendet, um den menschlichen Einfluss der Umformung der Natur beschreiben. Sebastian Münster formulierte es so: „Die Erde wurde umgeformt von ihrem Original (Anm.d.V. = Erste Natur), so dass wir eine „andere“, „neue Erde“ sagen können.“ Der Garten wurde als „Dritte Natur“ bezeichnet; Vgl. Lazzarro 1990: 9 f.

(62) Vgl. Lazzarro 1990: 8 ff.

(63) Vgl. Ders.: 12 f.
(64) Vgl. Ders.: 18 f.
(65) Vgl. Ders.: 18 f. und 69 f.
(66) Vgl. Coffin, 1991: 104 und 244 f.
(67) Lazzarro,1990: 71
(68) Ders.: 71
(69) Vgl. Lazzarro 1990: 86
(70) Vgl. Ders.: 80 f.
(71) Vgl. Ders. 1990: 92 f.
(72) Vgl. Azzi Visentini, 1997, S.111 f. und Coffin, 1991: 61
(73) Vgl. Mader 1987: 36 f.
(74) Vgl. Ders.: 38
(75) Vgl. Ders. 1987
(76) Vgl. Coffin 1991: 20
(77) Vgl. Lazzarro, 1990: 74 f.
(78) "Treillage"(S.18): (frz.) bewachsener Laubengang, der oft von Pavillons unterbrochen wird und bei dem Holzgitterwerk, Latten, Draht ein Stützfunktion besitzen; Vgl. www.gartenaesthetik.de 2004
(79) Vgl. Lazzarro, 1990: 28
(80) Vgl. Mader, 1987: 36 f.
(81) Vgl. Ders. 1987: 44
(82) Burckhardt, 2000: 194
(83) Vgl. Burckhardt 2000: 195
(84) Vgl. Lazzarro 1990: 24 und Mader 1987: 88
(85) „quincunx"- ein aus fünf Punkten bestehende Quadrat, schon im 15. Jh. von Leon Battista Alberti vorgeschlagen (Vgl. Lazzarro, 1990: 44
(86) Vgl. Lazzarro 1990: 24
(87) Vgl. Ders.: 26 f.
(88) Vgl. Ders. 1990: 26 f.
(89) Vgl. Ders.: 26 f. und Mader 1987: 102
(90) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 95 f., Coffin, 1991: 61 f. und Besichtigung
(91) Vgl. Ders.: 87 f. und Besichtigung
(92) Vgl. Ders.: 169 f., Mader 1987: 23 und Besichtigung
(93) Ammanati in Mader 1987:159
(94) Vgl. Azzi Visentini, 1997: 176 f. und Besichtigung
(95) Coffin, 1991: 86 f. und 191 ff. und Besichtigung
(96) Vgl. Ders.: 189 f. und Besichtigung
(97) Vgl. Azzi Visentini, 1997, S.194 f. und Besichtigung
(98) Vgl. Ders. 208 ff. und Besichtigung

3. Die Betrachtung der Arbeit Pietro Porcinai's in Hinblick auf Aufnahme und Weiterentwicklung von Gestaltungsprinzipien des Belvederehofes

Pietro Porcinai lebte von 1910 bis1986 und arbeitete als Gartenarchitekt in Florenz, Italien. Nach dem Schulabschluss in einer Agrarschule 1928 führten ihn umfangreiche Studienreisen nach Belgien und Deutschland, wo er auch in Baumschulen und Gärten arbeitete. Ab 1930 schuf er die ersten Projekte in Italien und verfasste Schriften zur Gartenkunst. Parallel dazu absolvierte er ein Studium an der Fakultät Architektur in Florenz. Porcinai gilt als einer der bedeutendsten Vertreter seines Landes, mit über 1.500 Projekten im In-und Ausland. Für sein Werk wurde ihm 1979 als erstem ausländischen Gartenarchitekten der „Friedrich-Ludwig von Sckell-Ring" der Bayerischen Akademie der Schönen Künste verliehen, zur Verteidigung der Gartentradition und Wiederbelebung der Disziplin der Gartenarchitektur in Italien (1).

3.1. Die theoretischen Grundlagen der Arbeit Pietro Porcinais

3.1.1. Porcinais Position zum Umgang mit dem historischen Erbe Gartenkunst

Das Studium der Geschichte, der klassischen italienischen und internationalen Gartenkunst bildete eine wichtige Grundlage Porcinai'scher Arbeiten. Die Kompositionsprinzipien und theoretischen Ansätze historischer Bauten und Gärten, historische Darstellungen z.B. die Perspektiven von Albrecht Dürer, die gestalterischen Mittel, die Pflanzenverwendung studierte er ebenso wie deren Lehren zur Raumbildung. Sie bildeten das Fundament für moderne zeitgemässe Projekte, eine Basis und Inspirationsquelle seiner Arbeit, mit der er eine Verbindung zur Tradition der italienischen Gartenkunst und einen Bezug zum konkreten Ort, im Sinne der Aufnahme einer Kontinuität, herstellte.

Ein besonderer Bezugspunkt der frühen Schaffensperiode war die *Villa La Gamberaia* (1896) in Settignano, seinem Geburtsort, die als „Wiedergeburt des italienischen Renaissancegartens" (2) gefeiert wurde und durch deren Vorbildwirkung er architektonisch-symmetrische Gärten, mit starkem Bezug zur Tradition schuf (3). Abb. 1

Abb.1 Villa „La Gamberaia", Garten

Porcinai wandte sich entschieden gegen ein Nachahmen oder Historisieren „all'italiana", in seinen Schriften forderte er statt einer Konservierung die Auseinandersetzung und den Dialog mit der Tradition. Das war zu dieser Zeit eine neue Position in der modernen Gartenarchitektur Italiens, die ein zeitgemässes Weiterschreiben der Geschichte der italienischen Gartenkunst ermöglichte, entgegen der in der damaligen Zeit üblichen Vorgehensweise (4). *Das „Prinzip der geistigen und formalen Erneuerung"* (5) *auf Basis der Tradition* verband Porcinai mit dem Gedankengut der Renaissance und so auch mit dem von Bramante und der Gestaltung des Belvederehofes. Ian Firth 1984 beschrieb es so: „*...ein Überdenken der…Tradition zur Befriedigung der Bedürfnisse des 20.Jh."* (6) und Porcinai formulierte *„Rekonstruktion im präzisen Sinne bedeutet: besser bauen als das Vorher-dagewesene und nicht genauso wie das schon Dagewesene"* (7).

3.1.2. Gegenüberstellung der Arbeitsweise Porcinais und der Arbeits- und Denkweise Bramantes am Beispiel des Belvederehofes im Vatikan in Rom

Die Bedeutung der Arbeit von Pietro Porcinai ist vor dem Hintergrund der Bramanteschen Grundsätze, im Sinne einer historischen Kontinuität zu sehen. Eine Analogie der Arbeitsweise Porcinai's zur Vorgehensweise Bramante's besteht zum einen in der formalen Umsetzung stilistischer Prinzipien (siehe Kap.3.2.), zum anderen im Umgang mit der Geschichte, i.S. einer Nutzung dieser als Basis zur Weiterentwicklung einer eigenen, neuen Gestaltungssprache. Zur Erinnerung seien die von Bramante entwickelten Grundprinzipien hier noch einmal genannt :

- die Gestaltung des Hofes als räumliches, dreidimensionales Gebilde
- Verknüpfung der Einzelräume zu einer Raumfolge, Anwendung der Zentralperspektive und Symmetrie, unter Führung durch eine zentrale Achse, mit daran symmetrisch angeordneten geometrischen Einzelelementen
- architektonisch-geometrische Grundform
- räumliche Gliederung durch Fassung und Geländemodellierung (Terrassierung)
- Öffnung des Hofes durch Wahl der Dimensionen, funktionale Differenzierung und bauliche Öffnungen
- Orts- und Zeitbezug durch die Wahl einer zeitgemässen Gestaltungssprache (Zentralperspektive, Raumbildung), auf Basis historischer Vorlagen (Antikerezeption)

Es existieren keine nachweislichen Quellen einer direkten Vorbildwirkung des Bramanteschen Hofes für die Arbeit Porcinais. Vielmehr werden Analogien zur Vorgehensweise beider Vertreter innerhalb dieser Arbeit untersucht, d.h. die Arbeit Porcinais in diesem Sinne interpretiert und an ausgewählten Beispielen im Kap. 3.4.2 und 3.4.3 erläutert.

Parallelen zu Bramantes Hof bestehen in der Inszenierung der Gärten als Raumfolgen, des Eingehens auf die vorhandene Topografie durch grosszügige Bodenmodellierungen, der Wahl der Dimensionierung i. S. einer differenzierten Nutzung der Gärten. Analog des historischen Vorbildes entwickelte Porcinai eine eigene künstlerisch-architektonische Sprache, die die historischen Vorlagen weiterführte: Zum einen wendete er die historische Prinzipien, Gesetzmässigkeiten, wie Raum- und Proportionslehren in abstrakter Form an (siehe Kap. 3.2), setzte sie durch neue Materialien, Zuordnungen, Hierarchien und die Verwendung der Pflanze in einem erweiterten, modernen Sinne um. In Verbindung mit dem Eingehen auf zeitadäquate Kriterien und Ansprüche machte er sie zu Instrumenten der Gegenwart. Zum anderen verwendete er historische Zitate und Elemente, die ihren Ursprung in der Geschichte haben, innerhalb einer modernen, neuartigen Raumkomposition und stellte so eine Verbindung zur Geschichte im Allgemeinen und zur Geschichte des jeweiligen konkreten Ortes, der lokalen Tradition her. Infolge ihrer Verwendung in einem neuen zeitadäquaten Kontext veränderten sich dadurch ihre Wertigkeit und Aussage.
Dies ist mit der Vorgehensweise Bramantes bei der Schaffung des Belvederehofes vergleichbar.
Analog des Gedankengutes der Renaissance, *den Menschen als Mittelpunkt des Universums zu sehen* (8), betonte Porcinai die Freiheit des Individuums und stellte den Menschen und seine individuellen Bedürfnisse in den Mittelpunkt aller Massnahmen. Er schuf Gärten mit individuellem Charakter, die neben öffentlichen Bereichen immer abgeschirmte Rückzugszonen ähnlich den historischen *„giardini segreti“* enthielten. Diese waren analog des Belvederehofes räumlich voneinander getrennt, jedoch durch die räumliche Gesamtkomposition verbunden.
Die ersten Arbeiten bis ca. 1956 zeigen architektonische Gärten mit strengen, axialen, auf das Gebäude ausgerichteten Grundrissen, die sich stark an historischen Gestaltungsprinzipien orientierten. Der Bezug zur Tradition äusserte sich in Form regulärer, terrassierter Gärten, nach den Regeln der Architektur, „in Harmonie mit dem Grundriss und der Geometrie des Gebäudes“ (9), analog der Villen und Gärten in Italien ab dem 14.Jh..

Im Verlaufe der weiteren Profilierung löste sich Porcinai von diesem klassischen strengen Schema zugunsten einer freieren Umgangsweise mit dem Raum, er entwickelte eine eigene Interpretation des „Architektonischen Gartens“, wobei er die historischen Prinzipien beibehielt und mit den neuen Erkenntnisse und Vorstellungen von Raum, Ordnung und Ästhetik verband.

3.1.3. Die Arbeits- und Vorgehensweise Porcinais im Kontext der zeitgenössischen Gartenarchitektur

Die Schaffensperiode Pietro Porcinais umfasst den Zeitraum von ca. 56 Jahren. Aufgrund der Länge dieser Periode und vor allem, um die Besonderheit und die Bedeutung Porcinais darzustellen, wurden Vergleiche zu zeitgenössischen Tendenzen der Gartenarchitektur gezogen und Aspekte der gesellschaftlichen Entwicklung in kürzere Perioden aufgeteilt vorab betrachtet.

3.1.3.1. Aspekte zur Entwicklung der Grünplanung und Gartenkunst der 30er bis 80er Jahre in Italien und im deutschsprachigen Raum

In den 20er / 30er Jahren galt Italien als eines der führenden Länder in Architektur, Mode, Design, es herrschte grosses allgemeines Interesse an diesen Dingen. Der Rationalismus beeinflusste alle kreativen Bereiche und schlug sich in Ausstellungen wie der „Biennale“ in Monza, der späteren Biennale in Milano / Mailand, als auch in der Gestaltung der Gärten nieder (10). Es erschienen Zeitschriften zur Kultivierung der kulturellen Bildung und Ästhetik wie „Casabella“, „Domus“, in denen zahlreiche Artikel zur Gartenarchitektur veröffentlicht wurden, so auch von Pietro Porcinai. Dieser kritisierte darin den Zustand des italienischen Gartens und stellte seine Projekte vor. Die Diskussionen um Ästhetik und Kultur wurden hauptsächlich in wohlhabenden Privatkreisen, von Künstlern und Intellektuellen geführt und gefördert. Auf der anderen Seite standen die öffentlichen Auftraggeber. Sie beteiligten sich kaum an diesen gestalterischen Diskursen, noch weniger wurde die Situation des öffentlichen Grüns diskutiert oder gar Massnahmen zu einer Verbesserung initiiert. Aufgrund mangelnder Bildung oder fehlender finanzieller Mittel wurde das Grün von ihnen fast völlig ignoriert. So arbeiteten die meisten Gartenarchitekten isoliert und für private wohlhabende Klienten (11).

In den 40er Jahren herrschten in Italien zwei gestalterische Tendenzen: der Stil des Art Déco und des 19. Jh., eine Art „Biedermeier“, die sich auch in der Gartenkunst niederschlugen. Unter den privaten Gartenbesitzern bevorzugte man den Englischen Gartenstil, der schon in früheren Jahren besonders von *Conte Ercole Silva* propagiert wurde und sich in Romantizismus und „Idylle“, mit Ruinen, Themen der Gothik, der Magie äusserte. Im Umgang mit historischen Gärten herrschten „Unsicherheit und Verwirrung“. Die Gärten wurden vorwiegend nach klassischen Vorbildern komplett restauriert oder „all´italiana“ modifiziert. Dieses Vorgehen wurde vor allem von offizieller Seite propagiert, so zum Beispiel von der „Kommission zum Studium der Gärten des EUR“ in Rom 1939 (12). Bei dem Begriff „*EUR*“ handelt es sich um eine 1937-1940 vom faschistischen Regime als Veranstaltungsort der Weltausstellung “*Esposizione Universale di Roma*“ geplante Trabantenstadt. Sie wurde wegen des Krieges nicht durchgeführt, die Bauten und Gärten

jedoch teilweise nach Kriegsende realisiert und von den Behörden gefördert (13). Im Umfeld der öffentlichen Institutionen spielte das übrige Grün, nach den grossen Planungen des 18.Jh. eine untergeordnete Rolle.

In den 50er Jahren zeigten sich erneut das mangelnde Bewusstsein und Desinteresse gegenüber der Natur und Landschaft, für das öffentliche Grün, Parks und Gärten. Aufgrund fehlender Forderungen seitens der Institutionen und Behörden, aber auch der Bevölkerung, entstanden banale Grünanlagen, ohne Geschichtsbezug und Qualität. Den Gartenarchitekten mangelte es an einem theoretischen Fundament für die praktische Arbeit. Formale und inhaltliche Recherchen wurden vernachlässigt, eine qualifizierte Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen und Ansprüchen an den öffentlichen Raum, die Pflanzenverwendung, hinsichtlich ästhetischer und ökologischer Aspekte fand nicht statt. Die gestalterischen Massnahmen konzentrierten sich vorwiegend auf Privatbereiche. Hier wurde der Sammelleidenschaft vieler und exotischer Pflanzenarten gefrönt, exotische Gartenformen aus anderen Kulturen ohne profunde theoretische Basis nachgeahmt, eine Art „Monumentalismus“ praktiziert (14) und wie Porcinai in „Domus“ schrieb: „Beete, Rundbeete, ovale Beete und andere unbeschreibliche Formen, unterbrochen durch gekrümmte Wege und Strassen, eigensinnigerweise in Schlangenlinien“ geschaffen (15).

Das Kriegsende brachte eine totale Veränderung der italienischen Gesellschaft und damit der Aufgaben der Gartenarchitekten. Ab 1947 begannen die Rekonstruktionsarbeiten der Nachkriegszeit. In allen Städten wurden Architekturwettbewerbe ausgelobt, jedoch immer nur für die Gebäude, ohne Einbeziehung der Gärten. Eigenheime und Siedlungen wurden ohne nennenswerte Grünanlagen errichtet. Aufgrund der Entbehrungen der Kriegsjahre war die Bevölkerung daran interessiert, sich zu amüsieren und liess sich von kulturellen Einflüssen aus Amerika und Übersee leiten, was eine Vernachlässigung der nationalen Geschichte und Kultur mit sich brachte. Der Beginn des Prozesses der Verstädterung setzte mit grossem zeitlichem Abstand zu den anderen europäischen Ländern ein. Er nahm in den 60er Jahren weiter zu, mit der Konsequenz des Verlustes von Agrarlandschaft aufgrund von Baumassnahmen und einer einsetzenden Landflucht (16) .

Die 60er Jahre waren geprägt durch den Beginn des industriellen Wachstums, den Bau von Strassen, Autobahnen u.a. Verkehrsanlagen, durch die Ausdehnung der produktiven Bereiche in die Naturräume. Zugunsten der ökonomischen Expansionen wurde auf Begrünungs- und grünerhaltende Massnahmen verzichtet. Die Öffentlichkeit hatte kein Interesse an dieser Problematik und war eher am Bau von Schnellstrassen und Autobahnen interessiert, Jahre später als in anderen Ländern Europas. Neue Wohnquartiere wurden ohne nennenswerte Aussenräume errichtet, nur wenige private Investoren begriffen den Wert derselben in sozialer Hinsicht. Einige gute Beispiele gab es in Mailand. Der Massentourismus expandierte aufgrund des ökonomischen Aufschwungs und damit der Bau von

Feriendörfern. Die Problematik der Einbeziehung des Naturhaushaltes in alle planerischen Überlegungen wurde aktuell, kam jedoch nicht zur Ausführung (17).

Die Arbeit der Gartenarchitekten beschränkte sich weiterhin vorwiegend auf die Rekonstruktion. Es gab kein Zentrum zu deren Ausbildung. Schulen wie Agrar- oder Forstinstitute waren technikorientiert, nur in Rom existierte an der Architektur-Fakultät ein Fach „Gartenkunst". An dieser lehrte 1954 *Francesco Fariello* die Geschichte der Gartenkunst bis in die 20er Jahre, mit Themen wie Architektur der Verkehrswege und deren Begrünung, Stadtgrün, Analyse der Elemente der Landschaftsarchitektur. Erst durch die Initiative Pietro Porcinai´s wurde in Genua ein Lehrstuhl für Gartenarchitektur gegründet, erstmalig und von grösster Bedeutung in Italien. Porcinai war Gründungsmitglied des Verbandes internationaler Gartenarchitekten *IFLA*,1948 und des Verbandes italienischer Gartenarchitekten *AIAPP,* 1950 (18).

In dieser Zeit arbeiteten einige Gartenarchitekten und spezialisierte Architekten in Mailand, Turin und Rom, wie Maria Teresa Parpagliolo, Guido Roda, Raffaele de Vico, Michele Busiri Vici sowie Pietro Porcinai in Florenz. Sie arbeiteten jedoch isoliert, mit völlig unterschiedlicher Ausgangsbasis, verschiedenen Ansprüchen und Schwerpunkten. Daneben schufen ausländische Gartenarchitekten wie Russel Page und Henry Cocker Anlagen hauptsächlich im Stil des englischen Landschaftsgartens (19).

Die Entwicklung in den deutschsprachigen Ländern verlief unterschiedlich dazu. In Deutschland entwickelte sich die Gartenarchitektur kontinuierlich, hier gab es in den 60er Jahren fünf Universitäten: TU Berlin (West), Universität Hannover, TU München in Freising-Weihenstephan, Universität Berlin (Ost) und in deren Nachfolge TU Dresden. Ausserdem existierten in den 60er Jahren etwa doppelt so viele Fachhochschulen. Es wurden Fachzeitschriften wie „Das Gartenamt", „Garten und Landschaft", in der DDR die Zeitschrift „Gartenarchitektur" herausgegeben. Durch die Bundes- und Landesgartenschauen entstanden grosse Parks und anspruchsvolle Aussenräume in vielen Städten, wodurch die Ideen der Gartenarchitektur verbreitet wurden (20). In der Schweiz wurde die starke ökonomische Entwicklung wie der Bau von Autostrassen und Wohngebieten stets von Grün-Projekten der Landschaftsarchitekten begleitet. Es entstanden gute, anspruchsvolle Anlagen, jedoch auch typisierte standardisierte Lösungen, aufgrund der Verwendung von Fertigelementen und begrenzter Pflanzenauswahl. Herausragend waren die Arbeiten von *Ernst Cramer* (1898-1980). Sein „Garten des Poeten" auf der Expo GI 59 Zürich initiierte viele internationale Diskussionen. 1962 wurde die Zeitschrift „Anthos" gegründet, als Organ der Vereinigung Schweizer Gartenarchitekten. Die Ausbildung erfolgte im Ausland, in Akademischen Ausbildungsstätten und in Privatschulen wie dem Atheneum in Lousanne, später 1970 folgte das erstes Technikum in Genf/ Lullier, 1972 das Polytechnikum Rapperswill (21).

Ab 1968 führten die Studentenbewegungen und gesellschaftliche Umwälzungen auch in Italien zum Ende der industriellen Expansionen. Die „Jahre des Bleis" liessen wenig Raum

auch für die privaten Gartenprojekte. Dafür wurden Projekte zur Begrünung von Industrieanlagen, archäologischen Zonen, Museen, Parks und Stadtzentren initiiert, der Prozess von Planungen zur Wiederherstellung der Natur und Umwelt als Folge der industriellen Ausdehnungen setzte mit dem Wandel der italienischen Gesellschaft ein. (22)

In den 70er Jahren erhöhten sich die Verkehrsprobleme, die italienischen Städte erstickten im Verkehr. Abb. 2, 3, 4

Abb. 2 und 3: Beispiel Hochstrasse in Rom, Bauzeit Ende 70er Jahre Abb. 3

Abb. 4 Hochstrasse in Rom – Zentrum

Die neuen Produktionsanlagen verlagerten sich aufgrund enormen Platz- und Bodenverbrauches auf Zonen ausserhalb der Städte. Die Zunahme der Umweltverschmutzung zeigte sich auf allen Ebenen. Nachdem die Konsequenzen der Industrialisierung für Natur und Umwelt unterschätzt worden waren, wurden Projekte zur Schadenseindämmung und –verhinderung, zur Schaffung eines natürlichen Gleichgewichtes zwischen dem Schutz, der Wiederherstellung der Natur und dem kontinuierlichen Wachstum der Städte und Industrie gefördert. Gartenarchitekten wie Porcinai waren jedoch nach wie vor desillusioniert gegenüber öffentlichen Auftraggebern und Behörden und wandten sich nach wie vor privaten Auftraggebern zu (23).

In den 80er Jahren erwachte das gesellschaftliche Interesse an Planungen für den öffentlichen Freiraum, damit entstanden viele neue Projekte zur Rekultivierung, für öffentliche Bereiche wie Parks und Stadtplätze. Daneben schufen Architekten Wohnanlagen gemäss ihrer utopischen Visionen, abstrakten künstlichen Modellen von „New Towns“ oder perfekten Idealstädten, jedoch mit zu wenig Bezug zu den Bedürfnissen der Menschen und den realen Gegebenheiten (24). Die Ausbildung der Planer von Grün, Landschaft, Garten an den Universitäten kritisierte Porcinai als zu vorgefasst, streng und unbeweglich, um auf die realen Probleme zu reagieren, die Politiker als unvorbereitet und inkompetent, um die wirklichen Bedürfnisse zu erkennen und dementsprechend zu handeln. Porcinai formulierte es so: „Das öffentliche Grün ist in so schlechtem Zustand weil die herrschende politische Klasse nicht vorbereitet ist, sich diesen Problemen zu stellen, so wie es im Vergleich dazu in der Vergangenheit möglich war...“ (25).

3.1.3.2 Der Bezug der Arbeit Porcinais zu den gesellschaftlichen Prozessen seiner Zeit

Die Arbeitsweise Porcinais basierte auf dem Studium und der Aneignung wissenschaftlicher und ästhetischer Grundlagen und äusserte sich in der Gestaltung der Einheit funktionaler, ästhetischer und ökologischer Faktoren auf hohem qualitativen Niveau.

Wie für Bramante bildete auch für Porcinai das *Studium der gesellschaftlichen Prozesse* eine der Grundlagen der Arbeit. Für Porcinai war es besonders die Industrie- und Verkehrsentwicklung und die daraus folgenden Umweltbelastungen, die Expansion der Bebauung in der Landschaft, der Bodenverbrauch, die Problematik der Bewältigung der Kriegsschäden in den Städten. Schlussfolgernd daraus forderte Porcinai die Erweiterung der Arbeitsfelder der Gartenarchitekten auf öffentliche Bereiche zur Verbesserung der Qualität des öffentlichen Grüns. Er plädierte für die Notwendigkeit der Mitarbeit von Gartenarchitekten beim Bau von Industrie- und Verkehrsanlagen, Autobahnen, Tourismuszentren, Wohngebieten zur Minimierung der Umweltbelastungen, zur Umsetzung von Umwelt-, Lärm- und Immissionsschutz, zur besseren Eingliederung in die Landschaft und Einsparung natürlicher Ressourcen. Gleichzeitig setzte er seinen sozialen Anspruch in Form von Massnahmen zur Verbesserung der klimatischen und räumlichen Bedingungen in den Industriestandorten um (26).

Beispiele dafür sind seine Arbeiten für den Industriestandort *Olivetti* in *Pozzuoli / Neapel* 1953, den Bau der *Brenner-Autobahn* (ca. 1965-1975), die Rekultivierung der Grube von *Trasanello / Matera* (1983), das Projekt *„Panoramastrasse „Panoramica Zegna“* (ca.1975) und für den Standort der *Methan-Gas-Gesellschaft SNAM (*ca.1970*)* bei La Spezia.

Porcinai reagierte auf die gesellschaftlichen Widersprüche und Probleme nicht durch deren Sichtbarmachung und Darstellung, wie es nachfolgende Gartenarchitekten in provozierender oder diese Widersprüche inszenierender Weise taten, sondern durch das Anstreben eines harmonischen Gleichgewichtes zwischen Natur und menschlichem Eingriff.

Zu seinem Eingehen auf die gesellschaftlichen Prozesse zählte auch, dass Porcinai zur Lösung der Umweltprobleme die internationalen Erfahrungen und Erkenntnisse nutzte, indem er diese studierte und im zu dieser Zeit sehr binnenorientierten und konservativen Land Italien einführte.

Von Bedeutung waren dabei seine Reisen durch Europa, die USA und besonders die längeren Aufenthalte in Deutschland ab 1928. Hier lernte er die Arbeiten von Fritz Encke und Karl Foerster kennen, Gartenarchitekt der eine, Gartenpoet und Staudenzüchter der andere. Er studierte deren Forschungen zur Pflanzenkultivierung („in vitro“) und zur Botanik. Foerster hatte in Potsdam eine Gruppe junger Gartenarchitekten zusammengeführt, mit einer kritischen Position gegenüber der klassischen Tradition des Gartens, von deren Diskussionen und Arbeiten Porcinai lernte. Die deutschen Landschaftsarchitekten waren die ersten, die sich mit dem Problem des Eindringens der Industrie in die Landschaft und den ersten Zeichen der Verschmutzung dieser konfrontiert sahen und Lösungen dafür suchten, die von Porcinai in Folge studiert wurden.

Durch diesen Einfluss nahmen die Ökologie und speziell die Pflanzensoziologie einen hohen Stellenwert in der Arbeit Porcinais ein. Er bezog sie in alle seine Projekte ein und forderte deren Nutzung unabhängig vom Typ des Eingriffs. Diese Vorgehensweise war bis dahin unbekannt und ungenutzt in Italien (27).

Porcinai gilt als der „erste praktizierende Ökologe“ in Italien (28). Im Unterschied zur Umgehensweise mit der Ökologie in den folgenden Jahrzehnten wurde diese ohne Limitierung/ Einschränkung propagiert und eingesetzt, da sie zu dieser Zeit noch kein „Modebegriff“ war, ihr Gebrauch erstmalig war und noch nicht „inflationär“ vermarktet wurde.

Unter dem Einfluss der Architektursprache deutscher Reformer in der Gartenarchitektur Anfang des Jh.s wie Muthesius, Lichtwark, Migge, eignete Porcinai sich eine architektonische Formensprache als formales Gerüst an, die fortan Bestandteil für alle seine Arbeiten blieb (29).

Die Schaffung von Volksparks in Deutschland zeugte vom Umbruch in der Gesellschaft zugunsten der unteren, bisher benachteiligten Bevölkerungsschichten, für die eine eigene Sprache und Symbolik gefunden werden musste. In den Zwanziger Jahren entstanden die ersten Grossiedlungen (Arbeitersiedlungen), in denen das Grün eine wichtige Rolle spielte. Porcinai war zu dieser Zeit der Erste und Einzige, der diese neue Ideen aus dem Ausland in Italien einführte und sie auf die italienischen Verhältnisse anwendete, entgegen den vorherrschenden Gepflogenheiten.

Trotz aller wissenschaftlichen Studien und Grundlagen war Porcinai kein Theoretiker. Es existieren wenige theoretische Aussagen und Schriften von ihm, die seiner Arbeit zugrunde liegenden Theorien wurden in den Projekten sichtbar (30).

3.1.3.3. Porcinais Arbeitsweise im öffentlichen Raum

Porcinai reagierte auf die ästhetische und soziale Problematik öffentlicher Räume mit konkreten Konzepten und Vorschlägen. Zur Lösung der Verkehrs- und Emissionsprobleme in den italienischen Städten, zur harmonischen Verbindung von Stadt und Natur schlug er beispielsweise vor, die Stadtzentren mit den grossen Parks der historischen Villenanlagen zu verbinden, das Grün in die neuen Wohn- und Industriequartiere einzubeziehen, Massnahmen, die bis dahin einmalig in Italien waren (31). Er plädierte für die Zusammenarbeit interdisziplinärer Teams unter Führung eines Gartenarchitekten, da er diesen Beruf befähigt sah, die anstehenden Umweltprobleme in den Städten gesamtheitlich d.h. unter funktionalen, ökologischen und ästhetischen Gesichtspunkten zu lösen (32). Er betonte die Notwendigkeit des Nebeneinanders von öffentlichem Grün und privaten Rückzugsräumen, mit unterschiedlichen ästhetischen, funktionalen Anforderungen, die Bedeutung eines integrativen Städtebaus, der alle Faktoren wie „Architektur, Natur, Soziologie, Religion, Politik“ (33) berücksichtigt, mit einem direkten Bezug zu den Bedürfnissen der Menschen und leitete daraus Anforderungen an die Gartenarchitektur ab. Aufgrund mangelnder öffentlicher Aufträge, des gesellschaftlichen Desinteresses und der Ignoranz italienischer Behörden gegenüber diesem “Neuland” boten sich Porcinai wenig Möglichkeiten der Erprobung der Theorien zur Gestaltung öffentlicher Räume in der Realität. Es existierten weder theoretische noch praktisch umgesetzte Vorleistungen, seine Theorien und Vorschläge waren Pionierleistungen zur Entwicklung einer integrativen Gartenarchitektur (34).

3.2. Die Aufnahme des Bramanteschen Erbes in den Gestaltungsansätzen Porcinais

Primäres ästhetisches Gestaltungsziel war die *Raumbildung*. Die dreidimensionale Gestaltung des Gartens, die räumliche Inszenierung der einzelnen Teilbereiche, deren Verknüpfung zu einer gesamtheitlichen räumlichen Einheit wurde als wichtigster ästhetischer Anspruch in allen Projekten Porcinais realisiert. *In Verbindung mit der Weiterentwicklung des Prinzips der Raumfolge bildet es das entscheidende Kriterium der Verbindung der Arbeit Porcinais mit der Vorgehensweise Bramantes am Belvederehof, eine geistige und formale Verbindung zu diesem im Sinne einer „historischen Kontinuität“.*

Die Rolle des Gartens wurde in seiner Position zum Menschen, zur Architektur, zur Landschaft bestimmt. Porcinai formulierte es 1968 so: „*Man muss zeigen, warum die Menschheit Pflanzen und Gärten braucht*“(35). Bei der Gestaltung der Gärten betonte er immer deren emotionale und sinnliche Wirkung. Er inszenierte ihre Rolle als Bedeutungsträger und als private Rückzugsorte, als notwendige Orte individueller Entfaltungsmöglichkeiten: Dies ist mit Bramante's Vorgehensweise bei der Schaffung des Belvederehofes vergleichbar. Porcinai schrieb *„Ein Garten ist nicht nur nützlich...“* und “*Der Garten als ein Moment der Extase und der Wahrnehmung des Sublimen*” (36). Basierend auf den Erfahrungen und Anregungen durch deutsche Gartenarchitekten wie Leberecht Migge entwickelte er „*Theorien zur Einheit und Komplexität des Gartens“* (37).
Mit seinem Ausspruch “*Einfache Regeln für die Unterteilung des Gartens, analog denen des Hauses, so dass der Garten mit einer grossen Wohnung mit dem Himmel als Decke verglichen werden kann* “(38) transportierte er das Zitat Migge's (1913) nach Italien und manifestierte gleichzeitig sein *Bekenntnis zur Architektur.* Dieses äusserte sich zudem als formaler Bezug in der Aufnahme strenger geometrisch-architektonischer Grundstrukturen, sowohl der Gesamtform als auch der einzelnen Aussenräume und Elemente. Durch die Gestaltung dieses Gartentyps, vor allem in der Toskana, wurde *Bezug zur Tradition der italienischen Gartenkunst* genommen, das historische Modell des *„Architektonischen Gartens“* der Renaissance, in Analogie zu Bramantes Belvederehof, weitergeführt (39).
Porcinai betonte dabei stets *die Gleichwertigkeit von Architektur und Garten* innerhalb einer räumlich-gestalterischen Einheit. Er inszenierte einen räumlichen Bezug zwischen Gartenraum und Gebäude dadurch, dass er das historische Primat der Architektur zugunsten dieser Einheit aufhob. Unter diesem Aspekt schuf er Gärten als „Aussenräume“, oft mit dichtem Pflanzenvorhang abschirmt und nur zum Himmel oder durch inszenierte begrenzende Sichtfenster zur Landschaft hin offen, als Wohnräume im Freien. Dadurch zeigte sich der Einfluss der deutschen Gartenkunstbewegung, aber auch die Weiterentwicklung des im Belvederehof einsetzenden Öffnungsgedankens. Auf dieser Basis, die sich stark auf historische Anlagen bezog, entwickelte Porcinai im Verlauf seines Schaffens eine Gestaltungssprache, die sich von dieser Tradition löste und sich auf die Gegenwart bezog (40).

Die Öffnung der Gärten zur Landschaft wurde im Sinne des historischen Prinzips der räumlichen Ausdehnung des Gartens angewendet und stellte eine Weiterentwicklung zum Belvederehof dar. Porcinais Umgang mit der Landschaft zeichnete sich durch eine starke Bezugnahme, das Eingehen auf ihre Wesensmerkmale sowie die Gestaltung eines harmonischen räumlichen Dialoges von gestalterischem Eingriff und vorhandenem Kontext aus. Dabei sind drei Vorgehensweisen zu unterscheiden:

- *Gegenüberstellung / Konfrontation der geometrisch-architektonischen Form des Gartens zum vorhandenen landschaftlichen Kontext:*

Analog des historischen Konzeptes des Belvederehofes wurden die Gärten, ähnlich den *giardini segreti*, bewusst abgeschirmt, d.h. der Umgebung durch geschlossene Begrenzungen gegenübergestellt. Sie unterschieden sich formal deutlich vom Kontext und waren stark auf die Architektur ausgerichtet. Porcinai stellte deren „artifizielle" Form und architektonisch-geometrische Sprache der vorhandenen Landschaft gegenüber. Ebenfalls in Analogie zum Belvederehof bildeten die Einzelräume innerhalb des Gartens eine miteinander verbundene Folge. Porcinai verknüpfte diese räumlich mit der Umgebung, indem er durch Öffnungen innerhalb der Begrenzungen Sichtverbindungen herstellte, die infolge des exakten, präzisen Rahmens wie dreidimensionale Bilder wirkten. Auch dies ist mit dem Modell des Belvederehofes vergleichbar.

- *Gestaltung des Gartens als Verbindung eines geometrisch-architektonischen und eines landschaftlichen Teiles:*

Als Erweiterung des o.g. Konzeptes ergänzte Porcinai die architektonischen Teile um einen landschaftlichen Bereich innerhalb des Gartens. Dabei setzte er die formale Gestaltung für private abgeschirmte Teilbereiche am Gebäude ein. Die Erweiterung erfolgte in Form von einem oder mehreren freien, naturnah gestalteten Räumen in Richtung Landschaft.

Diese räumliche Teilung des Gartens in zwei unterschiedliche Bereiche und deren visuelle Verbindung steht eher in Analogie zu den Gärten der Hoch- und Spätrenaissance. Hier fand dieses Prinzip der formalen Gegenüberstellung seinen Höhepunkt, angeregt durch den Belvederehof und als Erweiterung des Bramanteschen Prinzips.

- *völlige „Verschmelzung" von Garten und Umgebung:*

Die Gestaltung einer nahtlosen Verbindung des Gartens mit dem Kontext durch die Wahl einer adäquaten landschaftlichen Sprache stellt eine *Erweiterung* des historischen Prinzips dar. Porcinai öffnete die Gärten zur Landschaft, nach aussen, dehnte ihre Raumwirkung durch die Gestaltungssprache in fliessendem Übergang auf den Kontext aus. Porcinai nannte es *„das Motiv der umgebenden Landschaft"* (41). Es wurde nicht kopiert, sondern durch die Aufnahme von typischen räumlichen Situationen, von Zitaten und Elementen des vorhandenen Kontextes, durch sensibles Anpassen an die konkreten Gegebenheiten wie Topografie, Boden, Vegetation in Artenwahl und -anordnung, Stimmung und Atmosphäre aufgenommen und in artifizieller, abstrakter Form umgesetzt. Damit erreichte Porcinai einen hohen Identifizierungsgrad, erhöhte und erweiterte die räumliche Gesamtwirkung. Die gestalterischen Eingriffe und deren zeitliche Zuordnung wurde durch die Wahl der Formen und Materialien sichtbar gemacht.

Das o.g. neue Prinzip der Gleichwertigkeit von Architektur und Garten wurde auf die *Verbindung Architektur, Garten und Landschaft zu einem gesamtheitlich wirkenden Komplex* erweitert und gestalterisch umgesetzt.

Die Räume inszenierte Porcinai als Dialog unterschiedlicher Raumeindrücke und einer gegenseitigen Bezugnahme. In diesem Zusammenhang ermöglichte die Öffnung zur Landschaft ein Eingehen auf deren Besonderheiten, was von Porcinai mit unübertroffener Sensibilität und hohem Einfühlungsvermögen in Szene gesetzt wurde.

Der Bezug zum Ort war für Porcinai das wichtigste Prinzip zur Schaffung authentischer, unverwechselbarer und einmaliger Lösungen. Zum einen betrachtete Porcinai diesen

- aus *der historischen Entwicklung* heraus: Das Studium der Landschaft „eines Landes oder eines Ortes" bezeichnete er als „Basis zum Verständnis der jeweilige Geschichte eines Volkes" (42) und bildete die Grundlage, um Gärten mit hohem Identifizierungsgrad zu schaffen, sie in Kontinuität und als Fortsetzung der konkreten Geschichte zu entwickeln.

Die *Erkenntnis der Einmaligkeit eines Ortes*, resultierend aus seiner Vergangenheit und die Weiterentwicklung und Verstärkung dieser Basis bilden einen bedeutenden Grundansatz Porcinai'scher Arbeit. Sie mit der Denk- und Vorgehensweise Bramante's, deren Umsetzung im Belvederehof, vergleichbar.

In Analogie zum historischen Beispiel bedeutete der „Ortsbezug" auch die Schaffung von Gärten als *individuelle Rückzugsorte*, das Eingehen auf die persönlichen Bedürfnisse des Einzelnen nach Privatheit und Intimität, die durch konkrete, auf den Ort/ den Bauherrn bezogene Lösungen umgesetzt wurden. Auf dieser Basis wurden typische Strukturen, Elemente, funktionelle und ästhetisch-räumliche Beziehungen aufgenommen, neu entwickelt oder hergestellt.

- Zum anderen stellte Porcinai durch die *Aufnahme vorhandener Merkmale des gegenwärtigen, umgebenden Kontextes* eine besondere Verbindung zu diesem her. Dazu gehörte vor allem, dass die Einmaligkeit des Ortes, seine Besonderheiten erkannt und durch die gestalterischen Massnahmen verstärkt und in räumlich-artifizieller Form umgesetzt wurden.

Diese Vorgehensweise stellt ein Hauptmerkmal der Arbeit Porcinais, eine Weiterentwicklung der historischen Prinzipien des Belvederehofes dar. Neu ist dabei der Aspekt, dass der Ort sich vor allem durch die Landschaft, nicht mehr durch die Architektur definierte, d.h. die *Landschaft wurde als bezuggebend* herausgestellt und einbezogen. Folglich reduzierte Porcinai den „Gestaltungsanspruch" zugunsten einer harmonischen Gesamtlösung, d.h. die Massnahmen waren in Übergangsbereichen oft als solche kaum erkennbar, die gestalterischen Eingriffe wurden minimal, d.h. mit wenigen Mitteln umgesetzt (43).

Ein wichtiges Gestaltungsprinzip ist das *Primat der Pflanze als geometrisch-architektonisches, raumbildendes Element und primäres Gestaltungsmittel* des Aussenraumes. Dies wird als Prinzip hervorgehoben, da Porcinai bewusst und ausschliesslich nur Pflanzen als raumbildende Elemente verwendete. Durch die Artenwahl und –anordnung wurden die

Gärten und Gartenbereiche definiert, gegliedert, akzentuiert und entweder formal zur Architektur und zur Umgebung abgegrenzt oder als ortsprägende Elemente mit dem Kontext verbunden.
In Analogie zur historischen Tradition der Gärten verwendete Porcinai zur Raumbildung die strenge, geometrisch - orthogonale Anordnung der Pflanzen. Damit nahm er die in der Hochrenaissance beginnende Entwicklung auf. Die Pflanzungen wurden proportional und axial auf die Architektur ausgerichtet, oft symmetrisch und in starkem formalen Kontrast zur umgebenden Landschaft. Durch die Artenwahl wurden historische Bezüge sichtbar gemacht.
Porcinai entwickelte diese Vorgehensweise weiter, indem er das historische Prinzip der Raumbildung, Führung durch Pflanzen innerhalb freier, neuartiger Gesamtkonzeptionen anwendete. Er gestaltete und betonte einzelne Bereiche in einer strengen, geometrischen Weise, ordnete diese jedoch der freien, naturhaften Gesamtwirkung unter.
Zum anderen verwendete Porcinai die naturnahe Art der Pflanzung, um durch die Artenwahl und Anordnung starke Bezüge zum Umland / zur Landschaft im o.g. Sinne herzustellen. Mit dieser definierte er die Räume innerhalb der Raumfolge und ihre Verknüpfung in lockerer, der Umgebung stark angepasster Weise. Die Kombination der Arten erfolgte nach ökologischen und pflanzensoziologischen Aspekten. Porcinai experimentierte mit Arten, Artenzusammenstellungen, unter Beachtung ihrer ökologischen Wirkung (44).
Die gestalterischen Prinzipien ergänzte er um die Anwendung ökologischer Grundlagen, er propagierte die *Verbindung von Ökologie, Funktion und Ästhetik* als Attribut an die heutige Zeit. Sie äusserten sich in der Anwendung von Massnahmen zur Erhaltung der Natur und des Naturhaushaltes, des logischen, effektiven, ökonomischen Umgangs mit natürlichen Ressourcen wie Boden, Wasser, Vegetation und der Verwendung der Pflanzen nach standortgerechten Bedingungen (45).

3.3. Die gestalterischen Mittel zur Umsetzung der Prinzipien

Die dreidimensionale Wirkung und räumliche Verbindung der Areale wurde durch den Einsatz räumlich wirksamer Mittel erzeugt.
Porcinais Vorgehensweise der Verwendung historischer Gestaltungsmittel zur Umsetzung der gestalterischen Ansprüche, deren Erweiterung, zeitgemässe Interpretation und Ergänzung durch neue Erkenntnisse in Form, Funktion und Ästhetik lässt sich mit der Arbeitsweise Bramantes am Belvederehof vergleichen. Er übernahm klassische Gestaltungsmittel wie Raumfolge, Axialität, Hierarchie, Symmetrie, räumliche Fassung in „abstrakter" Form, als Verbindung zur Geschichte der italienischen Gartenkunst. Indem er diese innerhalb moderner Kompositionen durch Wahl zeitadäquater Materialien und Formen

umsetzte, entwickelte er damit die gartenkünstlerische Sprache im Sinne einer historischen Kontinuität weiter.

Die *Raumfolge* bildete die Fortsetzung und Weiterentwicklung der zentralsymmetrischen, axialen Gestaltung der Renaissance. Sie wurde aus der Geschichte der Gartenkunst aufgenommen, neu interpretiert und weiterentwickelt. Porcinai verwendete die Raumfolge, in Analogie zum historischen Beispiel, als Mittel zur Verknüpfung von Aussenräumen zu einer Einheit, die die Räume innerhalb des Gartens untereinander, mit der Architektur und der Umgebung verbindet. Analog des Belvederehofes gestaltete er die Gartenanlagen als Folgen geometrisch-architektonischer, miteinander verbundener Aussenräume, die in Funktion und Ästhetik differenziert, sich beim Durchqueren oder von einem erhöhten Punkt aus in ihrer Gesamtheit erschlossen, wobei, wie im Belvederehof, die Einzelbereiche der Gesamtwirkung untergeordnet waren.
In Folge erweiterte Porcinai seine Vorgehensweise dadurch, dass er die strenge Symmetrie und die Zentralperspektive, die axiale Beziehung und Ausrichtung auf die Architektur und deren Primat zugunsten einer gestalterischen Einheit auflöste. Er erweiterte den Einsatz der Raumfolge, indem er die Räume in einer spielerischen frei geformten Weise ausbildete und diese frei komponierten, von der Architektur unabhängigen Raumsituationen in fliessender, spielerischer Weise zusammenführte. Die Räume wurden als unabhängige „Landschafts-szenen“ geschaffen, die in Form, Grösse und Verbindung der Räume untereinander der umgebenden Landschaft ähnelten und damit einen starken Bezug zu dieser herstellten.
Die Schaffung einer Raumfolge erfolgte durch drei Schritte:

- Raumbildung durch Präzisierung, Modellierung, Dimensionierung, Fassung
- Aneinanderreihung der Räume
- Verknüpfen der Räume

Als erster Schritt und Voraussetzung für die Schaffung einer Raumfolge unterteilte Porcinai den Garten in Raumsequenzen und definierte die einzelnen Areale als Grundelemente. Er legte eine Grundform fest, in der er in Analogie zum historischen Beispiel, die Einzelräume geometrisch - orthogonal formte. Als Attribut an die Geschichte wurden diese mit einer zentralsymmetrischen, axialen Raumaufteilung inszeniert und standen in direktem proportionalen, formalen und visuellem Bezug zur Architektur.
Dabei verwendete Porcinai die *Präzisierung der räumlichen Gegebenheiten,* wie der Höhenlage und Form, als ein historisches Mittel zur Klärung, Strukturierung, Differenzierung, zur visuellen Aufweitung der Räume und deren Gegenüberstellung, umgesetzt durch die Veränderung der Topografie und die Reduktion der Elemente. Wie in Bramante’s Hof setzte er die *Bodenmodellierung* in Form der Transformation der Höhenniveaus in Terrassen, Plateaus und des präzisen Gegeneinandersetzens der horizontalen und vertikalen Ebenen und Begrenzungen ein. Die unterschiedlichen Niveaus verband er durch Treppen. Wie im

Beispiel Belvederehof bevorzugte er die *Terrassierung* als Form der Geländeformung, besonders in Gebäudenähe und in kleineren Arealen. Die streng geometrische Modellierung wurde jedoch auch für ganze Gartenareale angewandt.
Eine Weiterentwicklung dieses Vorgehens zeigte sich in der neuartigen Formung des Geländes: Porcinai veränderte es durch komplexe, grosszügige Erdbewegungen, mit weichen, wellenartigen Modellierungen in grossem Maßstab. Mittels der sensiblen Anpassung an die konkrete Topografie, an die Höhenniveaus durch Böschungen und Hänge fügten sich die Gärten harmonisch in die Landschaft ein, mit eindeutigen, aber fliessenden räumlichen Übergänge zu dieser.
Durch die *Reduzierung funktional notwendiger Elemente,* z.B. von Fahrwegen, Einbauten auf ein notwendiges Minimum erzeugte er eine grössere Raumwirkung und eine räumliche Geschlossenheit. In diesem Sinne versteckte er z.B. sekundäre Bauten wie Umkleiden, Garagen, Technikräume unter Erdmodellierungen, zugunsten einer klaren harmonischen Gesamtwirkung, einer visuellen Aufweitung des Raumes oder kaschierte sie durch künstliche Hügel, ein Motiv, welches in der Hochrenaissance seinen Ursprung fand. (46)
Porcinai arbeitete mit dem Mittel der bezugsorientierten *Dimensionierung,* d.h. einem grössenmässigen Verhältnis von Elementen und Räumen zu den Ausdehnungen von Gebäuden, Gebäudeteilen oder Landschaftsbereichen, um eine proportionale, räumlich adäquate Verbindung vor allem zur Architektur herzustellen. Vergleichbar mit dem historischen Beispiel setzte er sie ein, um eine räumliche Wirkung adäquat der Bedeutung einer Anlage zu schaffen und die Einzelbereiche, Architektur und Garten, räumlich zu einer Gesamtheit zu verbinden. Die Dimensionen der Einzelelemente wurden dabei der Gesamtwirkung angepasst und untergeordnet. Porcinai erweiterte dieses Vorgehen durch die Wahl von Dimensionen, die sich an der umgebenden Landschaft orientieren und setzte damit das vorgenannte Prinzip der gesamtheitlichen Wirkung um.

