

Natuur en Kunst

Een bezoek aan Hellbrunn bij Salzburg

Tijdens de excursie naar Oostenrijk in brachten Wageningse studenten een bezoek aan huis en tuin van Hellbrunn buiten Salzburg, een van de meest betoverende ensembles boven de Alpen, waar huis, interieur, tuinen, grotten, fontein, vijvers, beeldhouwwerk en architectuur goed bewaard zijn gebleven. Erik de Jong doet een poging de betovering onder woorden te brengen en in context te plaatsen.

Erik de Jong

Universitair docent Wageningen Universiteit
erik.dejong@wur.nl

Vanuit Salzburg leidt een korte bustocht naar een van de meest opmerkelijke bezienswaardigheden in Oostenrijk: het buiten Hellbrunn. Men kan er ook komen via een lange laan die de wandelaar, tegen het décor van besneeuwde bergtoppen, naar het vroeg zeventiende-eeuwse slot brengt. In 1750 liet de Salzburger Aartsbisschop Andreas Jacob von Dietrichstein hier een groot mechanisch theater opstellen. Als eenmaal de deuren van het monumentale kabinet zijn geopend, toont een toneel ons met zijn meer dan honderd houten figuren een bewegend schouwspel van leven en werken in een barokke stad, ondersteund door de muziek van een waterorgel. De Latijnse tekst in de cartouche boven in het theater vormt de sleutel tot het begrijpen van de bedoelingen van Von Dietrichstein. Het toneel is een 'heerlijk' en 'nieuw' ornament van de tuin, bedoeld tot verwondering van en bewondering door het nageslacht. Maar het theater wil vooral aanjager zijn van twijfel, door de vraag te stellen 'ob ars sit supra naturam, vel natura supra artem', 'of de kunst zich stelt boven de natuur, of de natuur boven de kunst'. Staande voor het theater valt ons antwoord op dit raadsel ongetwijfeld uit in het voordeel van de kunst, maar voor de achttiende-eeuwse kunst was de kwestie gecompliceerder. Het theater nodigde uit tot het afwegen welke rol de kunst en welke rol de natuur hier in onderlinge samenhang speelden. Het natuurlijke element water is de drijvende kracht waarmee de mensen en de dingen in de stad tot leven worden gebracht, de stad die met zijn diverse ambachten en werkzaamheden een verwijzing is naar menselijke 'ars': kunst in de zin van techniek en vindingrijkheid, een gave die zich tevens demonstreert in de wijze waarop het theater door ambacht en kunst is samengesteld. Maar zonder het water zou de hydraulische techniek geen muziek hebben kunnen voortbrengen en was beweging van de houten poppen onmogelijk geweest. Het achttiende-eeuwse antwoord zal eerder de samenwerking dan de oppositie tussen natuur en kunst

hebben bevestigd.

Het theater was wat dat betreft een toepasselijk ornament van de tuin. De cartouche boven het mechanische theater vormde een vervolg op de inscriptie die de stichter van de tuin van Hellbrunn, Markus Sitticus ongeveer 140 jaar eerder liet aanbrengen in het stenen amfiteater achter de Sterrenvijver. Daar presenteert Sitticus zich als een bewonderaar van de veronachtzaamde gaven van de natuur. Daarom bouwde hij een muur om de lieflijke heuvels, de groene weiden en de heldere waterstromen, verzamelde hij de verschillende waterbronnen uit moerassig slijk en wijdde hij ze 'tot genietingen van het nageslacht'. Ook hier kunnen we het spanningsveld aflezen tussen een bewondering voor de schoonheden en potenties van de natuur en de wijze waarop menselijk ingrijpen die natuur zo kan ondersteunen en manipuleren dat haar *ideale* schoonheid naar voren kan worden gebracht en worden genoten als *tuin*. De late zestiende en zeventiende eeuw beschouwden het duo natuur en kunst kennelijk als scheppers van een veelheid aan ervaringen, waar nu eens de kunst de natuur overtrof, dan weer de natuur haar rol als 'artis magistra', als leermeesters van de kunst opeist.

Hellbrunn leert hoe kunst en natuur tot misschien wel de belangrijkste begrippen in onze cultuur behoren. Op basis van de klassieke teksten (Plato, Aristoteles) werden ze vanaf de zestiende eeuw in de meest uiteenlopende literatuur tot veel gebruikte gemeenplaatsen. Kunst werd beschouwd als een rationeel georganiseerde activiteit met een meer praktisch als speculatief doel, bijvoorbeeld retorica, timmermanswerk, technologie, schilderkunst of drama. Het werd ook gezien als een systeem van theoretische kennis of intellectuele expertise, die een dergelijke praktische activiteit vooronderstelt. Natuur, aan de andere kant, werd gezien als het principe of proces van generatie, evolutie en groei in de kosmos, als de universele, causatieve kracht of de essentiële vorm van de