Die räumliche Fassung der Gartenräume erreichte Porcinai überwiegend durch vertikale, geschlossene Begrenzungen mit Hecken, in Einzelfällen durch Mauern / Mauerscheiben, Erdwälle. Der Einsatz der Pflanze bedeutete eine Erweiterung dieses historischen Mittels im Vergleich zur Frührenaissance. Die Räume wurden entweder vollständig abgeschirmt und mit Ausblicken und „Fenstern“ versehen oder als transparente Abgrenzung ausgebildet, die einen fliessenden Übergang erzeugten (47).
Durch dieses Vorgehen entstanden aneinander gereihte Räume verschiedener Ausdehnung und Orientierung, die er im Anschluss zu einem Ganzen verband. Durch die axiale / lineare Ausrichtung und Anordnung von Bäumen, Sträuchern in Baumreihen, Alleen und Hecken, durch Verengung, Kanalisierung von Wegen als „Korridore“ betonte er Blick- und Gehrichtungen und schuf visuelle Beziehungen. Überleitende Elemente wie “Trittsteine“, Pflanzungen und attraktive Elemente wie Skulpturen, Fontänen an wichtigen Punkten

zwischen den Räumen fokussierten und betonten diese Übergänge und leiteten einen Gartenraum in den folgenden über. Auch dies ist mit dem Beispiel Belvederehof vergleichbar.

In Analogie zum historischen Beispiel verwendete Porcinai die *Perspektive* als Mittel zur visuellen Verbindung und optischen Erweiterung der Räume innerhalb der Raumfolge, zum Fokussieren von Blicken oder Richtungen. Er nutzte die historische Form der Zentralperspektive, mit Ausrichtung auf die Architektur, verstärkt durch Symmetrie und Axialität.

Auch die Anwendung der *Symmetrie* stellte einen starken Rückgriff auf historische Vorläufer dar. Wie im Beispiel Belvederehof wurde die Spiegelung der Elemente entlang der Mittelachse und ihre perspektivische Verbindung zur Verstärkung der zentralen Wirkung, zur Stärkung des räumlichen Gefüges, zur visuellen Führung und zur Verbindung von Architektur und Garten eingesetzt. Durch die Ausrichtung von Elementen wie Skulpturen, Fontänen, Treppenanlagen, Hecken, Wege entlang oder beidseitig der Mittelachse richteten sich die Gartenräume auf die Architektur aus.

Besonders in den frühen Arbeiten wie der *Villa Scarselli, Sesto Fiorentino* und der *Villa „La Striscia", Arezzo* wurde diese klassische, strenge Zentralperspektive in Form axialsymmetrischer Anlagen aufgenommen.

In Erweiterung dieses Vorgehens gestaltete Porcinai moderne, landschaftliche Gärten, ohne geometrisch-architektonischen Kontext, mit einzelnen Bereichen, in denen historische Gestaltungsmittel wie die Perspektive, Fassung, Raumfolge etc. eingesetzt und mit neuen, landschaftlichen Motiven gekoppelt wurden. So verengte er beispielsweise in der *Villa L´ Apparita / Siena*, in der *Villa Il Castelluccio / St.Croce* die Zugangswege zum Gebäude analog einer klassischen Perspektive kanalartig, um den Blick zum Gebäude zu lenken und den Kontrast zum darauf folgenden Ausblick auf die Landschaft und den übrigen, offen und landschaftlich gehaltenen Garten zu erhöhen.

Neu ist der *Minimalismus* des Einsatzes von Formen, Elementen, die Beschränkung der Material- und Pflanzenarten und des Umfanges / der Sichtbarkeit des gestalterischen Eingriffes zugunsten einer Verbindung zur Umgebung (48).

Porcinai entwickelte technische Systeme zur praktischen Umsetzung seiner Ansprüche. So konstruierte er z.B. für die *Brenner-Autobahn* zur Strassenbegrünung erhöht liegende Pflanzgefässe für die Mittelstreifen, aus Betonfertigteilen oder beidseitig mit Holzpalisaden aus Eiche oder Weide oder Natursteinmauern begrenzt, die mit dichten Strauchpflanzungen als Sicht- und Blendschutz dienen sollten. Für das *Castello di Paraggi* schuf er zur Anpassung und harmonischeren Eingliederung des Weges an die Hanglage aufwendige Stützkonstruktionen aus Stahlpfeilern, auf denen der Weg brückenartig in der Luft schwebt, wobei die Konstruktionen von Pflanzungen verdeckt wurden. Den Parkplatz versteckte er in einer Art Grotte, die er in den Felsen hauen liess. Für einen Garten an einem Steilhang bei

Trieste löste er das Problem der Erosionen durch Bepflanzung mit bodenbefestigenden Sträuchern und Palisadenkonstruktionen, eine Art ingeneurbiologische Massnahme (49).

Die *Wahl der Elemente, Formen und Materialien* sind Indikatoren für die zeitliche und räumliche Zuordnung der Porcinai'schen Projekte. *Eine Analogie zum historischen Beispiel Belvederehof besteht in der ausschliesslichen Verwendung klarer geometrischer Einzelformen, wie Kreis, Rechteck, Quadrat, die dem Primat der Gesamtwirkung zu deren Betonung und Verstärkung untergeordnet wurden.*
Porcinai setzte diese als *Funktionsträger* ein, z.B. als rechteckige oder kreisförmige Wasserbecken, Rasenquadrate, Steinscheiben, Pflanzbecken, Plattformen, als einfache aber sehr genau im Detail studierte Formen in technisch und ästhetisch hochwertiger Ausführung. Er bediente sich wiederholt eines *Kompendiums von historischen Elementen,* „Elemente und Allegorien des antiken römischen Gartens" (50), wie Schwimmbassin, *Rosetum* (Rosengarten), Grotte, Amphitheater, *ars topiaria,* Terrasse, Treppe, die er kombinierte und sie zum Herstellen einen Bezugs zur jeweiligen konkreten Ortsgeschichte, nutzte. Er verwendete diese als *historische Zitate*, die mit modernen Materialien umgesetzt und in einen neuartigen übergeordneten Kontext gestellt, zu Stilmitteln und – elementen des 20.Jh. wurden.
Das Motiv des *Kreises* wurde von Porcinai immer wieder eingesetzt und als Becken, Plattform, Platz, Trittstein, zur Begrenzung von Becken und Beeten, für Bodenbeläge genutzt (51).
In fast allen Gärten verwendete Porcinai das Element *Wasser* in verschiedenen, innovativen oder traditionellen Formen. Er führte damit die in der Hochrenaissance begonnene italienische Gartentradition weiter. Er zitierte historische Vorlagen wie Wasserkaskaden und -spiele, Fontänen, „Wassergrotten", inszenierte die sinnliche Wirkung der Bewegungen und Geräusche und stellte damit klare Bezüge zur historischen Verwendung z.B. in der *Villa Lante* in Bagnaia, *Villa d' Este* in Tivoli und *Villa Garzoni* her (52).

Auch in Übergangsbereichen zur Landschaft verwendete Porcinai geometrische Elemente und Formen. Eine Weiterentwicklung im Vergleich zum Bramante'schen Vorgehen stellte die freie, spielerische Anordnung und die Kombination mit weichen, landschaftlichen Geländemodellierungen und mit Pflanzen dar. Ein häufiges Motiv war die Verbindung von rechteckigem Schwimmbecken und organisch geformten, mit Wasserpflanzen angereicherten Becken. Dadurch schaffte er Übergänge, die die Gartenräume in die Landschaft überleiteten oder umgekehrt mit der Architektur verbanden. Dabei suchte Porcinai nicht die „naturalistische" Vermischung, sondern den Kontrast zwischen artifiziellen, geometrischen Formen zu einer naturnahen Anordnung. Er stellte die geometrischen strengen Einzelformen, Materialien und Pflanzen freien Formen gegenüber: kreisförmige Betonscheiben,

rechteckige Schwimmbecken, geschnittene Hecken und Pflanzenfiguren zu weich geformten Erdwällen, Hügeln, Teichen oder naturnah angelegten Pflanzenmassen.
Ein Attribut an seine Zeit stellte die Koppelung der verschiedenen Elemente, im Sinne einer *Multifunktionalität* und gegenseitigen Ausnutzung ihrer Effekte dar: Porcinai verband Gewächshäuser mit Schwimmbecken, Wintergärten mit Schwimmbecken, Wintergärten mit Gewächshäusern und experimentierte damit (53). In vielen Projekten wurden Seen und Teiche zum Auffangen des Regenwassers genutzt , z.B. *Il Castelluccio / St.Croce sul Arno, Verlagshaus Montadori / Segrate, Olivetti / Pozzuolo*.

Die *Materialien und Baustoffe* wurden von Porcinai so gewählt, dass sie die Projekte entweder deutlich von Kontext abgrenzten oder einen Bezug zu diesem bzw. zur Architektur herstellten, gleichzeitig ermöglichte ihre Wahl bewusst die zeitliche Einordnung der Massnahme. So wählte er in Anlagen mit historisch inspirierter Raumkomposition bewusst moderne, zeitadäquate Materialien. Die Auswahl dieser Baustoffe wurde durchgehend und konsequent auf eine geringe Anzahl reduziert. Porcinai verwendete Beton als das Hauptbaumaterial. Er setzte diesen z.B. für Wasserbecken ein, was besonders in Übergangsbereichen zur Landschaft den Eingriff als solchen kennzeichnete, außerdem für Einzelelemente wie Sitzmöbel, Tische, Stufen, Trittsteine, teilweise bedeckt von in Beton gefassten, aufwendig gemusterten Kieselpflaster-Motiven. Stützkonstruktionen für Gewächshäuser, Wintergärten, Pavillons wurden aus Stahl oder Eisenguss gefertigt. Als Attribut an regionale Gepflogenheiten verwendete er traditionelle Materialien wie z.B. Naturstein, Holz, Steinpflaster, Kiesel in der Art der jeweiligen Region. Alle Projekten zeichnen sich durch eine ästhetisch hochwertige, originelle oft künstlerische Ausführung der Elemente wie z.B. Bassins, Treppen, Plattformen, Bänke aus, weg von einer reinen Funktionalität (54).

Die Pflanze wurde als Hauptgestaltungsmittel verwendet. Kennzeichnend sind die Bevorzugung räumlich wirksamer Arten von Bäumen und Sträuchern, die Beschränkung auf wenige Pflanzenarten, die Pflanzung *einer* Strauch- oder Baumart in grosser Anzahl flächendeckend. Es bestand eine klare Vorherrschaft von immergrünen Arten. Oft wurden solche mit Bezug zur italienischen Tradition gewählt, auch mit symbolischem Inhalt, z.B. als „Heiliger Hain“ (55), z.B. Pinie, Zypresse, Immergrüne Eiche, Olive, als Straucharten Eibe, Mittelmeer-Schneeball (Viburnum tinus), Lavendel, Rosmarin, Lorbeer, Buchsbaum u.a..
Porcinai setzte kaum Blumen ein, als Ablehnung des im 18./19. Jh. „übermäßigen banalen und wenig charakteristischen Einsatzes von Beeten, Bordüren“ (56), gegen die er sich entschieden wendete. Zur Fassung, Separierung, Definierung der Räume, deren Öffnen und Schliessen und zur visuellen Führung pflanzte Porcinai streng geschnittene Hecken, Baumwände, und -reihen. Zur Akzentuierung, als Elemente zur Überleitung innerhalb von

Raumfolgen verwendete er geschnittenen Pflanzen-Figuren im Stile des *ars topiaria*, sowie Solitärs, Baumgruppen, Baumraster.
Als Fortsetzung dieses Stils wurden Teilbereiche oder gesamte Gärten durch volumenhafte, naturnahe Hecken, Baumgruppen oder flächendeckende dichte Strauchpflanzungen gefasst, die dem Geländeverlauf folgten und sich in Form von Lichtungen, von Baumgruppen und von durch Hecken gerahmten Öffnungen verbanden. Diese Verwendung der Pflanze ermöglichte eine weiche naturnahe Formgebung der Gartenräume (57).
Durch die Verwendung als geschlossene, monochrome, dichte Struktur erzeugte er eine voluminöse Wirkung und erhöhte das ökologischen Potential, dies war *neu und einmalig* in Italien. Nach dem Vorbild Deutschlands verwendete er Bodendecker zur Minimierung des Pflegeaufwandes, so z.B anstatt Rasen *Stenotaphrum secundatum.* Er experimentierte mit Gräsern und Kräutern nach dem deutschen Vorbild Karl Foersters und führte den „Gräsergarten“ in grösserem Umfang in Italien ein. Er schuf thematische Gärten wie Vogel-Garten, Bienen-Garten, Sumpf-Garten, die es bisher in Italien nicht gab (58).
Für die *Fondazione Nariana in Fiesole* entstand 1973 ein naturhafter Garten, in dem er die technischen Einrichtungen unter künstlichen, mit dem Bodendecker *Teucrium frutans* bepflanzten Hügeln versteckte und somit einen geschlossener Raumeindruck erzielte (59).
Die Wahl von Pflanzenarten zur Bewältigung klimatischer oder standortbedingter Probleme stellt eine Reaktion auf gesellschaftliche Anforderungen dar.

Die Verwendung von *Skulpturen und künstlerischen Mitteln* war ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit Porcinai’s. Sie entspricht der italienischen Gartentradition, die der Belvederehof 1504 einleitete. Porcinai setzte sie als Kontrast und Dialogpart zur Architektur und zur natürlichen Wirkung der Pflanzen, zur räumlichen Akzentuierung und visuellen Verbindung ein. Er steigerte durch deren Einsatz den Wert und die inhaltliche Aussage des Gartens, inszenierte Höhepunkte innerhalb der Räume und knüpfte in diesem Sinne an die Tradition des italienischen Renaissancegartens, an die des Belvederehofes an. Sein grosses Interesse an der Kunst und Skulptur führte zur Gestaltung von eigenen künstlerischen funktionalen Objekten, wie Bänke, Sitze, einige z.B. inspiriert von den Skulpturen Henry Moore’s, er schuf Pflanzgefässe, Wassertanks, Duschen, Vogelhäuschen (60). Porcinai verwendete moderne und historische Skulpturen gleichermaßen, oft in Verbindung mit Wasser oder immergrünen voluminösen Pflanzungen (61).

3.4. Projekte und ausgeführte Arbeiten

Die folgenden vier Gärten weisen einen starken Bezug zu historischen Vorbildern und Analogien zum Beispiel Belvederehof auf. Sie grenzen sich jedoch durch die Material- und Formenwahl oder durch zeitbezogene Motive vom Historisierenden ab und zeigen klar den Entstehungszeitraum.

1) Der Garten der **Villa La Striscia, in Arezzo,** 1925 (62) verläuft als dreiteilige Terrassenanlage symmetrisch entlang einer Haupt- und Nebenachse. Die Gartenräume sind dreiseitig durch geschnittene Eiben- und Zypressenhecken gefasst. Diese Bereiche enthalten mittig gelegene, abgesenkte Parterres, die axialsymmetrisch ausgebildet sind. Eine der Achsen richtet sich auf das Gebäude aus. Die Zentralsymmetrie wird durch gespiegelt positionierte Elemente wie geschnittene Eibenkugeln, Blumenbeete, Figuren und axialmittig liegende Beete, Treppen, Fontänen und Wasserbecken erzeugt (63). Abb. 5, 6
In diesem Sinne und durch ihre Binnenorientierung zeigt die Anlage eine starke Parallele zum Bramante'schen Hof.
Neu innerhalb seiner Zeit ist die Entschiedenheit, mit der Porcinai die aus der Planung des 19.Jh. vorhandenen naturalisierenden Formen eliminiert und durch eine strenge, geschlossene Gesamtform ersetzt. Diese Rigorosität, die sich auch im Fehlen von schmückenden Details äussert, grenzte die Anlage zum Historisierenden ab.

2) Der Garten der **Villa Scarselli, Sesto Fiorentino,** 1937 zeigt ebenfalls das klassische Prinzip der Terrassenfolge, hier auf zwei Ebenen. In diesen richten sich Beete, Treppen und Mauern streng geometrisch, axialsymmetrisch entlang einer Achse auf das Gebäude aus. Den Gartenraum begrenzt eine dreiseitige vertikale Fassung aus kolonnadenartig geschnittenen, immergrünen Hecken. Als räumlicher Kontrapunkt und Abschluss gegenüber dem Gebäude ordnet Porcinai ein geschnittenes Hecken-Element in Form eines Exedra-Motives an. Der Bodenbelag bildet geometrische orthogonale Muster, die auf das Gebäude weisen. Zur Verstärkung der Gesamtwirkung sind im abgesenkten Mittelbereich axialmittig Fontänen, Wasserbecken und Skulpturen positioniert (64). Abb.7
Auch dieser Garten weist durch seine Axialität, Symmetrie und Geschlossenheit starke Parallelen zum historischen Beispiel auf. Die Ausbildung der Details wie die Kombination der Bodenbeläge (Betonplatten, polygonale Natursteinplatten, Kiesel), Fontänen (flache ebenerdige Becken in Verbindung mit Wasserpflanzen) und der Pflanzungen (streng gefasste Beete in Verbindung mit ungefassten, freien Staudenrabatten) ermöglichen die zeitliche Einordnung.

3) Die **Villa "I Collazzi**", 1939 besteht aus einem grossen, rechteckigen Gartenraum. Die Raumaufteilung erfolgt streng, klar und puristisch durch Fassung, Bodenmodellierung, Symmetrie, Kontrast. Der Garten ist durch eine dichte Zypressen-Reihe und eine umlaufende, wandartig geschnittene Hecke gefasst. Den Kontrast dazu bildet ein ebenes, rechteckiges Rasenparterre. Darin liegt axialmittig zum Gebäude ein rechteckiges Schwimmbecken aus Beton, quasi in den Rasen „eingeschnitten". Ein „Heiliger Hain" (65) aus Zypressen bildet einen dem Gebäude gegenüberliegenden Blickpunkt, den räumlichen Abschluss des Gartenraumes und der Mittelachse. Abb.8

Porcinai setzt den Kontrast von Horizontalem und Vertikalen in Form der Gegenüberstellung von Rasenebene und Rahmen aus Baumreihe und Hecke um. Die Elemente des Gartens richten sich entlang einer Mittelachse zum Gebäude aus. Porcinai beschränkt sich auf ein einziges Objekt als Höhe- und Mittelpunkt, das Schwimmbecken, welches sich in Proportion, Material auf die Fassade des Gebäudes ausrichtet (Renaissancemotiv!). Die Raumbildung erfolgte ausschließlich durch vegetative Elemente, d.h. zwei Pflanzenarten und Rasen (66).

Die Gemeinsamkeiten mit dem Beispiel Belvederehof bestehen in der räumlichen, zentralperspektivischen und hermetischen Inszenierung des Gartens in Bezug zum Gebäude, der Schaffung eines klaren Kontrastes und einer Reduzierung der Formen. Durch die Kombination dieser klassischen Prinzipien mit modernen Formen und Materialien stellt dieses Beispiel eine Verbindung des klassischen Gartens mit einer zeitgemäßen Gestaltungssprache dar.

4) Der Garten der **Villa Buitoni in Perugia,** ca. 1945, besteht aus mehreren, formalen und landschaftlichen Terrassenebenen. Das obere Mittelparterre ist als eine Ebene angelegt, die durch Stützmauern in der Horizontale gehalten ist. Unter den Stützmauern „versteckt" Porcinai die Funktionsräume, kaschiert durch loggiaähnliche Arkaden, ein Motiv der Spätrenaissance. Die Ebene richtet sich entlang einer Achse symmetrisch auf das Gebäude aus, an der Treppen, Beete, Bordüren und eine mittige positionierte Fontäne die axiale Wirkung verstärken. Abb. 9 Die Querausdehnung dieser Gartenebene entspricht exakt den Gebäudemaßen. Hohe, geschnittene Hecken in Verlängerung der seitlichen Gebäude-mauern fassen den Gartenraum. Die Mittelachse trifft an einem Ende auf den loggiaartigen Gebäudeeingang, am anderen Ende trägt sie den Blick über die Terrasse hinaus in die Landschaft. In Verlängerung der Achse befindet sich ein tiefer gelegenes Areal mit Schwimmbecken und Rasen. Die strenge Anlage wird ergänzt durch seitliche Räume in freier naturhafter Gestaltung als *Rosetum* und *Uliveto* (Rosensammlung und Olivenhain*)*, gerahmt durch dichte Baum- und Strauchpflanzungen, sowie einen unsymmetrisch angelegten Bereich nördlich des Gebäudes (67). Abb. 10

Die symmetrische, auf die Architektur bezogene Raumaufteilung und Proportionierung des Gartens, die Terrassierung des Geländes und dessen Teilung in strenge und freiere

Bereiche ist mit dem Beispiel Belvederehof verwandt. Die Inszenierung einer mittigen Sichtachse vom Gebäude über den Garten die Landschaft übernimmt das klassische Prinzip des „Belvedere“ der Spätrenaissance. Der Zeitpunkt des Eingriffs wird durch die Wahl der Materialien wie Beton und die reduzierte Ausbildung der Details wie Becken, Arkaden, Treppen etc. sichtbar.

Die o.g. vier Beispiel zeigen eine sehr starke historische Bezugnahme Porcinais, die Abgrenzung zum Historisierenden wird nur über Details und Materialwahl deutlich, die jedoch dem klassischen Gesamtbild untergeordnet sind (68). Die folgenden Gärten (Nr.5 - 7) lassen eine Entwicklung erkennen, in der Porcinai sich von der klassischen Raumaufteilung und Symmetrie löst und, unter Beibehaltung des Prinzips der räumlichen Wirkung, einer geometrischen Sprache und eines starken Bezuges zur Architektur, eine eigene, neue Gestaltungsweise entwickelt.

5) Der Garten der **Villa La Terrazza** in Florenz, ca. 1955, ist eines der ersten Beispiele dafür. Bestimmendes Motiv ist der Kontrast zwischen extremer Verdichtung, Kanalisierung einerseits und Aufweitung, Öffnung und Akzentuierung des Raumes andererseits.
Die Raumfolge beginnt mit einem „Auftakt“ als dicht begrenzter, abgeschirmter Korridor zwischen hohen Hecken, der zum Gebäude führt. Abb.11 An deren Ende öffnet sich der Raum zum Hauseingang. Die perspektivische Ausrichtung des Zugangsweges ist mit dem historischen Beispiel vergleichbar.
Der inneren Gartenraum ist als erhöhter, ebener Rasenspiegel angelegt und von einer dichten, freiwachsenden Hecke, mit einzelnen Blicköffnungen zu den Nachbargrundstücken, begrenzt. In diesen fügt sich ein Schwimmbecken ein, welches in Form, Proportion, Maßstab, Materialwahl auf die Architektur ausgerichtet ist.
Gemeinsamkeiten mit dem historischen Beispiel bestehen in der Bezugnahme aller Gartenräume auf das Gebäude und der Wahl einer geometrischen Gestaltungssprache.
Durch das Integrieren des Schwimmbeckens in die grössere, bewegte Form eines Wasserpflanzenbeckens verbindet sich dieses harmonisch mit dem übrigen Garten. Abb.12
Als Überleitung zwischen den Terrains und der Architektur und zur Verknüpfung der Gartenräume ordnet Porcinai 87 kreisförmige, benutzbare Betonscheiben in spielerischer Form am Beckenrand an. Abb.13,14
Mit der Anwendung frei positionierter Formen und Einzelelemente, als Mittel zur Verbindung von Gebäude und Garten in eine Gesamtwirkung, löst sich Porcinai von historischen Vorlagen. Die Materialwahlwahl (Betonscheiben und -platten, Stahlträger) tritt deutlich in den Vordergrund und unterstützt das moderne Gesamtbild.

Ein Wintergarten fügt sich als zentrales Übergangselement zwischen Innen- und Aussenraum ein. Abb.15 Er enthält Spiegel zwischen den Pflanzen, die zu bestimmten Tageszeiten das Sonnenlicht reflektieren. Das angrenzende Gewächshaus stellt einen Komplex mit vielen Formen und Funktionen wie Kompostierung und Wärmegewinnung, zur Kultivierung tropischer Pflanzen und eine Zisterne zur Regenwassersammlung dar. Es nimmt ein Schwimmbassin auf, welches die Wärme des Gebäudes ausnutzt (69). Abb.16, 17 Diese Kombination technischer Funktionen ist ebenfalls neu und verdeutlicht den Anspruch Porcinai's auf ökologische, effektive Lösungen.

6) Der Garten der **Villa Doney in S. Michele di Pagana** / Genua, 1960 ist durch einen besonders starken Bezug zum Gebäude und zur Idee des „Zimmers im Freien" (70) gekennzeichnet. Er besteht aus zwei Teilbereichen, einem privaten, abgeschirmten „Hausgarten" in Form einer Terrasse und einem freieren, dicht bepflanzten Bereich. Die dem Gebäude angegliederte Terrasse ist als *giardino segreto* räumlich komplett von dichten immergrünen Hecken abgeschirmt. Abb.18 Ihre Grösse wählt Porcinai proportional zu den Innenräumen des Gebäudes. Sie öffnet sich zu diesem und „zum Himmel" (71), befestigt mit einem rasterartigen, geometrisch gemusterten Bodenbelag in der Strukturierung der Innenräume. Dieses Motiv zeigt in seiner Geschlossenheit und dem Bezug zum Gebäude eine Analogie zum historischen Beispiel, gleichzeitig wurde eine von der deutschen Gartenkunstbewegung inspirierte Idee umgesetzt.
Der übrige Garten unterteilt sich in Raumsequenzen, durch dichte Pflanzungen abgeschirmt und mit Skulpturen akzentuiert. Vor dem Eingang wurde eine Figur aus Drahtgeflecht eingefügt und mit *Ficus repens* bepflanzt, ein vom historischen *ars topiaria* inspiriertes Element. Abb. 19
Der Eingang zu den Umkleideräumen ist als eine Art Grotte eines Nymphaeums ausgebildet, befestigt mit Muscheln, Schwammstein, Kieseln - ein Motiv, welches auch im Belvederehof vorzufinden war (72).
Porcinai kombiniert Schwimmbecken, Sprungbrett und Umkleidekabinen als Funktionen des gegenwärtigen Gebrauches. Material- und Pflanzenwahl sowie die freie, fliessende Verbindung der übrigen Gartenräume stellen eine Weiterentwicklung des Stiles dar.

7) Den Garten **Villa Palmieri in Florenz,** ca.1970, gestaltet Porcinai unter besonderer Beachtung der Ortstypik und der lokalen Tradition. Der rechteckige Gartenraum erstreckt sich parallel zum Gebäude und öffnet sich zu diesem. Er ist durch eine dichte, voluminöse Hecke gefasst, die ihn vom umgebenden Olivenhain trennt. Der Bezug zur strengen, toskanischen Säulenarchitektur des Gebäudes wird in Form einer geometrischen, symmetrischen Grundstruktur aufgenommen, die sich in der Gesamtkomposition, den Einzelproportionen, den Materialien und in der Ausformung der Elemente auf die Architektur

bezieht. Als bestimmendes Element ist ein rechteckiges Schwimmbecken eingeordnet, beidseitig flankiert durch kleine Wasserpflanzenbecken, in Proportion und Struktur axialmittig auf das Gebäude ausgerichtet. Es ist mit breiten Steinplattenbändern entsprechend des Belages im Gebäude begrenzt. Abb.20, 21 Dieser Bezug zur Architektur ist mit dem Belvederehof vergleichbar.
Die angrenzende Terrasse wird als Übergangszone zwischen Garten und Gebäude durch zwei symmetrisch positionierte, mit Efeu bepflanzte Eisenstrukturen in Form von Tieren oder Fabelwesen betont. Abb. 22 Sie stellen ein spielerisch neu interpretiertes Zitat der klassischen "*ars topiaria"* dar. Davor platziert Porcinai eine pavillonartige Konstruktion aus Schmiedeeisen mit einem zeltartigen Baldachin, der an die Möblierungen klassischer Gärten erinnert. Zur Klärung der räumlichen Verhältnisse sind Umkleidekabinen, Garage und Technikräume unter künstlichen, mit Bambus bepflanzten Hügeln versteckt. Dies ist ein aus der Renaissance kommendes Motiv, welches Porcinai durch landschaftliche Ausformung und die Pflanzenwahl (Bambus) modifiziert.
Der Persönlichkeit der Bauherrin Rechnung tragend, wurden einzelne Bonsai's in den Garten „eingestreut" und damit die strenge Symmetrie gebrochen. (73)
Durch die Form- und Materialwahl z.B. der Kanten des Beckens, des Bodenbelages sowie eine moderne Auswahl an Wasserpflanzen und Sträuchern stellt der Garten, trotz seiner starken Symmetrie und Geschlossenheit, ein Objekt des 20.Jh. dar.

Die folgenden Gartenbeispiele (Nr.8–16) sind gekennzeichnet durch ein modernes, zeitgemässes Gesamtbild. In dieses fügte Porcinai historische Motive, in abstrahierender Form interpretierte Zitaten ein oder setzte in präzis definierten Teilbereichen historische Gestaltungsprinzipien ein, um eine bestimmte Situation zu betonen, abzugrenzen oder einen besonderen räumlichen, inhaltlichen oder geschichtlichen Bezug herzustellen.

8) Im Projekt für die **Villa Il Roseto, Florenz,** 1962, verbindet Porcinai eine moderne Gestaltungssprache und Materialwahl mit historischen Motiven und Gestaltungsprinzipien. Der Garten besteht aus drei Teilbereichen mit unterschiedlichem Charakter: Dachgarten, unterer Garten mit im Gebäude liegendem Parkareal und Olivenhain mit Rosetum. Abb.23
Der Dachgarten ist eine architektonische Bildkomposition aus geometrischen, vorwiegend kreisförmigen Elementen, in Form von Rasen, von geschnittenen Strauchflächen begrenzten Pflaster- und Kiesflächen und geschnittenen Heckenkörpern. Abb.24-25 Porcinai übernimmt das Motiv der geometrischen Bildkomposition aus der Geschichte, in Analogie zum historischen Beispiel Belvederehof. Durch den Einsatz von Pflanzen wird dieses in räumlicher Form umgesetzt, wobei die geometrische Komposition nicht der Architektur folgt, sondern in autonomer, freier Form gleichberechtigt existiert. Zusammen mit dem

Minimalismus der eingesetzten Formen und der Reduzierung der verwendeten Materialien bedeutet dies eine Weiterentwicklung der historischen Vorgehensweise.
Der obere Bereich ist durch Steineichen-Hecken abgeschirmt, die auf dem unteren Niveau gepflanzt sind und eine vertikale Verbindung zwischen den Niveaus herstellen.
Von der Ebene des Dachgartens inszeniert Porcinai die visuelle Verbindung zur Umgebung als einen grossartigen Ausblick auf die Altstadt von Florenz. Abb.26 Die Schaffung dieser Blickbeziehung gilt als wichtiges Moment der Intervention und ist mit der Vorgehensweise Bramante's zu vergleichen. Indem Porcinai durch Abschirmung, Rahmung und Freilegung von Sichten das Verhältnis von Gebäude und Umgebung in einen neuen räumlichen Zusammenhang stellt und die visuelle Wahrnehmung der Landschaft verstärkt, entwickelt er dieses, bei Bramante ansatzweise schon vorhandene Prinzip, weiter.
Der Dachgarten steht in direkter vertikaler Verbindung zum Inneren des Hauses. Er ist mit dem darunterliegenden Parkdeck durch kreisförmige, vertikale Lichtöffnungen, ähnlich den Nymphaeen visuell verbunden. Das historische Motiv des geschnittenen Pflanzenkörpers fungiert als Anfangspunkt einer vertikalen Verbindung der oberen und unteren Räume, in Form eines Wendeltreppen-Raumes. Dieser ist als ein Tubus ausgebildet, welcher an die Grotte des Belvederehofes erinnert, verstärkt durch den zylinderförmigen Lichteinfall und „grotten"artige Bepflanzung. Den unteren Mittelpunkt bildet ein Brunnen mit einer Fontäne. Die Materialwahl Stahl, Beton, die Ausbildung der Stützen, Geländer und des Beckens verweisen auf den Zeitpunkt der Massnahme. Abb.27
Die historische Bezugnahme setzt sich im unteren Gebäudeniveau fort: das Parkdeck ist als eine Art Salon ausgebildet. Die Säulen des Raumes haben abgesenkte Gewölbe, die mit den Kreisen oberhalb korrespondieren und sind in Graffito-Technik entsprechend der florentinischen Tradition ausgemalt. Der Boden ist mit weissen und schwarzen Kieseln in Kreismotiven belegt. Die Dominanz der massiven Betonsäulen, die Reduktion der Formen demonstrieren den zeitlichen Bezug. Abb.28
Der landschaftliche Gartenbereich ist teilweise als vorhandenes Uliveto (Olivenhain) belassen, es sind lediglich einige artifizielle Elemente wie Roseto (Rosengarten), Schwimmbecken und Tennisplatz eingefügt. Das Anlegen auf einem erhöhten Niveau und das Verstecken funktional notwendiger Elemente wie der Umkleiden unter einer erhöhten Ebene präzisiert die räumliche Situation und verbindet den Garten mit der Umgebung (74), was eine Weiterentwicklung historischer Vorgehensweisen darstellt.

10) Die **Villa Fiorita, Saronno, 1952** ist einer der ersten Gärten, die sich durch einen durchgängig landschaftlich geprägten, parkartigen Charakter auszeichnen.
Als Folge frei geformter, fliessend ineinander übergehender Gartenräumen löst er sich gänzlich von der historischen Strenge. Abb.29 Zur visuellen Aufweitung und Sichtbegrenzung von Haus und Grenze ist das Gelände wellenförmig modelliert, die Serviceräume

unter künstlichen Hügeln versteckt. Die einzelnen Gartenräume stehen in gleichberechtigter Verbindung zueinander, ohne direkten Bezug zur Architektur.
In der Gestaltung von Raumfolgen durch die Modellierung des Geländes, der Definierung von Einzelräumen und deren Verknüpfung mittels Blickbeziehungen und überleitender Elemente bestehen Gemeinsamkeiten mit dem historischen Beispiel Belvederehof. Porcinai setzt diese klassischen Prinzipien in neuer Weise ein, indem er freie, landschaftliche Raumformen wählt, die Geometrie und Axialität komplett aufhebt und sämtliche geometrischen Elemente diesem Aspekt unterordnet.
Zur Raumbildung werden freiwachsende, voluminöse, aber auch streng geometrische Hecken, Baumgruppen oder halbdurchlässige freie Gehölzstrukturen eingesetzt, die durch Öffnungen und perspektivische Ausrichtung visuelle Verbindungen und Blickführungen erzeugen, im Wechsel von offen, geschlossen, verdeckt. Auch dies stellt eine Weiterentwicklung gegenüber dem historischen Beispiel dar.
Als „Leitmotiv“ und prägendes geometrisches Element wird der Kreis eingesetzt. Eine Folge kreisförmiger Elemente verschiedenster Funktionen verbindet die Räume, sie sind als Wasserbecken, Wasserpflanzenbecken, Pflanzinseln, Podeste ausgebildet und leiten rhythmisch in die einzelnen Gartenräume über. Abb.30 Sie bilden durch ihre reduzierte Form und die Wahl des Materials Beton einen artifiziellen Kontrast zu den Pflanzenmassen. Porcinai kombiniert diese mit historischen Skulpturen und Solitärgehölzen zur Akzentuierung, als Blickpunkte, „Trittsteine“. Abb.31 Ein Lauf von elf runden Wasserbecken folgt dem diagonalen Durchgangsweg, teils verbunden mit Stein-Streifen zur räumlichen Durchquerung (75). Abb.32 a, b
Die Verwendung geometrischer Elemente, wie hier des Kreises, zur Überleitung und Betonung, ihr Unterordnen zugunsten des Gesamtcharakters der Anlage steht in Analogie zum historischen Beispiel. Durch die freie, spielerische Anordnung, mit der diese Elemente den Räumen folgen, sowie deren Materialwahl und detaillierte Ausbildung, setzt Porcinai dieses Prinzip in neuartiger Weise um.

11) Auf dem Gelände der **Villa L’Apparita, Siena,** Toskana (Architektur von Baldassare Peruzzi), 1966, gestaltet Porcinai einen poetischen Garten, inspiriert durch die illusionistische Bühnendramaturgie und die Sieneser Malerei.
Der Garten präsentiert sich als eine offene, freie Szenenfolge von landschaftlich geformten Räumen, in die auch die Gebäude zugunsten des Gesamteindruckes gleichberechtigt eingeordnet sind. Die Merkmale der Umgebung wie deren Weite und Offenheit, die Formung des hügeligen Geländes, die sparsame Art der Bepflanzung werden aufgenommen und durch reduzierte, sich dem Gesamtkontext unterordnende Eingriffe umgesetzt. Durch das Spiel mit Öffnungen und Schliessungen ergeben sich unterschiedliche räumliche Eindrücke und Zuordnungen.

Die Raumfolge beginnt am Eingangsbereich: Vom Haupteingang zur Villa verengt sich der Blick entlang eines kanalartigen Weges, beidseitig gerahmt durch dichte hohe Hecken und fokussiert perspektivartig den Gebäudezugang am Ende des Weges, betont durch einen Efeubogen. Dieses Motiv zeigt starke Parallelen zum historischen Beispiel. Abb.33
Ein ansteigender Fussweg präsentiert sich als Folge von Blicköffnungen zur Umgebung, in denen einzelne, präzise gesetzte Elemente, wie zwei Zypressen im Hintergrund, sichtbar sind. Er endet an einer dichten, immergrünen Hecke, an der sich die Szenerie hin zur Sieneser Landschaft öffnet. Auch dieses Motiv ist mit dem historischen Beispiel verwandt.
Entsprechend der Typik und des Charakters der Landschaft präsentiert sich der Garten hier sehr weit, offen, mit einer spartanischen Bepflanzung. Abb.34
Eine grosse, weich geformte Rasenfläche fungiert als zentraler Platz, der mit einzelnen Solitärbäumen und flachen Strauchgruppen bepflanzt ist. Den Kontrast dazu bildet ein abstraktes, reduziert ausgebildetes Freilufttheater als Höhepunkt: eine einfache Mulde aus Gräsern, mit strengen Bänken aus Eisen und Holz und einer Bühne unterhalb. Diese wird von einem Kreis aus Klinkern gefasst, auf welchem Renaissance-Vasen im Kontrast zur übrigen Gestaltung des Gartens stehen und als Blickpunkte zum Raum des Theaters hinführen. Abb.35,36 Den räumlichen Hintergrund bildet eine Hecke aus Mittelmeer-Schneeball (*Viburnum tinus*). Den Zuschauerbereich begrenzt eine lockere ungeschnittene Ginsterhecke (76).
Die extreme Reduzierung der gestalterischen Massnahmen, die Zurücknahme des „Gestaltungswillens“ zugunsten einer Integrierung und eines Eingehens auf den Ort stellt eine bedeutende Erweiterung des Bramante’schen Beispieles dar. Grundlage ist der Porcinai’sche Anspruch des Integrierens und der harmonischen Verbindung des Gartens mit der umgebenden Landschaft.

12) Der Park „**Pinocchio“ in Collodi, 1972**, präsentiert sich als moderner, fantasievoller Ort durch die Wahl eines originellen, auf das literarische Thema bezogenen Repertoires künstlerischer, geometrischer Formen und spielerisch miteinander verbundener Räume. Abb.37 Diese Räume inszeniert Porcinai als separate, thematische Areale und Plätze. Die Raumbildung erfolgt mittels Geländemodellierung und grosszügiger Erdbewegungen. Durch die Pflanzung hoher dichter Hecken zur kanalartigen Verengung und Begrenzung von Wegen entstehen Raumsequenzen, die sich darauf folgend zu den einzelnen Bereichen öffnen. Abb.38 Die Räume präsentieren sich mit hohem Über-raschungseffekt, unter Fokussierung und Führung der Blicke und Gehrichtungen, jedoch ohne strenges geometrisches Raster.
Die Schaffung von Raumfolgen und deren Überleiten mittels Öffnen, Schliessen und Fokussieren steht in Analogie zum Bramanteschen Belvederehof.

Porcinai verwendete ausschließlich Pflanzen als raumbildende Elemente, in Form von geschnittenen und freiwachsenden Hecken, meist immergrün und dicht gepflanzt, wie Klebsame (Pittosporum tobirum), Lorbeer (Laurus nobilis) und Eiche (Quercus ilex). Diese leiten in Folge zu attraktiven Höhepunkten wie Labyrinth, Seen / Teiche, Skulpturen hin.
Mit der Nutzung der Pflanze zur Raumbildung geht Porcinai über das historische Beispiel hinaus.
Innerhalb der einzelnen Räume bilden die Skulpturen der Bildhauer Marco Zanoso und Piero Consagra den Bezug zu den literarischen Motiven und das inhaltliche Gerüst der Anlage, wie das „Haus der Fatina“, „Walfisch“ u.a.. (77) Abb.39
Die Verwendung von Skulpturen zur inhaltlichen Definierung des Gartens steht in Analogie zur Bramante'schen Vorgehensweise. Eine Erweiterung besteht in der freien Positionierung ohne geometrische oder axiale Fixierung.

13) Im Projekt **Verlagshaus Montadori in Segrate**/ Milano, 1972, ist das umgebende Areal des Bürogebäudes (von Oskar Niemeyer) als Verbindungs- und Übergangszone zwischen Architektur und Landschaft inszeniert. Als Antwort auf die Gebäudestruktur und den Rhythmus des Gebäudes als Serie von Bögen und Arkaden pflanzt Porcinai hochkronig pyramidale Pappel- und Weissbuchenreihen. Abb.40 Diese sind in einem strengen, orthogonalen Raster angeordnet, welches gleichzeitig in Form und Artenwahl die umgebende Landschaft des *Pianura* (78) kennzeichnet. Die Baumarten stellen einen grössenmässigen Bezug zum Gebäude her. Eine grossmasstäbliche Skulptur des Künstlers Arnoldo Pomodoro bildet den Dialogpart zur Architektur. Abb.41 Um das Verlagsgebäude herum spiegelt und reflektiert ein grosser See das Gebäude, die Landschaft und die Skulptur (79).
Eine Gemeinsamkeit mit dem historischen Beispiel besteht in der Verbindung von Architektur und Garten mittels Proportionen, Linienführung und der Einordnung von Kunstwerken. Porcinai erweitert dieses Prinzip um die Herstellung einer Verbindung zur Landschaft mittels der Pflanze und des Wassers, im Sinne des Anspruchs der Integrierung in eine Gesamtheit.

14) Der **Garten Servadio,** 1970, in Perugia, ist ein weiteres Beispiel einer Verbindung von Architektur, Gartenraum und dessen sensibler Einbindung in die Landschaft. Den Zufahrtsweg inszeniert Porcinai als dicht bepflanzten Kanal, von dem man den Gebäudeeingang erreicht. Abb. 42, 43 Vor dem loggienartig erweiterten Wohnzimmer schafft er eine weite, offene, ansteigenden Rasenfläche, die sich zu diesem öffnet und durch Strauchpflanzungen und Obstbäume begrenzt und akzentuiert ist. Der vorhandene mittelalterliche Turm ist in die Rahmenpflanzung eingebunden. Abb.44 Die funktional

notwendigen Einrichtungen wie Zufahrtsweg, Parkplatz sind zugunsten einer räumlichen Klarheit und Präzision durch Stützmauern und Pflanzungen abgeschirmt und verdeckt.
Im rückseitigen Gartenbereich fungieren zwei Wasserbecken als raumverbindende Elemente: als transparente Übergangszone zwischen dem Innenraum des Gebäudes und dem Garten verbinden sich ein grosses, gläsernes Gewächshaus heute als Salon genutzt, mit einem rechteckigen Schwimmbecken, beidseitig begrenzt durch Holzstege, die hinaus in den Garten führen. Abb.45, 46 Diese Verknüpfung, Durchdringung von Architektur und Aussenraum mittels architektonischer Elemente stellt eine Gemeinsamkeit mit dem historischen Beispiel dar.
Im Freien korrespondiert dieses Schwimmbassin mit einem organisch geformten Wasserpflanzenbecken. Abb.47 Das Wasserpflanzenbecken fügt sich aufgrund der geschwungenen Form und der originellen, naturnahen Bepflanzung des Ufers harmonisch in die Bewegung des umgebenden Terrains ein (80). Abb.48 Dies stellt eine Weiterentwicklung der Bramante'schen Vorgehensweise i.S. der Ausdehnung der Raumfolge in die Landschaft, des Verbindens dieser mit dem Garten und dem Gebäude dar.

15) Ein **Garten in Portofino,** ca. 1970, ist an einem Steilhang über dem Meer als terrassenartige Anlage gestaltet, die sich durch die Aufnahme des "Motivs der umgebenden Landschaft"(81) in artifizieller Form auf besondere Weise mit dieser verbindet. Porcinai schafft dies durch die Anordnung und Ausformung eines einzigen geometrischen Elementes und das Herstellen visueller Bezüge. Der Garten bildet durch seine dichte Bepflanzung den Rahmen für die räumliche Inszenierung eines Ausblickes: ein Schwimmbecken ist mit dem Beckenrand an der Hangkante so eingeordnet, dass die geschwungene Linie des Wasserrandes wie ein „doppelter Horizont" erscheint, d.h. die Wasserlinie des Beckens, von einigen Felsblöcken unterbrochen, mit dem des Meeres zusammenfällt und sich im Horizont des Meeres aufzulösen scheint. Abb.49 Dadurch öffnet und weitet sich der Raum in Richtung Landschaft und verbindet sich mit dem Meer. Auch dies stellt eine Weiterentwicklung des von Bramante im Ansatz vorhandenen „Öffnungsgedankens" dar (82).
Die macchiaartige, "wilde" Bepflanzung ist auf wenige Pflanzenarten reduziert (Sparmannia africana, Oreopanax australis, Schinus molle, Veronica andersonii als Halbinsel) und mit Obstbäumen in der Tradition des Ortes kombiniert, wodurch sich Schwimmbecken, Garten und Kontext verbinden. Abb.50
Als ein aus der Renaissance übernommenes Motiv findet sich ein unterirdischer Gang, der das Gebäude mit dem Garten und dem Schwimmbecken verbindet, entlehnt dem Konzept der unterirdischen Landschaft des *giardino segreto*. Porcinai baut ihn als Verbindung von Beton, Schwammstein und Muscheln, er wählt klare, geometrische Formen für die Ausbildung der Decken, Gewölbe und des Eingangs aus, wodurch der Zeitpunkt der Massnahme verdeutlicht wird.

16) Der Garten der **Villa Theobald, Köln,** 1961, ist eine geometrisch-architektonische Raumkomposition von Formen, Materialien und Pflanzen. Analog des historischen Beispiels verwendet Porcinai die Topografie zur Raumbildung und optischen, perspektivischen Aufweitung des Raumes, indem er das Gelände in zwei Höhenniveaus in Form von Terrassenebenen gliedert. Abb.51 Orthogonale Hecken unterteilen die Ebenen räumlich in separierte Bereiche, wobei dem Gebäude der Essplatz, die Terrasse und ein Schwimmbecken ähnlich „Zimmern im Freien" (83) zugeordnet sind. Abb.52 Die Einzelelemente wie Schwimm- und Wasserpflanzenbecken, Holzdecks, Steinplattenstreifen zeichnen sich durch Geometrie, Strenge und Klarheit der Materialien (Wasser, Stein, Beton, Holz) aus und stehen im Kontrast zum freien „wilden" Pflanzenwuchs. Abb. 53
Die geometrische Raumaufteilung und die Zuordnung einzelner Funktionen zum Gebäude sind mit dem historischen Beispiel verwandt. Die autonome, von diesem unabhängige Gesamtkomposition und Ausgewogenheit stellt eine Erweiterung des historischen Prinzips dar. Der übrige Garten besteht aus einer Folge von Räumen, die durch wechselnde Pflanzenstrukturen und -texturen in unterschiedlichen Grüntönen verbunden und begrenzt sind. Porcinai akzentuiert diese durch wenige, gezielt platzierte Farbkontraste von Stauden und Blumen, einheimischen und exotischen Arten wie Felsmispel, Hartriegel, Wacholder, Bambus, Schilf, Magnolien, Rosen (84). Diese Nutzung der Pflanze stellt ebenfalls eine Erweiterung der historischen Vorgehensweise dar.

Die folgenden Projekte (17 – 19) zeichnen sich durch einen besonderen Schwerpunkt auf Wiederherstellung des Naturhaushaltes, der Minimierung der Umweltbelastungen, der Umsetzung von Umwelt-, Lärm- und Immissionsschutz, der besseren Eingliederung in die Landschaft und Einsparung natürlicher Ressourcen aus. Sie werden als Beleg für die zeitbezogene Arbeit Porcinais und sein Engagement zur Lösung von in seiner Zeit aktuellen Problemen erwähnt. Diese Auseinandersetzung und deren Umsetzung in den Projekten ist im weitesten Sinne eine Weiterentwicklung des den Bramanteschen Arbeiten zugrunde liegende Renaissance-Gedankens.

17) Der Industriestandort **Olivetti in Pozzuoli / Neapel,** 1953, ist ein Beispiel für die besondere Berücksichtigung sozialer und ökologischer Anforderungen, im Sinne von Massnahmen zur Verbesserung der klimatischen und räumlichen Bedingungen in den Produktionsstätten und möglichst hoher Einsparung der natürlichen Reserven.
Zur Aufweitung des Räume ist das Terrain wellenartig geformt, die Gartenräume sind zwischen den Häuserzeilen stufenförmig dem Gelände angepasst und mit voluminösen, oft immergrünen Pflanzungen versehen. Mauern sind mit Hecken und Klettergehölzen zur

Überwindung der Höhensprünge kaschiert. Porcinai wählt schnellwachsende Baumarten zur Verbesserung des Mikroklimas innerhalb der Gebäude, damit zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen für die Beschäftigten aus und pflanzt diese nahe der Fenster. Ein natürlich geformter See ist als Kontrast zur Strenge der rationalistischen Gebäude eingeordnet und wird zum Auffangen des Regenwassers entlang der Strassen, der Dächer und zur Bewässerung genutzt (85). Abb. 54 - 56

18) Den Bau der **Brenner-Autobahn,** ca. 1965-1975, begleitet Porcinai über einen langen Zeitraum. Grundlage sind seine internationalen Erfahrungen z.B. das Studium der amerikanischen Highways hinsichtlich der Streckenführung, der harmonische Einordnung der Bauwerke in den Landschaftsraum. Diese schlagen sich in eigenen Studien zur ästhetischen und funktionalen Verbesserung der Baumassnahme und, mit großer zeitlicher Verzögerung (ca. 20 Jahre später als das Projekt), in der Realisierung nieder.
Porcinai setzt Bodenmodellierungen analog des umgebenden Geländes und Erdwälle zur Abschirmung ein. Er bepflanzt die Seiten- und Mittelstreifen für Sicht- und Blendschutz. Er konstruiert kostengünstige, einfach seriell nachzubauende Elemente für die Mittelstreifen aus Beton oder Holzpalisaden, die mit Bäumen und Sträuchern zu bepflanzen sind oder aus lebenden Pflanzen (Weiden) gebaut werden (86). Abb. 57-60

19) Am Beispiel der **Grube von Trasanello** / **Matera** (1983) zeigt Porcinai, wie diese durch die Rekultivierung nach Beendigung der Grubenarbeiten und die umsichtige Nutzung des Bodens zu einem landschaftlich attraktiven Areal umgewandelt werden kann. Porcinai setzt Pionierpflanzen zur Initiierung eines schnellen Wiederherstellungsprozesses der Landschaft ein, deren Substrat anschliessend für die endgültige Bepflanzung verwendet wurde. Er wählt Pflanzen entsprechend der Vegetation der Umgebung, in Harmonie mit der lokalen Tradition aus (87).

Anmerkungen

(1) Vgl. Matteini, 1991: 223 und Carapelli/ Donati 2005: 37 ff.
(2) Zangheri 1989:133
(3) Vgl. Zangheri 1989: 132 f. und Romiti: Florenz 2004
(4) Vgl.Pozzana,1989: 146
(5) Zangheri 1989: 133
(6) Pozzana,1989: 143
(7) Matteini, 1991: 48
(8) Lazzaro, 1990: 8
(9) Vgl. Matteini, 1991: 16 f.
(10) Besichtigung / Exkursion Triennale Milano, 2004
(11) Vgl. Matteini, 1991: 13 f. und 22f. und G. Ferrara, 2004
(12) Vgl. Ders., 1991: 13 f., Pozzana 1998: 139 f. und Besichtigung
(13) Vgl. Lucentini 2000: 596 und Pirone, Ostia 2004
(14) Vgl. Matteini,1991: 48 f.
(15) Matteini, 1991: 22
(16) Vgl. Matteini 1991: 48 f.
(17) Vgl. Ders.: 98 f., 166
(18) Vgl. Ders. 9,13
(19) Vgl. Ders.: 98
(20) Vgl. Ders. 1991: 98
(21) Vgl. Ders.: 105 ff.
(22) Vgl. Ders.: 180 und Ferrara 1998: 9 f.
(23) Vgl. Matteini 1991: 198, Ferrara 1998: 9 f. und A. Porcinai, Juni 2004
(24) Ders.: 9 f.
(25) Matteini 1991: 238 f.
(26) Vgl. Matteini 1991: 165 f.
(27) Vgl. Revedin 1998, S. 45 f. und Matteini, 1991: 9 f.
(28) Giannini 1991: 245
(29) Vgl. Revedin 1998, S. 45 f.
(30) Vgl. Ders.: 43 ff.
(31) Vgl. Matteini 1991: 172
(32) Vgl. Ferrara 1998, S.13
(33) Vgl. Matteini 1991: 173 f.
(34) Vgl. Ders.: 1991
(35) Matteini 1991: 237
(36) Ders.: 35
(37) Ders.: 35
(38) Ders.: 22
(39) Vgl. Matteini 1991: 12

(40) Vgl. Pozzana 1989: 140 und Matteini 1991: 16

(41) Ders.: 166

(42) Vgl. Pozzana 1998: 139 und Matteini: 245

(43) Vgl. Pozzana 1998: 139 f.

(44) Vgl. Grossoni 1989: 158 ff.

(45) Vgl. Matteini 1991: 77

(46) Vgl. Ders.: 202 f.

(47) Vgl. Ders.: 17, 31

(48) Vgl. Ders.: 35 ff.

(49) Vgl. Ders.: 95

(50) Matteini, 1991: 20

(51) Vgl. Ders.: 58 f.

(52) Vgl. Ders.: 114 f. und Besichtigung Villa Lante, Villa d'Este

(53) Vgl. Ders.: 72 und A. Porcinai, 2004

(54) Zappia 1991: 263 f. und 263 ff.

(55) Zagheri 2004

(56) Pizzetti: 256

(57) Vgl. Grossoni 1989, S.161 ff.

(58) Vgl. Matteini 1991: 17

(59) Vgl. Pizzetti 1991: 256

(60) Vgl. Zappia 1991: 263 ff.

(61) Dr. Ines Romiti, Gartenarchitektin: Florenz 2004

(62) Die Bezeichnung „Garten der Villa" ist im historischen Sinne ungenau; er wird von der Verfasserin verwendet, da er sich im Laufe der Zeit in der deutsche Sprache eingebürgert hat. Im historischen Sinne umfasst der Begriff „Villa" sowohl das Gebäude (im heutigen Sprachgebrauch die Villa) als auch den dazugehörigen Garten

(63) Vgl. Matteini 1991: 22 ff.

(64) Vgl. Ders.: 26 ff.

(65) Zangheri 2004

(66) Vgl. Ders.: 31f.

(67) Vgl. Matteini 1991: 45 ff.

(68) Diese Aussage stellt die Meinung der Verfasserin dar und ist nicht durch Quellen oder vorlaufende Untersuchungen / Schriften belegt

(69) Vgl. Matteini 1991: 61 ff.

(70) Matteini 1991

(71) Matteini 1991

(72) Vgl. Matteini 1991: 122 ff., Dr. Brion und Besichtigung, 2005: der Garten wurde stark verändert und die Planung Porcinai's ist leider kaum noch erkennbar

(73) Vgl. Ders.: 187 ff.

(74) Vgl. Ders.: 139 ff. und Zagheri 2004

(75) Vgl. Matteini 1991: 61 ff., Dr. Ratti 2005 und Besichtigung 2005: der Garten ist leider in einem

sehr schlechten Zustand und die Planung Porcinai's kaum sichtbar

(76) Vgl. Pozzana, 1989, S.154, Matteini 1991: 165 ff. und Dr. Luigi Zangheri: Trieste, 2004

(77) Vgl. Matteini 1991: 154 ff.

(78) *pianura:* (ital.) Flachland, Ebene; Gegend südlich von Mailand, Anbau von Pappeln für die Holzindustrie

(79) Vgl. 4 Guccione 1998, S. 106, Matteini 1991: 197 f. und Besichtigung 2004

(80) Vgl. Matteini 1991: 180 ff. und Besichtigung

(81) Matteini 1991: 180

(82) Vgl. Ders.: 180 ff. und Zagheri 2004

(83) Matteini 1991: S. 11 f.

(84) Vgl. Matteini 1991: 123 ff. und Zagheri 2004

(85) Vgl. Matteini 1991: 76 und Guccione 1989: 106

(86) Vgl. Micheletti 8/2002: 23 ff.

(87) Vgl. Matteini 1991: 226

4. Die Betrachtung der Arbeit Dieter Kienasts in Hinblick auf Aufnahme und Weiterentwicklung von Gestaltungsprinzipien des Belvederehofes

Dieter Kienast (1945 – 1998) studierte Landschaftsplanung an der GHK Kassel, arbeitete als Garten- und Landschaftsarchitekt in Zürich und lehrte als Professor am IT Rapperswil, an der Universität Karlsruhe und der ETH Zürich (1).
Er gilt als ein Protagonist der modernen Landschaftsarchitektur, der nach theoretisch-philosophischen Grundlagen für den landschaftsarchitektonischen Entwurf forschte und sich intensiv mit dem Berufsbild auf einer intellektuellen, geistigen Ebene auseinandersetzte. Dazu zählte sowohl die Positionsbestimmung zum historischen Kontext als auch zu den gegenwärtigen Prozessen, sowie deren Formulierung in projekt- und praxisorientierten Prämissen. Die Untersuchung der Arbeit Dieter Kienasts erfolgt daher im Kontext dieser Aspekte.

4. 1. Die theoretischen Grundlagen der Arbeit Dieter Kienasts

4.1.1 Kienasts Position zum Umgang mit dem historischen Erbe Gartenkunst

Das Studium und die kritische Auseinandersetzung mit den wichtigsten Themen der Geschichte der Gartenkunst, den historischen gesellschaftlichen Prozessen und deren Einfluss auf die Gartengestaltung sah Dieter Kienast als notwendige Grundlage, als Voraussetzung für das „Verständnis der Gartenarchitektur als Ausdruck des Zeitgeistes“ (2). Die Analyse des Umgangs mit dem Raum, das Verhältnis von Innenraum, Garten und Kontext, von Architektur und Garten zur Natur und deren Widerspiegelung in den Gärten waren Bestandteile des theoretischen Fundamentes seiner Arbeit. Kienast betonte die Notwendigkeit dieser Auseinandersetzung als Basis für das Verstehen und Weiterentwickeln der Gartenarchitektur. Er plädierte für die „Erhaltung der unterschiedlichen Sedimentationen der Geschichte“ (3) und geschichtlicher Ereignisse. Dafür forderte er die Sichtbarmachung als Spuren und Ansätze in der Planung, jedoch im Zusammenhang mit der Aufmerksamkeit für die „aktuellen ökonomischen, ökologischen, technischen, sozialen Verhältnisse und Randbedingungen“(4) der Gegenwart. In seinen „Thesen“ führte er das „*Prinzip der Transparenz*“(5) im Umgang mit historischen Prozessen an, die Darstellung der „Durchdringung unterschiedlicher Systeme und zeitlich verschiedener Eingriffe“ (6).
„Neues Bauen in historischer Substanz“ sah Kienast als „Balance zwischen Rekonstruktion, Sichtbarmachen des Neuen und selbstbewusstem Weiterbauen“ (7). Er bewertete in seinem „Bekenntnis zur kritischen Rekonstruktion“(8), die Geschichte der Gartenkunst als „Ausgangspunkt für ein zeitgemässes Weiterschreiben“, mit dem Anspruch „eigene Geschichten zu schreiben“ (9). Historische Anlagen sah er als Bezugsobjekte zur Weiterentwicklung der gartenarchitektonischen Tätigkeit, als Basis für die Definierung neuer

Aufgabenfelder, als Vorlage und Inspiration. Er forderte die „Neuordnung und Neubewertung des Vorhandenen“(10), das „Sichtbarmachen seiner veränderten gesellschaftlichen Bewertung und Bedeutung“(11) , das Überprüfen der „Botschaften“ historischer Parks und Gärten mit den neuen Ansprüchen (12).

Die Positionierung der Geschichte als Basis für die Entwicklung einer eigenen, gegenwartsbezogenen Sprache ist mit der Denkweise Bramantes und dessen Umsetzung im Belvederehofes vergleichbar. Das *bewusste* Gegenüberstellen des Neuen zur Geschichte geht über die Darstellung im historischen Beispiel hinaus und stellt eine Weiterentwicklung dar.

In diesem Zusammenhang prägte Kienast die Metapher „Neues Arkadien“ (13), welches er nicht als kritiklose „Idylle“ (14), sondern als „Parkgestalt im Diskurs unterschiedlicher Stadtnaturen auf intellektueller und emotionaler Ebene“ verwendet wissen wollte (15).

Diese Anschauungen spiegelten sich in den ausgeführten Projekten dadurch wieder, dass vorhandene Situationen, Elemente und Strukturen aufgenommen und als Bestandteile von Neukonzeptionen in *neuen räumlichen Zusammenhängen* inszeniert wurden. Dabei entstanden Raumfolgen, die die Wertigkeit und Aussage der Einzelteile zugunsten der Gesamtaussage veränderten und das Raumgefüge verschoben. Durch diese *Änderung der räumlichen Bezugnahme*, der Formensprache und deren inhaltlicher und formaler Erweiterung setzte Kienast seinen Anspruch auf Darstellung des *Wertewandels historischer Kategorien* auf konkrete Objekte um. Dies wurde besonders in Konzepten für vorhandene Parks, grossmasstäbliche Areale und städtebauliche Strukturen deutlich, z.B. für den „Günthersburgpark“ in Frankfurt, den „Moabiter Werder“ und das „Ehemalige Flughafen-gelände Tempelhof“ in Berlin (16).

Kienast verdeutlichte diesen “Wandel der Parkgestalt“ (17) auch durch das Herausarbeiten und Verstärken der *Kontraste und Brüche*: “Die neue Idylle erfährt durch den Bruch weniger Schwächung als vielmehr eine Störung, die ihre Kraft aus der dialektischen Gegenüber-stellung von Bauten und Park und innerhalb des Parks von geordneter Natur und wilder Natur schöpft.“ (18). Er plädierte für „mosaikartige Eingriffe“ aus „historischen Bausteinen“, Elementen und Zitaten und einem modernen Kontext, die die klassischen Prinzipien und –mitteln in eine neue gestalterischen Aussage und Form integrierten. Der Bezug zur Gegenwart wurde dabei vor allem durch die Verbindung mit einem neuen *Nutzungskonzept* sichtbar (19).

Auch dieses bewusste Herausarbeiten vorhandener Konflikte stellt ein Weiterentwickeln des Bramanteschen Vorgehens dar.

Kienast forderte eine „Renaissance der Gartenkunst“ im Sinne der Schaffung „individuell erlebbarer Gärten“ (20). Dies beinhaltete die *Aufnahme und Wiederentdeckung historischer Gestaltungsansätze*, die Überprüfung deren Gültigkeit innerhalb des Planungsprozesses moderner Gärten, deren Interpretation, Aktualisierung und Erweiterung entsprechend

heutiger Verhältnisse. In der Anwendung klassischer Gestaltungsprinzipien, -elemente oder -zitate sah Kienast eine Verbindung zur Geschichte, die in eine moderne Gestaltungssprache, einen zeitgemässen Kontext umgesetzt, mit den neuen Ansprüchen an Funktion, Ökologie und Ästhetik als Bezug zur Gegenwart verknüpft werden muss. Dies bedeutete für ihn die Akzeptanz der Veränderung und die Gestaltung dieser fortschreitenden Prozesse innerhalb der eigenen Arbeit und ist mit der Vorgehensweise Bramantes vergleichbar.
In diesem Sinne grenzte er sich deutlich vom Nachahmenden und Historisierenden oder von einer unkritischen weil unreflektierten Wiederherstellung ab und trug damit kreativ zu einer Weiterentwicklung der Garten-und Landschaftsarchitektur bei (21) , (22).
Seine ausgeführten Arbeiten wie der *Schlossgarten Chateau de Campvent* in der Schweiz und der *„Stockalper Schlossgarten" in Brig* belegen dies (s.Kap.4.4).

4.1.2. Gegenüberstellung der Arbeitsweise Kienasts zu der Arbeits-und Denkweise Bramantes am Beispiel des Belvederehofes im Vatikan

Der Belvederehof im Vatikan kann als erstes signifikantes Beispiel für einen Aussenraum gelten, welches alle wichtigen geistigen und formalen Ansätze enthält, die für künftige Gärten eine Vorbildwirkung haben.
Beim Vergleich des Hofes mit der Kienastschen Arbeit ist dessen Einfluss vor allem unter zwei Aspekten zu nennen: zum einen der philosophisch-theoretische Hintergrund, basierend auf den Gesellschafts- und Denkmodellen der Renaissance, deren Öffnung für Veränderungen, die zu einer neuen Architektursprache und einer neuen Raumauffassung führten, die Akzeptanz und das Herbeiführen von Veränderungen, die ein Konservieren des Alten ablehnte und bestehende Auffassungen weiterführte. Zum anderen waren es die physisch-räumlichen Gestaltungsansätze, die die o.g. Prinzipien in der Gestaltung des Hofes widerspiegeln (Vgl. diese Arbeit Kap. 2:):

- Raumbildung / Dreidimensionalität
- geometrisch-architektonische Grundform, d.h.:
- Einschneiden einer geometrischen Form als Zäsur in den natürlichen Landschaftsraum
- Präzisierung durch Terrassierung, Fassung, Dimensionierung /Maßstäblichkeit
- räumliche Verknüpfung mittels der Raumfolge und Perspektive
- Bezug zur Architektur durch Wahl einer architektonisch-geometrischen Formensprache und Axialität (Axialsymmetrie)
- Bezug zum Ort durch hierarchische Gliederung der Funktionen
- Herstellen eines Zeitbezuges durch die Manifestierung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse in einer neuen Architektursprache (Raum, Perspektive, Antikerezeption)

Dieses eine Beispiel Belvederehof kann deshalb für die vergleichende Betrachtung verschiedener Gartenarchitekten und unterschiedlicher Projekte herangezogen werden.

In der Arbeit Dieter Kienasts fanden sich Parallelen und Analogien zu den o.g. Bramante'schen Prinzipien. Sie äusserten sich in theoretisch-philosophischen Grundsätzen und praktisch orientierten Planungsansätzen der Kienast'schen Arbeiten und bildeten in reflektierter, weiterentwickelter Form die Basis zur Entwicklung einer neuen Gestaltungssprache.
Für den Vergleich der Kienastschen Arbeit mit dem historischen Vorbild ist zunächst eine Bewertung und Betrachtung des professionellen Umfeldes notwendig. Daraus schlussfolgernd wird die Bedeutung Kienasts bewertet und dem historischen Beispiel gegenübergestellt.

4.1.3. Die Arbeits- und Denkweise Dieter Kienasts im Kontext zeitgenössischer Landschaftsarchitektur

4.1.3.1. Aspekte zur Entwicklung der Gartenarchitektur aus der Sicht Dieter Kienasts und die Betrachtung seiner eigenen Arbeit unter diesen Aspekten

Die Gartenarchitektur im deutschsprachigen Raum basiert auf einer langen Tradition der Entwicklung und Förderung, sowohl in der Theorie als auch in der Praxis. Von Kienast werden die Arbeiten von Friedrich Ludwig von Sckell im 18. Jh., Alfred Lichwark, Herrman Muthesius Anfang des Jh., Peter Behrens, J.M. Olbrich, Harry Maasz als Vorreiter des „Architektonischen Gartens" Anfang des 20.Jh. hervorgehoben (23). *Leberecht Migge* wird als der „vielgeliebte" genannt, der mit seinen Arbeiten und seinem 1913 erschienenen Werk „Die Gartenkunst des 20.Jh.", die Gartenkunst beeinflusste (24). Auch Architekten setzten sich mit dem Thema des Gartens, des öffentlichen Grüns auseinander und schufen beachtenswerte, zukunftsorientierende Arbeiten. In der Arbeit dieser Gartenarchitekten war neben dem ästhetischen auch eine Art „moralischer" Anspruch von Bedeutung, ein Bezug zu den gesellschaftlichen Anforderungen, wie z.B. die Entwicklung der „Volksparke" im 19. Jh. zeigt (25).
In der jüngeren Vergangenheit waren es Gustav Ammann (Schweiz) mit seinen Gärten für die Bauten der Moderne und die Werkbundsiedlungen, Ernst Cramer und Fred Eicher (Schweiz), die Kienast als Vorbilder nennt. Als unmittelbare Lehrer haben Lucius Burckhardt (als Theoretiker), Karl-Heinrich Hüllbusch und Peter Latz die Entwicklung Kienast's und die Arbeit vieler anderer beeinflusst (26).

Mit der zunehmenden Industrialisierung und Globalisierung, der immer stärker werdenden Vermischung / Verflechtung von Stadt, Industrie und Landschaft wurden die

gesellschaftlichen Prozesse und Probleme immer komplexer und unüberschaubarer, durch inflationäre begriffliche Vermischungen (Stichwort „Industrie-Park“, „Technologie-Park“) schwerer einzuordnen (27). Als Folge registrierte Kienast in der Gartenarchitektur der 80er Jahre eine immer grösser werdende “Unsicherheit und Hilflosigkeit“ (28). Ursache dafür sah er in der mangelnden oder fehlenden theoretischen Auseinandersetzung der Gartenarchitekten mit der Realität und zu wenig Reaktion auf die gesellschaftlichen Zustände und Veränderungen. Das Fehlen theoretischer Grundlagen war dafür eine wesentlicher Aspekt. Die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Wesen, den Möglichkeiten und Ansprüchen des Berufes, sowie die Trennung von Gartenarchitektur und Architektur wertete er ebenfalls als Ursache dieser Unsicherheit (29). Diese demonstrierte und manifestierte sich zum einen in der Banalisierung und Einschränkung der Gartenarchitektur auf ein „reines Begrünen“ (30), zum anderen in der ständigen Suche nach Leitbildern, Gestaltungsidealen, nach einer Standortbestimmung (31). Aufgrund fehlender inhaltlicher und formaler Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen wurden falsche Ansätze zur Verbesserung der Lebensumwelt angenommen, was sich vor allem in der Gestaltung des öffentlichen Raumes hinsichtlich der Nutzung, Bedeutung, Funktion niederschlug. Kienast bezeichnete diese als „nutzungsfeindlich angelegte Aussenräume, anonym, steril, ohne Gebrauchswert und Vielfalt in Form und Funktion“ (32). Er kritisierte die in diesem Zusammenhang als „Ausweg“ propagierte Nutzung der Ökologie als überbewertet, unangemessen und falsch eingesetzt, da sie sich entweder nur auf Fassadengrün oder Dachbegrünung beschränkte oder „Biomasse“ d.h. massenhaftes „Grün als Allheilmittel“ (33) bereitstellte. Bauten und Strassen wurden als „Feinde des Aussenraumes“ deklariert (34), wesentliche Eigenschaften der Stadt wie die „Dichte“ wurden negiert oder zuwenig einbezogen, was zum Verlust an „*res publica“* und zum Rückzug in die Intimität führte (35).

Die Unsicherheit sah Kienast auch im Umgang mit historischen Anlagen. Aufgrund der „Skepsis gegenüber dem Weiterbauen, Neubauen in alten Gärten“ (36), entstanden zuviele Rekonstruktionen, zuviele historisierende „Neuschöpfungen“ (37), ein Prozess der sich auch in anderen Ländern zeigte, z.B. in Italien in der Schöpfung von Gärten „all´italiana“. Das Leitbild der Gartenarchitekten von Stadt und Landschaft wurde nach wie vor von Historismus und Stadtfeindlichkeit geprägt, es war ein präindustrielles, nicht den Veränderungen adäquates Bild, welches die kompakte mittelalterliche Stadt idealisierte. Aufgrund mangelnder Akzeptanz und mangelnden Verständnisses des Wandels konnten daher keine akzeptablen Lösungen entstehen, Utopien und neue Konzepte für die Stadt wurden verhindert (38).

In den 90er Jahren wurde die Bedeutung von Gärten und öffentlichem Raum wiederentdeckt, die theoretischen Mängel jedoch nach wie vor nicht behoben. Die „Diskrepanz zwischen Inhalt, Form und Anspruch“ (39) sah Kienast zum Beispiel in der

Auslobung und Gestaltung der Gartenschauen, die er als „unverdauten Öko-Kitsch“ (40) bezeichnete (41).

Dieter Kienast hob sich in den 80er Jahren deutlich von den anderen Gartenarchitekten ab. Mit dem Ansatz, seine praktische Arbeit auf ein *theoretisches Fundament zu* stellen, wurde er zu einem der bekanntesten Gartenarchitekten, auch über seine Zeit hinaus.
Kienast sah die Erneuerung der Gartenkultur als inhaltliches Problem, welches der Weiterentwicklung der Theorie bedurfte (42). Er analysierte die gesellschaftlichen Prozesse hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Gartenarchitektur, die sich verändernden Bedürfnisse und Ansprüche der Menschen an die Freiräume hinsichtlich Nutzung und Ästhetik. Er studierte die Veränderungsprozesse der Landschaft, die daraus folgende neue Umwelt-problematik, die Auswirkungen auf das Gefüge Stadt – Landschaft und suchte nach neuen Möglichkeiten der Bezug- und Einflussnahme, nach neuen Ausdrucksformen zur Wiedergabe dieser Prozesse. In diesem Sinne prägte und verwendete er die Begriffe „Vieldeutigkeit und Gleichzeitigkeit“, „Bruch, These und Antithese“ (43) als Ausdrucksmittel seiner gestalterischen Arbeit.
Als Konsequenz aus der Auseinandersetzung mit aktuellen Prozessen/ Ereignissen forderte Kienast die Ausweitung der Planungsgrundsätze auf *neue Aufgabenfelder und Masstäbe*, d.h. von Gärten und Parks z.B. auf Siedlungsräume, übergreifende städtebauliche Situationen, Verwaltungs- und Industrieanlagen, mit dem Ziel „authentischer gesellschafts- und ortsbezogener“ Konzepte (44). Dafür verlangte er die Zusammenarbeit mit anderen gestaltenden und städtebaulich arbeitenden Disziplinen und die Einbeziehung des kulturellen Umfeldes.
Das Eingehen auf die gesellschaftlichen Prozesse äusserte sich der *Verbindung von Ästhetik, Funktion und Ökologie als Grundprinzip der Planung:* Unter dem Nutzungsprimat forderte Kienast Nutzungsvielfalt und –offenheit als Prinzip, mit dem Menschen als Bezugspunkt aller Massnahmen. Dabei wurden „Funktion und Nutzung“ in einem erweiterten Sinn definiert, indem auch betrachten, geniessen, nichtstun, meditieren „Nutzung“ ist (45).

4.1.4 Die prinzipiellen gestalterischen Ansätze der Arbeit Dieter Kienasts als Weiterführung der Bramanteschen Prinzipien

Als theoretische Basis für die planerische Arbeit stellte Kienast „*Zehn Thesen*“ (46) auf, die er immer wieder ergänzte und dem fortschreitenden Erkenntnisstand anpasste. Diese bezogen sich zum einen auf theoretisch-philosophische Überlegungen, zum anderen auf praktisch orientierte Planungsprinzipien für die Gestaltung moderner Gartenanlagen.

4.1.4.1. Die theoretisch-philosophischen Grundlagen, ihr Vergleich mit Bramantes Vorgehensweise am Belvederehof

1: Dieter Kienasts *Umgang mit dem Garten* beinhaltete die Analyse des Wesens, der Funktion, der Ästhetik, der philosophischen, emotionalen und historischen Bedeutung innerhalb der Gesellschaft und für den Einzelnen. Dies führte ihn zur Darstellungsweise als *Objekt des menschlichen Eingriffes*, mit dem Anspruch der Sichtbarmachung seiner Bedeutung als Projektionsfläche für Stimmungen, Atmosphäre, Philosophien. Der Garten wurde als „Träger und Vermittler zwischen Kunst, Kultur, Gesellschaft und der Natur“ (47) definiert und aus dieser Position seine Funktionen, Möglichkeiten und seine Gestalt bestimmt. Mit diesem Anspruch, in Verbindung mit der Forderung nach Wiederbelebung des „*Gartens als Bedeutungsträger*“(48) nahm Kienast den historischen Wertebegriff, *die historische Betrachtungsweise des Gartens* auf. Durch das Studium der Theorien und Schriften zum Wesen des Gartens und der Geschichte der Gartenkunst schuf er eine theoretische Grundlage für die Arbeit, die jedoch nie alleiniger Arbeitsinhalt war. Mit der These „*Gärten sollen von ihrer Geschichte erzählen, vorallem aber neue Geschichten erzählen, sie sind poetische Orte unserer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.*“ (49) definierte er den *historischen Kontext als Basis*, die einer Weiterentwicklung und Erweiterung entsprechend der neuen Bedürfnisse und gesellschaftlichen Anforderungen an die Gärten bedarf. Ein Beispiel dafür ist sein eigener Garten in Zürich (50).
Diese Position ist gut vergleichbar mit der Denk- und Vorgehensweise Bramantes bei der Gestaltung des Belvederehofes, innerhalb des Renaissancegedankens der Erneuerung auf Basis der Geschichte.

Kienast stellte den *Menschen in den Mittelpunkt aller gestalterischen Massnahmen*. Der Ausspruch „*Der Mensch im Spannungsfeld zwischen Garten und Natur muss das zentrale Thema unserer Auseinandersetzung sein“* (51) drückt sein Bekenntnis zur Gegenwart aus, verbindet ihn aber gleichzeitig mit dem theoretisch – philosophischen Ansatz der Renaissance und dessen Umsetzung im Belvederehof.
Kienast betrachtete den Garten als „*Aussenhaus“* (52), dessen Verbindung mit der Architektur er in der verwendeten Gestaltungssprache und den –begriffen zum Ausdruck brachte. Er schuf diesen als Raum der individuellen Nutzung, der Entsprechung der Persönlichkeit des Bauherrn und als Ort der individuellen Freiheit. Auch diese Aspekte sind mit der Vorgehensweise Bramantes vergleichbar. Dies schlug sich z.B. in der Gestaltung der Gartens K. in Maur und in seinem o.g. privaten Garten nieder (53).
Als Attribut an die modernen Bedürfnisse an Nutzung und Funktion plädierte Kienast für das *Nutzungsprima*t, sowohl für private Gärten als auch öffentliche Räume. In diesem Zusammenhang setzte er sich mit den in der heutigen Zeit auftretenden verschiedenen Garten-

theorien / -tendenzen wie dem „Naturgarten“ (54) auseinander, analysierte diese hinsichtlich ihrer Nützlichkeit und „Verwendbarkeit“.

2: Den Garten definierte Dieter Kienast als Ort, in dem die *Dualität von Kunst und Natur* ausgedrückt und als ästhetisches und technisches Prinzip umgesetzt wird. Diese Betrachtungsweise stellt eine Analogie zur Anschauungsweise der Renaissance, umgesetzt im Belvederehof, dar. Kienast übernahm die historische Metapher des „*Gartens als Dritte Natur*“ (55) aus der Renaissance, bewertete sie jedoch innerhalb der „aktuellen Rezeption von Natur und Kultur“ (56) und neuer gesellschaftlicher Bedingungen mit erweitertem, verändertem Inhalt. Er begriff sie als dialektische Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Prozessen (57) und in Bezug zur heutigen Zeit, was sich in einer veränderten räumlichen Darstellung und Sichtbarmachung äusserte. Beispiele dafür sind seine Projekte „Kurpark Bad Münder“, der Hof der „Swiss Re“ Zürich und der Garten K. in Zürich (58).

3: Die Darstellung des o.g. Dialoges und damit des menschlichen Eingriffes im Aussenraum machte Kienast zu einem Grundanliegen seiner Arbeitsweise und setzte sie in den Gärten um (59). Er erweiterte diesen Dialog um die Darstellung des *Verhältnisses des Gartens zur Architektur und zur Landschaft* („Stadt und Land“), als Inszenierung und Interpretation von „Natürlichkeit und architektonischer Grundkonzeption“ (60). Darin positionierte er den Garten als verbindendes Glied zwischen beide Pole, welches als solches zu beiden Teilen gleichermassen eine Anknüpfung sucht und äussert. In allen Projekten wurden diese Pole einander klar gegenübergestellt und räumlich sichtbar differenziert, ein Gleichgewicht zur Architektur, zur Betonung, Akzentuierung oder Kontrapunktion geschaffen. Diese Verbindung zur Architektur steht in Analogie zum Belvederehof. Ein wichtiger Anspruch war Kienast dabei die klare Abgrenzung des Einen zum Anderen. Ein Beispiel dafür ist der von ihm geschaffene „Garten am Üetliberg“, Zürich (61).

4: Neben dem Dialog mit der Architektur bildete die sichtbare *Gegenüberstellung / der Bezug des Gartens zur Landschaft* einen Grundansatz der Arbeitsweise Kienast’s. Wie in der Renaissance stellte die Landschaft für Kienast den Gegenpol zum menschlichen Eingriff dar, sie wurde als Träger von Informationen zur Geschichte und zur Definition des konkreten Ortes gesehen. Infolgedessen bezog Kienast diese in die gestalterische Aktion ein, indem er die Gärten nach aussen öffnete. *Die Öffnung des Gartens zur Landschaft als historisches Prinzip der Renaissance,* bei Bramante’s Belvederehof schon ansatzweise vorhanden, wurde derart weitergeführt, dass der Garten als Ausgangspunkt der *Raumfolge von Architektur – Garten – Landschaft* gestaltet, die Umgebung als Bezugspunkt und Gegenüber räumlich einbezogen wurde. Dies äussert sich z.B. im Projekt für den Stadtpark Wettingen und im Garten N. in Zürich (62).

Die Definition und Inszenierung der Landschaft als Gegenpol und Dialogpart zur Stadt und zum Garten, vorallem unter dem Aspekt des zunehmenden „Verschmelzens“ von Stadt und Landschaft (63), stellt eine Weiterentwicklung des historischen Prinzips dar.

Entsprechend seiner Sichtweise auf die Landschaft als ein sich veränderndes Gebilde, ein sich entsprechend der gesellschaftlichen Veränderungen entwickelnder „Prozess“, forderte Kienast die Auseinandersetzung mit ihrem Wesen und den Veränderungen, die Sichtbarmachung, Lesbarkeit, Transparenz ihrer Entwicklung (64). Innerhalb des Planungsprozesses bedeutete dies für ihn das „Fortschreiben der Geschichte des gewandelten Umgangs mit der Natur und deren Wertschätzung“ (65), ein Sichtbarmachen und progressives Weiterschreiben der Kultur- und Naturgeschichte der Landschaft innerhalb des planerischen Prozesses. (66)
Die Umsetzung dieser Prinzipien, die Abgrenzung der Landschaft zu Stadt und Garten machte Kienast durch die Anwendung einer der Landschaft „konträren“ gestalterischen Sprache sichtbar. Er konzentrierte die Massnahmen auf klar gefasste Areale, definierte und grenzte sie als eigenständige räumliche Gebilde sichtbar ab, und stellte sie der Landschaft gegenüber. Dies ist im Ansatz mit Bramante’s Vorgehen beim Belvederehof verwandt, wobei bei Kienast das Prinzip der Gegenüberstellung jedoch wesentlich stärker ausgebildet wurde.
Ein Beispiel dafür ist der Garten des Hotels „Zürichberg“ in Zürich und der bereits genannte Garten N. in Zürich (67).
Dabei wählte Kienast den Eingriff so, dass Veränderungs- und Entwicklungsprozesse innerhalb und ausserhalb möglich oder sogar gefördert wurden. Gleichzeitig forderte er für die Eingriffe den Bezug zum Umland und zu dessen Charakter, eine Verbindung und Verankerung im Landschaftsraum. Dabei suchte er nicht die Nachahmung, sondern die Kontrastierung, differenzierte Gegenüberstellung, den Dialog und setzte ihn durch räumlich wirksame Mittel um (siehe Kap. 4.3.). Die Landschaft wurde dabei nicht nur als Funktionsträger, sondern auch als Träger von „Botschaften“, Stimmungen, Symbolik bewertet und dementsprechend inszeniert (68).

5: *Der Bezug zum Ort* bildete den Ausgangspunkt zeitgemässer gestalterischer Interventionen, zur Schaffung unverwechselbarer einmaliger Situationen und zum „Weiterschreiben von Geschichte“ im konkreten Sinne. Kienast’s Frage *„Was macht den Ort erkennbar?“* (69) *beinhaltet die Summe aller historischen Prozesse und moderner Bausteine und ist mit Bramante’s Vorgehensweise vergleichbar. In ihr mündet gleichermassen die Betrachtung des Gartens, der Stadt und der Landschaft, wobei der Ort jeweils das eine oder andere repräsentieren kann, jedoch immer „Ort“ bleibt* (70).
Das Herausarbeiten der Besonderheiten, der physischen Wahrnehmung des Ortes (Charakter / Form, „Stimmungen“) im Verhältnis zum Umfeld, seiner Nutzung / seines

Gebrauches bildeten den Ausgangspunkt für die Interventionen. Kienast suchte den *Bezug zur Geschichte eines Ortes*, um authentische Objekte zu schaffen, sie als „Bausteine“ innerhalb einer konkreten kontinuierlichen Entwicklung darzustellen und an diese anzuknüpfen.
Vorraussetzung dafür war das Studium und die Analyse der jeweiligen Situation, ihrer historischen Entwicklung und deren Widerspiegelung im Aussenraum. Kienast definierte den Ort über „Gestalt, Material, Gebrauch“ (71) und wehrte sich gegen eine konservierende Haltung, da er diese als restruktiv und für die Entwicklung ungeeignet bewertete. Er forderte die Schaffung neuer „Geschichte“ und Geschichten. Dies wird z.B. im Projekt „Stockalper Schlossgarten“ sichtbar (72) und steht in Analogie zur Vorgehensweise Bramante’s am Belvederehof.
In der Sichtbarmachung und Stärkung der bereits vorhandenen Situation, des „Mit- und Nebeneinanders differenzierter Strukturen und Konzeptionen mit vielfältigem Nutzungsanspruch“ (73) sah Kienast die Mittel zur Aufwertung des Ortes, zur Darstellung und Fortschreibung seiner Identität. Zur Erhaltung der Authentizität forderte Kienast den Einsatz ortstypischer Gestaltungsmittel, die im Bezug zur jetzigen modernen Nutzung stehen. Form, Funktion und Material wurden als entscheidende Kriterien zur Definierung der Authentizität, des Charakters bestimmt, was das Ablehnen einer rein konservierenden Tätigkeit bedeutete. Die Aufnahme und Einbeziehung des Vorhandenen, wie die Lage und Bedeutung im Stadtraum, vorhandene Nutzungsstrukturen, dessen Weiterschreiben und räumliches Darstellen im konkreten Projekt verdeutlichen dabei die Entwicklung der Geschichte des konkreten Ortes und machen sie lesbar und transparent.
Auch dieser Aspekt ist mit der Denkweise und dem theoretischen Ansatz der Arbeit Bramante’s vergleichbar.
Kienast geht jedoch weiter, indem er zur Gegenüberstellung von vorhandenem Bestand und gestalterischem Eingriff, zur Verdeutlichung ihrer korrespondierenden Dualität eine klare Trennung von Alt und Neu forderte, umgesetzt mittels *Klärung der räumlichen Situation* (74). Er setzte dies z.B. im o.g. Stockalper Schlossgarten in Brig um.

Während die ersten fünf Thesen eine gute Vergleichbarkeit zumindest in einzelnen Ideen und Ansätzen mit dem Beispiel Belvederehof, der Renaissance liefern, stellen die folgenden Thesen eine wesentlich stärkere Erweiterung zum historischen Beispiel dar, indem sie Bezug auf die neue Problematik Stadt – Land und die daraus erwachsenen Probleme nehmen:

6*: Die Analyse des Wesens der Stadt und des öffentlichen Raumes*, ihrer Freiräume, ihrer Eigenschaften, der Auswirkungen gesellschaftlicher Prozesse auf das städtische Gefüge, der Bedürfnisse und Anforderungen der Bewohner bildeten die Basis für Kienasts Arbeiten

im Stadtraum. Er plädierte für ein Umdenken im Verhältnis zur Stadt und ihrem Idealbild, forderte die Akzeptanz ihrer Veränderungsprozesse als Basis für Konzeptionen. Daraus schlussfolgernd definierte er neue Arbeitsinhalte und gestalterische Prämissen. Er forderte die Wahl einer architektonisch-städtischen Gestaltungssprache, die „Stadtqualitäten abweichend vom Weg der Totaldurchgrünung“ (75) zeigt und das Wesen der Stadt und der verschiedenartigen Bedürfnisse der Bewohner widerspiegelt. Innerhalb der Stadt galt Kienast´s Aufmerksamkeit den „Unorten“, Restflächen, „suburbans“/ Vororten, Industriekonglomeraten, oft an der Peripherie, d.h. weniger den Paradebeispielen gelungener Gartenkunst in den Stadtzentren (76). Ein Beispiel dafür ist der von ihm umgestaltete Stadtpark in Wettingen (77).

7: *Die Wiederbelebung des öffentlichen Raumes* sah er als gesellschaftliche Anforderung an den Berufsstand, in Verbindung mit der Ableitung ästhetischer und funktionaler Planungsanforderungen. Das Bekenntnis zur Stadt bedeutete ein „*Bekenntnis zur städtischen Natur“* (78), in Verbindung mit der Suche nach neuen Konzeptionen für diese und damit eine kritische Auseinandersetzung mit dem traditionellen Natur- und Stadtnatur-Begriff. Die Aussage *Koetter / Rowe's*, dass aus der Architektur der Gärten Anregungen für die Architektur der Stadt zu gewinnen seien (79) als Leitmotiv drückt dieses Bekenntnis aus. Er definierte dabei die vorhandenen städtebaulichen Strukturen stets als Ausgangspunkt, welche durch die Intervention ergänzt und weiterentwickelt werden müssen, um ortsspezifische, authentische Lösungen zu schaffen. Dies zeigte sich z.B. in der Gestaltung des Aussenraumes des „ZKM“ in Karlsruhe (80).

8: Die Suche nach einer vielfältigen Stadt-Natur, deren räumliche und funktionale Darstellung führte ihn zum Begriff der „*Heterogenität“* (81) als bezuggebendes Hauptmerkmal für die gestalterische Aktion im Aussenraum. Das Eingehen auf diese erforderte die Aufnahme und Sichtbarmachung der „Grenzen und Brüche“ (82), der „Ambivalenz und Gleichzeitigkeit“ (83) der verschiedenen Strukturen und Ansprüche.
Für das Herausarbeiten des „*Prinzips der Ungleichheit*“ (84) zwischen Stadt und Land und deren Unterschiede plädierte Kienast für „mosaikartige Eingriffe“(85) als gestalterische Methode zur Erhaltung des Charakters des jeweiligen Ortes, dessen Erscheinungsbildes und als Verbindung mit diesem. Die gestalterischen Eingriffe bewertete und positionierte er als „Anstösse“ zur Sichtbarmachung, Darstellung vorhandener Konflikte, als Anregung zur Auseinandersetzung mit einer Situation zur Entwicklung einer neuen, auch langfristigen Situation, neuer Landschafts- und Stadtstrukturen. Beispiele dafür sind der Stadtpark am Bundesarbeitsgericht in Erfurt und der bereits genannte „Garten am Üetliberg“, Zürich (86).
Bei Entwicklung von Konzeptionen für die städtische Natur betonte Kienast die Notwendigkeit der Verwendung der Pflanze als städtisches, architektonisches und räumlich

wirksames Element. In diesem Zusammenhang plädierte er für deren Verwendung in ihrer ganzen Vielfalt, sowohl einheimischer, nichteinheimischer, kultivierter und wilder Arten, auch als Ausdruck der Geschichte der Gartenkultur (87).

9: Als *Attribut an die gegenwärtigen gesellschaftlichen Prozesse* entwickelte Kienast das Prinzip der „*Antithese als poetisches Verfahren*". Er forderte das Offenlegen der Widersprüche und Ansprüche unserer Zeit in den neuen Parks und Aussenräumen, das Offenlegen von Konflikten, von „Alltagswelt statt heiler Parkwelt" (88), eine Offenheit für neue Anforderungen, die Akzeptanz und Einbindung der Stadt in die Gestaltungsprozesse (89).
Kienast verwendete die Begriffe „*Bruch, These und Antithese*" (90) als „Mittel zur Darstellung gesellschaftlicher Prozesse und Konflikte", als „Darstellung der widerspruchsvollen Beziehung heterogener Teile" und Anschauungen (91), für die er eine räumlich wirksame und zeitbezogene Inszenierung forderte. Im konkreten Projekte wurde dies vorwiegend durch das Aufdecken vorhandener Brüche und deren Verstärkung durch die gestalterische Aktion umgesetzt. Durch die Gegenüberstellung „konträrer" Formen, Materialien, das Einfügen von „Störungen" in vorhandene Strukturen z.B. durch einen Formen- oder Materialwechsel und durch die Veränderung räumlicher Konstellationen wurden Situationen in ihrer Wertigkeit verändert und in ihrer Aussage verstärkt (92). Dies zeigte sich z.B. im (nicht ausgeführten) Projekt für den Günthersburgpark in Frankfurt.

10: *Die Positionsbestimmung der Gartenarchitektur*, ihrer Grenzen und ihres Stellenwertes innerhalb der Gesellschaft und zu anderen gestaltenden Berufen wie Architektur, Kunst sowie zur Ökologie hielt Kienast für notwendig, um die Arbeitsfelder, Ansprüche an den Beruf, aber auch dessen Limit zu definieren. Er sah deren Aufgabe darin, in bestimmten Bereichen dazu beizutragen, die gesellschaftlichen Prozesse sichtbar zu machen und zu beeinflussen, nicht sie allein zu lösen oder „Grün als Allheilmittel" (93) einzusetzen (94). Im Zusammenhang mit der veränderten Umweltproblematik definierte er die Position und Funktion der Ökologie als Basis und als wichtige Grundlage der Arbeit aller Disziplinen, jedoch nie als alleinigen Inhalt und Anspruch der Planung. Kienast betonte die Notwendigkeit der Gleichstellung von Architektur und Landschaftsarchitektur für die Gestaltung der urbanen Landschaft. Er forderte die Zusammenarbeit aller gestaltenden und im Stadtraum wirksamen Disziplinen zugunsten einer integrierten Planung, zur Lösung anstehender gesellschaftlich determinierter Aufgaben. Dieser Anspruch schlug sich in seinen Projekten nieder, in denen er immer wieder über die eigene Profession hinausgehende, übergreifende Verbindungen (z.B. zur Botanik, Musik, Fotografie) herstellte. Unter diesem Aspekt bezog er auch die Bildhauerei / Skulpturen, Schrift / Wort zur Verdeutlichung und Intensivierung der Aussage in die Aussenräume ein, wie in den Beispielen „Garten M." in Ulm und im bereits genannten Hof der „Swiss Re" Zürich zu sehen ist (95).

4.1.4.2. Die physisch-räumlichen Prinzipien Kienastscher Arbeiten

Als ästhetischer Anspruch und primäres Gestaltungsziel galt Kienast die *Raumbildung*, d.h. die *Gestaltung des Aussenraumes als dreidimensionales Gebilde*. Sie stellte die praktische Umsetzung und Manifestierung der theoretisch-philosophischen Forderungen und der Denkansätze Kienasts dar. *Dieses Prinzip ist das entscheidende Kriterium der Verbindung der Arbeit Kienasts mit der Vorgehens- und Denkweise Bramantes am Belvederehof*, zur Umsetzung einer geistigen und formalen Verbindung zu diesem historischen Beispiel, von historischen Bezügen und neuer Sichtweise, i.S. einer „historischen Kontinuität" (96).
Er inszenierte diese in Verbindung mit der Architektur und dem vorhandenem Kontext zu einem räumlichen Ganzen, unter Einsatz räumlich wirksamer Mittel, die durch die Wahl der Formen, Materialien und deren Anordnung den Orts- und Zeitbezug sichtbar werden liessen. Neu ist die Ausdehnung dieses Prinzips auf städtebauliche, grossräumige Dimensionen. Damit entwickelte er vorhandene städtebaulichen Strukturen derart weiter, dass er die „ungeliebte Vergangenheit" (97) nicht negierte, sondern aufnahm und durch die räumliche Neuordnung aufwertete.

4.2. Die gestalterischen Mittel zur Umsetzung der Prinzipien

Die von Dieter Kienast verwendeten gestalterischen Mittel wurden von ihm selbst mit Begriffen beschrieben, die ihren Ursprung in der Geschichte der Gartenkunst haben. Kienast arbeitete mit diesen in einem „*postmodernen*" Sinne. Er zitierte sie innerhalb neuer, zeitgemässer Kompositionen, mit erweiterter Bedeutung. Dies rechtfertigt die Verwendung dieser Begriffe sowohl zur Beschreibung neuer als auch auf historische Quellen bezogener Gestaltungsmittel.
Die *Arbeit mit Kontrasten* wurde in allen gestalterischen Aktionen Kienast's sichtbar. Sie diente der Umsetzung des o.g. „Prinzips der Ungleichheit", der Darstellung des Unterschiedes von Stadt und Land, von Natur und Kultur, d.h. Garten und Landschaft, von Vorhandenem zu Neugeplantem. Sie äusserte sich in der formalen („geometrisch – frei / ungeplant"), räumlichen („Enge - Weite", „Öffnung - Schliessung"), materiellen („artifiziell-naturnah"), zeitlichen („neu - alt") Gegenüberstellung der Räume, Elemente oder Strukturen. Dies wird z.B. in den bereits genannten Projekten „Privater Garten", „Garten am Üetliberg", im „Stadtpark Wettingen" sichtbar (98).
Kienast knüpfte damit an Vorgehensweise bei der Schaffung des historischen Beispiels Belvederehof an. Die Konfrontation ungeplanter, fragmentarischer, naturnaher zu „harten", geometrischen Strukturen stellt eine Erweiterung dar, welche besonders auf den Aspekt Stadt - Land hinweist.