fysieke realiteit die de dingen hun leven en specifieke identiteit geeft. Zowel natuur als kunst waren in de vroegmoderne tijd beide creatief en artistiek: de natuur brengt haar eigen kunst voort, de kunst werkt als de natuur. Beide begrippen definieerden de relatie tussen de natuurlijke wereld en de wereld van de menselijke cultuur. Hun betekenis was velerlei. Kunst was afhankelijk van natuur, omdat kunst de functies, processen en verschijningen van de natuur imiteert, haar wetmatigheden en principes en materialen aan de natuur ontleent. Maar ook werd kunst gezien als helper van de natuur, omdat de natuur vaak imperfect is en geperfectioneerd moet worden. Natuur en kunst bestaan simultaan, naast elkaar, maar hun grenzen kunnen ook vervagen waardoor hun verhouding complexer wordt. Voor de vroegmoderne mens behoorden zij binnen het geordende systeem van de schepping, waar alle dingen hun plaats hadden, zoals Robert Fludd zo meesterlijk laat zien in de belangrijkste afbeelding van zijn cosmografie *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia* uit 1617/1618. Daar is de Natuur (als naakte vrouw) zowel verbonden met de Goddelijke Schepper in de hemelse sferen boven als met de aap beneden haar, die imitator van de natuur en daarom symbool voor kunst en menselijke techniek. 'Ars', zo vermeldt het opschrift op de gravure is 'naturam supplens, adiuvans en corrigens', 'Kunst' kan 'de natuur versterken, helpen en corrigeren'.

De tuin van Hellbrunn moet dan ook als een constructie van natuur en kunst begrepen en bestudeerd worden. Het geheel openbaart met zijn fonteinen, kunstmatige grotten, vijvers, gesteente en beeldhouwwerk een complex scala aan gradiënten. Ze verwijzen naar chaos en wildernis, naar kunstmatigheid op verschillende niveaus, naar magie, mythologie en godsdienst en naar de relatie die al deze elementen onderling met elkaar onderhouden.

Deze gradiënten tussen natuur en kunst liggen ten grondslag aan het concept van de tuin als 'derde natuur', zoals we dat aantreffen in de Italiaanse tuintheorie uit de zestiende eeuw. Verschillende teksten beschrijven in navolging van Cicero's *Natura Deorum* de interventie van de mens in het landschap als de schepping van een 'andere' of 'tweede' natuur.

Sebastian Münster merkt bijvoorbeeld in zijn *Cosmographia* (Latijnse uitgave 1544, Duitse uitgave 1550) op dat de aarde door de cultivering van de mens (dat wil zeggen door de landbouw en de aanleg van dorpen en steden) sinds haar oorsprong zo veranderd is dat men haar een 'andere' aarde kan noemen. Deze gedachtegang impliceert het bestaan van een 'eerste' natuur, het wilde landschap.

Vertegenwoordigde het cultuurlandschap een 'andere' of 'tweede' natuur, zo werd de tuin als een 'derde natuur' begrepen. In de tuin immers imiteren en bewerken natuur en kunst samen het ruwe materiaal van zowel de wilde natuur als het agrarische cultuurlandschap. Van de meer wilde delen (het 'selvaggio' of 'bosco') tot aan de strenge geometrische vormgeving met assen versmolten eerste en tweede natuur tot een derde natuur, die als een osmose van natuur en kunst werd verstaan. Zo althans beschrijft Jacopo Bonfadio het in een brief uit 1541, waarin hij een tuin aan het Gardameer beschrijft en ook Bartolomeo Taegio in zijn tractaat *La Villa* uit 1559. Bonfadio noemt de symbiotische verhouding tussen natuur en kunst. Beide hebben deel aan elkaars wezenskenmerken zodat, wanneer natuur zich met kunst verbindt, zij zelf tot schepende kracht wordt en op het gelijke niveau van de kunst verheven wordt. Uit beide komt iets nieuws voort, een derde natuur, waaraan Bonfadio verder geen naam geven kan. Zo is in deze visie de tuin het product van een bijna alchemistische ontwikkeling, waaraan natuur en kunst in gelijke mate deelnemen en waarin natuurlijke artificialiteit en artificiële natuur elkaar afwisselen en vermengen. En toch blijft de uitkomst



Het amfitheater



Cartouche op het waterorgel



De stad als toneel in het waterorgel



Fonteinwerk op toneel van het theater



Fonteinen aan het huis

natuur, niet kunst.

In de tuin van Hellbrun laat zich dit proces herkennen en begrijpen als een proces van metamorfose. De derde natuur is niet te scheiden van de eerste en de tweede natuur. Een complex scala van gradiënten, van wild tot kunstig was uiteindelijk zichtbaar in de tuin.

Deze complexe relatie tussen natuur en kunst deelt Hellbrun met andere tuinen boven de Alpen. Zo stond boven de ingangspoort van de in 1593/94 gereali-seerde Hortus Botanicus in Leiden, waar de grote botanicus Carolus Clusius vanaf dat jaar prefect was, de voor een tuin raadselachtige zin te lezen: 'Treed in de hof en gij leert wat de kunst verborgen houdt'. Kunst moet hier begrepen worden in een dubbele betekenis. Enerzijds als de beheersing, die kennis, wetenschap en arbeid konden uitoefenen op de natuur, ingrijpend in haar processen door ordening en correctie, zoals *Medicina Ars*, de Geneeskunst, dat doet. De tuin was

aangelegd met behulp van geometrie en planten werden er door menselijke technieken en kennis gekweekt en verwerkt tot medicijnen. Anderzijds kon kunst worden aangetroffen in de voortbreng-selen van de natuur zelf, in kleur, vorm en textuur van planten, dieren en mine-ralen, die daarmee de perfectie van de menselijke maaksels benaderden.