Die *Raumfolge* verwendete Kienast als Mittel, um präzis formulierte, klar definierte Aussenräume miteinander zu verknüpfen, sie in visuellen, funktionalen und formalen Bezug zur Architektur und zur Landschaft zu setzen. Dadurch verband er diese zu einem gesamtheitlich wirkenden Kontext, der über die Wirkung der Einzelteile hinausgeht und die räumliche Erlebnisvielfalt erhöht. Die Autonomie der Teile blieb dabei erhalten.
Die Anwendung der Raumfolge als gestalterisches Mittel steht in Analogie zum Belvederehof. Es wurde aus der Geschichte der Gartenkunst aufgenommen, weiterentwickelt und neu interpretiert.
Wie in Bramante's Hof erfolgte ihre Schaffung in drei Fasen:

1. Raumbildung: durch Präzisierung/ Modellierung/ Dimensionierung, Fassung
2. Aneinanderreihung der Räume
3. Verknüpfung der Räume

Wie beim Belvederehof definierte Kienast die Einzelareale räumlich, als Voraussetzung zu deren Verknüpfung, indem er eine architektonisch-geometrische Grundform festlegte. Dabei wendete er die *Präzisierung* der räumlichen Gegebenheiten an, ein historisches Mittel zur formalen Definierung, Klärung / Unterscheidung, zur Aufweitung und Strukturierung des Raumes und Verstärkung der räumlichen Wirkung (99).
Er erzeugte diese zum einen durch die Veränderung der vorhandenen Topografie/ des Terrains durch die *Bodenmodellierung.* Analog des historischen Beispiels setzte er diese in Form der Terrassierung von Hängen, der Schaffung eindeutiger horizontaler Ebenen durch die Transformation in Plateaus, deren Gegenüberstellung zu vertikalen „Ebenen" und deren räumlicher Verbindung in Höhenfolgen ein (100).
Er modellierte skulpturartige, geometrische Formen / Erdkörper als „Zeichen", zur Differenzierung, thematischen Unterscheidung, räumlichen Akzentuierung der Gartenräume. Durch diese Gegenüberstellungen entstanden prägnante Kontrastwirkungen, sowohl innerhalb des Gartens als auch zur Umgebung, zum natürlichen Terrain. Die streng geometrische Modellierung wurde oft für grossräumige Bereiche und für ganze Gartenareale angewandt, um diese aus dem Kontext besonders herauszuheben (101).
Auch dies ist eine Vorgehensweise analog des historischen Beispiels.

Kienasts Projekte zeichnen sich durch eine grosszügige, kraftvolle Gestaltung aus. Durch das *Einschneiden einer geometrischen Form als Zäsur in den umgebenden Landschaftsraum / Kontext* setzte er die Gesamtform in vorhandene Bestände, städtebauliche Situationen oder Landschaftsräume ein, um die Intervention sichtbar zu machen und zugunsten einer starken räumlichen Wirkung abzugrenzen (102). Dieses Vorgehen ist mit der Positionierung des Beispiels Belvederehof verwandt.
Die Präzisierung verwendete Kienast andererseits auch im Sinne einer *Reduzierung,* d.h. eines sparsamen Einsatz von Elementen, des Freistellens von Raumkonstellationen. Durch

das Entfernen verunklärender Elemente, die klare Unterscheidung und eindeutige Gegenüberstellung der verschiedenen Formen, Texturen, Materialien schuf er klare Raumsituationen. Er verstärkte dadurch deren räumliche Wirkung und wertete deren Bedeutung auf. Dabei wurden die Situationen meist in skulpturartig vereinfachter Form inszeniert. Diese Vorgehensweise stellt eine Übernahme aus der Geschichte, eine Analogie zum historischen Beispiel dar.

Neu sind *Minimalismus und Reduktion*, mit denen Kienast Material- und Pflanzenarten auswählte und ausrichtete. Er beschränkte sich vorwiegend auf eine oder wenige Pflanzenarten, die geometrischen Formen z.B. Wasserbecken, Mauern, Pavillons wurden zugunsten der räumlichen Gesamtwirkung und einer räumlichen Geschlossenheit skulpturartig streng ausgearbeitet und in ihrer Ausrichtung auf eine Hauptrichtung beschränkt. Oft wurde nur *ein* signifikantes Element / Motiv in einen „leeren" Raum gestellt. Beispiele dafür sind die Projekte „Ehemaliges Flughafengelände Berlin-Tempelhof", „Swiss Re Zürich", „Garten K. in Zürich" - siehe Kap. 4.4. (103).

Die *Hierarchie* verwendete Kienast analog des historischen Beispiels zur Verdeutlichung des Bezuges zur Architektur und des Maßes der Intensität des menschlichen Eingriffes mittels der Proportionierung von Räumen und der differenzierten Gestaltung der Elemente. Kienast erweiterte dies um die Gegenüberstellung des Maßes an „Künstlichkeit", Nutzungsintensität zur Natürlichkeit, „Unangetastetheit", um deren Bedeutung und Wertigkeit innerhalb des räumlichen Gefüges, in Bezug zur Architektur und zur Landschaft zu definieren. Die Differenzierung erfolgte entweder als o.g. Kontrast oder fliessend, z.B. durch eine intensive formale und funktionale Gestaltung der Gärten in Hausnähe, die mit Entfernung von dieser abnahm, wobei alle Zonen durch Blick- und Raumfolgen verbunden wurden.

Innerhalb gärtnerischer Anlagen erzeugte er durch die differenzierte Intensität der Massnahmen ein spannungsreiches Gefüge mit unterschiedlicher Wertigkeit, indem er z.B. „Auftakte", Höhe- und Blickpunkte wie Pavillons, Rondelle, intensiv gestaltete Themengärten, Wasserbecken zu ungestalteten oder grossflächigen, „leeren" Arealen positionierte. Durch die *Gegenüberstellung unterschiedlicher Raumgrössen*, *Dimensionen* von Elementen und Strukturen, den Maßstabswechsel von Räumen und Elementen, deren Überlagerung wurde eine Maßstabsbildung erzeugt, Räume in Attraktivität und Bedeutung differenziert und ein ausgewogenes harmonisches Gleichgewicht zwischen Gebäudevolumen, Garten und Landschaftsraum geschaffen (104).

Die Einbeziehung des Kontextes, die Ausdehnung auf grossräumige und städtische Areale und die differenzierte Gestaltung mit Entfernung vom Stadtzentrum stellt eine Erweiterung dieses historischen Mittels dar, mit der Kienast auf die gegenwärtigen Verhältnisse seiner Zeit reagiert.

Die *Räumliche Fassung* wurde zur Abgrenzung und Definierung der Form und Ausdehnung der räumlichen Strukturen gegenüber dem Umfeld, zur Klärung und Verstärkung ihrer räumlichen Wirkung und als Vorraussetzung zur Schaffung von Raumfolgen eingesetzt.
Mittels der Begrenzung in geometrischer, vertikaler Form definierte Kienast die Einzelareale und schuf so einen Raumkontext, mit „stabilen" präzise wahrnehmbaren Strukturen (105) .
Die Verwendung des „Rahmens" in geometrisch-architektonischer Form ist mit dem historischen Beispiel verwandt und wurde in fast allen Projekten Kienast's eingesetzt. Zur Begrenzung nutzte Kienast sowohl natürliche Elemente wie Pflanzen, in Form von freiwachsenden oder geometrisch geschnittenen Hecken, Bäumen als Reihen, Alleen, Wald, aber auch künstliche Elemente wie Mauern, Zäune, Sockel. Er gestaltete diese entsprechend ihrer Position innerhalb der Raumfolge geschlossen, transparent oder mit Öffnungen. Die Art, Intensität und Stärke des Rahmens richtete sich nach der Art und Grösse des zu gestaltenden Areals, der Architektur, der Notwendigkeit der Definierung und des Vorhandenseins bereits vorhandener Begrenzungsstrukturen.
Der Einsatz der Pflanze, die Vielfalt der verwendeten Formen, Materialien, Pflanzenarten, deren Einsatz unter dem Aspekt der Verbindung zum Ort und nach ökologischen und pflanzensoziologischen Aspekten, stellt eine Weiterentwicklung im Vergleich zum Belvederehof dar.

An die Definierung der einzelnen Räume und deren unterschiedliche inhaltliche, thematische Gestaltung anschliessend erfolgte deren Aneinanderreihung sowie die *räumliche und funktionale Verknüpfung*. Diese setzte Kienast wie folgt um:

1. durch die Art der Ausbildung des Rahmens / der räumlichen Begrenzung
2. durch lineare Ausrichtung räumlich wirksamer Strukturen
3. durch die Anordnung signifikanter Elemente an wichtigen Übergangspunkten, in Korrespondenz mit den o.g. Aspekten

Zu Pkt. 1: Kienast bildete die Begrenzung der Räume dicht und geschlossen aus, versah diese mit Öffnungen gleich „Fenstern", durch die der folgende Raum sichtbar und so ein visueller Bezug hergestellt wurde. Besonders in Übergangsbereichen zur Landschaft wurde die Korrespondenz / Wechselwirkung der äusseren und inneren Räume über die Inszenierung von „Aussichtsfenstern" erzeugt. Von einem bestimmten signifikanten Punkt aus verbanden sich „innere" Gestaltung" eines Gartens mit dem Kontext zu einer visuellen Einheit, in der sich diese ambivalenten Blickbeziehungen gegenüberstanden.
Diese Arbeitsweise steht in Überstimmung mit dem historischen Beispiel, wobei jedoch der Aspekt des Verknüpfens von Garten und Kontext mit der Vorgehensweise der Hoch-renaissance vergleichbar ist (106).
Zu Pkt. 2: Durch die axiale Anordnung und Ausrichtung von Linien, von Rhythmen und „Bewegungen" dreidimensional-perspektivisch wirksamer Formen zu einer bestimmten

Situation oder zu einem bestimmten Punkt zwischen den Räumen lenkte Kienast den Blick auf diesen und leitete so visuell zum nächsten Raum über. Durch Einengungen des Raumes, z.B. durch kanalartige Blickführungen schuf er räumlich begrenzte Sichtachsen und eine visuelle Führung. Dies stimmt mit dem historischen Beispiel Belvederehof überein.
Das Repertoire räumlich wirksamer Elemente umfasste dabei architektonische Formen wie Mauerscheiben, Kienast erweiterte es um geschnittene Hecken, rhythmisch angeordnete Bäume, Baumreihen, Alleen (107).
Zu Pkt. 3: Als Endpunkte der Achsen, Linien und als Fokuspunkte zwischen den Öffnungen positionierte Kienast attraktive Elemente, die als „Blickpunkte" die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und den Blick gleich „Trittsteinen" zum folgenden Raum ausrichten. Die Anordnung signifikanter Endpunkte zeigt starke Parallelen zum Belvederehof. Kienast setzte sie in Form von Wasserbecken, Skulpturen, Mauerscheiben, Schriftzügen, Fontänen ein. In Analogie zur Hochrenaissance dehnte er den Einsatz von „Fokuspunkten" auf den Kontext aus. Er inszenierte diese Punkte oft als Kontrastpaare, als Korrespondenz dualisierender Elemente, welche die Wirkung der Einzelelemente erhöhte und veränderte.
Im Gegensatz zum Belvederehof kann bei Kienast nicht von der Verwendung einer Perspektive, sondern lediglich von einer visuellen Überleitung gesprochen werden. Es finden sich keine Beispiele oder theoretischen Ansätze, die eine Perspektive i.e.S. zeigen, diese wurde durch die o.g. Raumfolge ersetzt .
Als *Erweiterung des historischen Konzeptes* hob Kienast die strenge Ausrichtung auf die Architektur auf und schaffte deren Primat zugunsten einer gestalterischen Einheit ab. Damit wurde auch das historischen Prinzip der Zentralsymmetrie und der Zentralperspektive durch das Prinzip der Raumfolge ersetzt. Kienast verzichtete auf klassische Ordnungs- und Orientierungsstrukturen als Versuch des Herstellens einer ideellen Einheit des Gesamten.
Die Verwendung der *Axialität* wurde verändert und derart erweitert, dass axiale Bezüge durch einseitige Richtungsbetonungen, durch mehrfache, sich überlagernde Achsen-systeme, mit unterschiedlichen Hierarchien und Ausrichtungen hergestellt wurden. Dadurch verschoben sich die bestehenden Wertigkeiten, vorhandene historische Zuordnungen, auch im Sinne von Herrschaft, Dominanz oder Besitz wurden verändert. Neue räumliche, funktionale und ideelle Zusammenhänge wurden hergestellt.
Kienast inszenierte eine vielfältigere Verknüpfung der Räume, in der er auch die Begrenzungen weicher, fliessender ausbildete, er bezog in einer freieren spielerischen Weise die Landschaft / den Kontext in die Raumfolge ein und konfrontierte innerhalb dieser die unterschiedlichen Raumeindrücke als Ausdruck des neuen Verhältnisses zu Landschaft, Natur und Stadt miteinander. Zum Erzielen dieser Wirkung wurde hauptsächlich die räumliche Wirkung der Pflanze genutzt. In neuartiger Weise wurde die Raumfolge auf grosse städtebauliche Dimensionen übertragen (108).

Die Formensprache ist ein Mittel zur Herstellung oder Verstärkung der räumlichen Wirkung, zur Manifestierung des Orts- und Zeitbezuges. Die Arbeitsweise Kienast's kann mit dem begrifflichen Zusammenspielen von *„Raum und Skulptur"* umschrieben werden. Die Gegenüberstellung kontrastierender Formen, die *Arbeit mit „Skulpturalem*" wird als durchgehendes Motiv in allen seinen Arbeiten sichtbar. Dabei wurden zwei inhaltliche Ansätze unterschieden:

1. *Die Reduktion und skulpturhafte Vereinfachung der Formen zugunsten einer Präzision der Raumwirkung, des Herstellens einer gestalterischen Einheit*, die Konzentration „auf das Wesentliche". Dabei ist die Skulptur ein Teil des Gesamtwerkes und diesem in Sinngehalt, Eigenwert und Form untergeordnet. Sie dient der Inszenierung dreidimensionaler „Bilder" von hoher räumlicher Wirkung, der artifiziellen Interpretation einer ortsbezogenen Stimmung/ Situation und der zeitlichen Zuordnung der gestalterischen Aktion. Diese Art der Anwendung stellt eine Analogie zur Vorgehensweise Bramantes dar.
Kienast wendete diese an, indem er Boden / Topografie, Wasser, Pflanzen als artifiziell-abstrakte, streng geometrische Formen in reduzierter, präziser und genau determinierter Weise einsetzte und sie in Kontrast zu freien Formen, Wildem, sich Veränderndem oder zur „Leere" stellte. Die Skulpturhaftigkeit seiner Arbeiten wurde verstärkt durch eine signifikante, prägnante Auswahl der artifiziellen Elemente und Materialien, die eine hohe Lesbarkeit seiner Objekte erzeugten.
Während im Zeitalter der Renaissance Kunst und Architektur fliessende Übergänge hatte - Architekten oft als Künstler (z.B. Bramante als Maler) arbeiteten - distanzierte sich Kienast von der Einordnung seiner Arbeit als „Kunst" (109).
Neu ist die spielerische Anwendung und Kombination von Formen und Materialien, mit der er inhaltliche Assoziationen freisetzte und poetische, fantasievolle Lösungen schuf, die über eine reine Funktionalität hinausgingen. Beispiele dafür sind die Projekte „Swiss Re" in Zürich, Garten K. in Zürich, Stadtpark Wettingen, Kurpark Bad Zurzach und Modern Tate London. Der Innenhof des Geschäftshauses „Basler & Partner" in Zürich, 1995, wurde als Komposition aus drei Elementen inszeniert: einem überdimensionierten Betontopf als Regenrückhaltevolumen und zur Dachentwässerung, einer Natursteinmauer, an der sich durch die Berieselung mit Wasser Moose bilden als räumlicher Begrenzung und einem einfachen Kiesbelag (110). Abb. 1

Abb. 1: Innenhof des Geschäftshauses „Basler & Partner“ in Zürich

2. *Die Nutzung der Skulptur zur Inszenierung einer inhaltlichen Aussage, „Botschaft“*: Kienast positionierte Objekte mit starker Eigenwirkung, in Korrespondenz mit dem übrigem Aussenraum. Bezugnehmend auf diese verschob er das Gesamtgefüge sowohl räumlich als auch inhaltlich und erzeugte neue inhaltliche Zusammenhänge. Diese Anwendungsweise ist mit der Bramantes im Sinne der Verwendung des historischen Mittels der *Ikonografie* vergleichbar (111).

Unter diesem Aspekt bezog Kienast die räumliche und assoziative Wirkung von *Schrift* in plastischer Form ein. Er verwendete das geschriebene Wort als narratives Element, zur Steigerung der Gesamtwirkung einer Anlage und ihrer poetischen Wirkung, umgesetzt z.B. als Balustrade im „Garten am Üetliberg“ in Zürich, als Pavillon im Garten K. in Ulm (112). Der Aussenraum des Verwaltungsgebäudes „Swisscom“ in Worblaufen/ Bern wurde als Folge artifizieller Gartenhöfe gestaltet, in denen Schriftzüge als transparente Elemente mit narrativer, raumdefinierender und führender Wirkung fungieren (113). Abb. 2, 3

Abb. 2 Verwaltungsgebäude „Swisscom“
in Worblaufen/ Bern – Innenhof

Abb. 3 Verwaltungsgebäude „Swisscom“
in Worblaufen/ Bern – westlicher Hof

Mit der Wahl *geometrisch-architektonischer Formen* knüpfte Kienast, in Analogie zum Belvederehof, an die historische Tradition des *Architektonischen Gartens* an.

Wie im historischen Beispiel wurden die einfachen, oft abstrakten Formen zur Schaffung eines klaren räumlichen Grundgerüstes eingesetzt. Deren strenge räumliche Komposition, Ordnung und architektonische Präzision bildeten das tragfähige Rückgrat einer jeden Anlage. Durch sie wurde eine Verbindung mit der Architektur hergestellt, ein Gleichgewicht dieser zum Aussenraum inszeniert und durch die Wahl der räumlichen Dimensionen, Formen, Proportionen, Materialien umgesetzt. Die geometrische Formgebung verwendete Kienast durchgehend für Einzelelemente: Hecken, Wasserbecken, Erdkörper, Pavillons, Pflanzinseln. Diese Formen wurden scharf konturiert, d.h. mit präzisen, feinen Rändern wie Stahlrahmen, verdeckte Betonkanten begrenzt. Analog der Verwendung im Belvederehof bildete er, als Abgrenzung zum reinen Funktionalismus, die funktionalen Elemente und Details mit hohem ästhetischen, oft künstlerischen Anspruch aus.
Die Wahl von Proportionen in bewusstem Gegensatz, als Verweigerung der Zusammengehörigkeit, z.B. zur Verdeutlichung eines historischen Zitates in überdimensionierter Form stellt eine Weiterentwicklung im Vergleich zum historischen Beispiel dar. Kienast nutzte die veränderte Maßstäblichkeit, zusammen mit der Materialwahl und Anordnung der Elemente, als Mittel zur zeitlichen Einordnung, der Abgrenzung zur historischen Substanz und zum Historisierenden. So wurde z.B. in einem Schlosspark in der Schweiz der Entwurf für das „Broderieparterre“ als Ausschnitt in vergrösserter Form in einen landschaftlichen Parkteil „eingeschnitten“, die wegbegleitenden, geschnittenen Buchsbaum-Bänder überdurchschnittlich breit im Vergleich zum historischen Beispiel gewählt (Kap.4.4) (114).

Die postmoderne Arbeitsweise Dieter Kienast’s wurde in der *Aufnahme historischer Elemente in moderne Kompositionen* sichtbar. Durch die Neuinterpretation und das Zitieren historischer Gartenmotive knüpfte er an die Tradition und Geschichte eines Ortes an und stellte einen Bezug zu diesem her. Er fügte traditionelle, historische Kategorien wie „*giardino segreto*“, „*ars topiaria*“ oft symbolisch, in abstrakter, spielerischer Form in einen neuen Kontext ein. Er inszenierte ihren Bedeutungswandel durch veränderte Formen, Materialien, An- und Zuordnungen. Dies geschah immer in räumlich wirksamer, oft in skulpturaler Form und mit klar ablesbarem Bezug zur Entstehungszeit, zur Verdeutlichung als „Zitat“ oder in symbolisch-abstrakter Form als Hinweis auf die Geschichte.
Diese Einordnung historischer Motive in einen neuen, übergeordneten Kontext ist mit der Vorgehensweise in Bramante’s Belvederehof vergleichbar. Kienast ging jedoch darüber hinaus, indem er die inhaltliche Aussage der Einzelteile veränderte, neu interpretierte, d.h. es wurde die Assoziation gesucht und *bewusst* in ein abstrahiertes, zeitgemässes Gegenüber zu den historischen Typologien gestellt.
In diesem Sinne setzte er auch geometrische, historisch begründete Formenkompositionen wie z.B. symmetrische Beetgevierte, Terrassen, Rondelle in vorhandene Bestände ein,

definierte diese jedoch durch Materialität, Maßstäblichkeit, Ausrichtung klar als Neugestaltung.
Im Gelände des „Tate Modern“ in London arbeitete Kienast beispielsweise mit dem Motiv des „pleasure ground“, um an die englische Tradition anzuknüpfen (115). In seinem Privatgarten in Zürich setzte er ein Buchsbaum-Labyrinth vor das Gewächshaus, als Reminiszenz an die traditionelle Gartenkultur. Im „Garten M.“ in Ulm entstand ein moderner „giardino segreto” als ein dem Gebäude zugeordneter, privater Gartenbereich aus grünem Sand und darin frei angeordneten, geschnittenen Pflanzenfiguren (Kap.4.4) (116).

Die *Verwendung geometrischer Elemente* wurde von Kienast entsprechend seines Anspruches einer *veränderten räumlichen und inhaltlichen Inszenierung* erweitert. Kienast hob die strenge Orthogonalität, Ausrichtung und Zuordnung zugunsten einer Überlagerung oder Freistellung der geometrischen Formen auf. Wichtig dabei war die Inszenierung eines autonomen Gleichgewichtes untereinander, innerhalb einer komplexen räumlichen Einheit. Die Elemente wurden im freien Spiel, schiefwinklig, versetzt, sich überlagernd, wenn orthogonal, dann mit „Störungen“ in Form, Material oder Anordnung oder in einen Kontrast gestellt, oft wurde eine poetische und fantasievolle Form des Dialoges und der Gegenüberstellung zum Kontext und zur Pflanze gesucht.

Die *Materialwahl* verdeutlicht sowohl den Bezug zur Gegenwart als auch die postmoderne Arbeitsweise Kienast’s. Er verwendete für die „klassischen“ Motive und Strukturen, wie geschlossene Gartenhöfe, Terrassen, Labyrinthe „arme“, rohe Materialien, Materialkombinationen wie Rohbeton, Cortenstahl, Eisenguss, Glas, Glaskies, grünen Andeer-Splitt oder -Sand. Er setzte diese in Kontrast zu konventionellen Materialien, zu betont hochwertigen, edlen Stoffen wie poliertem Stahl, künstlerisch bearbeiteten Glasscheiben oder zu naturhaften Formen, zu „Ungestaltetem“. Er betonte den Kontrast durch Elemente in abstrahierten Natur-Formen und durch deren „künstlicher“ Farbgebung (117). Im Gelände der „Psychiatrischen Klinik“ Waldhaus Chur wurde z.B. ein Pavillon aus Stahl in Form eines Blattes errichtet und auf eine hellblau gefärbte Betonplattform gestellt. Dieser assoziiert durch Form und Material „Künstliches und Natürliches“ (118) gleichermassen und bildet den Fokus- und Aussichtspunkt zur visuellen Verbindung von Parkteilen und Landschaft.

Die Pflanze wurde von Kienast als Hauptgestaltungsmittel zur Raumbildung, hinsichtlich ihrer skulpturalen, architektonischen Wirkung, analog ihrer Bedeutung in der Hochrenaissance verwendet. Bramante kann hier als Initiator und Vordenker genannt werden, da er das Thema „Raumbildung“ in die Gestaltung des Gartens einführte und damit den Weg für die Verwendung der Pflanze in dieser Hinsicht ebnete.

Während in Bramantes Belvederehof, als Beispiel der Frührenaissance, die Pflanze nur im traditionellen gärtnerischen Sinne angewendet wurde, knüpfte Dieter Kienast an die Tradition ab Mitte des 15.Jh. an und nutzte sie in allen Projekten zur Raumbildung. In Analogie zu Anlagen der Hochrenaissance setzte er vorallem räumlich wirksame Gattungen wie Bäume und Sträucher, ihre Anordnung als Baumreihen, Alleen, Wald und Hecken ein, um die Aussenräume in ihrer Ausdehnung zu definieren und abzugrenzen, Sichtverbindungen oder –abschirmungen zu inszenieren, Räume zu öffnen, zu schliessen und innerhalb der Raumfolgen ineinander überzuleiten. Dabei beschränkte er die Auswahl auf wenige Arten. Gleichzeitig wurde ihre Bedeutung als Träger von Poesie, Symbolik, ihre Ausdruckskraft im geschichtlichen Kontext, zur Sichtbarmachung historischer Bezüge weitergeführt: durch die Artenwahl, den spielerischen Einsatz als historische Zitate, Formen und Kategorien wie Rosenrondelle, Heckenkompartimente u.a.. In ihrer Verwendung findet sich auch begrifflich eine Nähe zur Architektur: „Heckenwand", „Baumwand", „Heckenraum".

Bäume sind die am stärksten dreidimensional wirkenden, natürlichen Elemente. Kienast setzte diese zur Maßstabsbildung, als räumliches Gegengewicht in Volumen und Masse zur Architektur und damit in Bezug zu dieser ein. Baumreihen, meist einer Baumart, verwendete er zur Abgrenzung, Rhythmisierung, Präzisierung der Ausdehnung, zur räumlichen Teilung der Gärten und Anlagen. Ihre Durchlässigkeit ermöglichte eine Verbindung der Räume untereinander. Kienast nutzte ihren stark gerichteten Charakter im Sinne einer perspektivischen Wirkung und Blickführung, zur Schaffung eines räumlichen formalen Grundgerüstes, der Rhythmisierung und Strukturierung grossräumiger Areale. Der Begriff „Baumwand" als architektonischer Terminus zeigt ihre Verwendung in architektonisch-geometrischem Sinne. Durch unterschiedliche Anordnung und Artenwahl von Wald – Allee – Baumreihe – Solitär wurden Hierarchien erzeugt. Alleen wurden als die am stärksten gerichteten Elemente zur Führung und Richtungsbetonung, als „Rückgrat" undefinierter Situationen verwendet (119).
Auch diese beiden Strukturen zeigen starke Parallelen zu ihrer historischen Verwendung in der Hochrenaissance.
Eine Erweiterung stellt die Vielfalt der verwendeten Baumarten dar, mit der Kienast auf die geografische Situation, den Kontext oder die konkrete Ortsgeschichte und –tradition reagiert und mit der er einen Bezug zum jeweiligen Ort durch die Wahl ortstypischer Arten und einer ortstypischen Anordnung z.B. als Hain, Bergkuppe, Streuobstwiese inszenierte.

Hecken wurden aus Bäumen und Sträuchern gebildet und in geschnittener, geradliniger, konischer oder freiwachsender Form verwendet. Kienast nutzte sie für die Unterteilung und Abgrenzung eines Areals als „Heckenraum", zur Akzentuierung einer räumlichen Situation. Er bevorzugte immergrüne Arten wie Eibe, Buchsbaum, aber auch Weissbuche,

Kornelkirsche, Feldahorn, im geschnittenen Zustand blühfähige Arten wie Scheinquitte, Apfel. Er kombinierte verschiedene Arten, Texturen, Farbtöne zum Erzielen einer räumlichen Differenziertheit. Durch das Ausrichten von Heckenwänden, -streifen wurden Blick- und Bewegungsrichtungen fokussiert und auf bestimmte Punkte gelenkt. Ihre perspektivische Wirkung ergab sich durch ein kanalartiges Eingrenzen von Räumen und die Linienführung.

Die *geschnittene Heckenform* wählte Kienast zur formalen Definierung, in Bezug zur Architektur und zum Stadtraum, dessen Abgrenzung gegenüber dem Landschaftsraum, er verwendete sie als Rahmen für die Inszenierung der Raumfolge innerhalb des Gartens, als Mittel zur visuellen Gegenüberstellung/ Kontrast zur freiwachsenden Vegetation des Kontextes und gleichzeitig zu dessen Integrierung und zur Erweiterung der Raumfolge nach aussen. (Stichwort „*Übergang und Abgrenzung*“) (120).

Diese Verwendung stellt eine Erweiterung zum Beispiel Belvederehof dar, weist aber ebenfalls starke Parallelen zur historischen Nutzung in der Hochrenaissance auf. Als Abgrenzung zum Historisierenden, besonders innerhalb historischer Anlagen, verwendete Kienast die Hecken mit neuen Dimensionen, betont überdimensioniert breit, konisch oder mit ungewöhnlicher Artenwahl (121).

Als ungerichtetes, raumdefinierendes Element stellte Kienast den *Wald* als einen voluminösen Kontrastpart zu horizontalen „leeren“ Flächen, offenen oder bebauten Bereichen. Dabei wurde auch die Wirkung von bereits vorhandenem Wald in diesem Sinne inszeniert. Er nutzte ihn zur Begrenzung von Arealen und zur Verbindung dieser mit dem Kontext durch Artenwahl und freie Anordnung (122). Aufgrund der Lage des historischen Beispiels Belvederehof im Stadtraum und der Eingeschränktheit des Areals kann die Verwendung nicht verglichen werden, es bestehen jedoch Parallelen zur Verwendung und Bedeutung des Waldes in der Hochrenaissance.

Solitärbäume und Baumgruppen setzte Kienast zur räumlichen Akzentuierung und Kontrastbildung ein. Ihre geometrische Anordnung in Baumquadraten oder Ellipsen verdeutlichte die „Künstlichkeit“ der Maßnahme, ihre Ergänzung durch artifizielle Elemente wie Baumscheiben als abstrakte Blattform, Stahlbandfassungen unterstützte die zeitliche Einordnung in die Gegenwart (123).

Die Verwendung von *Blumen und Stauden* erfolgte immer mit dem Anspruch, bewusst dem Anschein einer „natürlichen“ Anordnung entgegenzuwirken:

- in klar begrenzten Arealen z.B. in modernen „*giardini segreti“* in Hausnähe, in separaten Beeten (124) und „Themengärten“ wie im Kurpark Bad Zurzach (125).
- in geometrischen, artifiziellen oder abstrahierten naturhaften Formen, gleich „Bildern“

z.B. als im Quadrat gepflanzte Narzissen, als Blumenbeete in überdimensionaler Blattform in den Rasen „eingestreut“ (126),

- als Zitate in Anspielung auf ihre historische Verwendung wie „Rosenbogen“, „Rosenrondell“ z.B. im „Stadtpark St. Gallen““ (127)

Er kombinierte diese mit moderne Konstruktionen wie Stahlgerüsten, Betonskeletten, Betonsäulen, um den Entstehungszeitraum zu definieren (128). Er verwendete Blumen sparsam, aufgrund ihrer fehlenden räumlichen Wirkung und als Abgrenzung zur überbordenden Blumenverwendung vorhergehender Epochen.

Kienast's Verwendung der Pflanze unterschied sich von der historischen Weise dadurch, dass er Bäume und Sträucher zur *gesamtheitlichen Definierung einer Situation* nutzte und der städtebauliche Kontext dadurch betonte. Damit demonstrierte er die Eigenständigkeit, den Eigenwert und die gleichberechtigte Position der Gartenanlagen gegenüber der Architektur. Kienast richtete Baumreihen oder Alleen nicht mehr ausschliesslich auf die Gebäude aus, führte diese nicht mehr zu einem Gebäude hin oder ordnet sie diesem unter, um dessen Wert zu betonen, sondern setzte sie zur Schaffung einer Gesamtsituation aus Architektur, Garten und Kontext ein. Dabei übernahm das ökologische, stadtklimatische Potential von Bäumen bes. bei ihrer Verwendung im Stadtraum und als Attribut an die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen eine wichtige Rolle.
Kienast's Anspruch der „Abgrenzung", der Sichtbarmachung des Unterschiedes von Stadt und Land, des Vorhandenen zum Neugeplanten mittels der Pflanze stellt ebenfalls eine Erweiterung im Vergleich zum historischen Beispiel dar.
Neu ist die Kombination der Pflanzen mit modernen Materialien, wie Betonsockeln, Betonsäulen, Stahlrahmen, Baumscheiben aus Stahl-, Glas- oder Eisenplatten, mit ungewöhnlichen Farben und Formen wie elliptischen oder blattförmigen Rahmen, die Verbindung mit artifiziellen geometrischen Formen in einer freieren Anordnung. Desweiteren ist die ungewöhnliche Zusammenstellung und Anordnung von Arten bzw. ihre Gegenüberstellung in einem formal differenzierten, kontrastierenden Gestaltungsmodus, wie z.B. klassische „Buchsbaumkaskaden" zu fragmentarisch gesetzten Solitärs, das Einschneiden strenger Hecken einer Pflanzenart in einen naturnahen, wildbewachsenen Hang ein Ausdruck der modernen, zeitgemässen Verwendung (129).

4.3. Projekte und ausgeführte Arbeiten

In den folgenden Projekten werden anhand der praktischen Umsetzung die vorgenannten Aspekte verdeutlicht. Dabei wurden zwei Unterscheidungen getroffen:

- Projekte, in denen die Aufnahme historischer Gestaltungsprinzipien besonders deutlich in Erscheinung tritt (Nr. 1 – 10)
- Projekte, die nahezu ausschliesslich eine moderne Gesamtaussage beinhalten oder in denen Analogien zum historischen Beispiel nur in vereinzelter Form (Zitate) oder in

Teilbereichen in Erscheinung treten, ohne dass die Gesamtaussage massgeblich beeinflusst wird (Nr. 11 - 18).

1) **Der Privatgarten Dieter Kienasts, in Zürich**, 1991, von ihm auch als auch „Autobiografischer Garten“ bezeichnet, ist als eine miteinander verknüpfte Folge von thematisch und formal unterschiedlichen Räumen gestaltet, die an die historischen Heckenkompartimente der Renaissance/ des Barock erinnern. Die Räume sind durch streng geschnittene, hohe Weissbuchenhecken, berankte Mauern und Zäune quasi hermetisch gefasst. Durch die Ausrichtung und Linienführung der Hecken, durch deren abgestimmte Höhen, Breiten, die Beschränkung auf eine Pflanzenart verbinden sie sich zu einem Gesamtbild. Die torartigen Öffnungen in der Begrenzung richten den Blick auf die folgenden Räume aus, in denen Einzelelemente wie ein ebenerdig liegendes Keramikmosaik, überdimensionale geschnittene Pflanzenskulpturen, ein Wasserbecken, ein blauer Schriftzug „strategisch“ platziert wurden. Abb.4, 5 Im Inneren öffnen sich die Räume zu assoziativen, dreidimensionalen Bildern.

Dieses Prinzip der Raumbildung und räumlichen Verknüpfung mittels Sichtverbindungen und Führung ist mit dem historischen Beispiel verwandt. Die Autonomie und die freie, nicht geometrische Ausbildung der Räume und Raumfolgen unabhängig vom Gebäude bzw. dessen Unterordnung, das Fehlen einer zentralen Achse stellen eine Erweiterung i. S. des Anspruches der gesamtheitlichen Wirkung dar.

Den Auftakt bildet ein Gartenraum, der vom oberhalb gelegenen Eingang über Treppenstufen erreichbar ist und durch ein „Labyrinth“ thematisiert wird. Abb.6 Die Nutzung der Topografie, die Sicht auf ein Areal von einem oberhalb gelegenen Punkt sowie die Verwendung traditioneller Motive in einem neuen Kontext sind mit dem Beispiel Belvederehof vergleichbar. Neu ist die Kombination des „Labyrinthes“, als historisches Zitat, mit Feldern aus gebrochenem Glas, die die Harmonie der traditionellen Form bewusst brechen. Abb.7

Den Raum begrenzt ein Gewächshaus, in dem Pflanzen gezüchtet werden. Von diesem führen Heckenstrukturen in einen kanalartigen Raum, in dem ein Wasserbecken als Spiegel den Aussenraum reflektiert. Seitlich davon überragen überdimensionale „Fabelwesen“ aus geschnittener Weissbuche einen Bereich, der sparsam mit einer Bank bestückt ist. Abb.8

Die räumliche Führung durch Verengung und Ausrichtung und die Akzentuierung der Einzelräume sind Motive analog des historischen Beispiels. Das Fehlen einer Hauptachse bzw. die Überlagerung und Brechung der Richtungen, sowie die dementsprechend freie Positionierung der „Akzente“, wie z.B. die Pflanzenkörper, stellen eine Erweiterung dar.

Es schliesst sich der hintere Gartenbereich an, der durch voluminöse, raumbildende, freie Pflanzenstrukturen bestimmt wird, die beim Durchschreiten verschiedene Raumeindrücke freigeben. Abb.9 Dies ist ein Vorgehen, welches das Bramante’sche Prinzip der Raum-

bildung neu und in freierer Weise interpretiert. Überdimensionale geschnittene Pflanzfiguren in freier Anordnung bilden auch hier räumliche Akzente und lassen vieldeutige assoziative Interpretationen und Hinweise auf historische Vorbilder zu.
Die Verwendung der Pflanze als Hauptgestaltungsmittel, in Form von geschnittenen oder freien Hecken, Labyrinth, als grossmasstäbliche, raumakzentuierende Skulpturen, modellierende Bodendecker und Bäume zur räumlichen Begrenzung gehen über die Verwendung bei Bramante hinaus.
Wie selbstverständliche erweiterte Kienast die Raumfolge zum Nachbargrundstück, indem er den Raum zur Grenze öffnete. Die Fortsetzung der gleichen Bepflanzungsart auf dem anderen Grundstück und die Wahl eines Begrenzungszaunes mit „Sichtfenstern“, die den Blick hinüber- und zurücklenken, erzeugen den überleiteten Effekt (130). Abb.10
Dieses Vorgehen setzt den im historischen Beispiel ansatzweise vorhandenen Anspruch der Verknüpfung mit dem Kontext fort .

2) **Garten K. in Zürich,** 1994

Der Garten besteht aus einem streng geometrischen, langgezogenen Raum. Kienast verbindet diesen durch eine längsgerichtete, lineare Strukturierung mit dem Gebäude, wobei er die Dimensionierung proportional zu diesem wählt. Mittels einer Achse erstreckt sich eine Raumfolge von der Terrasse des Gebäudes über den Garten in den Landschaftsraum. Abb.11 Dies ist ein Vorgehen analog des historischen Beispiels.
Kienast erweitert dieses klassische Prinzip, indem er die Achse durch einseitige lineare Pflanzungen und ein Wasserbecken unsymmetrisch ausbildet und definiert. Diese Pflanzungen in Form zweier parallel laufende, skulpturartige Hecken aus Eibe und Weissbuche bilden die längsseitige südöstliche Begrenzung, begleitet von einem linearen Wasserbecken aus Stahl und einem langen schmalen Pflanzstreifen aus Farnen. Abb.12
An diesen schliesst sich als offene, innere Fläche ein rechteckiges Rasenparterre an. Das dem Gebäude gegenüberstehende Längsende des Gartens ist durch eine helle 2,50 hohe Mauerscheibe aus Stampflehm markiert und besteht aus dem vor Ort vorhandenen Material, welches durch das lagenweise Einfüllen eine sichtbare Struktur erzeugt. Abb.13 Sie steht vor einem kulissenartigen dunklen Hintergrund aus frei wachsenden Eiben und vorhandenem Waldbestand, wodurch eine Verbindung mit dem Kontext hergestellt wird. Der Garten hebt sich vom umgebenden Waldpark durch die klare Begrenzung, die reduzierte skulpturartige, geometrische Ordnung und eindeutige räumliche Wirkung ab. Kienast erzeugt die Dreidimensionalität durch die Art der Begrenzungselemente, er schafft ein „Gefäss“ (131) aus drei vertikalen Begrenzungen - Buchen- und Eibenhecke, beranktem Zaun, Stampflehm-mauer plus Kulisse aus Wald und Eiben. Die reduzierte, lineare Komposition aus drei

Pflanzenarten, Mauer, Rasen und Wasser und verbindet sich durch die Längsausrichtung der Elemente mit der inneren Raumstruktur und dem Gebäude (132).
Eine Analogie zum Belvederehof besteht in der geometrischen, dreidimensionalen Inszenierung des Gartens mittels Begrenzung und Kontrast von Horizontalem zu Vertikalem, der Fixierung des Endpunktes der Achse durch ein signifikantes Element. Eine Weiterentwicklung dieser Prinzipien stellt die Ausdehnung der Raumfolge in den Landschaftsraum, die minimalistische Auswahl und Ausformung der Elemente und Pflanzenarten sowie der Hinweis auf die Ortsgeschichte mittels sichtbarer Verwendung ortstypischen Materials dar.

3) Der **„Garten M."** in **Ulm**, 1994/95, wird durch die Verbindung historischer Motive und Kategorien in modernen Assoziationen charakterisiert. Er besteht aus drei Teilbereichen: einem dem Gebäude zugeordneten „gärtnerischen"(133) Bereich, einem Hang aus „ruderalisierter und gepflegter Vegetation"(134) und dem nach oben angrenzenden Wald als Rahmen und Grenze. Abb. 14 Dieses Prinzip der Dreiteilung und Hierarchie steht in Analogie zum historischen Beispiel.
Der durch eine Mauer sichtgeschützte Innenhof wird erst im Treppenhaus sichtbar. Er ist als gefasster, geschützter, privater Gartenraum, als moderner „*giardino segreto*" inszeniert: In einer ebenen „fein planierten" (135) Fläche aus grünfarbigem Sand sind vierzehn geschnittene Figuren aus verschiedenen Pflanzenarten platziert, *moderne „ars topiaria"* (136).
Auch dieses Motiv ist mit dem historischen Beispiel verwandt. Durch die freie Anordnung, im Belag „schwimmend" und die uneindeutige formale und inhaltliche Aussage sind diese historische Kategorie in spielerisch-poetischer, moderner Weise umgesetzt. Abb.15
Zum Hang hin sind Strauchreihen aus je *einer* Pflanzenart rhythmisch im Kontrast zu den vorhandenen, frei wachsenden, wilden Strauchbeständen gepflanzt. Ein geometrisch angelegter „Zickzack"-weg führt bis zu einem Aussichtspavillon, der gleich einer historischen „*bella vista*" am höchsten Punkt des Hanges steht. Abb.16 Er ist als strenge, skelettartige, transparente Betonkonstruktion sichtbar. Die Brüstung besteht aus einem plastisch wirksamen Schriftzug aus Betonbuchstaben mit einer poetischen, den Ort charakterisierenden Inschrift: „*ogni pensiero vola" (Jeder Gedanke fliegt*). Beim Durchqueren der einzelnen Gartenräume hangaufwärts bildet er den Blick- und Zielpunkt, im Zwischenraum von Garten, Hang und Landschaft und assoziatives Medium zwischen Gartenraum, Horizont / Landschaft (137) Abb.17, 18
Mit dem historischen Beispiel verwandt sind die Markierung des Endpunktes eines Weges durch ein signifikantes Element, die Schaffung eines Gesamtüberblickes von einem oberhalb gelegenen Punkt aus, die Nutzung der Wirkung von Schrift. Eine Weiterentwicklung im Sinne der „historischen Kontinuität" stellen die bewusste Sichtbarmachung des Eingriffs, mittels „Einschneiden" in die vorhandene Struktur, sowie die Umsetzung des

Anspruches auf Gesamtheitlichkeit dar, welcher durch den Verzicht einer Achse und direkten Zuordnung zur Architektur und durch die visuelle Verbindung aller Teile mittels des Pavillons umgesetzt ist. (siehe Kap. 4.1.4.1, Prinzipien 2 und 3).

4) Der „**Garten am Üetliberg**“ in Amriswil/ Zürich, 1989, besteht aus einer Folge von klassischer Terrassenanlage, freiem Wiesenraum, Obstbaumwiese und Wald. Abb.19
Das Gelände gliedert sich vor dem Gebäude in eine Terrassenfolge, die durch Betonstufen und vorgepflanzte Buchsbaumhecken gleichmässig unterteilt ist. Die Ebenen sind in ihrer Dimensionierung, Grösse und geometrischen Form auf das Gebäude ausgerichtet und führen gleichzeitig mittels einer Achse vom Gebäude zum offenen Garten. Die Begrenzung dieses Bereiches erfolgt in Form einer westseitigen Hecke und eines ostseitigen Rhythmus von Eibenzylindern Abb. 20,21 Dies ist mit dem historischen Beispiel Belvederehof verwandt, wobei die differenzierte, unsymmetrische Ausbildung der Achse eine Weiterentwicklung darstellt.
Die Reihe dieser Zylinder leitet den Blick hangabwärts zum freien Wiesenraum (Abb.22), der durch eine geschnittene Hainbuchenhecke mit vorgelagertem, sichelförmigen Wasserbecken aus Beton akzentuiert ist. Abb.23 Der Blick wird an der Heckenwand zur Obstbaumwiese und zum angrenzenden Waldsaum „umgelenkt“. Abb.24 Auch die Schaffung einer Raumfolge mittels visueller Verknüpfung durch Blickachsen und überleitende Elemente, das Einordnen skulpturhafter, geometrischer Elemente als Kontraste und „Einschnitte“ in den vorhandenen Landschafts- und Gartenraum ist mit dem historischen Beispiel verwandt. Kienast erweitert diese auf die freie Ausbildung der Räume, die Überlagerung mehrerer Achsen.
Der Wald bildet mit einer Feldahorn-Hecke eine halbtransparente Begrenzung des Gartenraumes zum anschliessenden, tieferliegenden Landschaftsraum. Als Fokuspunkt und charakterisierendes Element des Gartens setzte Kienast an der Hangkante eine Brüstung in Form eines Schriftzug aus Betonbuchstaben ein. „*et in arcadia ego*“ ist Motto, Leitmotiv und, analog des historischen Beispieles, überleitendes Element. Es bildet den Übergangspunkt zwischen Garten, Wald und Horizont. Beim Lesen der Inschrift gleitet der Blick weiter zur Alpenlandschaft. Dadurch wird der Gartenraum aufgeweitet und die Landschaft visuell in die Raumfolge einbezogen. Abb.25 Diese Einbeziehung des Landschaftsraumes stellt eine Weiterentwicklung des im Belvederehof schon ansatzweise vorhandenen Prinzips dar.
Das Prinzip der „Dualität von Kunst und Natur“ (Kap.4.1.4.1/2) erweitert Kienast durch die Inszenierung des *Kontrastes* von geometrisch-architektonischem Gartenteil zum freien naturnahen Bereich, den er innerhalb des Wiesenhanges am Wald gestaltet. In Analogie zum historischen Beispiel einer „fliessenden“, visuellen Verbindung nutzt er die natürliche Hanglage und greift jedoch nur vereinzelt in die vorhandene Struktur ein. In diesem Sinne

bilden auch die in den naturnahen Bereich eingestreuten, artifiziellen Elemente einen Kontrast zum vergleichsweise „unangetasteten“ Kontext.
Das o.g. Prinzip der Dualität (Kap.4.1.4.1) wird auch innerhalb des Waldes verdeutlicht, durch einen blauen Handlauf als „Fingerzeig“ (138), der gleichzeitig eine subtile Verbindung zum vorhandenen Waldbereich herstellt. Kienast arbeitet hier mit dem Prinzip des „mosaikartigen Eingriffs“ (139), welches eine Erweiterung / Neuerung im Vergleich zur historischen Vorgehensweise darstellt. Es wird in der vorhandenen Obstbaumwiese fortgesetzt, indem hier eine Baumgruppe von sechs im Quadrat gepflanzten Eichen den Eingriff räumlich markiert und die Wiese akzentuiert, wobei die Künstlichkeit des Maßnahme durch ein darunter gepflanztes Quadrat von Narzissen verstärkt wird (140).
Beim Durchqueren des Gartens erschliessen sich weitere „versteckte“ Räume wie ein separater Heckenraum mit einer Skulptur, ein Laubengang, wobei, analog des Belvederehofes, sämtliche Raumeindrücke ihre Wirkung je nach Standort des Betrachters verändern. Neu ist der Einsatz der Pflanze als geometrisch-architektonisches, künstlerisches als auch freies natürliches Element (141).

5) Der **Garten N. in Zürich,** 1994 ist eine traditionell-gärtnerische Anlage, die aus einer klassischen, geometrischen Anordnung von Beeten besteht. Diese beziehen sich in Proportion und Ausrichtung auf die Architektur. Abb.26 Die einzelnen, orthogonal angeordneten Beete sind durch niedrige, geschnittene Buchsbaumhecken begrenzt, ein Motiv analog dem historischen Element des *giardino segreto*, wie z.B. im oberen Bereich des Belvederehofes. Abb.27 Die Schwelle des Gartens zur Landschaft markiert Kienast durch einen durchgehenden Betonsockel mit einem Metallzaun, der durch eine Reihe Betonsäulen rhythmisch akzentuiert wird. Die mit Klettergehölzen bepflanzten Säulen stellen gleich streng gefassten „Sichtfenstern“ eine visuelle Verbindung zur Umgebung her und demonstrieren gleichzeitig die Grenze des menschlichen Eingriffs. Garten und Landschaft stehen sich so als Kontrastpaar gegenüber und werden, zusammen mit dem Gebäude in eine Raumfolge integriert. Abb.28,29 Dies ist mit dem Ansatz Bramantes verwandt, wird jedoch hier wesentlich bewusster zum Ausdruck gebracht, die Verbindung zur Landschaft tritt deutlicher in Erscheinung.
Die bewusste Auswahl moderner Materialien wie Beton und Metall und reduzierter Formen definieren den Zeitbezug und grenzen die Anlage gegen ein Historisieren ab (142).

6) Der **Schloss-Garten Chateau de Campvent**, Schweiz, 1994/95 ist eine historische Anlage, die durch gestalterische Massnahme eine Aufwertung und zeitgemässe Nutzung erhalten soll. Kienast verwendet erneut die Methode „mosaikartiger Eingriffe“, durch die er die vorhandenen Gartenteile präzisiert und die räumliche Situation klärt, ohne die historische Substanz anzutasten. Er ergänzt diese durch neugeschaffene Anlagenteile, die „im Dialog

oder in Opposition“ (143) dazu stehen. Dies ist ein Vorgehen analog des historischen Beispieles. Abb.30

In den vorhandenen Gartenräume werden verunklärende Strauchbestände entfernt, eine vorhandene Lindenallee zur Landschaft geöffnet. Der Hauptweg und die Rasenkompartimente werden räumlich durch geschnittene Buchsbaumhecken in veränderten Dimensionen begrenzt, d.h. überdimensional breiter als ihre historischen Vorbilder und damit in ihrer Entstehungszeit definiert.

Kienast verwendet Zitate und historische Elemente, wie Hecken, Eibenkegel, -kugeln in einem veränderten, modernem Sinngehalt und Kontext und mit veränderten Dimensionen. Abb.31,32 Der Wunsch des Bauherrn nach einem „historischen“ Garten ist als umgrenztes, „stark vergrössertes Teilkompartiment eines Broderieparterre-Entwurfes“ (144) umgesetzt, der die historische Vorlage zeigt, aber nicht kopiert und keine Verbindung zum historischen Umfeld sucht. Dies ist eine Vorgehensweise, die über die Bramante’s hinausgeht: Im bewussten Zitieren äussert sich hier erneut Kienasts didaktisch zu sehender Umgang mit der Geschichte (145). In diesem Sinne wählt er auch hier Beton als Baustoff für Begrenzungen, Einfassungen, Mauern, Becken aus (146).

7) Der **„Stockalper Schlossgarten“** in Brig, 1997 ist ein weiteres Beispiel für den Umgang Kienasts mit historischer Substanz im Sinne einer progressiven Weiterführung. Vor der Umgestaltung des Gartens analysierte er dessen Zustand und schätzte ihn sowohl funktional, räumlich und der Geschichte entsprechend als nicht ausreichend ein. Er erstellt ein neues Konzept, welches einen adäquaten Rahmen zum Schloss bildet und vielseitig nutzbar ist. Abb.33 Dabei werden vorhandene Strukturen wie Topografie, Mauern, Viridarium, Pomarium und Wirtschaftsteil als „Anknüpfungspunkte“ aufgenommen, ergänzt und im Sinne einer modernern Sicht- und Funktionsweise verändert. Dieses Vorgehen steht in Analogie zu Bramantes Belvederehof.

Ein Hecken-Parterre entsteht als modernes Zitat, welches durch die Ausbildung der Achse, die Form der unregelmässig konisch zulaufenden Heckenkompartimente, die Pflanzenauswahl und durch ein Wasserbecken mit Betonfassung ihre Entstehungszeit zeigt. Abb.34 Historische Strukturen wie das „Pomarium“ werden erhalten, durch einheimische Obstbäume nachgebildet und mit einer neuen Nutzung als Wiese für Kinderspiel ergänzt (147). Auch dies ist mit Bramantes Vorgehen vergleichbar (148).

8) Die Gestaltung des Geländes des **Hotel**s **„Zürichberg“** in Zürich, 1992/94, zeigt Analogien zum Belvederehof, aber auch zu einem anderen historischen Beispiel, dem *Palazzo Piccolomini in Pienza (1485)* (149). Abb.35, 36

Nach dem gleichen Prinzip der Raumfolge sind Architektur, Garten und unterhalb liegender Landschaftsraum visuell verbunden. Dabei definieren moderne Materialien wie Bitumen, Beton, zeitgemässe Formen und Anordnungen der Pflanzungen den Entstehungszeitraum.
Der Hotelgarten bildet den „Vordergrund und Rahmen einer perfekt inszenierten Schweizer Landschaft“ (127)150. Das Parterre vor dem Gebäude modelliert Kienast als präzise, ebene Fläche, die er durch geschnittene Pflanzenkörper akzentuiert. Er rahmt diese mit geometrisch geschnittenen Hecken und dicht gepflanzten Baumgruppen. Abb.37, 38 Durch seitliches Verdecken und Begrenzen öffnet sich der Blick und richtet sich zum Horizont, zur Berglandschaft und zur Stadt Zürich aus. Kienast inszeniert die Zusammenführung der Blicke, die räumliche Verbindung von „nahem“ Garten und Umland / Stadt von einem bestimmten Punkt aus: Auf der Hauptterrasse im ersten Stock verbinden sich Nah- und Fernblick, direkt unterhalb sieht man den Garten / die Terrasse, dahinter die Schweizer Landschaft und die Stadt (151). Dieses Motiv ist mit dem Belvederehof verwandt (152). Kienast geht jedoch darüber hinaus, da er es auf die Landschaft und die Stadt ausdehnt, den Garten trotz geometrischer Markierung nicht axial auf das Gebäude ausrichtet und so eine gesamtheitliche Geschlossenheit aller Teile schafft.

9) Den **Garten M. in Zürich** 1989, besteht aus zwei korrespondierenden, kontrastierenden Gartenräumen und dem angrenzenden Wald. Abb.39 Der südliche Bereich ist eine klassisch-traditionale Terrassenfolge, die in Proportion und Axialität exakt auf die Architektur ausgerichtet ist. Sie gliedert sich in vier Ebenen, mit Betonstufen und vorgepflanzten Buchsbaumreihen, von denen die obere als traditionell geordnetes Parterre am Gebäude ausgebildet, die unterste Terrasse als präziser, horizontaler Spiegel in Form eines Wasserbeckens angelegt ist. Abb.40 Dies ist mit der Gliederung des Belvederehofes verwandt.
Auf der Nordseite befindet sich im Kontrast und als moderner Gegenpol der „klassischen“ Südseite eine moderne, freier gestaltete Terrasse. Abb.41 Sie ist gegenläufig zur Hauptrichtung des Gebäudes angeordnet, fragmentarisch und sparsam mit Solitärs bepflanzt und mit Betonplatten befestigt. Durch die Entfernung von Bäumen und Sträuchern, die Begrenzung des Rasens durch zwei Eibenwände und die Akzentuierung desselben durch zwei Buchsbaumkugeln wird der Gartenraum präzisiert. Der angrenzende Wald bildet die räumliche Fassung für beide Bereiche und deren Anknüpfungspunkt zur Landschaft (153). Das Integrieren klassischer/ historischer Motive und moderner Teile zu einer Gesamtform steht in Analogie zum Belvederehof. Neu ist die Nutzung der Landschaft (Wald) als Rahmen und Verbindung nach aussen, der Wegfall der Zuordnung von Teilbereichen zur Architektur, die Inszenierung einer „Antithese“ (154) zum klassischen Gartenteil, mit der Kienast ein zeitgemässes Gleichgewicht schafft.

10) Der **„Kurpark Bad Zurzach**“, 1985, stellt ein verbindendes Areal zwischen Kurzentrum und vorhandenem Dorf dar und steht in starkem räumlichen Bezug zur vorhandenen Struktur. Der Park ist von zwei Seiten durch einen voluminösen Parkwald begrenzt. Er öffnet sich im Inneren zu einer zentralen horizontalen Wiesenfläche, die durch einen Solitärbaum kontrapunktiert und akzentuiert ist. Die waldartige Begrenzung schafft eine starke Ausrichtung zum vorhanden Ort. Durch die offene Wiesenfläche öffnet sich der Parkraum zur angrenzenden dörflichen Bebauung der „Fleckenhäuser“ und schliesst diese in das Raumgefüge ein. Die Struktur der vorhandenen Obstbaumwiese wurde in den Park ausgedehnt. Vorhandene Wege-, Pflanzrichtungen und ein vorhandener Bach wurden als räumliche und funktionale Verbindungen zum Ort erweitert. So entfaltet sich eine Raumfolge vom Ort über den Park zu den Kurgebäuden. Als Attribut an die Nutzung durch den Kurbetrieb entstanden sechs kleinteilige Themengärten am Kurgebäude (155) . Abb. 42
Eine Verwandtschaft mit dem historischen Beispiel Belvederehof besteht in der Schaffung einer Dreidimensionalität durch die Art der Begrenzung, des Herstellens eines Ortsbezuges durch das Einbeziehen vorhandener, historisch begründeter Strukturen in die Raumfolge, der Inszenierung eines starken, klaren Kontrastes von Horizontalem und Vertikalem, der Zuordnung intensiver gestalteter Bereiche zum Gebäude.
Neu ist die Ausdehnung der Raumfolge auf den Kontext (Dorf) durch räumliche Öffnung und die Ausrichtung des Parks zum Ort, die Verwendung der Pflanze (Wald, Obstbäume) als räumlich wirksame Mittel.

Die folgenden Projekte zeichnen sich durch ein modernes Gesamtbild aus, historische Vorlagen treten nur in vereinzelter Form (Zitate) oder in Teilbereichen in Erscheinung, ohne dass die Gesamtaussage massgeblich beeinflusst wird. Ein Vergleich mit dem historischen Beispiel ist jedoch nachvollziehbar.

11) Der Aussenraum des „Zentrums für Kunst und Medientechnologie“ **„ZKM“ in Karlsruhe,** 1995, ist durch die Vorgabe der Schaffung einer Identität, einer „Adresse“ (156) und der Eingliederung in das Freiraumsystem der Stadt geprägt. Der sechshundert Meter lange, korridorartige Grünzug wird durch die vorhandenen Gebäude gefasst, so dass sich Kienast auf die innere Gestaltung konzentriert. Der Raum wird durch eine Folge prägnanter, räumlich wirksamer Körper gegliedert und definiert: Tropfenförmige „Inseln“ aus Baumgruppen, die mit Hecken und Stahlbändern gefasst sind. Diese sind als verbindende Elemente in einer lockeren Folge in den Zwischenraum gesetzt. Sie führen den Blick und akzentuieren den langen Aussenraum durch ihre rhythmische Anordnung. Abb.43, 44
Die Führung innerhalb eines Raumes durch geometrische Elemente ist mit dem historischen Beispiel verwandt. Neu ist ihre freie Anordnung in Kontrast zur strengen Architektur und,

entsprechend des Anspruches einer städtebaulichen Verknüpfung, die Ausdehnung der Führung zum angrenzenden Stadtraum.
Wie im Gesamtplan, Abb. 45, zu sehen, sind die angrenzenden Aussenräume der Hauptachse durch ausgerichtete Alleen und Baumreihen räumlich zugeordnet. Der dem Gebäude vorgelagerte Hauptplatz ist entsprechend der Grösse und Wertigkeit der Architektur als grosser, offener Platz gestaltet, grossräumig, sparsam möbliert und lediglich durch einen seitlichen Rahmen akzentuiert. Kienast ordnet drei parallel laufende Strukturen an, die den Platz auf das Gebäude ausrichten: eine Lindenallee mit eine Sitzbank von 100 m Länge und eine Reihe von aufgeständerten Informationstafeln (157) .
Auch dieses Vorgehen ist mit dem Belvederehof verwandt. Kienast erweitert es um die Zuordnung mehrer Achsen und Aussenräume, so dass die Anlage als ein vielgliedriges Gebilde in den Stadtraum eingreift, die die verschiedenen Richtungen „sammelt“. Die verwendeten Materialien (Kunstharz-Splitt, Corten- und Riffelstähle, Andeer-Platten) verdeutlichen den Zeitbezug.

12) Der **Stadtgarten des Bundesarbeitsgerichtes** in Erfurt, 1995 setzt das Thema der Verbindung historischer Substanz mit einem zeitgemäss nutzbaren Stadtpark und neuer Architektur um. Die Anlage wird räumlich durch streifenförmige Pflanzungen von Bäumen und Grosssträuchern einer Pflanzenart und darin locker eingestreuten Solitärbäume gegliedert. Die Pflanzstreifen sind auf die ehemaligen Festungsanlage und die unterhalb liegende Stadt ausgerichtet und folgen den zum Zentrum führenden Strassen. Dazwischen öffnen sich Wiesenräume zum Gebäude und zur Stadt. Abb.46
Mit dem historischen Beispiel verwandt ist das Prinzip der geometrischen, räumlichen Grundkomposition als Verbindung aller Teile. Kienast setzt es jedoch in einer völlig neuen Art und Weise um: Die Architektur ist der Gesamtsituation untergeordnet, die Strukturen des Parks richten sich auf den städtebaulichen Kontext (Stadtzentrum) aus, wobei die Pflanze als primäres Mittel der räumlichen Verknüpfung eingesetzt wird.
Kienast zitiert die historischen Teile der ehemaligen Festungsanlagen („Hornwerk“) und zeichnet sie durch lineare Mauerstrukturen aus Beton räumlich nach. Sie durchqueren die Pflanzungen, verbinden sich mit der Architektur durch das Ein-/ Untertauchen in den neu angelegten See, der das Gebäude umgibt und dieses spiegelt. Abb.47 Durch eine besonders hervorgehobene Verwendung und Formung des Baustoffes Beton wird ihre Position als „Zitat“ und als führendes, den Park charakterisierendes und den Zeitpunkt des Eingriffs definierendes Element deutlich. Abb.48, 49
Die historischen Festungsteile sind teilweise rekonstruiert und räumlich durch Sichtbeziehungen und Wegeverbindungen mit dem Stadtgarten verbunden (158) .

13) Der Aussenraum des **„Modern Tate“ London,** 1995, wird vor allem durch die physische Wirkung der Architektur, ihr „gewaltiges Volumen“ (159), ihre Bedeutung im Stadtraum und durch die Lage am Fluss geprägt. Abb. 50 Er besteht aus einer Folge von architektonisch-geometrischen, orthogonalen Gartenräumen, als geometrische Komposition quaderartig gepflanzter Baumblöcke, streng geschnittener Hecken und rechteckiger Rasenparterres. Abb.51, 52, 53 Die Ausrichtung der Baumkuben ergeben Blicköffnungen und -schliessungen zur Architektur, zur Flusslandschaft der Themse und zum Stadtraum. Anordnung, Anzahl und Volumen der Bepflanzung bilden ein Gegen- und Gleichgewicht zum Baukörper, die Artenwahl (Birke) als Haupt-Baumart einen Bezug zur Flusslandschaft. Abb.54, 55

Eine Analogie zum Beispiel Belvederehof besteht in der Wahl geometrischer Formen, Proportionen im Verhältnis zur Architektur und der Ausrichtung auf diese, der räumlichen Ausbildung der Areale, visuellen Verknüpfung und Überleitung. Kienast erweitert dieses, indem er auf einen axialen Bezug verzichtet, stattdessen mehrere, gleichwertige Räume, wie den „Englischen Platz“, mit „angedeuteter“ Begrenzung ausbildet, die sich visuell gleichermassen mit der Architektur und dem Kontext verbinden. Abb.56,57 Die ausschliessliche Verwendung von Bäumen und Hecken als geometrisch-architektonische Elemente zur Raumbildung setzt den Anspruch einer „städtischen Natur“ um.

Die englische Tradition des „*pleasure ground“* (160) wird in Hausnähe in Form der rechteckigen Rasenparterres neu interpretiert, ein Vorgehen, welches mit dem historischen Beispiel vergleichbar ist. Neu ist die Schaffung eines Kontrastes und einer Auflockerung der strengen Räume durch das Einstreuen lockerer Baumgruppen und die Wahl blühender Arten für die Hecken (161).

14) Der **Garten U. in Maur bei Zürich,** 1995, ist für eine Botanikerin angelegt. Er übersetzt die botanischen Interessen der Bauherrin in eine künstlerisch-assoziative Sprache, verbindet die praktische Nutzung mit einer sinnlichen, ästhetischen Wirkung. Der Garten besteht aus einem Eingangsbereich, einem langgestreckten seitlichen Gartenraum und einem fast quadratischen Teil vor der Fensterseite des Hauses. Abb.58

An der Längsseite errichtet Kienast eine Stampflehmmauer aus dem vorhandenen Material des Ortes. Er stellt sie als räumlichen Akzent in den Gartenraum, jedoch nicht unmittelbar an die Grenze zur Strasse, wodurch er einen inneren und äusseren Gartenbereich definiert. Den hinteren Raum begrenzen die Obst- und Zierbäume der Nachbargrundstücke. Entlang der Mauer schafft Kienast ein System aus geometrisch-orthogonalen Feldern für Pflanzenexperimente und mit Wasserbecken, die er mit Stahlbändern fasst. Abb.59,60

In den Gartenraum gegenüber dem grossen Fenster des Wohnzimmers setzt er ein räumliches „Bild“ aus vertikalen Steintafeln mit Glasplatten (Abb.61, 62), in deren Zwischenräumen sich Insekten ansammeln sollen. Das Terrain ist wie ein freies Puzzle aus

polimorphen Steinplatten befestigt. Dazwischen sind verschiedene Erdsubstrate eingebracht, die das Experimentieren der Bauherrin mit Bodendeckern unterstützen (162) Abb.63

Analog des historischen Beispiels schafft Kienast einen dreidimensional wirkenden Garten und inszeniert räumlich-geometrische Bilder, die sich aus dem Gebäude blickend, erschliessen. Die Raumkomposition wird jedoch in einer völlig neuen, freien Weise umgesetzt und auf die Nutzung abgestimmt.

15) Der **„Stadtpark Wettingen**“, 1981, ist eine einfache räumliche Komposition aus drei Arealen: Wald, Wiese, Hügel. Diese ist durch die Bodenmodellierung und den Einsatz der Pflanze in differenzierter Weise geformt. Der Parkraum ist durch einen dichten Parkwald, eine dreireihige Lindenallee und eine Pappelreihe begrenzt, so dass unterschiedliche Zuordnungen und Intensitäten der Abschottung entstehen. Die vorhandene horizontale Wiesenfläche im Zentrum bildet als „Leere“ einen Kontrast zur dichten vertikalen Begrenzung. Abb.64 Kienast stellt dieser Ebene zwei geometrisch geformte Erdpyramiden gegenüber. Abb.65 Durch die Kontrastwirkung, die präzise Topografie von horizontaler Ebene zu den Erdkörpern entsteht eine klar definierte räumliche Situation. Dieses Vorgehen steht in Analogie zum historischen Beispiel.
Diese Hügel korrespondieren in Form und Ausrichtung mit dem Charakter der umgebenden Landschaft. Sie schieben sich als Blickpunkte und Vordergrund vor die Häuser des Ortes und die vorhandene Bergkette und bilden so einen Dialog mit diesen. Gleichzeitig erweitert sich dadurch die Raumfolge visuell vom Park über die Stadt in Richtung umgebende Berglandschaft und bezieht diese optisch in den Parkraum ein. Abb.66
Dies ist eine weiteres Beispiel für die Ausdehnung / Erweiterung des Bramanteschen Prinzips der Raumfolge.
Innerhalb des Parkes grenzt Kienast den Bereich vor dem naturnahen Wald durch geschnittene Heckenkompartimente und -rondelle räumlich ab. Abb.67 Den Schnittpunkt der zwei Sichtachsen von Gebäude und Parkwald betont er durch ein rundes Wasserbecken aus Beton (163). Auch diese Vorgehen stehen in Analogie zum historischen Beispiel, welche Kienast jedoch auch hier um die Überlagerung von Achsen, die Verbindung mit freien, landschaftlichen Situationen erweitert.

16) Der **Kurpark Bad Münder,** 1993**,** ist ein moderner, landschaftlicher Park, den Kienast mit frei geformten Parkräumen und vielfältigen Nutzungsaktivitäten ausstattet. Er setzt hier das historische Prinzip des Kontrastes in einer neuartigen Weise ein, indem er eine landschaftliche Bepflanzung und freie Anordnung von Parkräumen wählt und diese betont künstlerisch-artifiziellen Elementen gegenüberstellt. Abb.68

Die räumliche Führung, Ausrichtung zur Stadt und Differenzierung der Parkareale wird durch „kulissenartig gepflanzte Waldstücke“ (164) übernommen. Als zentrales Element positioniert Kienast einen geometrisch geformten See, in den helle rhombenförmige Steinkuben vom Ufer aus eingreifen. Durch diese geometrische Formen „konterkariert“ er die freie Anordnung der Pflanzungen und schafft einen prägnanten, charakteristischen Höhepunkt (165). Abb.69-71

17) Den Innenhof der **„Swiss Re“ Zürich,** 1996/97, ist ein weiteres Beispiel einer dreidimensionalen Bildkomposition. Der Hof besteht aus zwei fliessend ineinander übergehenden Räumen. Kienast begrenzt ihn durch winklig versetzte, paraventartige Wände aus geschaltem, rohem Beton, die er mit reduzierten „Sichtschlitzen“ als Verbindung zum zum Nachbarhof versieht. An einer ausgewählten Stelle fügt er Glasscheiben mit vergrösserten Naturmotiven (Lilien) als Blickpunkte in die Betonrahmen ein. Abb.72, 73
Das Motiv der strengen, vertikalen Begrenzung mit „Ausblicken“ steht in Analogie zum Belvederehof, wird jedoch hier durch die Wahl der Baustoffe, die gestaffelte Anordnung der Wände zeitbezogen umgesetzt.
Der Bodenbelag richtet sich als heller Betonstreifen-Rhythmus zur Architektur aus, verstärkt durch eingravierte, codeartig zum Gebäude laufende Muster. Das einzige „lebende“ Element bildet eine Baumgruppe von Katsura-Bäumen, die durch ihre Exklusivität wie eine Pflanzenskulptur wirkt. Die Anordnung auf Baumscheiben als abstrakte Blattformen aus Gusseisen verstärkt diesen Effekt und assoziiert Kunst und Natur gleichermassen. Abb.74, 75
Die Baumgruppe trennt die beiden Hofräume räumlich voneinander. Ein kreisförmiges Wasserbecken aus schwarzem Stahl liegt als Kunstform horizontal in der weissen, leicht geneigten Fläche und bildet so einen starken Kontrast. Abb.76
Im vorderen Hofteil akzentuieren Entwässerungsstreifen im Bodenbelag als ein rhythmischer „Strichcode“ aus Kies den Raum, bepflanzt mit Iris (Schwertlilien) (166) . Abb. 77, 78
Die Gestaltung einer Raumfolge als dreidimensionale, geometrische Bildkomposition aus reduzierten, gezielt eingesetzten Elementen, die durch Form und Material in starker Verbindung zur Architektur und im Kontrast zueinander stehen, ist mit dem historischen Beispiel vergleichbar. Neu ist auch hier die freie Ausbildung der Räume, der Verzicht auf Achsen und besonders die explizit moderne, reduzierte Form der Elemente und Baustoffe, sowie der Wahl einer räumlich wirksamen Pflanzenart, die eine nahezu „kühle“, aseptische Atmosphäre kreieren.

18) Das Konzept **„Ehemaliges Flughafengelände Berlin-Tempelhof“** 1998, beinhaltet die Schaffung eines Stadtparks unter Sichtbarmachung seiner Ortsgeschichte, der Erhaltung seiner Identität, der Einbindung in den Stadtraum und der Entwicklung langfristiger Nutzungsstrukturen. Kienast erstellt ein langfristiges Nutzungskonzept, für das er eine

räumlich wirksame Form vorschlägt. Er unterteilt das Areal in verschiedene Bereiche, zu unterschiedlichen inhaltlichen Themen wie „Boulevard“, „Wiesenmeer“, „Insel“, „Raumgitterstruktur“ u.a. (167). Dieses Konzept zeichnet die historischen Strukturen des Geländes räumlich nach. Kienast definierte die ehemalige äussere Begrenzung durch mehrfache, dichte Baumreihen als „Rückgrat” (168) der Anlage, die sich zum Gebäude lichten und so Blickbeziehungen herstellen. Auf dem ehemaligen Flugfeld innerhalb dieses „Ringes“ und im Kontrast zur vertikalen räumlichen Fassung mit Baumreihen plant er eine absolut horizontale Rasenfläche, das „Wiesenmeer“, als zentrales, raumvergrösserndes Element. In dieser Ebene positioniert er zwei räumliche Strukturen: eine künstliche 50 m hohe geometrische Skulptur, den „Fliegerberg“ und die ehemalige Landebahn, die für die Besiedlung mit Ruderalvegetation offenzulassen ist. Die Ebene wird seitlich durch eine grossflächige Raumgitterstruktur aus Bäumen begrenzt. Diese Längs- und Querreihen von Bäumen fassen Einzelräume, die dieses Areal für künftige Nutzungsstrukturen gliedern und offen halten (169). Abb.79 Die Inszenierung eines dreidimensionalen Bildes bestehend aus Einzelräumen, die entspr. ihrer Nutzung differenziert ausgebildet sind, deren Verknüpfung, die Anwendung der Topografie als Mittel zur Differenzierung und Abgrenzung steht in Analogie zum historischen Beispiel. Neu ist das Zitieren, die räumliche Umsetzung historischer „Spuren“ in einer modernen zeichenhaften Gestaltungssprache, in skulpturhafter Form, deren Verbindung mit einer neuen Nutzung und dem Anspruch der Langfristigkeit als Planungsvorgabe. Die Planung wurde nicht ausgeführt.

Abb.79 Konzept für das ehemalige Flughafengelände Berlin- Tempelhof

Anmerkungen

(1) Vgl. Kienast, 2002: 79
(2) Ders. : 157
(3) Kienast / Vogt 2002: 114
(4) Ders.: 115
(5) Kienast, 2002: 158
(6) Ders.: 153 ff.
(7) Kienast, 1997: 186
(8) Kienast / Vogt 2000: 168
(9) Kienast, 1997: 184
(10) Kienast / Vogt 2002: 64
(11) Ders.: 64
(12) Vgl.Kienast / Vogt 2002: 70 f
(13) Kienast / Vogt 2002: 152
(14) Ders.: 152
(15) Kienast / Vogt 2002: 154
(16) Vgl. Kienast, 2002: 64 ff. und 70 f.
(17) Ders.: 70 f.
(18) Kienast / Vogt 2002: 152
(19) Ders.: 64 ff.
(20) Vgl. Kienast / Vogt 2002: 9 ff., Kienast 1997:156
(21) Vgl. Kienast 1997: 184 ff.
(22) Kienast / Vogt 2002: 70f.
(23) Vgl. Revedin 1998, S. 45 ff.
(24) Vgl. Kienast, 2002: 54, 73
(25) Vgl. Revedin 1998: 45 ff.
(26) Vgl. Kienast, 2002: 54
(27) Vgl. Kienast/Vogt 2002: 9 f.
(28) Kienast 2002: 53
(29) Vgl. Ders.: 53 ff.
(30) Kienast 2002: 7
(31) Vgl. Kienast 2002: 53 ff.
(32) Kienast 2002: 43
(33) Ders.: 45
(34) Kienast 1997: 18
(35) Vgl. Kienast 2002: 67 ff.
(36) Kienast 1997: 184
(37) Ders.: 184
(38) Vgl. Kienast 2002: 106 ff.
(39) Vgl. Ders.: 78 ff.

(40) Ders.: 137
(41) Vgl. Kienast 2002: 137 f.
(42) Vgl. Ders.: 11 ff.
(43) Ders.: 131
(44) Vgl. Ders.: 42 f.
(45) Vgl. Ders.: 22 f., 62
(46) Vgl. Kienast 2002: 207 f. und Autorin: die Thesen wurden von der Autorin im Sinne der Arbeit interpretiert, zusammengefasst und neu geordnet
(47) Vgl. Kienast 2002: 71 ff.
(48) Ders.: 76
(49) Kienast 1997: 12
(50) Vgl. Kienast/Vogt 2002: 70 ff. und Besichtigung Autobiografischer Garten, Zürich 2004
(51) Kienast 2002: 33
(52) Ders.: 33
(53) Besichtigung Garten K. in Maur, 2004
(54) Vgl. Kienast 2002: 33 ff.
(55) Kienast/Vogt 2000: 14
(56) Kienast / Vogt 2000: 14
(57) Vgl. Kienast 1997: 14 f.
(58) Besichtigung Garten K. und Swiss Re, Zürich, 2004
(59) Vgl. Kienast 2002: 10 ff., 72 f.
(60) Vgl. Ders.: 84 ff.
(61) Kienast 2002: 133 ff. und Besichtigung Garten am Uetliberg, 2004
(62) Vgl. Kienast 2002: 26 f.
(63) Vgl. Ders.: 133 f., 156
(64) Vgl. Ders.: 156 f.
(65) Ders.: 64 ff.
(66) Kienast/Vogt 2002: 159
(67) Besichtigung „Hotel Zürichberg“ Zürich, 2004
(68) Kienast / Vogt 2002: 98
(69) Kienast 1997: 161
(70) Vgl. Kienast 2002: 59 f.
(71) Kienast 1997: 22
(72) Kienast/Vogt 2002: 206 f.
(73) Kienast/Vogt 2002: 112
(74) Vgl. Kienast 2002: 142
(75) Kienast 2002:…
(76) Vgl. Kienast 2002: 42
(77) Besichtigung Stadtpark Wettingen, 2004
(78) Kienast 2002: 67 f. und 155 f
(79) Rowe / Koetter 1984 in Kienast 1997: 46

(80) Besichtigung ZKM Karlsruhe, 2004

(81) Kienast 2002: 155, 158, 207

(82) Kienast 2002: 207

(83) Ders.: 209

(84) Ders.: 104

(85) Ders.: 207

(86) Besichtigung Bundesarbeitsgericht Erfurt, 2004

(87) Vgl. Kienast 2002: 209 und

(88) Kienast/ Vogt 2002: 70

(89) Vgl. Kienast 2002:

(90) Vgl. Ders.: 135

(91) Vgl. Ders.: 131 f

(92) Vgl. Kienast / Vogt 2002: 70

(93) Kienast 2002: 45

(94) Vgl. Girot in Kienast 2002: 8 f.

(95) Vgl. Kienast 2002: 178 ff. und Besichtigung Swiss Re, 2004

(96) These untermauert durch die Besichtigung der Arbeiten, z.B. Bundesarbeitsgericht Erfurt, Garten K. in Zürich, Garten am Uetliberg, Swiss Re Zürich u.a.

(97) Vgl. Kienast/Vogt 2000: 132 f.

(98) Besichtigung Garten Kienast, Garten am Uetliberg, Stadtpark Wettingen

(99) Vgl.Kienast 2002: 184 und Besichtigung Garten K. Zürich, Garten am Uetliberg, Hotel „Zürichberg“, Zürich 2004

(100) Besichtigung Garten am Uetliberg, Garten M. in Zürich, 2004

(101) Besichtigung ZKM Karlsruhe, Stadtpark Wettingen, Garten K.in Zürich, 2004

(102) Besichtigung Garten K. und Hotel „Zürichberg“ in Zürich, 2004

(103) Vgl. Kienast/Vogt 2002: 218, Kienast 1997, Kienast/ Vogt 2000 und Besichtigung Swiss Re, Garten K. in Zürich, 2004

(104) Garten am Üetliberg, 2004, Garten M. in Ulm, Kurpark Bad Zurzach

(105) Vgl. Kienast 2002: 69

(106) Vergleich Hotel „Zürichberg“, Zürich 2004 und Palazzo Piccolomini, Pienza 2005

(107) Besichtigung und Vergleich Garten K., Garten Kienast in Zürich, Garten U. in Maur, 2004

(108) Vgl. Kienast 2000: 124, 132 f. und Besichtigung Stadtgarten Bundesarbeitsgericht Erfurt, 2005

(109) Vgl. Kienast 2002: 110 f. und Azzi Visentini 1995: 76

(110) Vgl.Kienast/Vogt 2002: 218, Kienast 1997, Kienast/Vogt 2000 und Besichtigung Geschäftshaus Basler & Partner, „Swiss Re“, Garten K., Zürich 2004

(111) Ikonografie: (ikon – das Bild, graphein – beschreiben), Wissenschaft von der Identifikation, Beschreibung, Klassifizierung und Deutung; Auswahl von Garten-Objekten mit bestimmter Symbolik unter Berücksichtigung literarischer Quellen z.B. der Philosophie, die auf die Darstellung und Anordnung dieser Einfluss haben und eine bestimmte Charakteristik des

Gartens, meist eine Analogie zur Antike herstellen; zunehmende Bedeutung in zeitl. dem Belvederehof nachfolgende Epochen (Spätrenaissance, Barock), Vgl. Lazzarro 1990: 9 f.

(112) Vgl. Kienast 1997: 82 f. und Besichtigung „Garten am Üetliberg“ Zürich

(113) Vgl. Projekt Swisscom Worblaufen, Bern, Kienast/ Vogt 2000 : 74 f.

(114) Besichtigung Garten Kienast, 2004; Projekte Schlosspark in der Schweiz und „Kurpark Bad Münder“: Vgl. Kienast/ Vogt 2002: 114 ff., Vgl. Kienast 1997: 184 ff.

(115) Vgl. Kienast/Vogt 2002: 132 f.

(116) Vgl. Kienast 1997: 18 ff. und Besichtigung Garten Kienast, Zürich 2004

(117) Besichtigung Swiss Re Zürich, Garten Kienast, Garten am Uetliberg, Garten K., Zürich 2004 Garten U. in Maur, 2004

(118) Kienast / Vogt 2002: 43

(119) Besichtigung Stadtgarten Erfurt 2005, ZKM Karlsruhe, 2004

(120) Kienast 2002: 133 f. und Besichtigung Garten Kienast, Garten K., Hotel „Zürichberg“, Zürich 2004, Stadtgarten Erfurt, 2005

(121) Vgl. Kienast / Vogt 2002: 206 ff.

(122) Besichtigung Garten K., Garten am Uetliberg, Zürich 2004

(123) Besichtigung Swiss Re, Garten Kienast, Garten am Uetliberg, Zürich 2004

(124) Vgl. Kienast 1997: 120 ff.

(125) Vgl. Kienast /Vogt 2002: 38 ff., und 50 ff.

(126) Vgl. Kienast 1997: 82 ff. und 142 ff. und Besichtigung Garten am Uetliberg, Zürich 2004

(127) Vgl. Kienast / Vogt 2002: 50

(128) Vgl. Ders.: 50 und Kienast 1997: 114 f.

(129) Vgl. Kienast 1997: 120 ff.

(130) Vgl. Kienast 1997: 18 ff. und Besichtigung Garten 2004

Verblüffend ist die Selbstverständlichkeit, mit der die Ehefrau des verstorbenen Gartenarchitekten in Folge den Garten veränderte und ihren Bedürfnissen anpasste, Dinge wie einen Rosenbogen, Pikiertische hinzufügte, Elemente wie Efeupflanzungen entfernte, wobei der Charakter des Ganzen erhalten blieb, ohne das die inhaltliche Gesamtkonzeption durch diese Ergänzungen gestört wurde.

(131) Kienast 1997: S. 161

(132) Vgl. Kienast 1997: 160 ff.

(133) Ders.: 120

(134) Ders.: 120

(135) Ders.: 120

(136) Kienast 1997: 120

(137) Vgl. Ders.: 120 ff.

(138) Ders.: 82

(139) Ders.: 82

(140) Ders.: 82 und Besichtigung Garten 2004

(141) Vgl. Ders.: 82 ff.

(142) Vgl. Ders.: 114 f.

(143) Kienast 1997: 184

(144) Ders. 1997: 184

(145) Die Feststellung einer „Didaktik“ in der Arbeit Kienast stellt Meinung der Verfasserin dar

(146) Vgl. Kienast 1997: 184 ff.

(147) Vgl. Kienast / Vogt 2002: 206 ff.

(148) Stichwort „Antikerezeption“ und deren Weiterentwicklung, siehe Kap.2.2 dieser Arbeit

(149) Hobhouse, 1999: 87

(150) Kienast 2000: 118

(151) Vgl. Ders.: 118 ff.

(152) Belvederehof: von dem signifikantesten Punkt der Anlage, dem Papstzimmer im ersten Stock des Palastes, ist die Anlage in ihrer perspektivischen Gesamtheit zu überblicken

(153) Vgl. Kienast 1997: 40 ff.

(154) Vgl. Kienast 2002: 135

(155) Vgl. Kienast/ Vogt 2002: 38 ff.

(156) Kienast/ Vogt 2000: 152

(157) Vgl. Ders.: 152 ff. und Besichtigung ZKM, 2004

(158) Vgl. Ders.: 168 ff. und Besichtigung, 2005

(159) Kienast/ Vogt 2002: 132

(160) Ders.: 132

(161) Vgl. Kienast/ Vogt 2002: 132 ff.

(162) Vgl. Kienast 1997: 168 ff.

(163) Vgl. Kienast/ Vogt 2002: 26 ff.

(164) Ders.: 114

(165) Vgl. Kienast/ Vogt 2002: 114 ff.

(166) Vgl. Kienast/ Vogt 2000: 184 ff. und Besichtigung, Zürich 2004

(167) Kienast / Vogt 2002: 220, 222 und Besichtigung vorhandenes Flughafengelände, 2005

(168) Ders.: 218

(169) Ders.: 218 ff.

5. Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick

Die Ausgangsthese der Existenz einer „historische Kontinuität“, der Gültigkeit der Regeln der Renaissancegartenkunst für die Arbeit der beiden zu betrachtenden Gartenarchitekten wurde in wesentlichen Punkten bestätigt. Am Beispiel dieser beiden Protagonisten wurde herausgearbeitet, dass sich die erstmalig in der Frührenaissance auftretenden Gesetzmässigkeiten und Erkenntnisse der Raumgestaltung in Gärten und Freiräumen bis in die moderne Gartenkunst, repräsentiert durch die Arbeiten Porcinais und Kienasts, verfolgen lassen.

Die Untersuchungen bestätigten die Hypothese, dass in dieser Entwicklung dem Belvederehof von **Donato Bramante** eine entscheidende Bedeutung zugesprochen werden kann. Zum einen vereinigt der Hof alle gestalterischen Prinzipien, die für künftige Gärten Vorbild waren: ein neues Verständnis des Raumes und dessen erstmalige Umsetzung in einem Aussenraum / Garten, Raumbildung mittels perspektivisch-symmetrischer, axialer Raumfolgen und räumlich-architektonischer Fassung, Bezug zur Architektur mittels einer architektonisch-geometrischen Formensprache, Dimensionierung und Zuordnung, eine neue Verwendung von Skulpturen und künstlerischen Mitteln im Aussenraum. Zum anderen stellt der Umgang Bramante’s mit historischen Vorlagen, deren Weiterentwicklung i.S. einer geistigen Erneuerung eine die Gartenkunst revolutionierende Grundlage für die heutige Arbeitsweise der Gartenarchitekten dar.

Am Beispiel des Hofes wurde dabei als entscheidend herausgestellt, dass die Betrachtung und der Vergleich mit der Renaissance nicht im Sinne einer rückwärtsgewandten rezeptiven Übernahme zu verstehen ist, sondern dass sich in der Renaissance auf Basis gesellschaftlicher, philosophischer Neuerungen die Haltung zur Architektur und zur Gartenkunst verändert hat und damit diese revolutioniert wurde.

Die Grundthesen der Aufnahme und Weiterentwicklung der Prinzipien aus Bramante’s Belvederehof wurden anhand der Untersuchung der Arbeit der zwei Protagonisten heutiger Landschaftsarchitektur im Wesentlichen bestätigt.

Ein direktes Eingehen auf das historische Beispiel Belvederehof, im Sinne einer Übernahme z.B. von konkreten Elementen, Strukturen etc. sollte dabei nicht nachgewiesen werden. Vielmehr zeigte die Untersuchung *Analogien* in der Vorgehensweise der genannten Vertreter, ein Zurückgreifen auf wesentliche gestalterische Prinzipien des Hofes, die sich jedoch in einer vorwärtsgerichteten gestalterischen Sprache äusserten.

Dabei wurden dem Hof, als ein in sich „abgeschlossenes“ Einzelobjekt/ -werk und Ausgangspunkt, eine Vielzahl unterschiedlicher Werke gegenübergestellt. Diese Vorgehensweise wurde gewählt, um die vielschichtige Interpretation, die offene/ nicht abgeschlossene,

für die Zukunft richtungsweisende Übertragung und Entwicklung der Bramante'schen Prinzipien aufzuzeigen.

Es wurde bestätigt, dass unter den o.g. Aspekten **Pietro Porcinai** eine herausragende Stellung einnimmt. Porcinai war der erste und lange Zeit einzige Gartenarchitekt Italiens, der im Sinne einer historischen Kontinuität arbeitete, d.h. die Wurzeln, die Tradition der italienischen Gartenkunst mit einer zeitgemässen Auffassung verband. Damit stellte er eine „geistige" Analogie zum Vorgehen Bramantes her. Die Analyse seiner ausgeführten Arbeiten zeigt die Verbindung, den Einfluss historischer Vorbilder, erweitert durch die Priorität, moderne, den heutigen Ansprüchen entsprechende Gärten zu schaffen. In seinen Projekten werden die Analogien zum Werk Bramantes durch folgende gestalterischen Kriterien deutlich:

- Gestaltung der Gärten als räumliche / dreidimensionale Objekte
- Anwendung der Axialität, Symmetrie und Perspektive zur Verbindung der Einzelareale in Raumfolgen
- Wahl einer geometrisch-architektonischen Sprache, die sich auf die Architektur bezieht
- Verdeutlichen historischer Entwicklungsprozesse der Landschaft / des konkreten Territoriums durch Aufnahme und Weiterführung ortsbezogener Strukturen, historisch begründeter Wesensmerkmale wie Proportionen, Topografie, der Zuordnung und Ausrichtung von Formen und funktionalen Verknüpfungen, durch den Einsatz aus der Geschichte entnommener Motive, Zitate und künstlerischer Mittel

Die Verwendung der Pflanze als architektonisches Element zur Raumbildung stellt eine Erweiterung des Bramanteschen Vorgehens, jedoch einen Bezug zur Hoch- und Spätrenaissance dar.

Diese Vorgehensweise Porcinais diente vor allem dem Anknüpfen, der Bezugnahme zur Tradition der italienischen Gartenkunst, der Weiterführung des historischen Modells des „Architektonischen Gartens" der Renaissance.

Porcinai entwickelte auf dieser Basis eine neue, den modernen Anforderungen entsprechende Darstellungsform, die das Bramante'sche Modell des Raumes erweiterte und durch moderne gestalterische Mittel ergänzte:

- Ablösen der strengen Axialität, Symmetrie und Perspektive durch eine ungerichtete, freiere Raumbildung mittels freier Verknüpfung der Areale zu Raumfolgen; Anwendung der Raumfolge als charakterisierendes Prinzip für die Gesamtgestaltung der Gärten

- Visuelle und physische Öffnung der Gärten, d.h. Abkehr von der Geschlossenheit und physischen Begrenztheit; Einbeziehen / Integrieren der Umgebung durch räumlich-visuelle Ausdehnung des Gartens auf den Landschaftsraum mittels visueller Verknüpfungen, Aufnahme von Elementen, topografischen Merkmalen und durch Reduzierung gestalterischer Massnahmen zugunsten einer gestalterischen Einheit, damit Inszenieren neuer räumlicher Zusammenhänge
- Ablösen des Primates der Architektur zugunsten einer gesamtheitlichen Wirkung von Architektur, Garten und Landschaft
- Definierung des Ortes durch die Landschaft, nicht durch die Architektur
- Anwendung historischer Motive in modernen Konzeptionen, bei eindeutiger Trennung und Kennzeichnung als Zitate
- Verwendung der Pflanze als ausschliesslich einziges Mittel zum Herstellen der Raumwirkung, in naturnaher, freier Art und Weise, Einfliessen ökologischer Aspekte bei Pflanzenwahl

Diese Kriterien verdeutlichen die Arbeitsweise Porcinai's im Sinne einer „historischen Kontinuität", der Aufnahme von Bramantes Anspruch einer Erneuerung der Gartenkunst auf Basis historischer Vorlagen.
Die Arbeit Porcinais ist vor allem unter dem Aspekt von Bedeutung, dass in Italien das historische Erbe einen sehr hohen Stellenwert einnimmt, so dass eine moderne Entwicklung meist vernachlässigt wird, zu wenig Reflexionen und theoretische Untersuchungen zum Umgang mit der Geschichte in einem „vorwärts gewandten Sinne" und zu den gegenwärtigen Prozessen stattfinden. Dies zeigt sich in der Nutzung vorhandener historischer Substanz als auch in den theoretischen Diskursen. Es existieren bis heute kaum Beispiele gelungener Verknüpfung von historischer Substanz und modernen, zeitadäquaten Aussenräumen oder Funktionen. Ein Beispiel dafür ist die heutige Nutzung des Belvederehofes ausschliesslich als Parkplatz.
Am Beispiel der Untersuchung der Arbeit Porcinais wurde der in den 20er Jahren einsetzende Einfluss der Gartenarchitekten des deutschsprachigen Raumes auf die italienische Entwicklung aufgezeigt. Es wurde dargestellt, wie deren Erkenntnisse der Ökologie, Pflanzensoziologie, der neuen Umweltproblematik im Werk Porcinais Niederschlag fanden.

Das Werk **Dieter Kienasts** zeigte besonders unter dem Hauptschwerpunkt der theoretisch-philosophischen Erneuerung der Gartenkunst Parallelen zur Arbeitsweise Bramantes.
Zur Akzentuierung, auch in einem Schlusskapitel, erscheint hier zulässig, Kienast selbst an wichtigen schlussfolgernden Stellen aus seinen eigenen theoretischen Arbeiten zu zitieren.

Die Untersuchung stellte die Analogien zu Bramantes Gestaltungs- und Denkansätzen bei der Schaffung des Belvederehofes heraus.
Dazu zählt die Forderung Kienasts nach "*Transparenz"* im Umgang mit historischen Prozessen zu deren Sichtbarmachung, sein „Bekenntnis zur kritischen Rekonstruktion": Analog zu Bramante positionierte Kienast die Geschichte der Gartenkunst lediglich als „Ausgangspunkt für ein zeitgemässes Weiterschreiben", für die Schaffung eigener, neuer Anlagen. Dies schliesst die Aufnahme und Wiederentdeckung historischer Gestaltungsansätze sowie deren Interpretation, Aktualisierung und Erweiterung entsprechend heutiger Verhältnisse gleichermassen ein.
Analog der historischen Betrachtungsweise wurde der Garten von Kienast als Objekt des menschlichen Eingriffes, als Bedeutungsträger und „Aussenhaus" gesehen und gestaltet (4).
Die theoretischen Ansätze fanden sich in den ausgeführten Arbeiten wie folgt:

- Raumbildung, d.h. die Gestaltung des Aussenraumes als dreidimensionales Gebilde, Übernahme der Raumfolge als Mittel der Verknüpfung der Areale
- Wahl einer geometrisch-architektonischen Formensprache als Bekenntnis zur Architektur und zur sichtbaren Gegenüberstellung des Gartens zur Landschaft, umgesetzt durch *das Einschneiden einer geometrischen Form als Zäsur in den umgebenden Landschaftsraum / Kontext*
- Aufnahme des Dualitätsprinzips von „Kunst und Natur", als einem Grundprinzip des Renaissancegartens, umgesetzt durch die präzise Differenzierung, Abgrenzung und Gegenüberstellung der Form des Gartens zur Landschaft;
  gleichzeitig:
- Öffnung des Gartens zur Landschaft durch Herstellen visueller Beziehungen und Verflechtungen innerhalb von Raumfolgen
- *Verwendung der Pflanze* als Hauptgestaltungsmittel zur Raumbildung, hinsichtlich ihrer skulpturalen, architektonischen Wirkung, Aufgreifen des historischen Prinzips der Hoch- und Spätrenaissance,
- Kontrast als Mittel zur Steigerung der räumlichen Wirkung und zur Differenzierung
- *„Raum und Skulptur":* Anwendung skulpturhafter Formen innerhalb einer räumlichen Inszenierung, zum einen durch Reduktion und Vereinfachung zugunsten einer Erhöhung der Raumwirkung, zum anderen Einsatz der Skulptur zur Inszenierung einer inhaltlichen Aussage, „Botschaft", im Sinne des historischen Mittels der Ikonografie,
- Anknüpfen an historische Vorlagen durch Zitieren historischer Motive, durch die Anwendung klassischer Gestaltungsprinzipien, die jedoch in einem erneuerten Sinne eingesetzt werden (siehe unten)

Die Analogie zur Arbeit Bramantes, seinem Bezug zu den Erneuerungsbestrebungen der Renaissance auf Basis historischer Vorbilder, wurde in diesem Sinne bei Dieter Kienast herausgefunden. Seine Arbeiten verdeutlichen die Weiterentwicklung dieser Vorlagen und deren Übertragung in einen zeitgemässen Rahmen, die Umsetzung dieser Ansätze entsprechend gesellschaftlicher Veränderungsprozesse und damit die Abgrenzung zum Historisierenden.
In den Arbeiten Kienasts zeigte sich ein Übertragen Bramantescher Prinzipien auf veränderte Dimensionen und neue Raumtypen. Seine Auseinandersetzung mit dem urbanen Lebensraum Stadt zog sich als wichtigstes Merkmal durch seine Arbeit. Sie äusserte sich in

- der Neudefinierung des Natur- und Stadtnatur-Begriffes,
- der Übertragung der Gesetzmässigkeiten wie Raumbildung und -verknüpfung, die Wahl einer architektonischen Sprache auf grossräumige städtebauliche Areale,
- dem Eingehen auf neue veränderte Aufgabenfelder und Nutzungsansprüche, der Verbindung von Ästhetik, Nutzung / Funktion und Ökologie als Grundprinzip der Planung
- einer Neudefinierung des Ortes und des Bezugs zu diesem als Prämisse, in die gleichermassen die Betrachtung des Gartens, der Stadt und der Landschaft mündet, wobei der Ort jeweils das eine oder andere repräsentieren kann,
- einer neuen Betrachtungsweise der Dualität von Kunst und Natur, die Kienast um die Darstellung des Verhältnisses des Gartens zur Architektur und zur Landschaft im Sinne von *„Stadt und Land“* erweiterte und als Dialog von „Natürlichkeit und architektonischer Grundkonzeption“ inszenierte und interpretierte.
- der Darstellung des *Wertewandels historischer Kategorien,* ihres Verknüpfens innerhalb einer modernen Gestaltungssprache, einem zeitgemässen Kontext, mit neuen Ansprüchen an Funktion, Ökologie und Ästhetik als Bezug zur Gegenwart; dies ist eine moderne Vorgehensweise, die jedoch gleichzeitig in Analogie zum Bramante’schen Vorgehen steht.