In Clusius' benadering van de natuurlijke wereld speelt de schoonheid van de door hem bestudeerde objecten een belang-rijke rol; hij gebruikt in zijn *Exoticorum Libri Decem* (1605) bij zijn beschrijvin-gen herhaaldelijk de woorden *pulcher* (schoonheid), *elegans* (sierlijkheid) en *venustus* (bekoorlijkheid). Vaak vormt de schoonheid van een plant of vogel één van de criteria om tot studie en beschrij-ving ervan over te gaan. De Leidse hor-tus botanicus was in zijn combinatie van planten in de tuin en de verzameling naturalia en etnografica in de bijbeho-rende galerij een museum, evenals de hortus in Padua een 'theater van de

wereld', waar de kunst van de natuur samenging met voorwerpen door de mens gemaakt. Niet alleen schoonheid en perfectie waren onderdeel van de *cur-iositas* naar deze samenhang tussen natuur en kunst. Even sterk was de aandacht voor alles wat afweek, voor het andere, voor monstrositeit en aberratie. Vele exotische planten en dieren, en Indiaanse voorwerpen als pijlen, weefwerk en afgodsbeelden werden juist interessant gevonden omdat de natuur zich hier op een vreemde, grillige of wonderlijke wijze vermengde met kunst. Ook zij werden in de Leidse tuin verzameld en wel in een galerij die mag gelden als het eerste openbare museum in de Nederlandse republiek. Natuur en kunst in de West-Europese tuin hebben tot ver in de achttiende eeuw veel te maken met de ordening van *naturalia* en *artificialia* die in de kunstkamer of het rariteitenkabi-net werd nagestreefd. Net als het archi- tectonische en mathematische ontwerp van de tuin was hun presentatie geba-

Uitzicht op de tuin vanuit het huis





De grot van Orpheus



Uitzicht vanuit het amphitheater en de Opheasgrot vanuit het huis



Waterfontein in de grot

seerd op een symmetrische ordening, met als doel een kennissysteem van de schepping op te bouwen, waarin een overzicht van natuur en kunst, van natuurlijke grondstoffen tot aan producten van menselijke vaardigheid tot stand kon komen. Zowel tuin als verzameling vormden het ‘tweede boek der natuur’, een codex, waarvan de pagina’s konden worden opgeslagen om de wonderbaarlijke veelheid, de *varietas* – wij zouden zeggen: diversiteit – binnen het Goddelijke kunstwerk van de schepping te bestuderen.

Aan het begin van de zeventiende eeuw vinden we zo in het Noorden van Europa de basale gereedschapskist van de tuinen en landschapsarchitectuur: natuur en kunst, het levende materiaal en ambachtelijke artisticeit, behoren tot de essentiële grammatica waarmee men expressie en betekenisvolle landschappen maakt. Zowel theoretisch als praktisch.

Summary

The gardens of Hellbrunn, near Salzburg (Austria), are a rare and intriguing Northern European example of a renaissance garden from the beginning of the 17th century, added on and changed in subsequent centuries. The garden survived relatively intact with its architecture, fountains, grottoes, sculptures and interiors. Inscriptions from the 17th and early 18th century help reading the complex designs, representations and allusions, all taken from the world of art, nature, botany, technology and the classical world of mythology and history. A text on the cartouche attached to the mechanical musical theater, erected in 1750 by the Salzburg Archbishop Andreas Jacob von Dietrichstein, continues a 17th century way of thinking that represents the garden as a result of combining art and nature into a whole. Art does not respond here to our concept of art as a visual art, but follows Plato and Aristotle and 16th century concepts, where art was seen as a rationally organized activity with a more practical than a speculative goal, like rhetoric, carpentry, technology, painting or drama. It could also be seen as a system of theoretical knowledge or intellectual expertise presupposing such a practical acti-

vity. Nature, on the other hand, was considered to represent the principle or process of generation, evolution and growth in the cosmos, as the universal causative force or the essential form of physical reality which gives life and identity to created things. Both nature and art were seen as creative and artistic in the early modern period. Nature creates art, art works like nature and both define the relation between the natural and human world. Nature may be helped by art to present her innate beauty of topography, water, plantings, while art manipulates nature’s materials to make parterres, basins, grottoes, fountains and sculptures and produces music and natural sounds with the force of water. By presenting these concepts as essential, the garden becomes a metamorphosis of nature and art on many different levels. Nature and art help the spectator to fathom the intricate, complex and confusing ways nature and art may coexist, merge, comment and/ or emulate each other. As such nature and art stand at the origin of a practice that will develop into garden and landscape architecture as a separate discipline in the late 18th century in which they, in many different ways, will survive as essential concepts.