In diesem Zusammenhang prägte Kienast den Begriff der „*Antithese als poetisches Verfahren*“ als Attribut an die gegenwärtigen gesellschaftlichen Prozesse, mit dem er die Sichtbarmachung der Widersprüche und Ansprüche gegenwärtiger und aus der geschichtlichen Entwicklung resultierender Prozesse forderte.
Diese theoretischen Überlegungen äusserten sich

- im Ablösen der Axialität und Symmetrie durch die Raumfolge
- dem bewussten Verzicht auf Zentralperspektive, stattdessen visuelle Überleitung
- der Aufgabe des Primates der Architektur zugunsten einer gestalterischen Einheit

- der Öffnung des Gartens durch physisches und visuelles Einbeziehen der räumlichen Umgebung
- der Verwendung historischer Elemente in neuen, veränderten räumlichen und inhaltlichen Zusammenhängen, ihrer Positionierung als bewusst herausgestellte Zitate, innerhalb moderner, den Anforderungen der Zeit entsprechender Aussenräume
- der Nutzung der Pflanze als städtisches Element

Die Auseinandersetzung der beiden Protagonisten mit den historischen und gesellschaftlichen Prozessen und deren Darstellung / Widerspiegelung im Aussenraum, die didaktische, prototypische Wirkung ihrer Gärten und Stadträume und die übergreifende Gültigkeit der theoretischen Ansätze Kienast's hat bis heute eine immense Vorbildwirkung auf die folgenden Generationen von Gartenarchitekten.

In diesem Sinne kann diese Untersuchung als ein Impuls zur Auseinandersetzung mit der Geschichte der Gartenkunst, als Ausgangspunkt weiterer Forschungstätigkeit gesehen werden.

Verzeichnis verwendeter Literatur und sonstiger Quellen sowie Abbildungsverzeichnis

Kapitel 1:

Azzi Visenti, Margherita 1997: Die Italienische Villa. Stuttgart, DVA
Frommel, Christoph Luitpold 2004
Hobhouse, Penelope 1999: Gärten in Italien. Basel Boston Berlin, Birkhäuser Verlag

Gesprächsverzeichnis:

Prof. Dr. Christoph Luitpold Frommel, 2004
Prof. Dr. Johannes Küchler, 2003

Kapitel 2 – Donato Bramante:

Ackerman, J.S. 1954: The cortile del Belvedere. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana
Azzi Visentini, Margherita 1997: Die Italienische Villa. Stuttgart, DVA
Benevolo, Leonardo 1990: Die fixierte Unendlichkeit. Frankfurt, Campus Verlag
Bruschi, Arnaldo 1973: Bramante. Rom, Universale LaTerza UL 258
Jacob Burckhardt, 2000: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Werke Bd. 5, München, Beck
Coffin, David R. 1991: Gardens and Gardening in the Papal Rome, Princeton New Jersey/ UK University Press
Coffin, David R. 1991: The villa in the life of Renaissance Rome. Princeton New Jersey/ UK University Press
Falda, Giovanni Battista 1994: Gli giardini di Roma. Nördlingen, Uhl
Förster, Otto H. 1956: Bramante. Wien, Schroll Verlag
Frommel, Christoph Luitpold 1973: Der römische Palastbau der Hochrenaissance. Tübingen, Universitätsverlag
Frommel, Christoph Luitpold 1998: I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere, in: Il cortile delle statue – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, S.17 ff., Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23.10.1992, Mainz, Verlag Philipp von Zabern
Lazzarro, Claudia 1990: The Italian Renaissance Garden. London, Yale University Press
Mader/Mader 1987: Italienische Gärten. Stuttgart, DVA
Murray, Peter 1980: Die Architektur der Renaissance in Italien. Stuttgart, Haitje Verlag
Olschki, Leonardo 1922: Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien. Leipzig, Olschki-Verlag
Reinhardt, Volker 2002: Die Renaissance in Italien. Beck'sche Reihe, Bd. 2191, München, Beck Wissen

Internetportale:

www.gartenaesthetik.de 2004

Internetportal der Residenzkommision der Akademie der Wissenschaften Göttingen, 2005 (Dr. Claudia Gröschel)

Gesprächsverzeichnis:

Dr. Kerstin Appelshäuser, Rom 2005

Giuseppe Bonaccorso , Biblioteca Hertziana Rom, 2004

Dr. Thielemann, Biblioteca Hertziana Rom, 2004

Prof. Dr. Christoph Luitpold Frommel, Rom 2004

Prof. Dr. Johannes Küchler, TU Berlin, Institut für Landschaftsarchitektur und Umweltplanung, 2004

Dr. Iris Lauterbach, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2004

Dr. Paolo Lo Giudice, Rom 2005

Dr. Erika Schmidt, TU Dresden, 2004

Besichtigungen:

Rom und Umgebung, Lazio:

Antike: Colosseum, Teatro marcello (Marcellus-Theater), Circus maximus, Palatinum, Domus aurea, Forum romanum, Pantheon;
Tivoli: Villa Adriana (Hadrians-Villa), Villa d' Este

Renaissance: Villa Giulia, Villa Borghese, Villa Chigi, Villa Torlonia
Vatikan: Piazza San Pietro (Petersplatz), Vatikanische Gärten, Cortile del Belvedere (Belvederehof),
Piazza Navona, Piazza Farnese,
Villa La Farnesina, Villa Sciarra, Villa Medici
Palazzo Corsini, Palazzo Spada (Zentralperspektive von Borromini)
Villa Lante, Bagnaia / Viterbo, Villa Farnese und La Farnesina/ Caprarola
Castel Gandolfo
Frascati: Villa Aldobrandini, Le Scuderie

Orto botanico - Botanischer Garten in Rom

Toscana*:*

Florenz: Dom und Piazza, Giardino di Boboli (Boboli-Gärten)

Pienza: Palazzo Piccolomini, Dom, Palazzo Vescovile Borgia, Palazzi dei Cardinali

Lombardei / Milano:

Comer See: Villa Carlotta, Villa Melzi, Villa d' Este, Villa Monastero, Villa Serbelloni

Lago Maggiore: Isola Bella, Isola Madre, Villa Pallavicino

Gardasee: Villa Bettoni, Villa D' Annunzio

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 8,9,14,16,17,20,21,22,24,26,27 – 31, 32,33–35, 40,41,45, 47, 52,53, 55,56, 59,60: Foto-Archiv der Biblioteca hertziana, Rom, 2004/2005

Abb. 1,2,3, 6, 15, 36, 58: Azzi Visentini, Margherita 1997: Die Italienische Villa. Stuttgart, DVA

Abb. 4,5 Edizione L'Alfiere, Urbino, 1980

Abb. 10: Hobhouse, Penelope 1999: Gärten in Italien. Basel, Birkhäuser Verlag

Abb. 23: Frommel, C. L. 1998: I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere. in: „Il cortile delle statue – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan", S.17 ff., Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23.10.1992, Mainz, Verlag Philipp von Zabern

Abb. 7,11,12, 13, 18,19,25, 42 - 44,46, 48 - 51,54,57, 61- 65: Autorin, 2004 / 2005

Kapitel 3 – Pietro Porcinai :

Carapelli, Gabriella / **Donati, Marta** 2005: Pietro Porcinai e l'arte del paesaggio. Firenze, Verlag Mandragora

„Dall´ intervento di Porcinai *Il colore nei giardini e nel paesaggio* al Congresso dell´instituto nazionale del colore INCO Padova 1957, estratto del convegno" in Milena Matteini 1991:Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Mailand, Electa

Ferrara, Guido 1998: L'architettura del paesaggio vive. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Giannini, Alessandro 1991: Die Schriften Porcinais, in Milena Mattini: Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Milano, Electa

Grossoni, Paolo 1998: Flora e vegetazione nei giardini di Porcinai. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai, Florenz, Alinea Editrice

Gori, Giuliano 1998: Porcinai a Celle. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai", Florenz, Alinea Editrice

Guccione, Biagio 1998: L'architettura dei giardini di Pietro Porcinai. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai, Florenz, Alinea Editrice

Hobhouse, Penelope 1999: Gärten in Italien. Basel Boston Berlin, Birkhäuser Verlag

Kienast, Dieter 2002: Die Poetik des Gartens Über Chaos und Ordnung in der Landschaftsarchitektur. Hsg. von der Professur für Landschaftsarchitektur ETH Zürich, Basel. Boston. Berlin, Birkhäuser-Verlag für Architektur

Lazzaro, Claudia 1990: The Italian Renaissance Garden. New Haven and London, Yale University Press

Lucentini, Mauro 2000: Rom Wege in die Stadt. München, Pattloch Verlag

Maniglio Calcagno, Annalisa 1998: Tradizione e rinnovamento nel giardino europeo tra Ottocento e Novecento. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Matteini, Milena 1991: Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Milano, Electa

Matteini, Milena 1998: L'attualita di Pietro Porcinai. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Micheletti, Cesare 2002: Pietro Porcinai e l'Autobrennero. In: Architettura del paesaggio. 8/2002, Florenz, Alinea

Pizzetti, **Ippolito** 1991: Scelte botanice di un paesaggista. in Matteini, Milena: Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Milano, Electa

Porcinai, **Pietro** 1998: Il colore nei giardini e nel paesaggio. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Porcinai, **Pietro** 1998: Giardini privati oggi. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Pozzana, Mariachiara "Classicismo e tradizione nell'opera di Porcinai" in Mariachiara Pozzana "I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai", Alinea Editrice s.r.l., Florenz1998

Pozzana, Mariachiara 1998: Continuita' della tradizione nei giardini del XX secolo. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Revedin, Jana 1998: Porcinai come progettista riformatore. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Zangheri, Luigi 1998: Pietro Porcinai und die Gamberana. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea Editrice

Zangheri, **Luigi** 2004: Einführungsrede zur Ausstellung "Pietro Porcinai" Köln

Zappia, Caterina 1991: Gli elementi artificiali. in Milena Mattini: Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Mailand, Electa

Gesprächsverzeichnis

Dr. Enno Brion, S. Pagano 2005

Karl D. Bühler, Genua 2004

Prof. Dr. Guido Ferrara, Florenz 2004

Milena Matteini, Genua/Milano 2004

Dr. Franco Pirone, Ostia 2004

Dr. Anna Porcinai, Settignano, 2004

Dr. Paola Porcinai, Florenz, 2004

Dr. Giuseppe Ratti, Como 2005

Dr. Ines Romiti, Florenz 2004

Dr. Leonardo Servadio, Perugia 2005

Dr. Luigi Zangheri, Trieste 2004

Verzeichnis der besichtigten Gärten und Anlagen:

Casa Editrice Montadori, Segrate / Milano 2004
Giardini della Landriana, Lazio 2005
Garten “La Serpara”, Attigliano 2005
Gärten der Triennale, Milano 2004
EUR – Viertel, Rom 2004/2005
Giardino dei Tarocchi, Capalbio 2005
Parco di Castello Sforzesco, Milano 2004
Villa Rondinelli, Fiesole 2005
Garten Dr. Servadio, Perugia 2005
Villa Ratti, Como 2005
Villa Doney, S. Michele di Pagana (Genova) 2005
Villa Fiorita, Saronno 2005
“La Mortella”, Ischia 2005

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 5,8, 9,10,11, 13,14,15,16,19,22,23,26-28,29-32, 33,35,36,37-39,41, 51, 54-56:
Milena Matteini 1991: Pietro Porcinai Architetto del giardino e del paesaggio. Mailand, Elektra

Abb. 12,17,18,20,21,25,34,40,49,50,52,53: Karl D. Bühler, Genua (erworben mit frdl. Genehmigung des Autors)

Abb.57-60: Cesare Micheletti 2002: Pietro Porcinai e l’Autobrennero. in Architettura del paesaggio. 8/2002, Florenz, Alinea editrice

Abb. 6: Pietro Porcinai e l’arte del paesaggio – Katalog zur Ausstellung, Arezzo 2005, Florenz, Verlag Mandragora

Abb. 1, 2-4, 42 - 48, 49,51: Autorin

Kapitel 4 – Dieter Kienast :

Azzi Visentini, Margherita 1997: Die Italienische Villa. Stuttgart, DVA
Hobhouse, Penelope 1999: Gärten in Italien. Basel.Boston. Berlin, Birkhäuser
Kienast, Dieter 1997: Gärten. Basel.Boston. Berlin, Birkhäuser

Kienast, Dieter 2002: Die Poetik des Gartens. Über Chaos und Ordnung in der Landschafts-architektur. Hsg. von der Professur für Landschaftsarchitektur ETH Zürich, Basel. Boston. Berlin Birkhäuser

Kienast, Dieter/ **Vogt, Günther** 2000: Aussenräume Open Spaces. Basel. Boston. Berlin, Birkhäuser

Kienast, Dieter/ **Vogt, Günther** 2002: Parks und Friedhöfe Parks and cemetries. Basel.Boston. Berlin, Birkhäuser

Koetter, Fred / **Rowe, Collin** 1997: College City. Basel. Boston. Berlin Birkhäuser

Lazzaro, Claudia 1990: The Italian Renaissance Garden. New Haven and London, Yale University Press

Revedin, Jana 1998: Porcinai als Planer in Deutschland. in Mariachiara Pozzana: I giardini del XX secolo: l´opera di Pietro Porcinai. Florenz, Alinea

Internetportale:

Museum „Modern Tate“, London: www.tate.org.uk

Büro Kienast, Vogt & Partner: in www. archinform.net

Gesprächsverzeichnis:

Adrian Buchser, 2004

Erika Kienast-Lüder, Zürich 2004

Dr. Krummenacher, Zürich 2004

Prof. Dr. Andreas Naumann, Erfurt/ Berlin 2005

Dr. Urmi, Maur / Zürich 2004

Christian Vogt, Basel 2004

Prof. Dr. Udo Weilacher, Hannover 2004

Besichtigungen:

Privater Garten Kienast, Zürich 2004

Garten Medici, Zürich 2004

Garten am Üetliberg, Amriswil 2004

Garten Krummenacher , Zürich 2004

Hotel „Zürichberg“, Zürich 2004

Geschäftshaus Basler + Partner, Zürich 2004

Innenhöfe der „Swiss Re“, Zürich 2004

Zentralinstitut für Kunst und Medien (ZKM), Karlsruhe 2004

Stadtpark und Bundesarbeitsgericht, Erfurt 2005

Expo 2000, Hannover, 2000

Palazzo Piccolomini, Pienza (Italien) 2005

Flughafen Berlin – Tempelhof, Berlin 2005

Verzeichnis der Abbildungen:

Abb. 8,11,14, 15, 19,26, 30, 32, 39,41, 58: Kienast „Gärten“ Birkhäuser-Verlag für Architektur Basel. Boston. Berlin, 1997

Abb. 33, 34, 42, 51,52, 64,68: Kienast Vogt „Parks und Friedhöfe . Parks and cemetries“ Birkhäuser-Verlag für Architektur Basel. Boston. Berlin 2002

Abb. 43-45, 78 Kienast Vogt „Aussenräume Open Spaces“ Birkhäuser-Verlag für Architektur Basel. Boston. Berlin, 2000

Abb. 2,3,11-13,16,17,18,23, 27-29,31,42, 65-67,69-71: Günther Vogt, Basel (erw.mit frdl. Genehmigung des Autors)

Abb. 50: Internetportal der Museums „Modern Tate“, London: www.tate-co.uk.com

Abb. 53 – 57: Internetportal www.archinform.net

Abb. 1, 4-10, 12,13,20-22,24,25,35 – 38, 46 – 49, 59 – 63, 72 - 78 : Autorin

Kapitel 5 – Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick :

Kienast, Dieter 1997: Gärten. Basel.Boston. Berlin, Birkhäuser

Kienast, Dieter 2002: Die Poetik des Gartens. Über Chaos und Ordnung in der Landschafts-architektur. Hsg. von der Professur für Landschaftsarchitektur ETH Zürich, Basel. Boston. Berlin Birkhäuser

Kienast, Dieter/ Vogt, Günther 2000: Aussenräume Open Spaces. Basel. Boston. Berlin, Birkhäuser

Verwendete Nachschlagewerke:

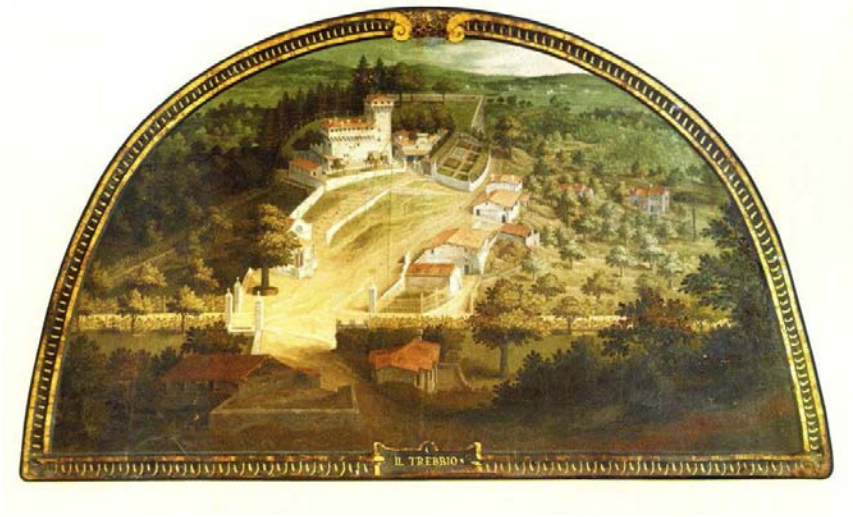
Compact-Grosswörterbuch Italienisch – Compact Verlag München, 1999

Langenscheidt Taschenwörterbuch Italienisch, Langenscheidt KG Berlin München

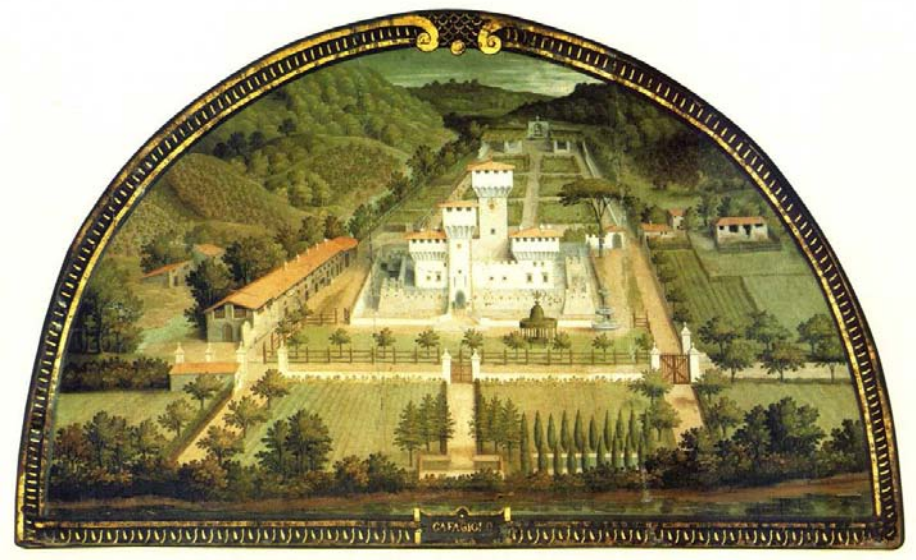
Langenscheidt Taschenwörterbuch Englisch, Langenscheidt KG Berlin München 2002

6. Anhang - Bildteil

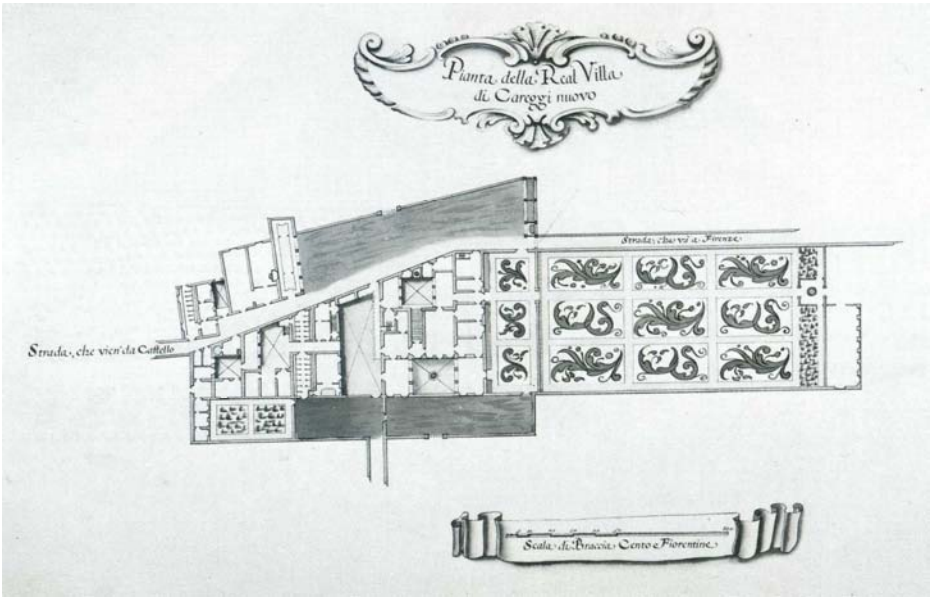
Teil A: Renaissance



1 Villa Il Trebbio



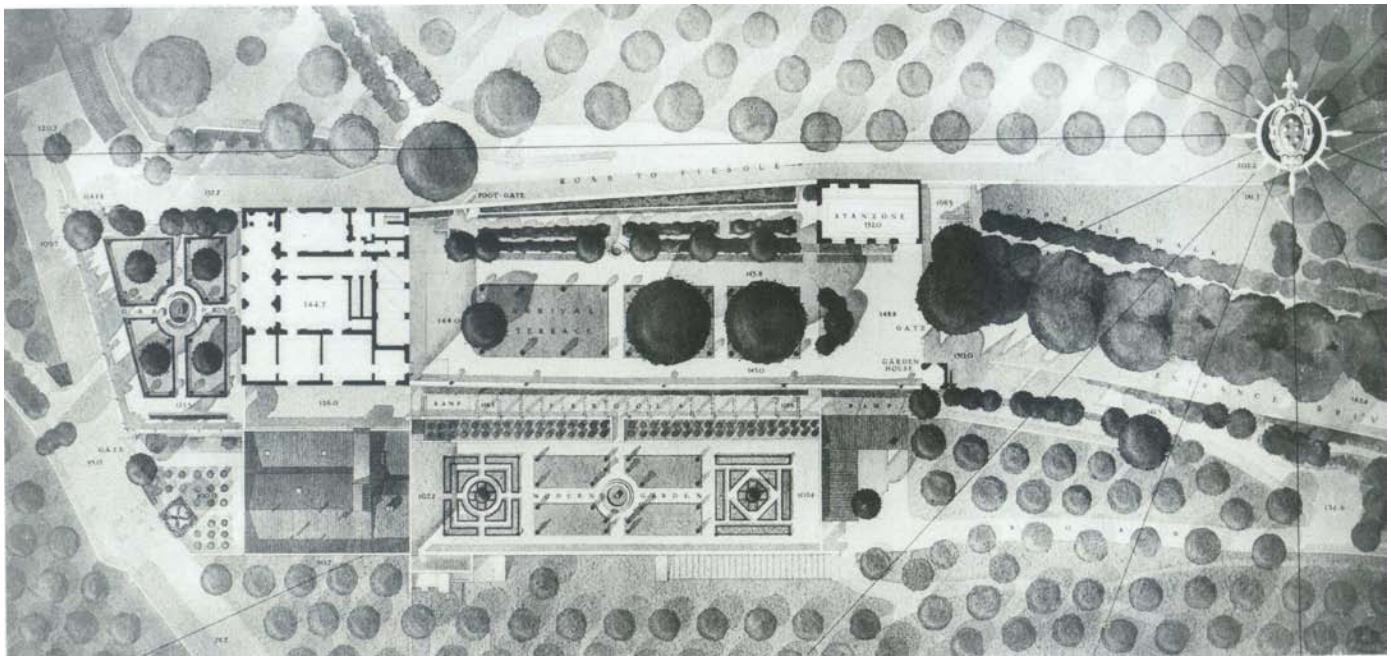
2 Villa Cafaggiolo



3 Villa Medici in Careggi

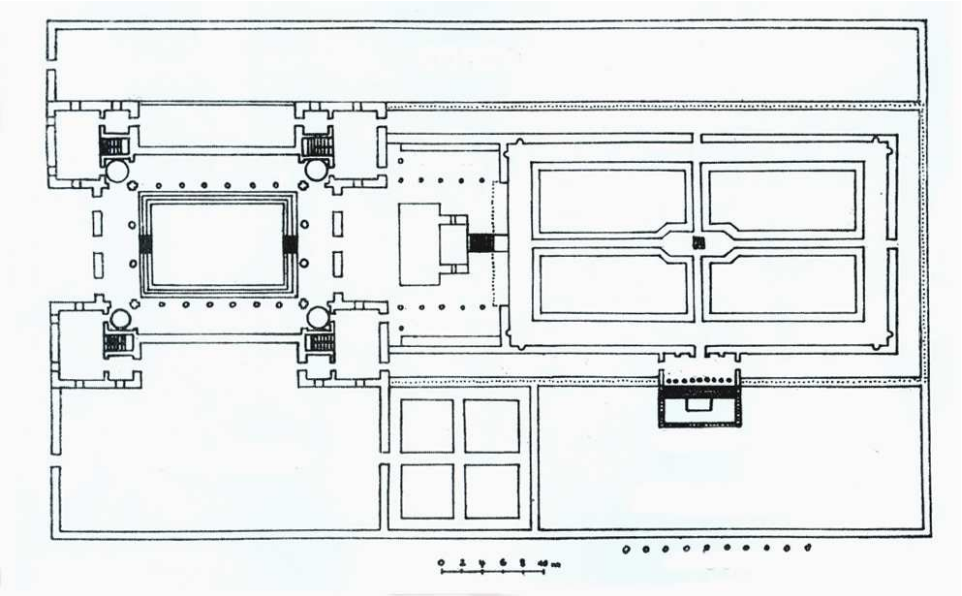
4 Modell einer Idealstadt

5 Modell einer Idealstadt (Schule des Piero della Francesca

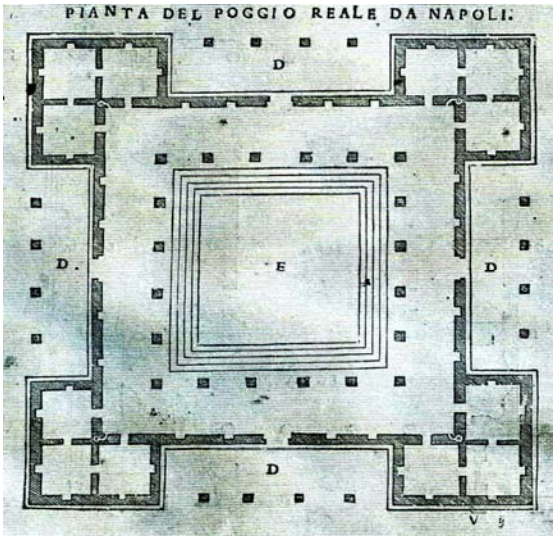


6 Villa Medici, Fiesole

7 Villa Medici, Fiesole - Ansicht



8 Villa Poggio Reale, Neapel - Gesamtplan



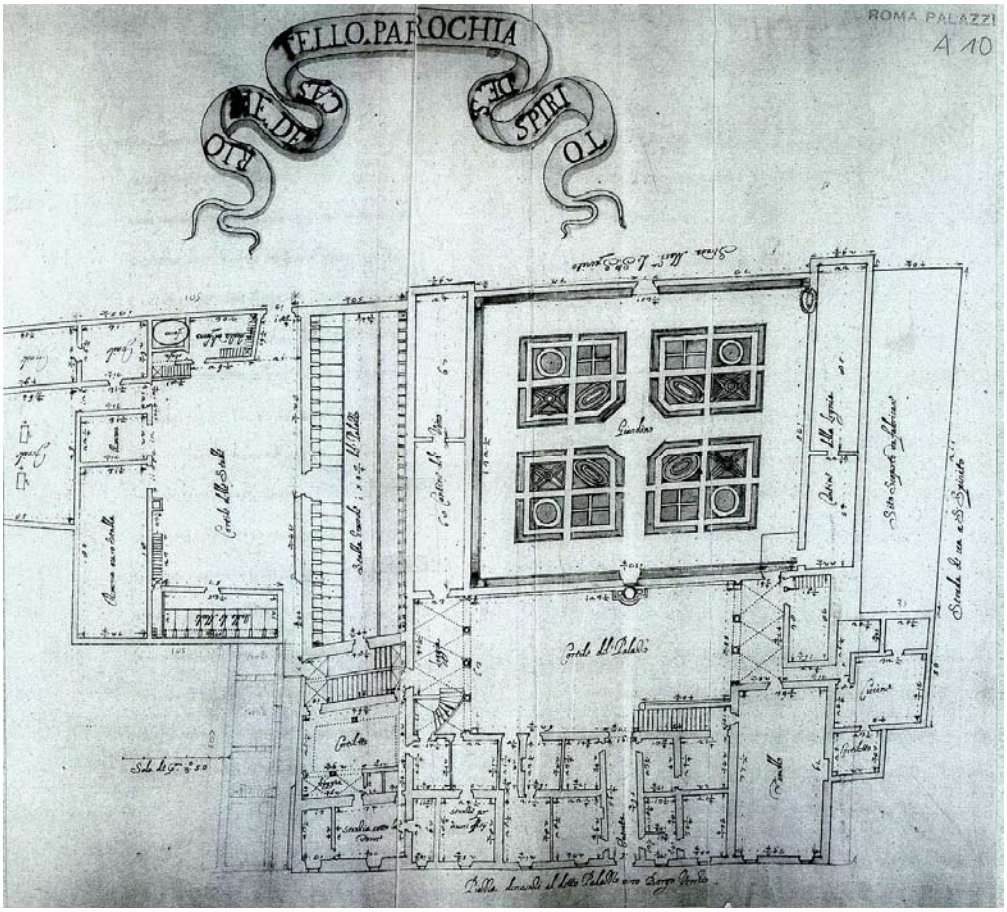
9 Villa Poggio Reale – Grundriss Gebäude

10 Palazzo Piccolomini, Gartenfront

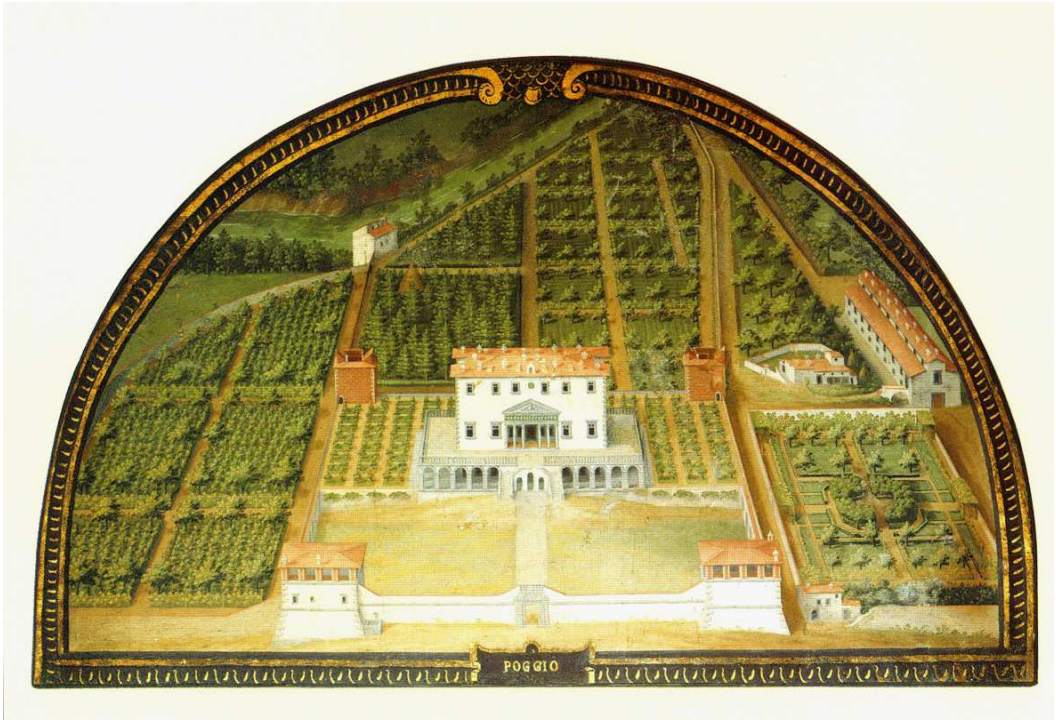
11 Palazzo Piccolomini, Blick auf die Gartenmauer

12 Palazzo Piccolomini, Blick von der Loggia

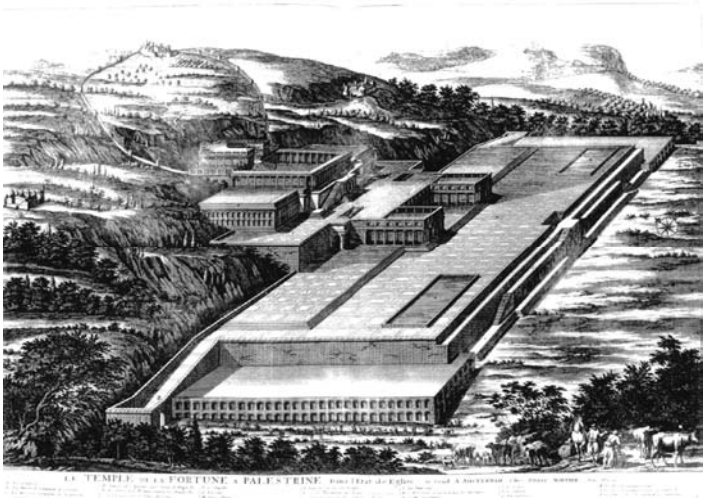
13 Palazzo Piccolomini, Blick von der Loggia



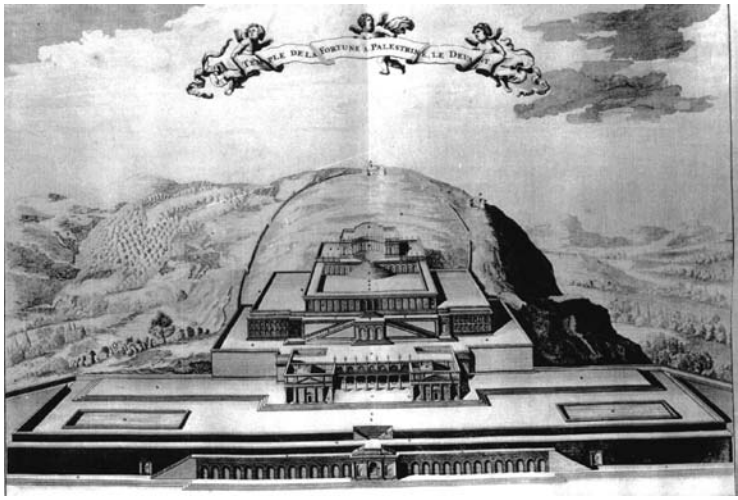
14 Palazzo dei Penitenzieri, Grundriss



15 Villa von Poggio a Caiano, Veduta



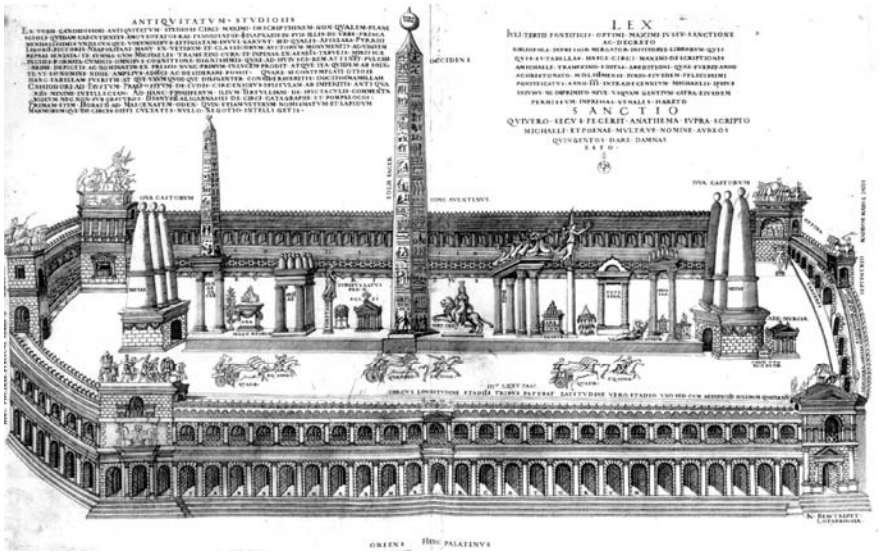
16 Palestrina - Tempel



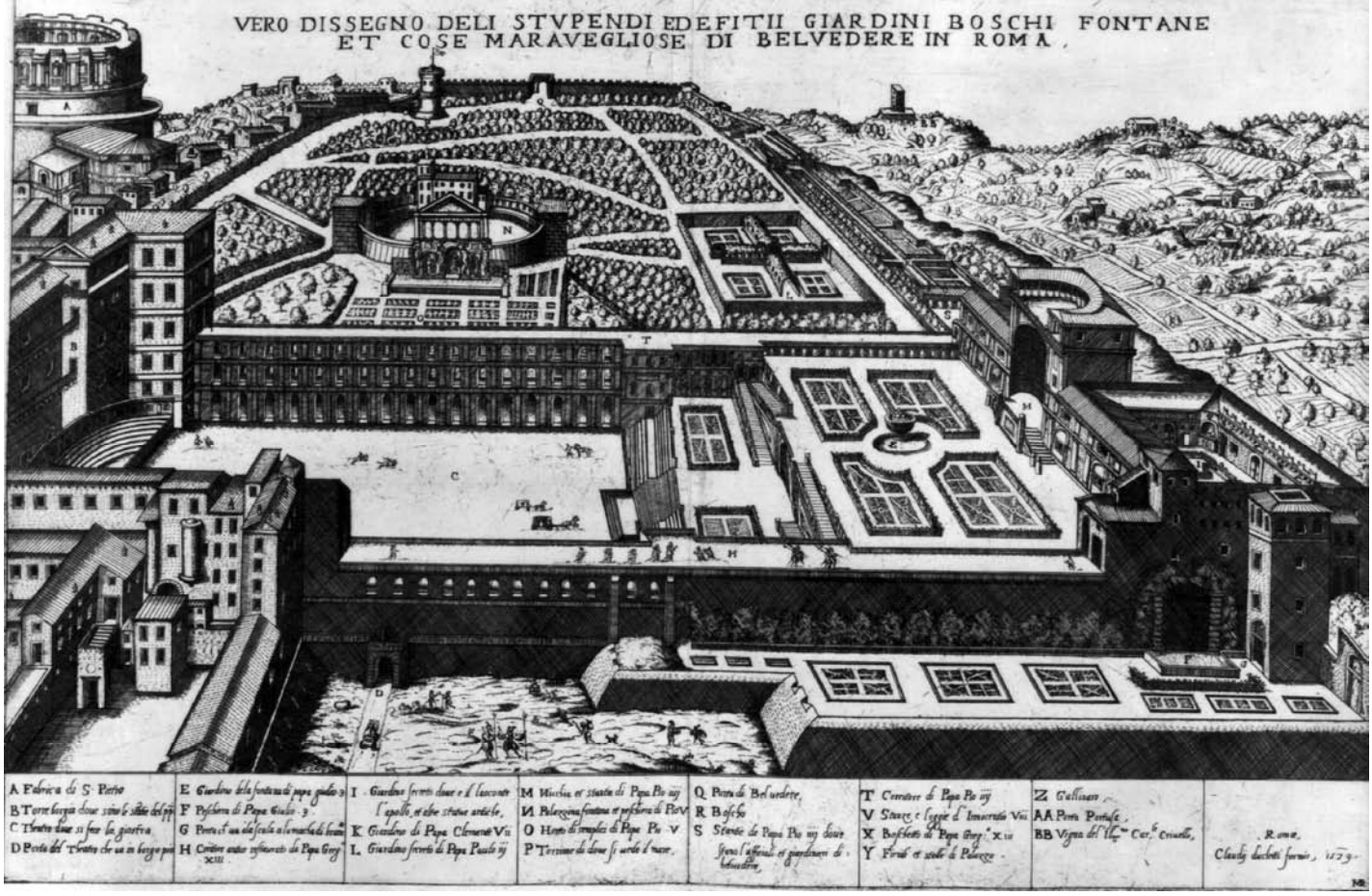
17 Palestrina - Tempel

18 Colosseum, Rom

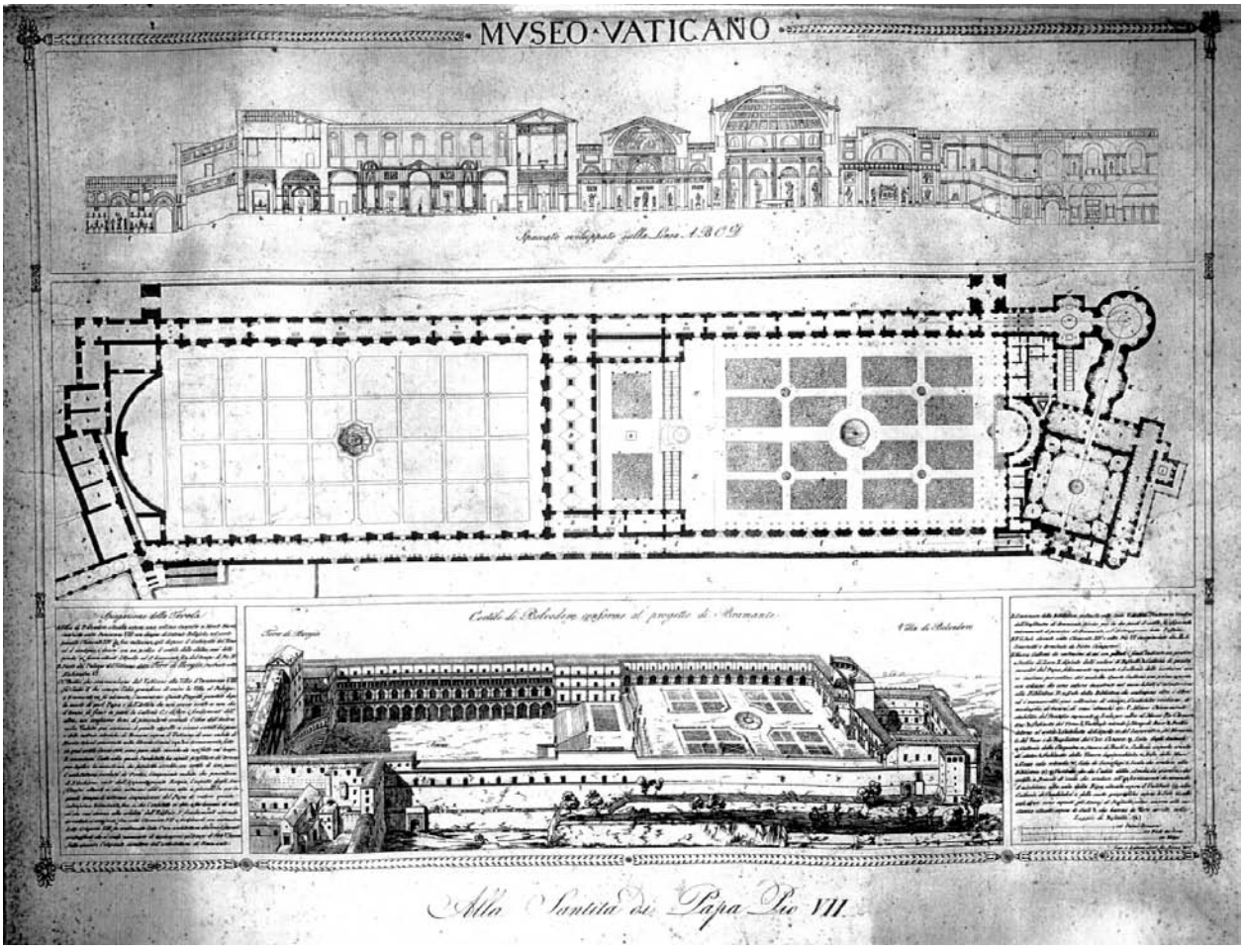
19 Marcellus-Theater, Rom



20 Circus maximus, Rom, historischer Stich



21 Cortile del Belvedere – Belvederehof, Gesamtansicht



22 Cortile del Belvedere , Grundriss

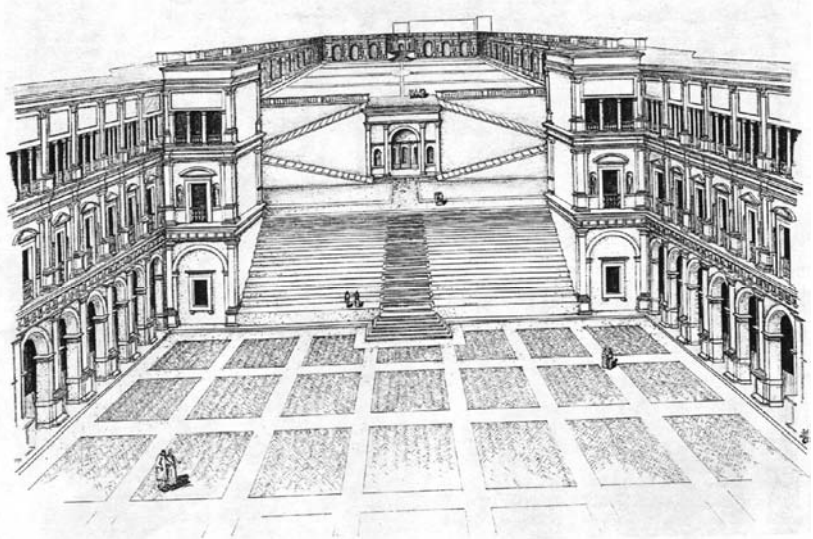
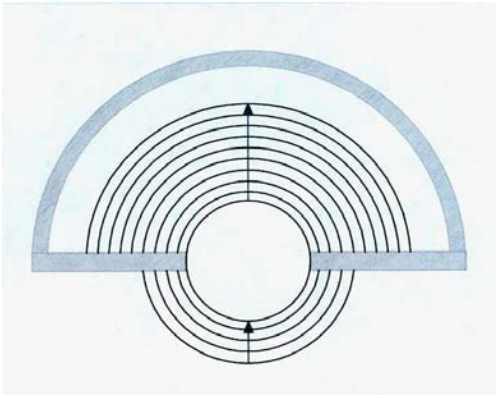


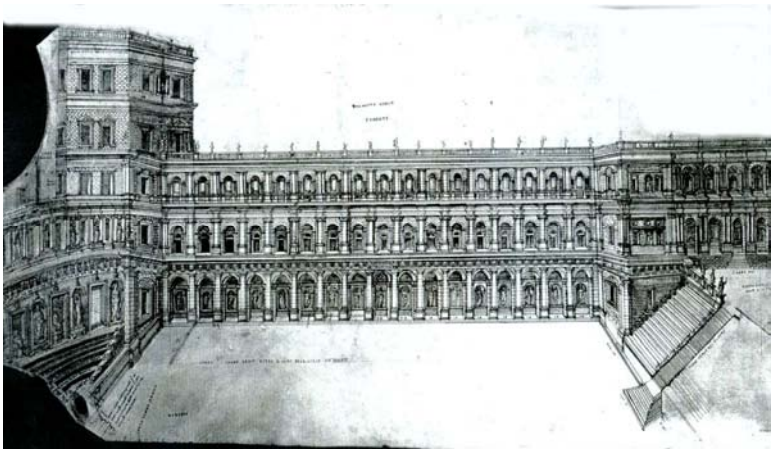
Fig. 62 Ricostruzione del progetto bramantesco del 1506-07, prospettiva (disegno G. Diller)

23 Mittelteil mit Treppe und Turmhäusern

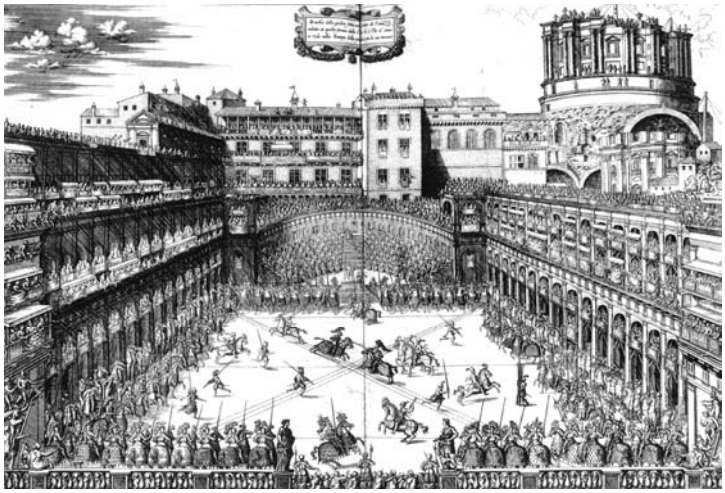


25 Skizze Doppelacht-Treppe

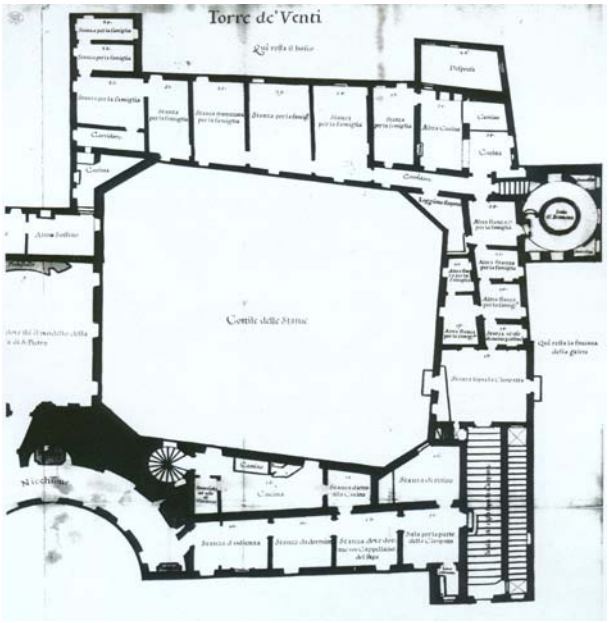
24 Oberer Hof und Exedra (Foto ca.1950)



26 Kolonaden und Grosse Nische



27 Belvederehof – Aufführung im Theaterhof

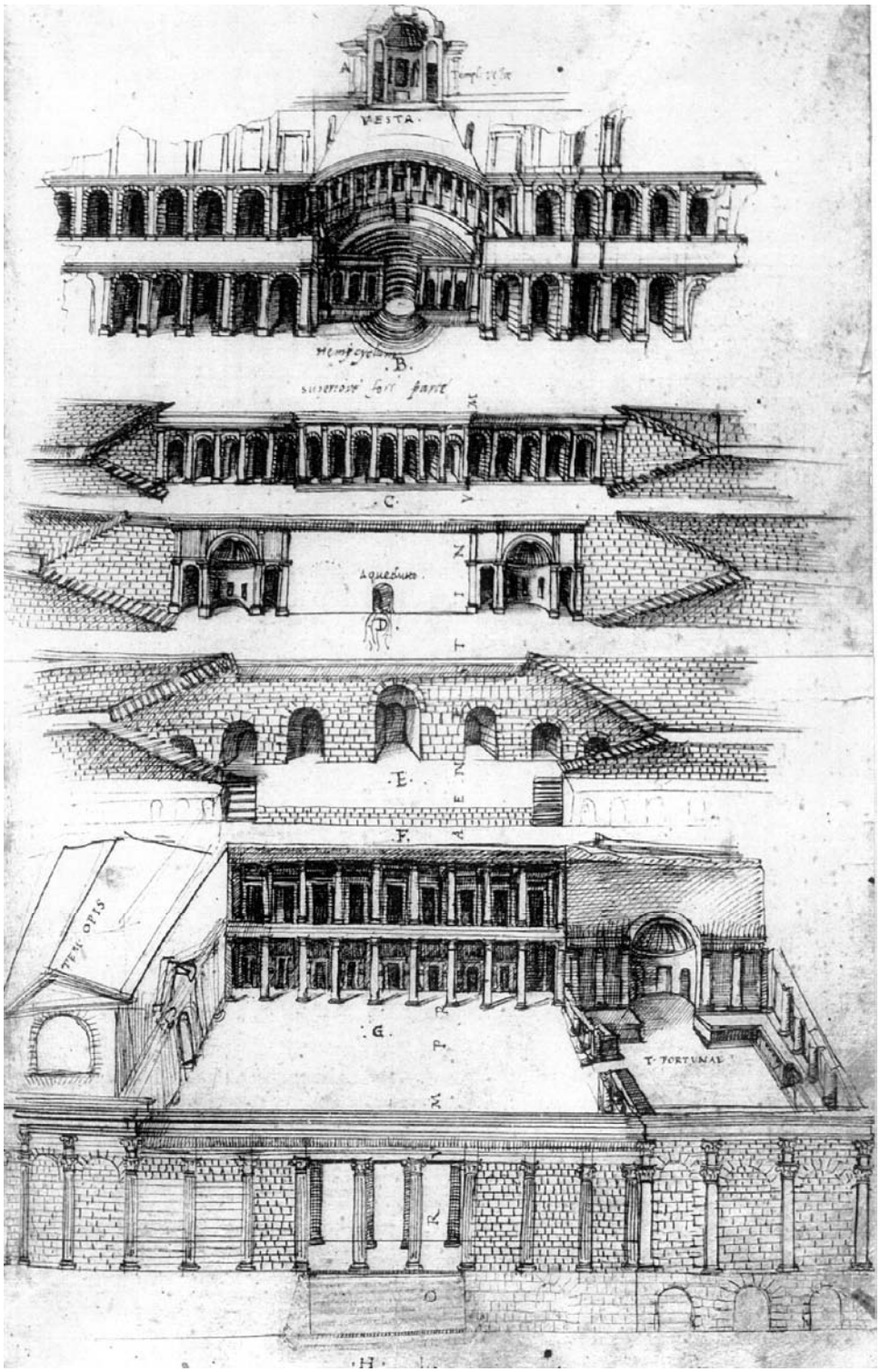


28 Statuenhof – Angliederung an den Belvederehof

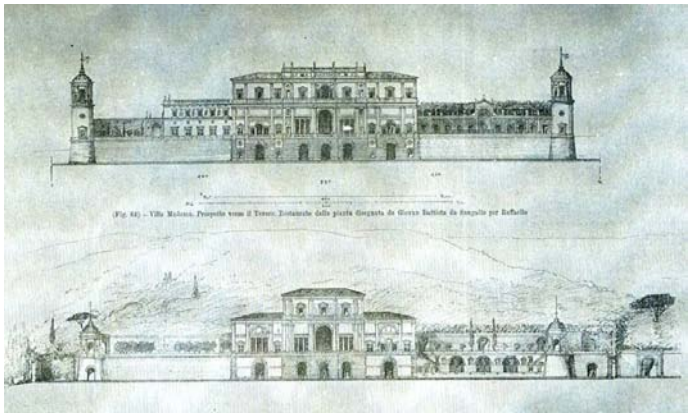
29 Ausschnitt Skulpturenhof

30 Ausschnitt Skulpturenhof

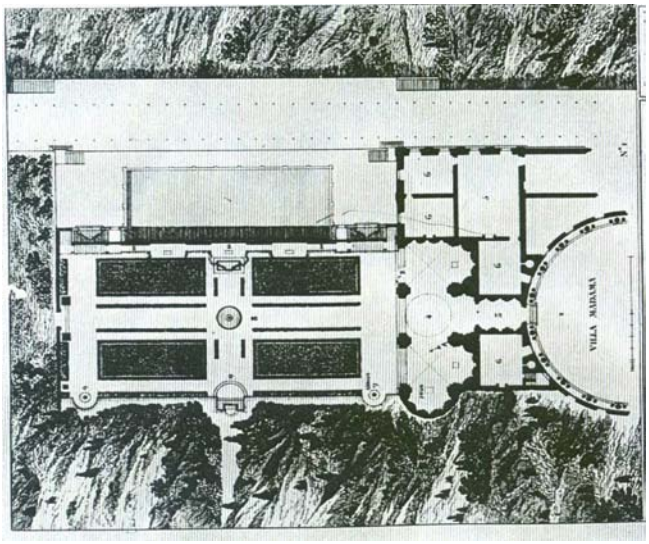
31 Skulpturengruppen im Hof



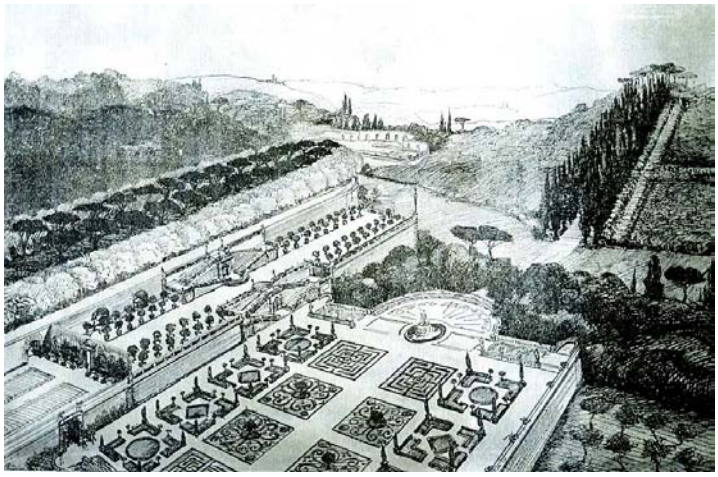
32 Belvederehof - Treppenformen und Details



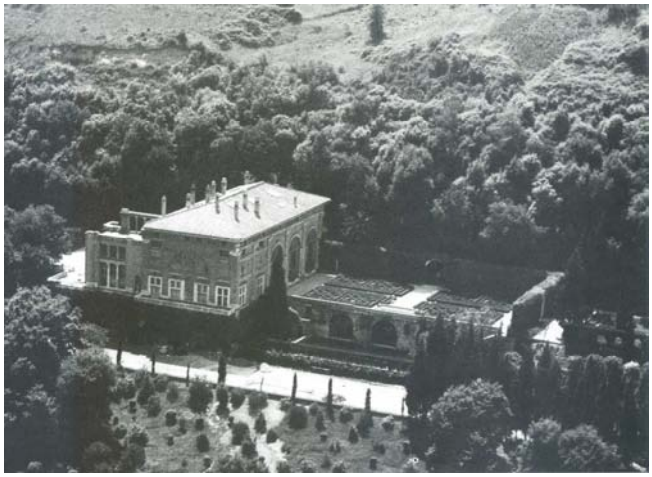
33 Villa Madama - Ansichten



34 Villa Madama, Rom – Grundriss mit Gartenterrasse

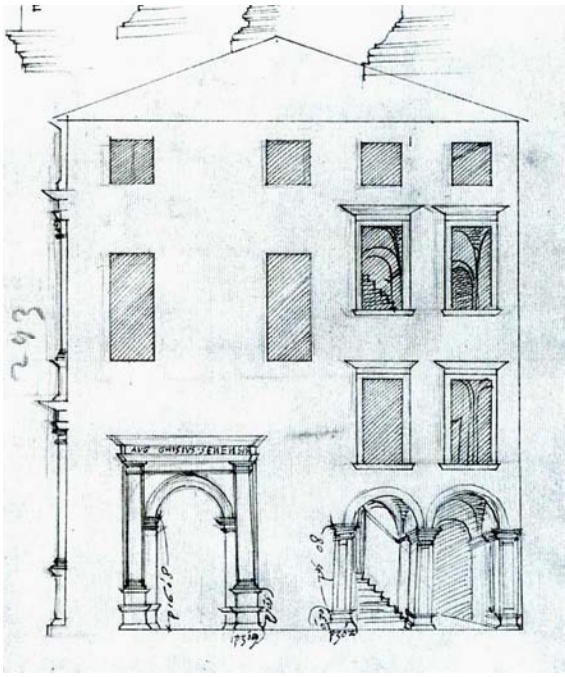


35 Villa Madama – Gartenterrasse



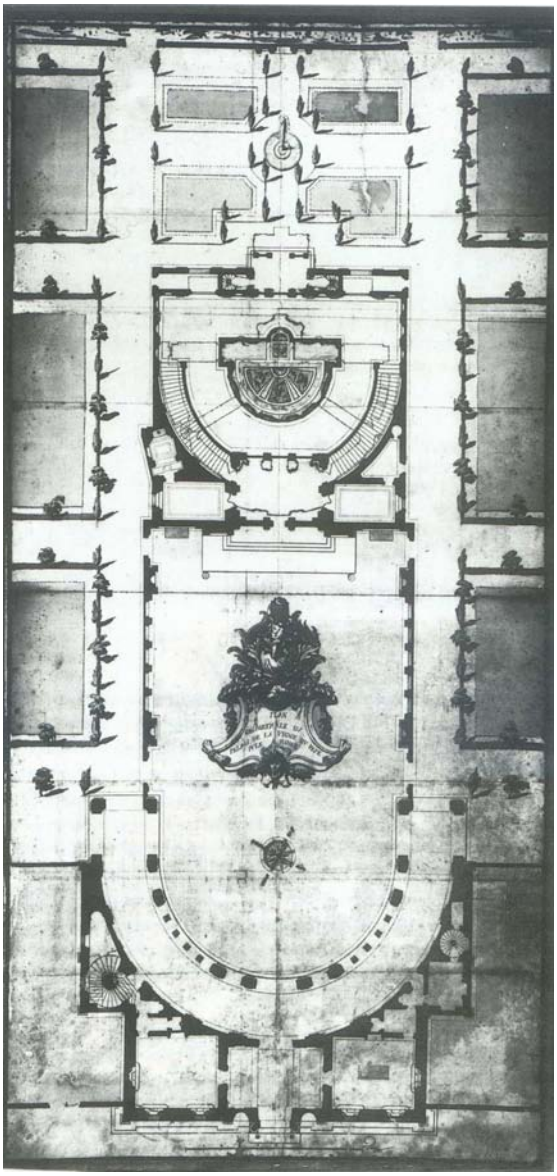
36 Villa Madama - Luftaufnahme

37 Villa Chigi , Rom – Asicht Fassade zum Garten

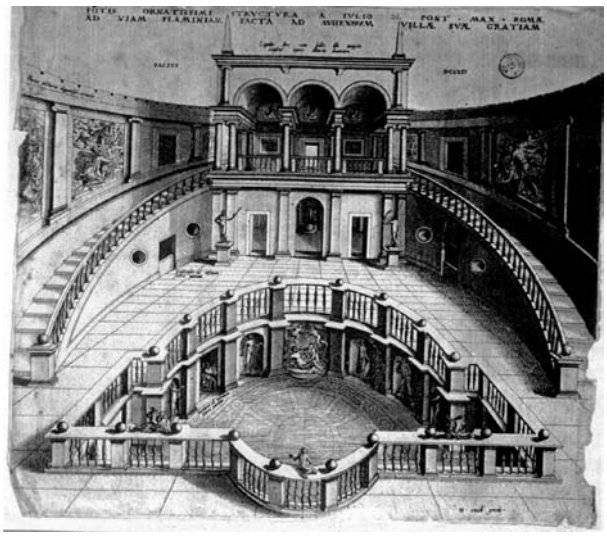


38 Villa Chigi - Loggien

39 Villa Chigi – Loggien mit Blick vom Inneren zum Garten



40 Villa Giulia, Rom - Grundriss

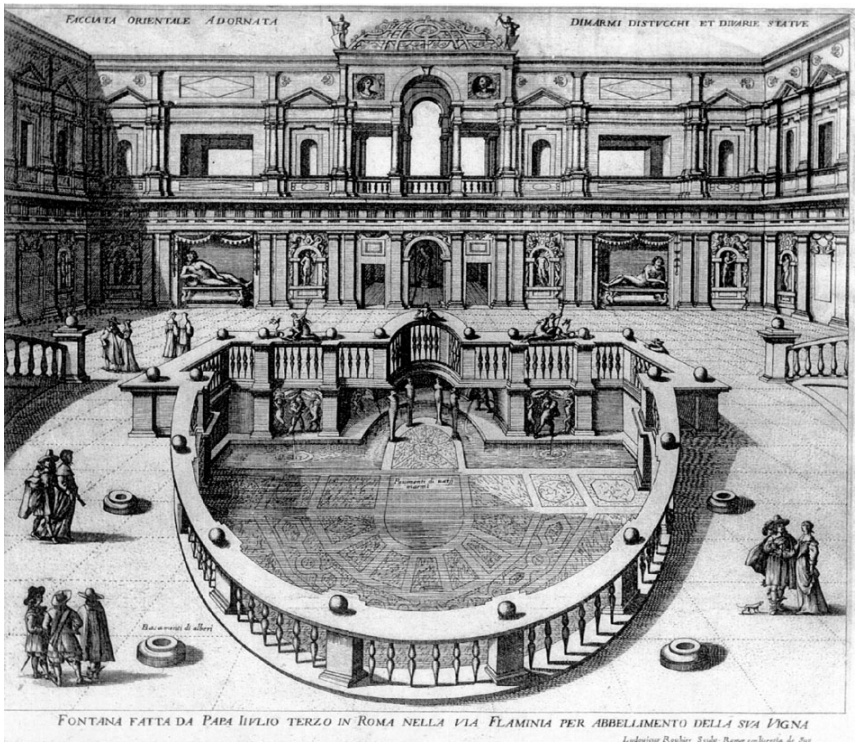


41 Villa Giulia, Rom Treppe zum Innenhof, hist. Darstellung

42 Villa Giulia, Rom Treppe zum Innenhof, Foto heute

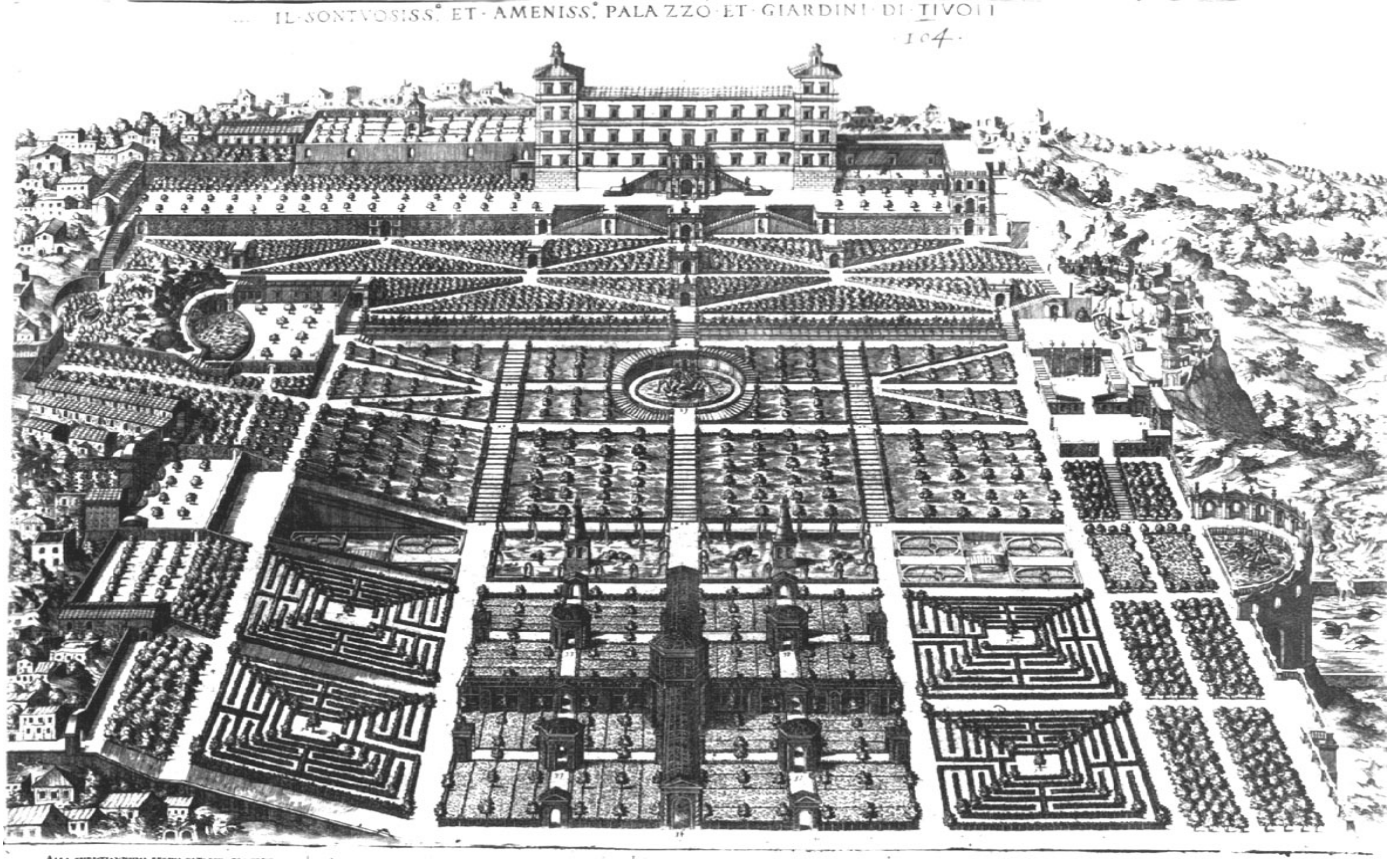
43 Villa Giulia, Hinterer Hof und Kolonaden

44 Villa Giulia, Blick durch die Kolonaden in den ersten Hof



45 Villa Giulia - Nymphaeum

46 Villa Giulia - Nyphaeum heute



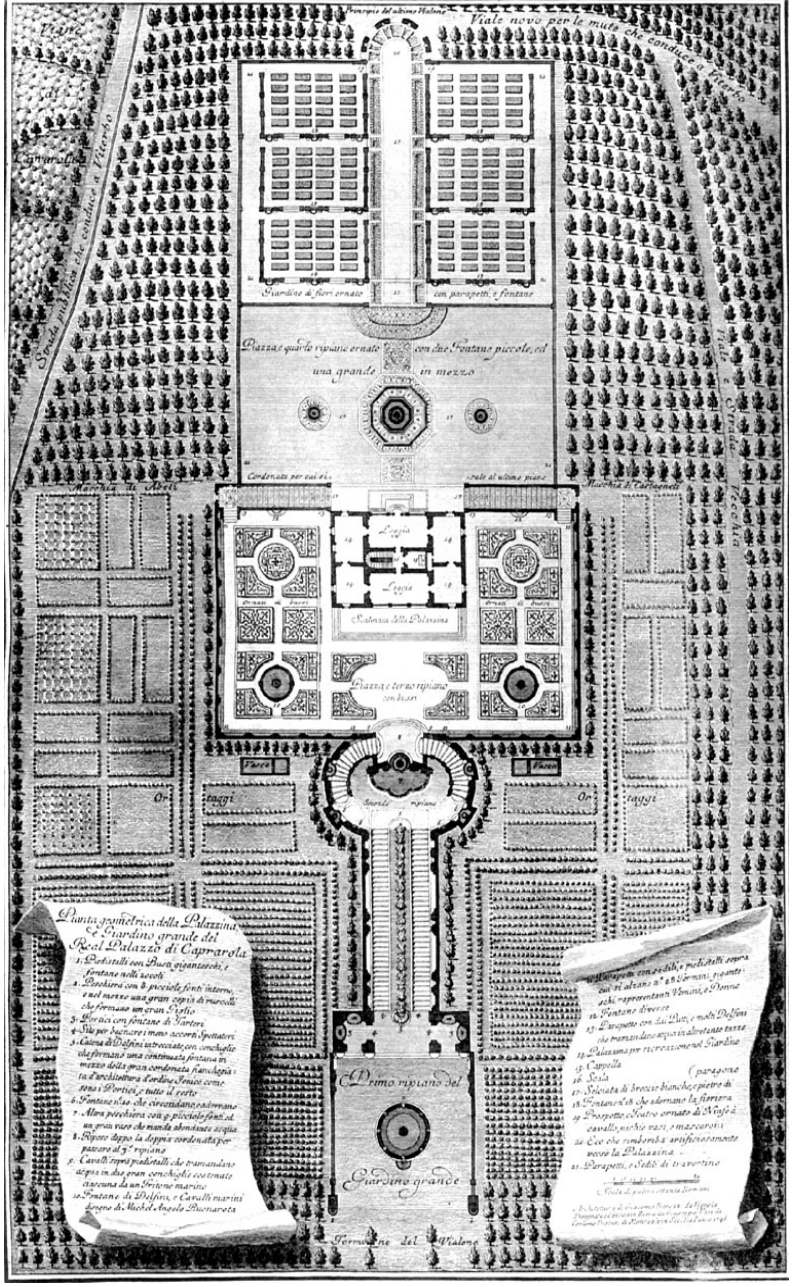
47 Villa d’Este, Tivoli, Gesamtplan

48 Villa d’Este Wasserkünste

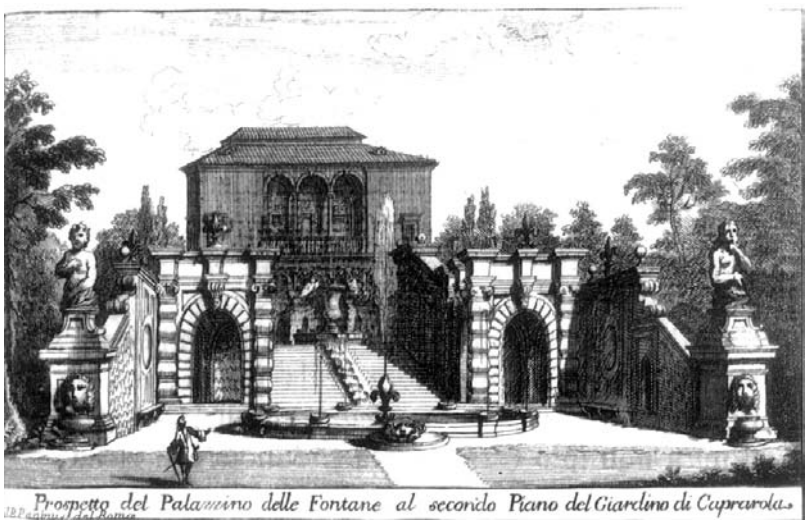
49 Villa d’Este, Wasserorgel

50 Villa d’Este Treppenrampe, linke Seite

51 Villa d’Este, Treppenrampe, rechte Seite

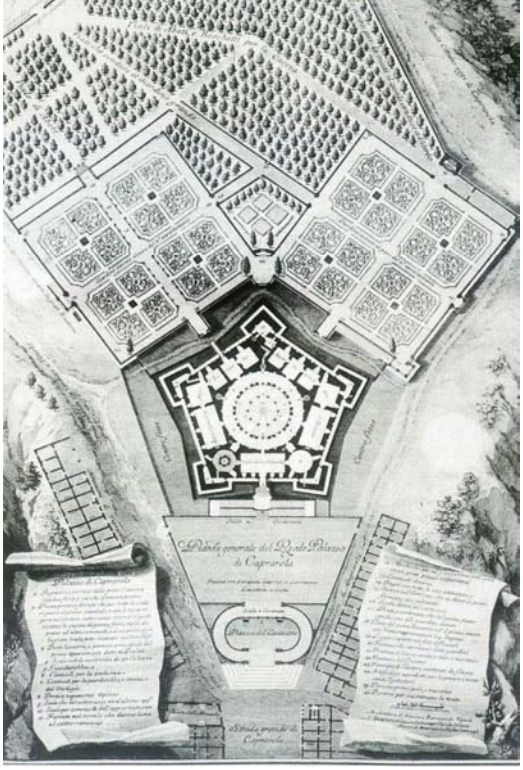


52 Villa Farnese, Caprarola, “La Palazzina”, Grundriss

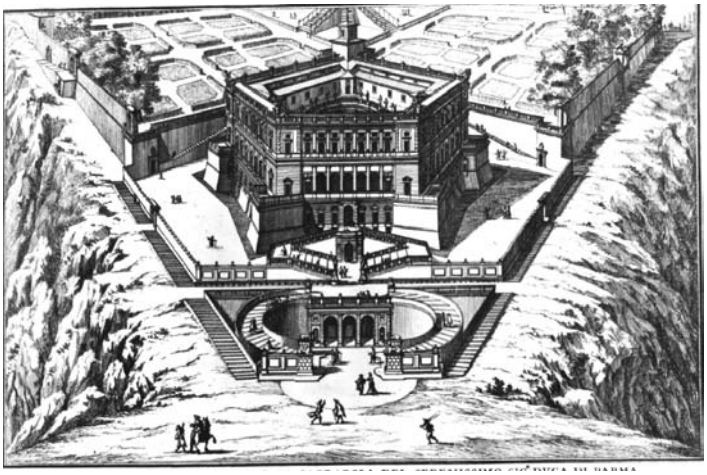


53 Villa Farnese, Caprarola, “La Palazzina”, Ansicht

54 “La palazzina” - Wassertreppe



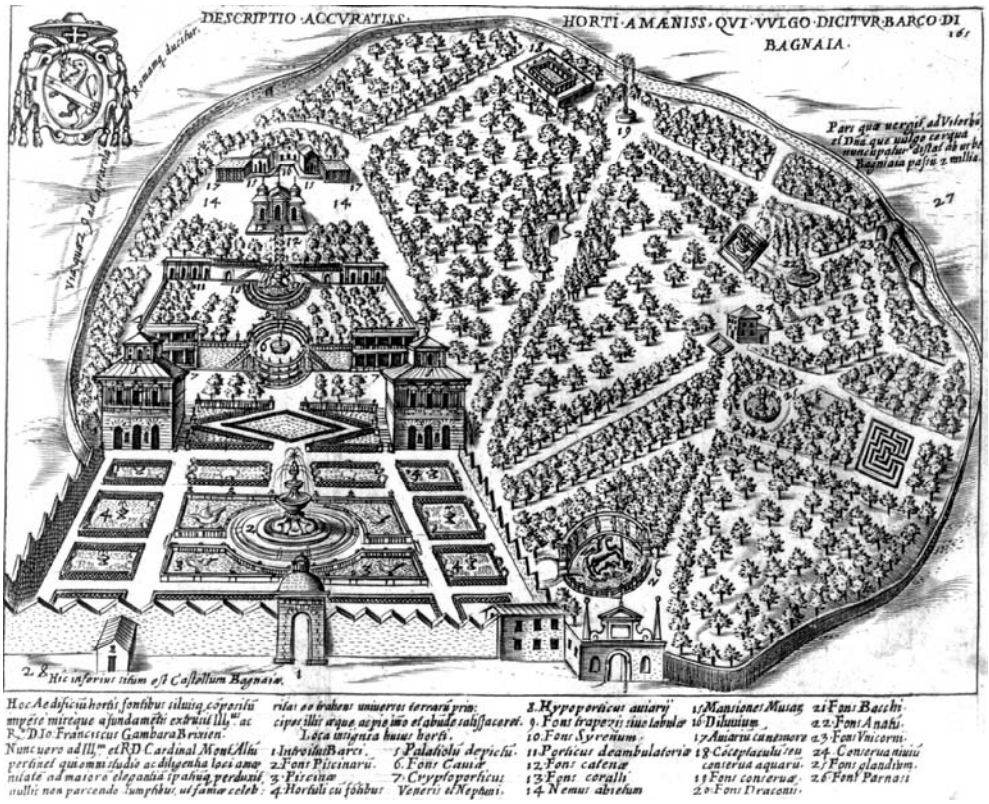
55 Villa Farnese,
Caprarola, Grundriss



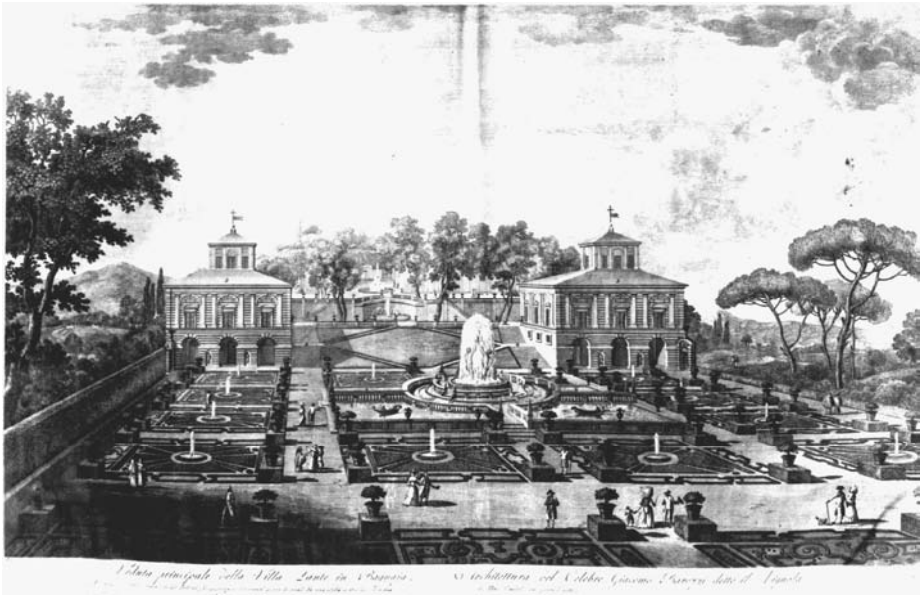
56 Villa Farnese,
Caprarolas, Aufsicht

57 Villa Farnese, Caprarola, Foto heute

58 Villa Farnese -
Treppenrampe



59 Villa Lante, Bagnaia, Gesamtplan



60 Villa Lante, Bagnaia, Ansicht Parterre

61 Villa Aldobrandini, Frascati, Ansicht von Nordwesten

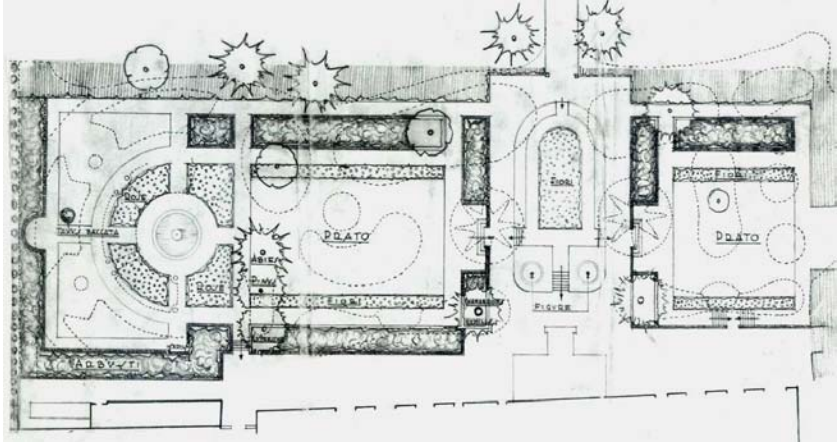
62 Villa Aldobrandini, Frascati, Wassertheater

63 Villa Aldobrandini Ausschnitt Wassertheater

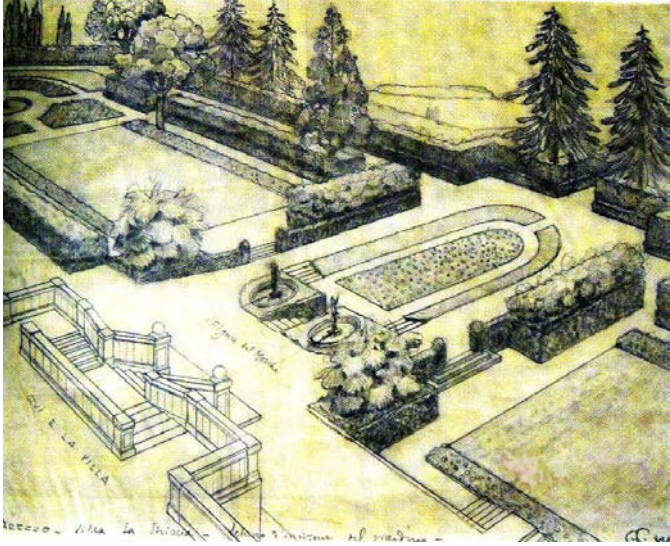
64 Villa Aldobrandini, Ausschnitt Wassertheater

65 Villa Aldobrandini, Achse von Süden zum Gebäude

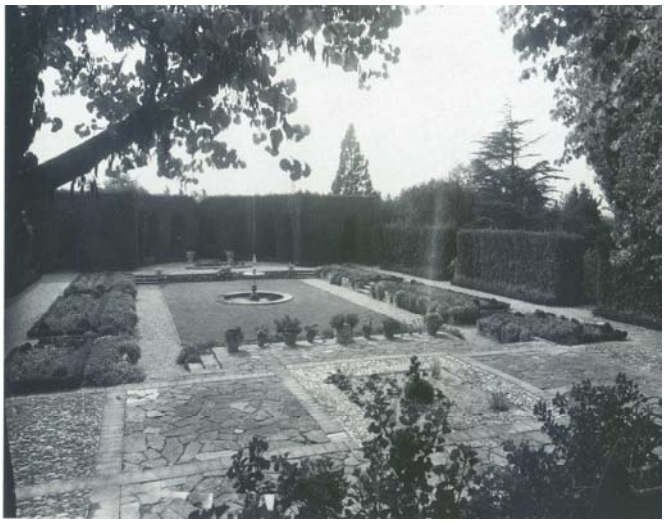
Teil B: Pietro Porcinai



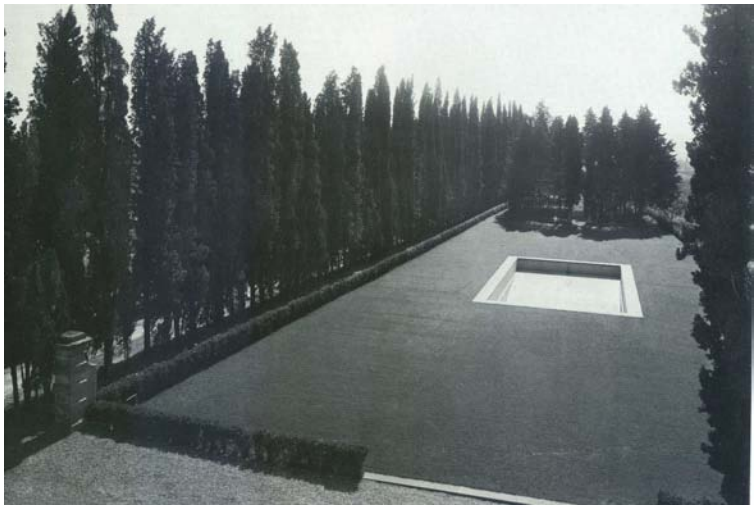
5 Villa “La Striscia”, Arezzo – Gesamtplan



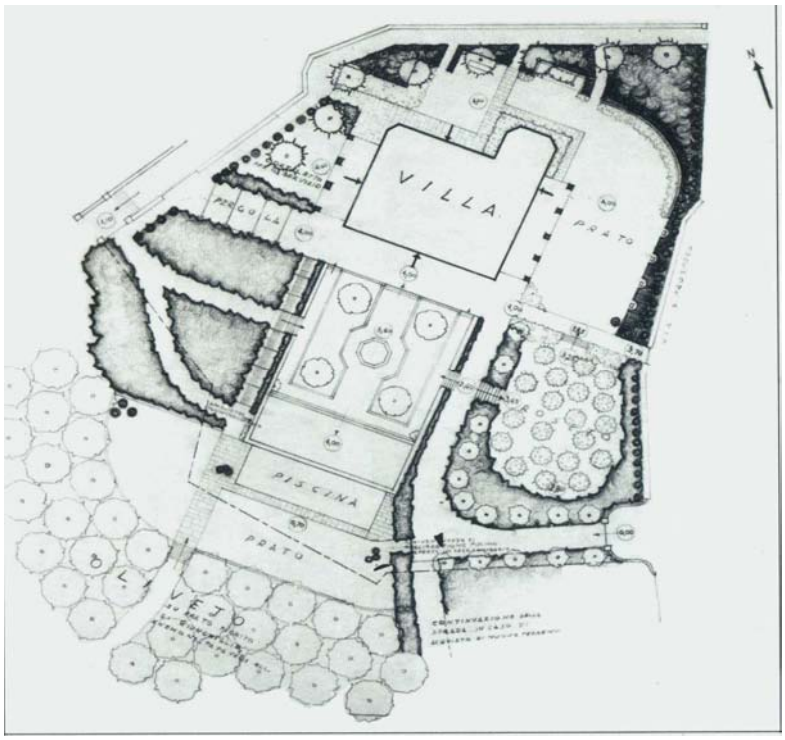
6 Villa “La Striscia” - Ansicht



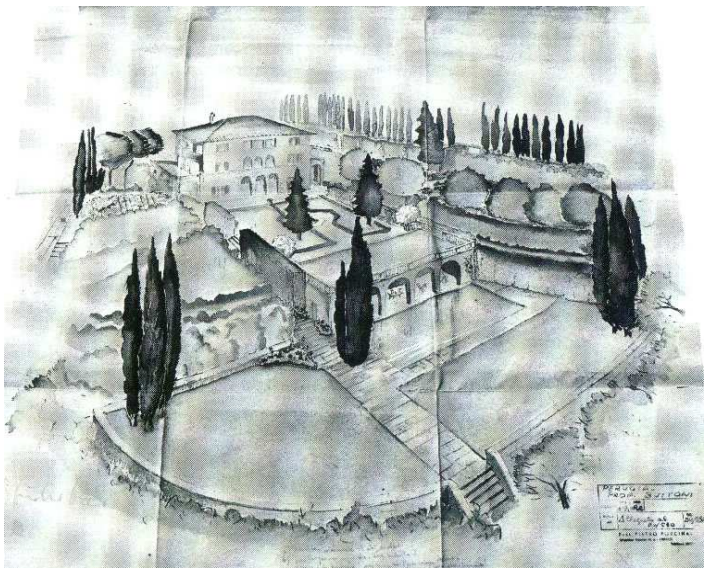
7 Villa Scarselli, Arezzo



8 Villa “I Collazzi”



9 Villa Buitoni, Perugia - Gesamtplan



10 Villa Buitoni - Ansicht

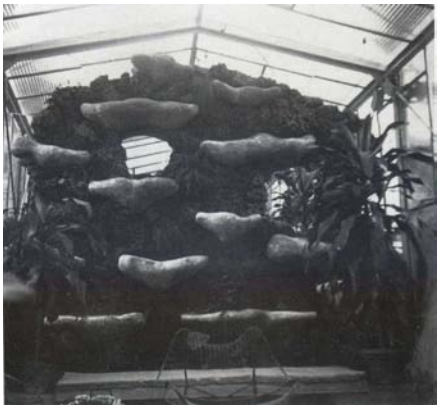
11 Villa “La Terrazza” - Eingangsbereich

13 “La Terrazza – Schwimmbecken

12 Villa “La Terrazza” Garten mit Schwimmbecken

14 “La Terrazza” – Ausschnitt Steinscheiben

15 “La Terrazza” Wintergarten



16 “La Terrazza” Gewächshaus

17 “La Terrazza” – Gewächshaus mi innenliegendem Schwimmbecken

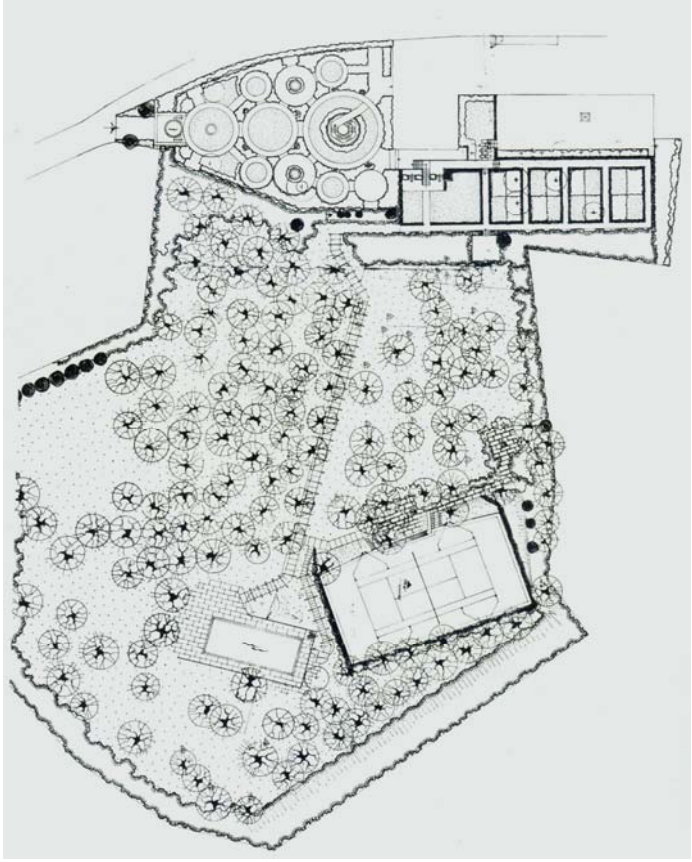
18 Villa Doney – Terrasse am Gebäude

19 Villa Doney, Figur

20 Villa Palmieri – Garten mit Bassin

21 Villa Palmieri – Bassin, Wasserpflanzenbecken und Terrasse

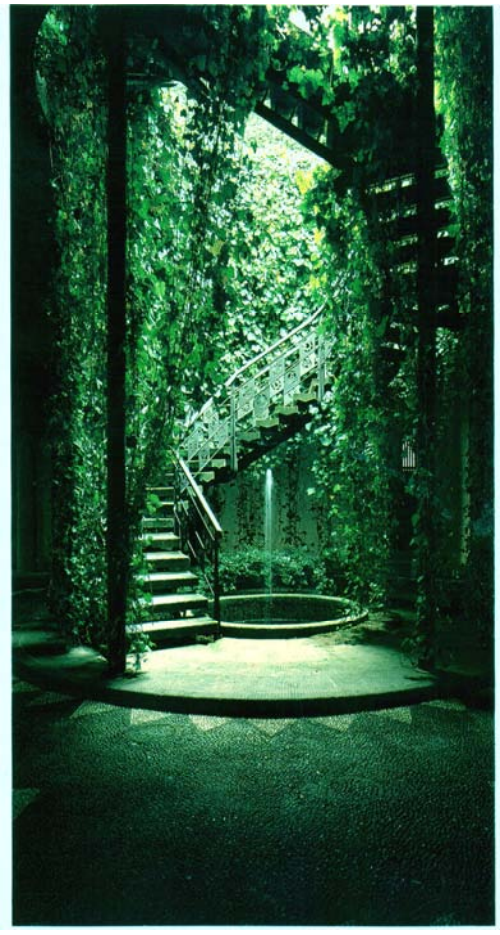
22 Villa Palmieri – Ansicht zum Gebäude



23 Villa Il Roseto - Gesamtplan

24 Il Roseto – Dachgarten mit Blick auf die Umgebung

25 Il Roseto – Ausschnitt Dachgarten

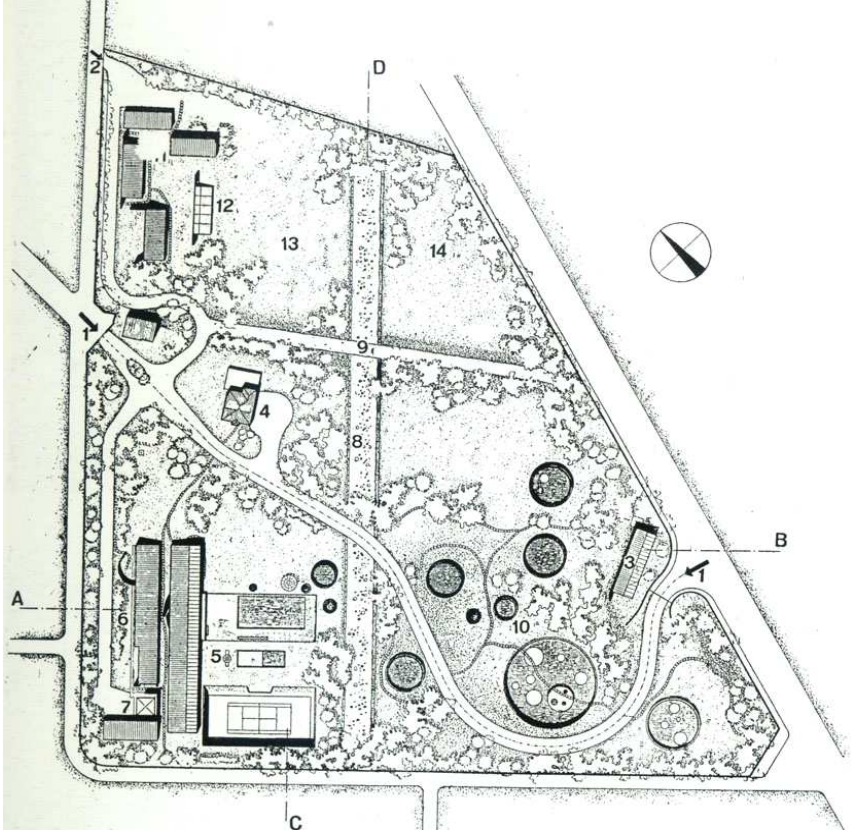


27 Il Roseto – Treppe vom oberen Garten zum Parkdeck

26 Il Roseto – Blick über den Dachgarten auf Florenz

28

Il Roseto - Parkdeck



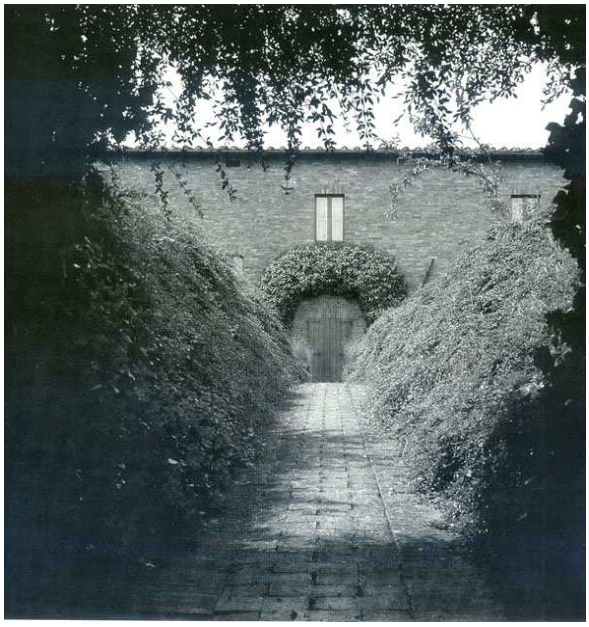
29 Villa Fiorita - Gesamtplan

30 Villa Fiorita – Wasserbecken und Betoninseln

31 Villa Fiorita - Skulpturen

32 a Villa Fiorita –Wasserbecken mit Steinstreifen

32 b Villa Fiorita – Wasserbecken mit Baumgruppen

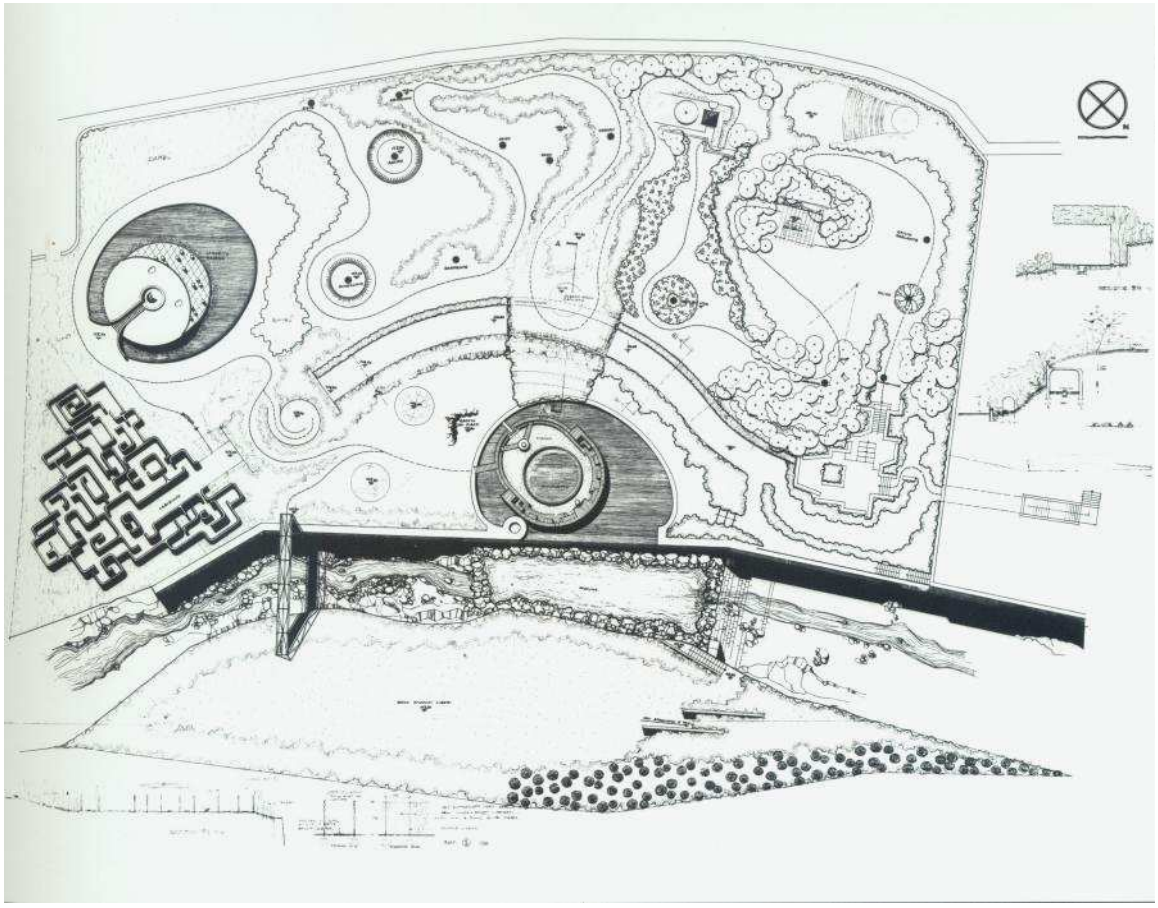


33 Villa “L’ Apparita” – Eingang

34 Villa “L’ Apparita – oberer Garten

35 Villa “L’Apparita –Zuschauerbereich Theater

36 “L’Apparita” - Heckentheater

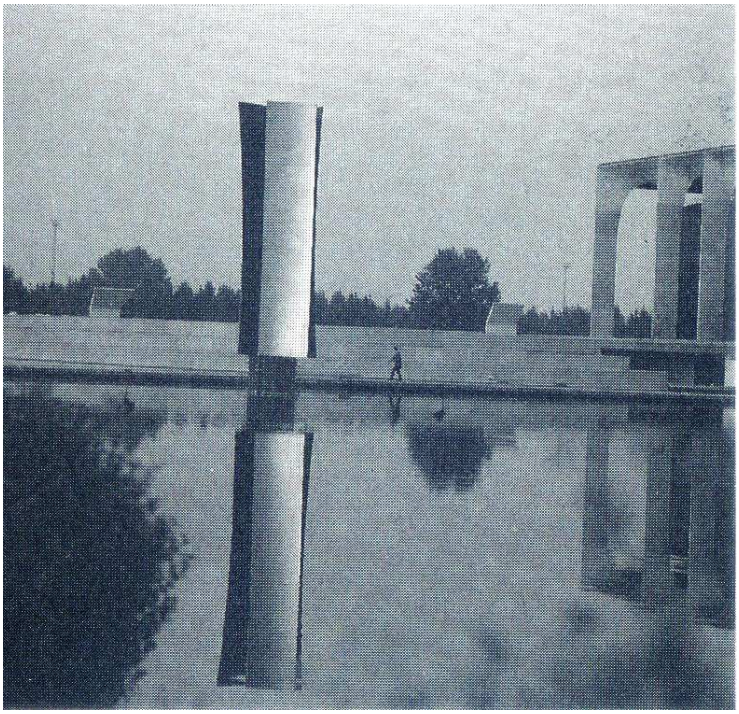


37 Park in Collodi - Gesamtplan

38 Park in Collodi – Heckenstrukturen und “Haus der Fatima”

39 ParK “Pinocchio”, Collodi – Skulptur von M. Zanuso

40 Verlagshaus Montadori, Segrate – Blick zum Gebäude



41 Montadori – Skulptur mit See und Gebäude

42 Garten Servadio - Zufahrt

43 Garten Servadio – Hauseingang

44 Garten Servadio - Raum vor dem Wohnzimmer mit Turm

45 Servadio – Blick vom Gewàchshaus in den Garten

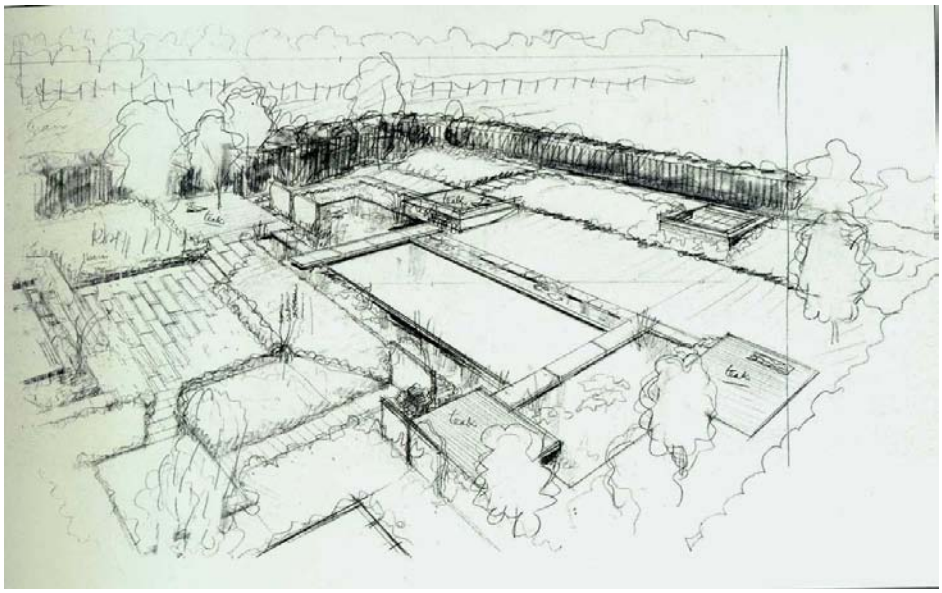
46 Garten Servadio – Blick aus dem Gewächshaus

47 Garten Servadio – Schwimm-und Wasser-pflanzenbecken, Blick zum Gebäude

48 Garten Servadio – Wasserpflanzenbecken mit Blick zur Umgebung

49 Garten in Portofino - Schwimmbecken

50 Portofino - Schwimmbecken



51 Garten Theobals – Skizze Raumaufteilung

52 Garten Theobald, Köln- Terrasse und Becken

53 Garten Theobald – Becken und Pflanzungen

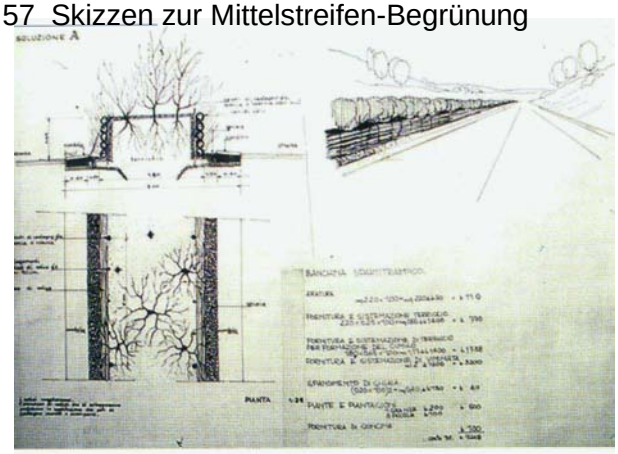
54 Olivetti, Pozzuoli

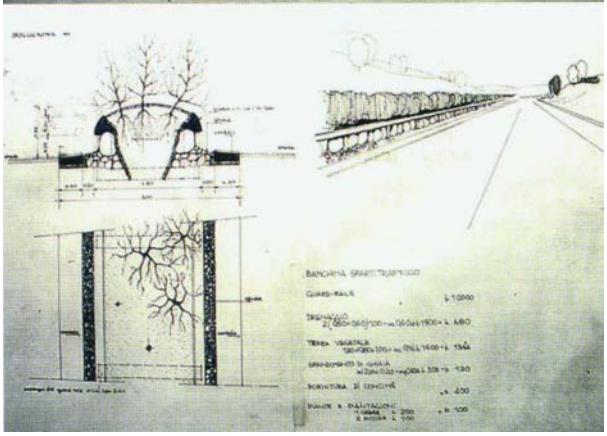
55 Olivetti, Pozzuoli

56 Olivetti, Pozzuoli

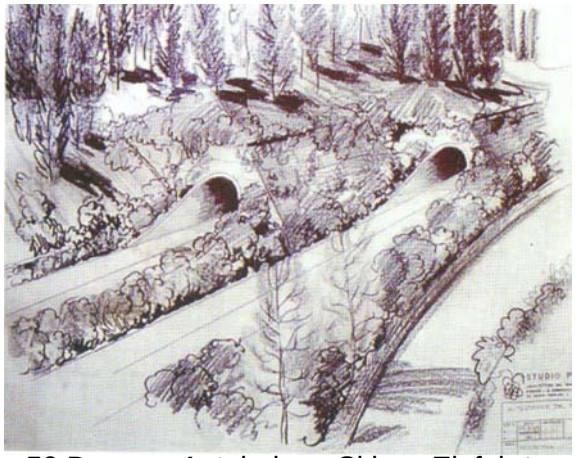
57 - 60 Brenner-Autobahn

57 Skizzen zur Mittelstreifen-Begrünung

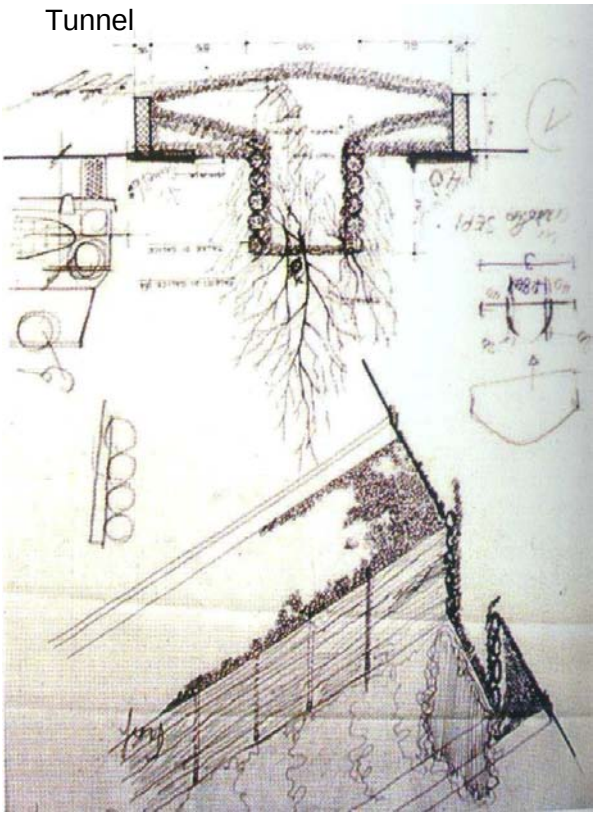




58 Skizzen zur Mittelstreifen-Begrünung

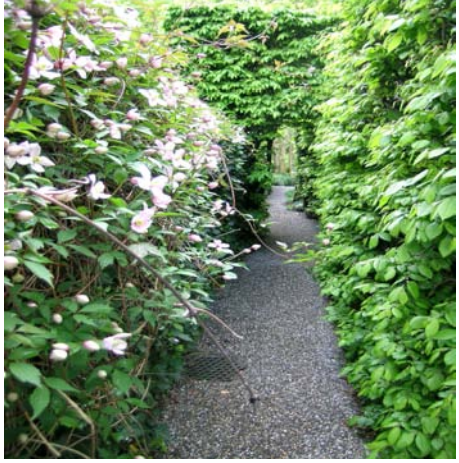


59 Brenner-Autobahn – Skizze Einfahrt Tunnel



60 Skizzen zur Mittelstreifen-Begrünung

Teil C: Dieter Kienast



4 Autobiografischer Garten - Heckengang

5 Autobiografischer Garten - Mosaik

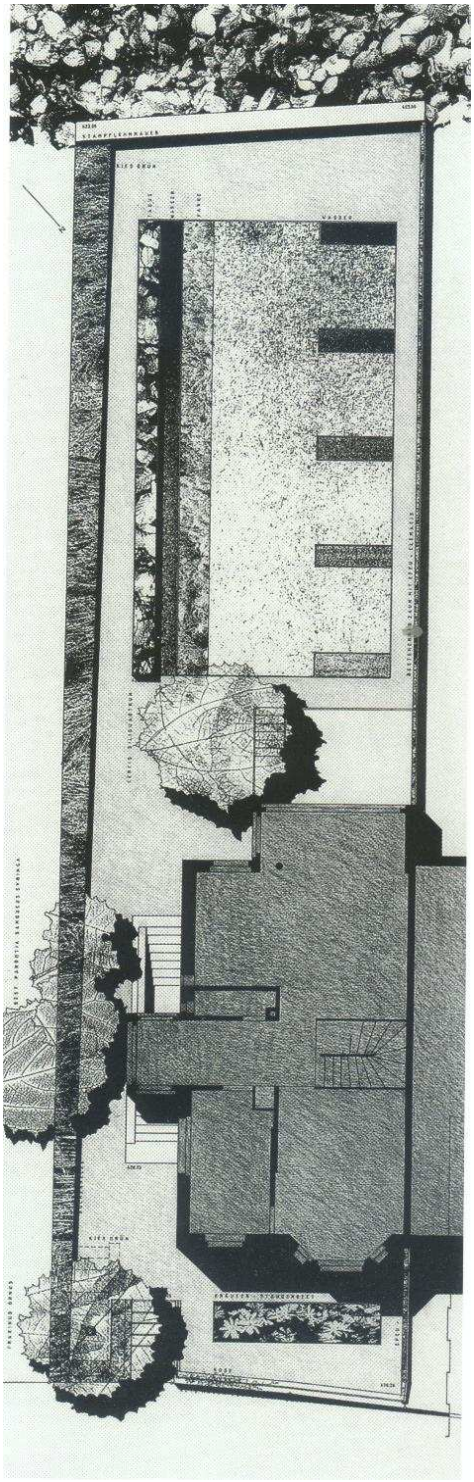
7 Autobiografischer Garten – Ausschnitt Labyrinth

6 Autobiografischer Garten – Blick auf Gewächshaus Heckenraum und Labyrinth

8 Autobiografischer Garten – Heckenraum

9 Autobiografischer Garten - freigestalter Heckenraum

10 Autobiografischer Garten – Blick zum Nachbargrundstück

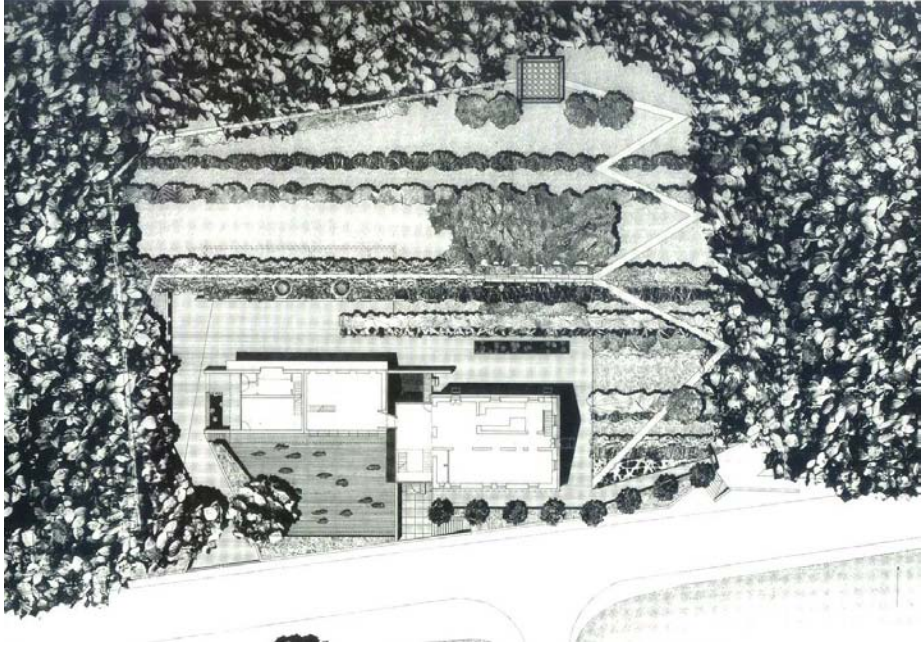


11 Garten K. In Zürich - Gesamtplan

12 Garten K. In Zürich – Hecke, Wasserbecken und Mauer

13 Garten K. In Zürich - Stampflehmmauer

14 Garten M. in Ulm, Gesamtplan

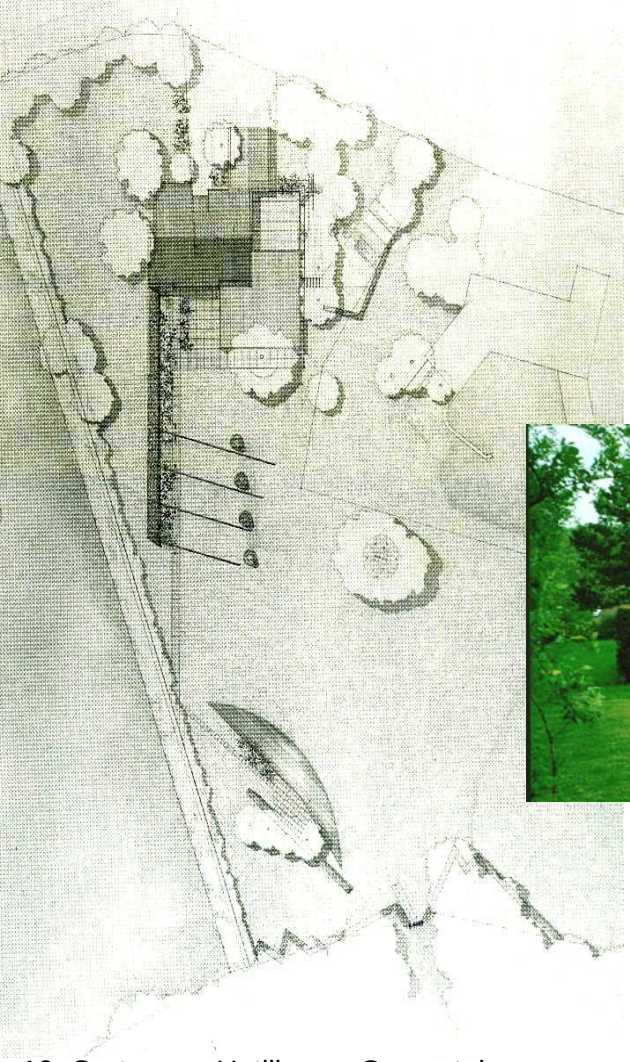


15 Garten M. in Ulm, Innenhof

16 Garten M. in Ulm, Pavillon

17 Garten M. in Ulm – Blick vom Pavillon

18 Garten M. in Ulm - Schriftzug Pavillon



19 Garten am Uetliberg - Gesamtplan

20 Garten am Uetliberg – Blick zum Gebäude

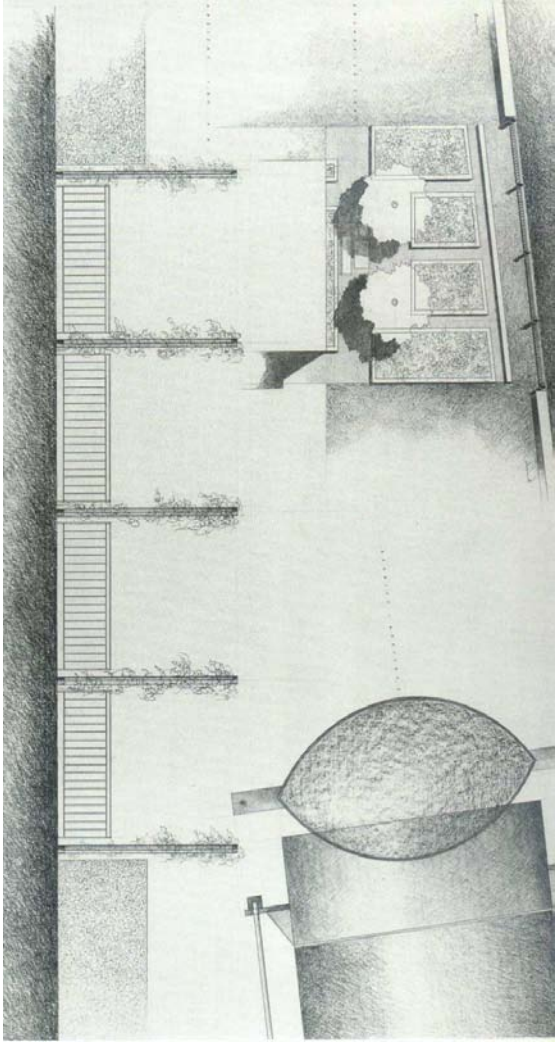
21 Garten am Uetliberg – Terrasse am Gebäude

22 Garten am Uetliberg – Blick vom Gebäude

23 Garten am Uetliberg - Blick vom Wasserbecken zur Balustrade

24 Garten am Uetliberg - Heckenraum

25 Garten am Uetliberg – Balustrade zum Landschaftsraum

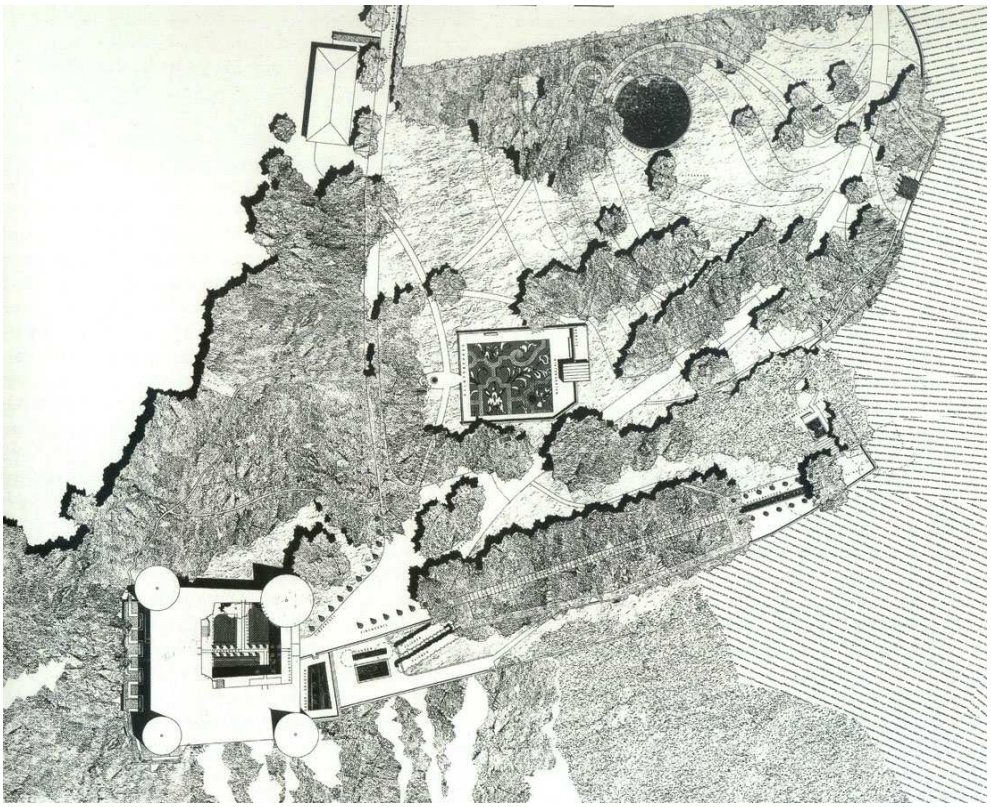


26 Garten N. in Zürich - Gesamtplan

27 Garten N. in Zürich

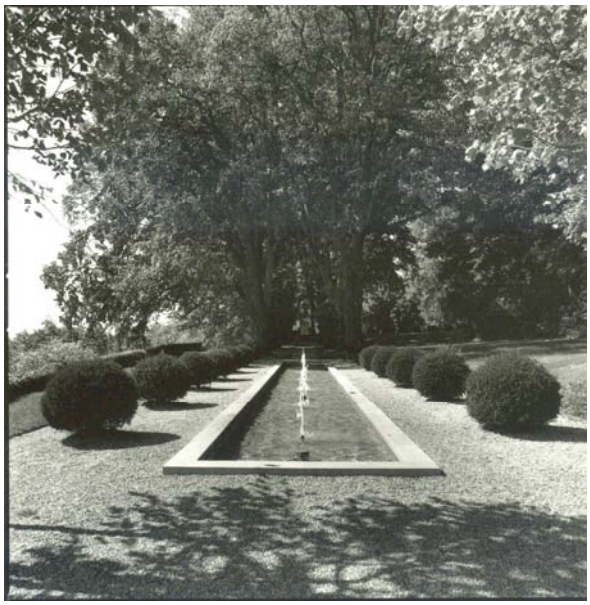
28 Garten N. - Garten mit “Aussichtsfenstern”

29 Garten N. in Zürich – Blick vom Garten zur Landschaft

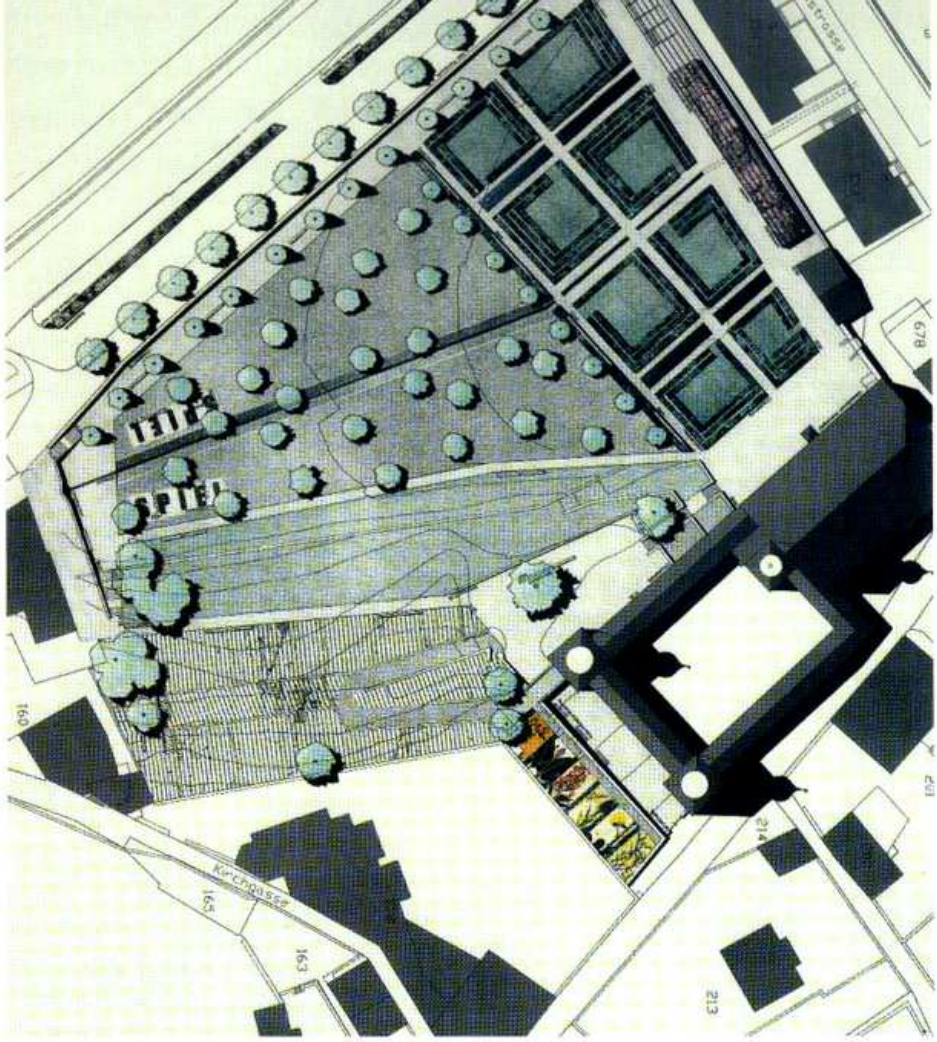


30 Chateau de Campvent, Schweiz - Gesamtplan

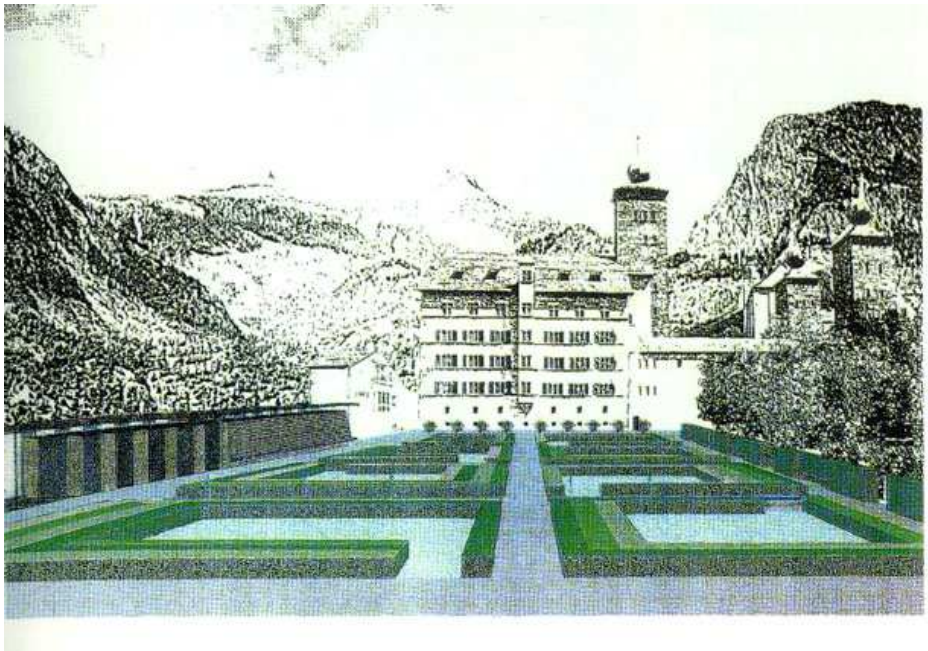
31 Chateau de Campvent - Zufahrtsbereich



32 Chateau de Campvent – Achse mit Wasserbecken



33 Stockalper Schloss-Garten Brig - Gesamtplan



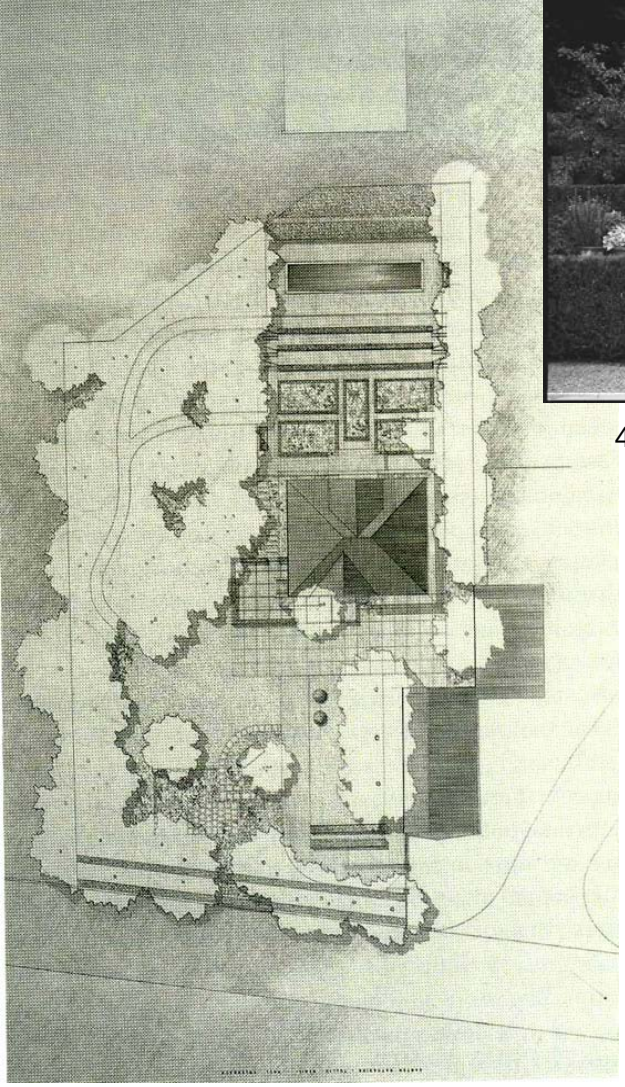
34 Stockalper Schlosgarten Brig - Parterre

35 Palazzo Piccolomini, Pienza - Blick von der Loggia über den Garten in den Landschaftsraum (SW)

36 Palazzo Piccolomini, Pienza - Blick von der Loggia über den Garten in den Landschaftsraum (SO)

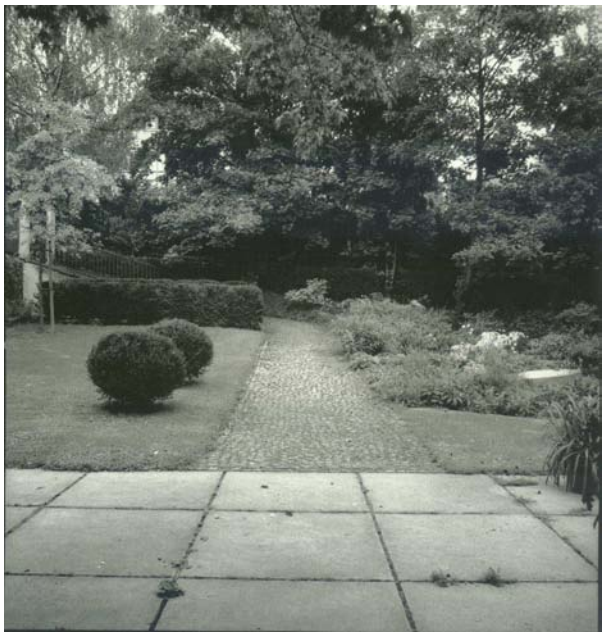
37 Hotel “Zürichberg”, Zürich – Blick von der Loggia Loggia (SW)

38 Hotel “Zürichberg”, Zürich – Blick von der Loggia (SO)

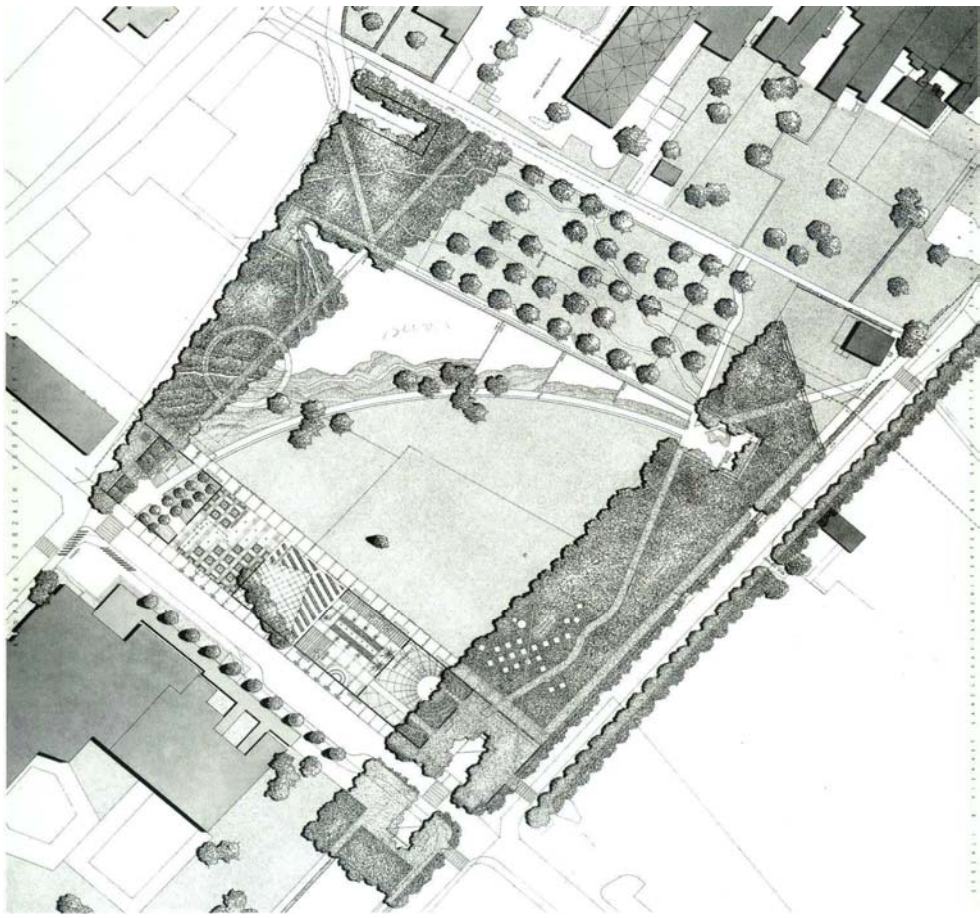


39 Garten M., Zürich – Gesamtplan

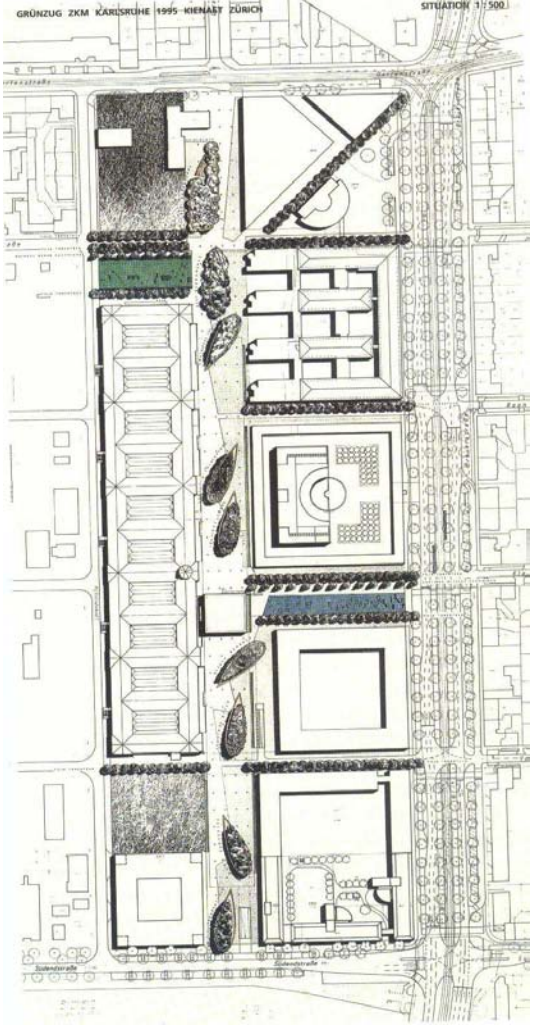
40 Garten M., Zürich - Terrasse Südseite



41 Garten M., Zürich – Terrasse Nordseite



42 Kurpark Bad Zurzach-
Gesamtplan



45 ZKM Karlsruhe - Gesamtplan

43 ZKM Karlsruhe - Pflanzinsel

44 ZKM Karlsruhe - Aussenraum

46 Stadtgarten am Bundesarbeitsgericht Erfurt

47 Bundesarbeitsgericht Erfurt - Gebäude und Weiher

48 Bundesarbeitsgericht Erfurt - Weiher und Hornwerk

49 Bundesarbeitsgericht Erfurt - Hornwerk

50 Modern Tate, London - Ansicht

51 Modern Tate, London - Gesamtplan

52 Modern Tate, London - Aussenraum

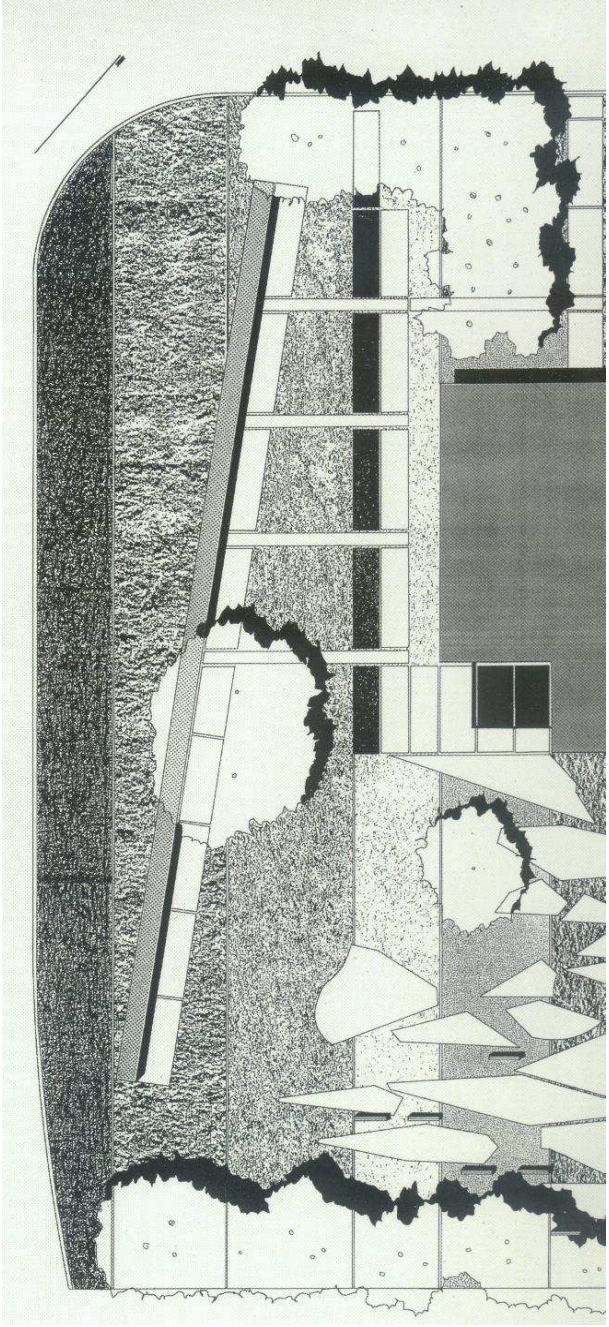
53 Modern Tate – Englischer Platz

54 Modern Tate - Englischer Platz

55 Modern Tate - Englischer Platz

56 Modern Tate – Englischer Platz

57 Modern Tate - Englischer Platz



58 Garten U. in Maur - Gesamtplan

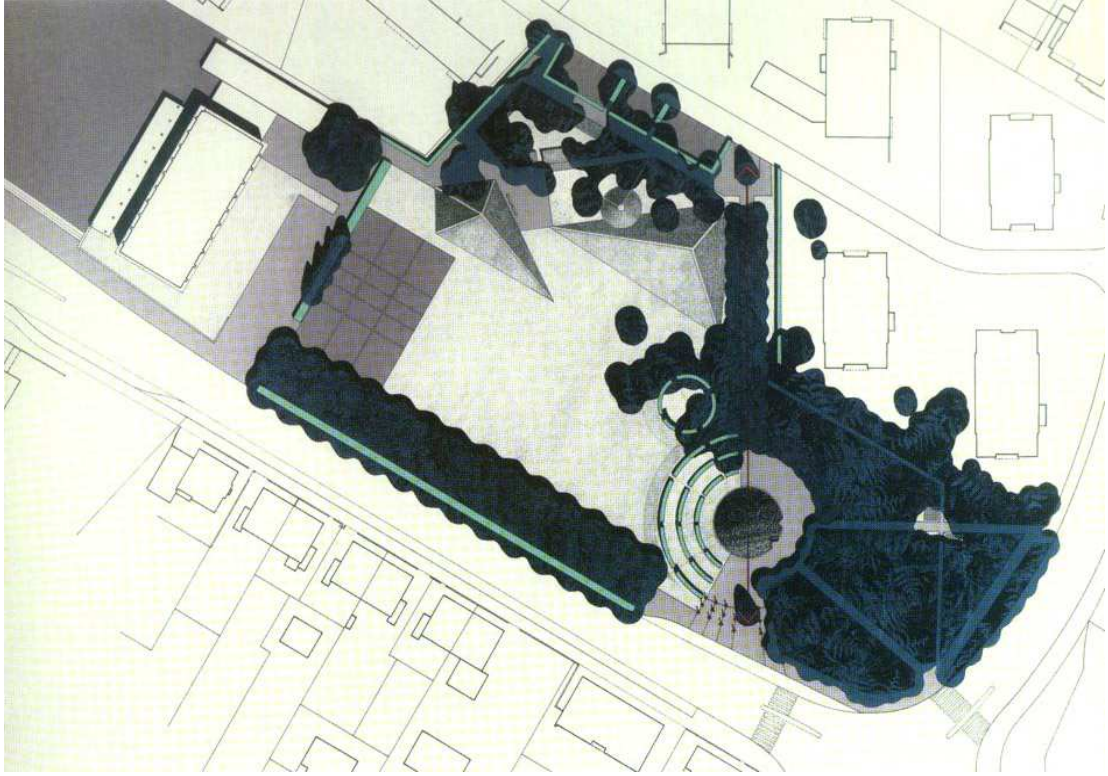
59 Garten U. in Maur – Mauer und Süd-West-Seite

60 Garten U. in Maur – Mauer

61 Garten U. in Maur - Blick aus dem Wohnzimmer

62 Garten U. in Maur –vertikale Steinscheiben

63 Garten U. in Maur – poligonale Steinplatten

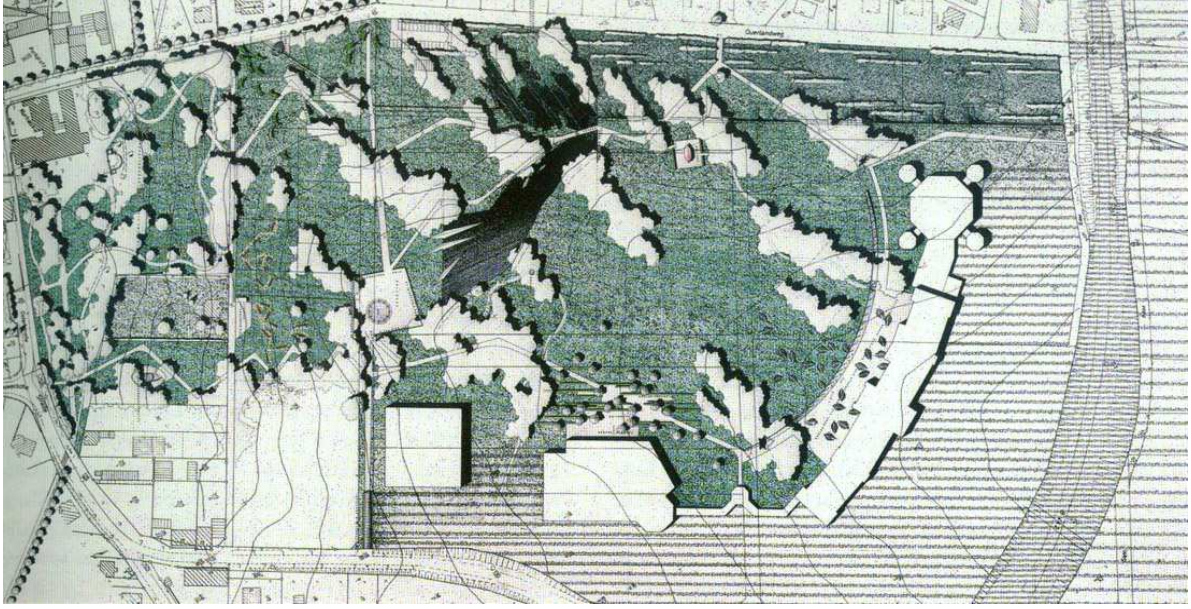


64 Stadtpark Wettingen - Gesamtplan

65 Stadtpark Wettingen
Hügel

66 Stadtpark Wettingen -
Überblick

67 Stadtpark Wettingen -
Heckenrondell



68 Kurpark Bad Münder - Gesamtplan

69 Kurpark Bad Münder – See und Steinkuben

70 Kurpark Bad Münder - Kubus

71 Kurpark Bad Münder – Blick zum Ort

72 Swiss Re, Zürich- Begrenzungsmauer

73 Swiss Re, Zürich - Mauer mit Fotoprints

74 Swiss Re, Zürich - Baumgruppe

75 Swiss Re, Zürich - Baumscheibe

76 Swiss Re, Zürich - Wasserbecken

77 Swiss Re, Zürich - Entwässerungsstreifen

78 Swiss Re, Zürich – Entwässerungsstreifen und Mauer